



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**MARCELO MATOS DE OLIVEIRA**

***MYTHOS E OPSIS*  
A TENSÃO ENTRE A INTRIGA E O SENSÍVEL NO CINEMA**

**SALVADOR  
2023**

**MARCELO MATOS DE OLIVEIRA**

***MYTHOS E OPSIS***  
**A TENSÃO ENTRE A INTRIGA E O SENSÍVEL NO CINEMA**

Tese apresentada ao Programa de Pós -Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cleise Mendes

SALVADOR  
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Oliveira, Marcelo Matos de  
Mythos e Opsis: a tensão entre a intriga e o  
sensível no cinema / Marcelo Matos de Oliveira. --  
Salvador, 2023.  
320 f.

Orientadora: Cleise Mendes.  
Tese (Doutorado - Pós - graduação em Artes Cênicas) -  
- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,  
2023.

1. Cinema. 2. Crítica cinematográfica. 3. Imagem.  
4. Intriga. 5. Drama. I. Mendes, Cleise. II. Título.

**CDD 791.43**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



## TERMO DE APROVAÇÃO

**Marcelo Matos de Oliveira**

“MYTHOS E OPSIS: A TENSÃO ENTRE A INTRIGA E O SENSÍVEL NO CINEMA”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 16 de agosto de 2023.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleise Furtado Mendes (Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cássia Dolores Costa Lopes (PPGAC/UFBA)

---

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)

---

Prof. Dr. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (FACOM/UFBA)

---

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Júnior

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, ao Centro de Artes, Humanidades e Letras e ao Colegiado de Cinema e Audiovisual, por possibilitar o meu afastamento das atividades através do Plano de Capacitação Docente.

Ao grupo de pesquisa *(an)arqueologias do sensível* e ao seus participantes Marcelo Ribeiro, Marcelo Costa, Roberta, Kalinka, João Guilherme, Márcio, Mariana, Ana Lúcia, Rogério Wesley e, mais recentemente, Thais, Felipe, Emaxsuel e Matheus, por comporem um espaço de fundamental importância para a tese ter ganhado o corpo que ganhou; sem vocês seria impossível avançar nesse trabalho.

Ao Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro (CCBB), pela consulta ao acervo de revistas.

À Cleise Mendes, pela orientação, indicações e atenciosa leitura durante o processo da pesquisa.

À Cássia Lopes e Marcelo Ribeiro (novamente), pelas considerações e contribuições na Banca de Qualificação.

Às minhas e aos meus colegas de doutorado, especialmente Valéria, Midian, Aroldo e Edu pelas valiosas trocas e leituras compartilhadas.

À professora Mirella Márcia, que em tempos de pandemia ministrou a disciplina *Teoria do Drama*, onde nasceu o primeiro capítulo e parte da introdução.

À Cássio Sterling pelas indicações sobre cinema moderno e realismo no cinema, o quarto capítulo foi inspirado pelo seu curso.

À Veronica Navarro, pela companhia em tempos difíceis e pelas longas conversas de compartilhamento de pesquisas.

À Fabi Almada, pela confortável acolhida em Diogo quando o mundo parecia desabar, o que me possibilitou continuar escrevendo.

À Mestra Janja, pelo incentivo a sempre seguir e pelo projetor que possibilitou continuar vendo os filmes em um tamanho adequado.

À Érica Sansil, pelo apoio e pelos preciosos toques na reta final do trabalho.

À Lilih Curi, Josi Varjão, Luís Carlos e Érica Sansil (mais uma vez) pela acolhida no Rio de Janeiro durante a pesquisa.

À Lilian Bento, pelos longos diálogos ao telefone, principalmente naqueles tempos onde sair de casa era muito perigoso.

À Wallace Nogueira, pelas conversas na estrada (sempre a estrada!) que ajudou a organizar os pensamentos.

À Nicolas Hallet e Simone Dourado, pelos preciosos papos na cozinha.

À Guilherme Sarmiento, pelas trocas fantasmáticas durante o seu afastamento para Pós-Doutorado.

OLIVEIRA, Marcelo Matos. *Mythos e Opsis*: a tensão entre a intriga e o sensível no cinema / Marcelo Matos de Oliveira – 2023, 302 f.: il. Orientadora: Cleise Mendes. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2023

## RESUMO

A presente tese é um trabalho teórico-crítico que visa realizar cinco variações sobre um mesmo tema: a tensão entre a racionalidade da intriga e o efeito sensível do espetáculo, entre a estória e a imagem, entre a representação da ação e o movimento puro, ou entre o *mythos* e a *opsis* no cinema. Cada capítulo se debruçará sobre momentos específicos onde tal tensão virou discurso, chegando a figurar tanto nos filmes, quanto na crítica e na teoria. Longe de querer traçar qualquer historiografia, tomamos determinados períodos e movimentos cinematográficos canônicos (cinema clássico, vanguarda, neorrealismo, *nouveau cinéma* e cinema de fluxo) por se tratar de momentos nos quais ocorreu a emergência de um discurso de afirmar algo nos filmes que transpassa ou perpassa a história (*estória*). Esse “algo” aparece com muita ênfase nos discursos: a ação (cinema de intriga), o movimento (vanguarda francesa), o real (neorrealismo italiano), o tempo (*nouveau cinéma*) e a atmosfera (cinema de fluxo). Mais do que categorias históricas, tais períodos seriam momentos de surgimento de um sintoma onde aquilo que é irrepresentável parece querer insistir, de alguma maneira, na representação. Busca-se traçar uma genealogia provisória de uma linhagem de cinema que se faz através de uma tensão entre a intriga e o sensível, entre o *mythos* e a *opsis*.

Palavras-chave: Cinema; Drama, Intriga, Sensível, Imagem

OLIVEIRA, Marcelo Matos. *Mythos and Opsis*: the tension between intrigue and sensitivity in cinema / Marcelo Matos de Oliveira – 2023, 302 fs.: ill. Thesis advisor: Cleise Mendes. Doctoral Dissertation (Doctorate) – Universidade Federal da Bahia, Theater School, , Salvador, 2023

## ABSTRACT

This thesis is a theoretical-critical work that aims to carry out five variations on the same theme: the tension between the rationality of the plotline and the sensitive effect of the spectacle, between the story and the image, between the representation of the action and the pure movement, or between *mythos* and *opsis* in cinema. Each chapter will focus on specific moments where such tension became a discourse, appearing both in films, as well as in criticism and theory. Far from wanting to trace any historiography, we take certain periods and canonical cinematographic movements (classic cinema, avant-garde, neorealism, *nouveau cinema* and cinema of flux) because they were moments in which there was the emergence of a discourse of affirming something in the films that permeates or pervades the story. This “something” appears with great emphasis in the discourses: action (cinema of intrigue), movement (French avant-garde), reality (Italian neorealism), time (*nouveau cinéma*) and atmosphere (cinema of flux). More than historical categories, such periods would be inherent moments of a symptom where what is unrepresentable seems to want to insist, in some way, on representation. It seeks to trace a provisional genealogy of a lineage of cinema that is made through a tension between intrigue and sensitivity, between *myth* and *opsis*.

Keywords: Cinema; Drama, Intrigue, Sensitive, Image



## SUMÁRIO

1.	<b>INTRODUÇÃO</b>	12
1.1	O cinema como o sonho estético de um sensível puro .....	12
1.2	A tensão entre a intriga e o sensível: a inversão da hierarquia aristotélica no cinema e no teatro .....	16
1.3	A mutação da intriga no teatro moderno: questões para o cinema ....	23
1.4	Uma genealogia provisória .....	33
1.5	Os capítulos da tese .....	35
2.	<b>A IMAGEM-AÇÃO NO CINEMA DE INTRIGA: A CAUSALIDADE E A TENTATIVA DE SUBMISSÃO DO SENSÍVEL À INTRIGA NO CINEMA INDUSTRIAL HOLLYWOODIANO</b>	42
2.1	A narração no primeiro cinema: a intriga e o nascente controle do sensível .....	42
2.2	O cinema de intriga e o regime representativo da ação: o sensível como um trabalho narrativo das imagens .....	55
2.3	A invisibilização da narração: <i>diegesis</i> e <i>mimesis</i> .....	59
2.4	A composição da intriga, a causalidade e o descarte dos tempos vazios .....	65
2.5	Unidade e multiplicidade, a intriga e as situações dramáticas: ação, comportamentos e movimentos do mundo.....	71
2.6	O cinema de intriga: a grande forma e a pequena forma, o <i>western</i> e o filme <i>noir</i> .....	77
2.7	O conflito e o duelo: comportamentos modificados e modificadores das situações dramáticas .....	84
2.8	Expectativa e tensão dramática: a ação como modificação sensível do Todo .....	89
2.9	A personagem no cinema de intriga hollywoodiano: figuras que encarnam a ação e desencarnam a estrela .....	92
2.10	A crise da forma dramática no cinema hollywoodiano: o drama do olhar e a dimensão inteligível do sensível em Alfred Hitchcock .....	96
3.	<b>A IMAGEM-MOVIMENTO NA VANGUARDA FRANCESA: A PARADA NA INTRIGA E A APARIÇÃO DA QUALIDADE DO MOVIMENTO</b>	106
3.1	O movimento como uma especificidade cinematográfica e a negação da intriga .....	106
3.2	A especificidade cinematográfica em Jean Epstein: a fotogenia e a aberração do movimento .....	113
3.3	A tensão entre a lógica formal gramatical e a lógica das imagens: o verbal e o sensorial em Jean Epstein .....	122
3.4	O cinema integral de Germaine Dulac: a arte das sensações .....	127

3.5	O cinema integral como enxerto nos filmes narrativos: a história da espera e a proliferação de um mundo inumano .....	135
3.6	Dulac e o cinema narrativo: um drama do visível .....	141
4.	<b>A IMAGEM-FATO NO NEORREALISMO: O AFROUXAMENTO DA INTRIGA E O REAL</b>	147
4.1	O sensível como vontade de realidade e a tensão com a intriga .....	147
4.2	A tensão entre a imagem-fato e o enredo: a multiplicidade do sensível e a unidade da intriga em <i>Ladrões de Bicicleta</i> e <i>Umberto D.</i> .....	153
4.3	A tentativa de confiar um pouco mais na realidade: Zavattini e o ideal de um filme no qual nada aconteceria .....	160
4.4	O real a serviço do melodrama: a cena final de <i>Ladrões de Bicicleta</i>	166
4.5	O real como uma transição entre intrigas em <i>Rio, 40 graus</i> .....	170
4.6	O afrouxamento da intriga e as situações óticas e sonoras em <i>Stromboli</i> , <i>Europa '51</i> e <i>Viagem à Itália</i> .....	173
4.7	A linearização da intriga e a subjetivação do sensível: Antonioni e a desdramatização .....	185
5.	<b>A IMAGEM-MENTAL NO NOUVEAU CINÉMA: O DILACERAMENTO DA INTRIGA E A SUBJETIVAÇÃO DO SENSÍVEL</b>	199
5.1	O mental e a exploração do tempo em <i>O ano passado em Marienbad</i> .....	199
5.2	Dois tipos de narradores: Ulisses ( <i>Odisseia</i> ) e o Capitão Ahab ( <i>Moby Dick</i> ) .....	205
5.3	A descrição verídica e a descrição falsificante.....	208
5.4	A subordinação do movimento ao tempo e os encadeamentos não-orgânicos: as delicadezas e as errâncias .....	216
5.5	A narrativa como labirinto: a descronologização em Robbe-Grillet .	224
6.	<b>A IMAGEM-SENSAÇÃO NO CINEMA DE FLUXO: O MINIMALISMO DA INTRIGA E A ATMOSFERA</b>	233
6.1	A intriga como um <i>crescendo</i> sensível: <i>Crash</i> , a materialidade e o corpo .....	233
6.2	Fábula, <i>Syuzhet</i> e materialidade .....	240
6.3	O cotidiano, o minimalismo da intriga e a dimensão inteligível do sensível: o comum em Hou Hsiao-Hsien .....	246
6.4	Presença e atmosfera, <i>logos</i> e sentido .....	253
6.5	A atmosfera e a procissão dos acontecimentos em <i>O Pântano</i> .....	255
6.6	A figura como <i>arqué</i> narrativa em <i>O Pântano</i> .....	264

6.7	O minimalismo da intriga em prol do fluxo contínuo do sensível na trilogia da morte de Gus Van Sant .....	270
7.	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	290
8.	<b>FILMOGRAFIA</b>	299
9.	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	307

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 O cinema como o sonho estético de um sensível puro

Ao escrever a *Poética*, Aristóteles estabeleceu uma hierarquia entre duas partes que constituiriam a tragédia: o *mythos* e a *opsis*. O primeiro é normalmente traduzido por enredo, trama, intriga ou pelo falso cognata mito e poderia ser definido como a organização racional dos fatos através da causalidade, a representação da ação una e completa, sendo por isso mesmo “o princípio e como que a alma da tragédia” (ARISTÓTELES, 2003 p. 112). O *mythos* é considerado pelo filósofo como sendo a parte mais importante e a finalidade mesma da tragédia, já que essa se constituiria não por imitação de personagens, mas por personagens que efetuam determinadas ações. Por isso, a tragédia poderia ser definida como “imitação de uma acção completa, constituindo um todo que tem certa grandeza” (ARISTÓTELES, 2003, p. 113), e – para ser suficiente – ela deveria ser considerada em si mesma<sup>1</sup>, funcionando desde já no texto, sem a necessidade do movimento [*áneu kinéseos*]<sup>2</sup>, devendo por isso exibir suas qualidades já na leitura, tal como em uma epopeia.

A outra parte, a *opsis* – o efeito sensível do espetáculo – teria um aspecto secundário em relação ao poema, pois essa não seria ofício do poeta, mas do cenógrafo. Ao mesmo tempo funcionando como uma parte da tragédia, mas cuja ausência não impediria o seu funcionamento, a *opsis* não pertenceria à poética, já que seu poder viria de sua capacidade de conduzir e seduzir as almas pelo olho, dependendo mais da cenografia do que do poema. Mesmo que ambas as partes, o *mythos* e a *opsis*, tivessem a capacidade de emocionar, o que definiria a qualidade do poeta seria a capacidade de atingir o espectador – ou melhor, o leitor – pelo inteligível, sem a necessidade do sensível.

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espectáculo cénico, mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito [*mythos*] deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como

---

<sup>1</sup> Cf. “Examinar, depois, se as formas trágicas [a poesia austera] atingem ou não atingem a perfeição [do género] quer a consideremos em si mesma, quer no que respeita ao espectáculo – isso seria outra questão”. (ARISTÓTELES, 2003, p. 108).

<sup>2</sup> Cf. “Acresce, ainda, que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopeia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades” (ARISTÓTELES, 2003, p. 144).

experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espectáculo [*opsis*] é processo alheio à arte e que mais depende da coregia. (ARISTÓTELES, 2003, p. 121-122).

Muitos anos depois, a arte moderna, e particularmente o cinema, tentaria sustentar um sonho que se fundamentaria exatamente na inversão da hierarquia aristotélica que privilegiava o *mythos* em detrimento da *opsis*: o sonho estético de um puro sensível que não seria animado por nenhuma ficção e que se faria pela negação do *mythos*. Para alguns dos cineastas do início do século XX, a vida não guardava relação com as histórias, já que ela não conhecia ações orientadas para fins, mas somente situações que se abriam em todas as direções. A vida não se faria por progressões dramáticas, mas por “um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos. Essa verdade da vida encontrou, enfim, a arte capaz de expressá-la” (RANCIÈRE, 2013, p.8), uma arte que seria a escrita da luz: o cinema.

Em 1921, os escritos do ainda jovem cineasta Jean Epstein, que aos 24 anos de idade saudava a chegada desta nova arte, são reveladores.

Geralmente, o cinema não dá conta da anedota. E “ação dramática” aqui é um erro. O drama que age já está meio resolvido e se desenvolve sobre uma decaída curativa da crise. A verdadeira tragédia está em suspenso. Ela ameaça todos os rostos. Ela está na cortina da janela e na maçaneta da porta. Cada gota de tinta pode fazê-la florir na ponta da caneta. Ela se dissolve no copo d’água. O quarto inteiro se satura de drama em todos os estágios. O cigarro fumega como uma ameaça sobre a garganta do cinzeiro. Poeira de traição. O tapete espalha arabescos venenosos e os braços da poltrona tremem. Agora o sofrimento se tornou sólido. Espera. Não vemos ainda nada, mas o cristal trágico que vai criar o bloco do drama caiu em alguma parte. Sua onda avança. Círculos concêntricos. Ela se move continuamente. Segundos. O telefone soa. Tudo está perdido. Então, verdadeiramente, não te interessa tanto saber se eles casam no final. Mas NÃO HÁ filmes que acabem mal e ficamos felizes na hora prevista pelo horário (EPSTEIN, 1921, p. 30-31, tradução nossa)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> “Généralement, le cinéma rend mal l’anecdote. Et « action dramatique » y est erreur. Le drame qui agit est déjà à moitié résolu et roule sur la pente curative de la crise. La véritable tragédie est en suspens. Elle menace tous les visages. Elle est dans le rideau de la fenêtre et le loquet de la porte. Chaque goutte d'encre peut la faire fleurir au bout du stylographe. Elle se dissout dans le verre d'eau. Toute la chambre se sature de drame à tous les stades. Le cigare fume comme une menace sur la gorge du cendrier. Poussière de trahison. Le tapis étale des arabesques vénéneuses et les bras du fauteuil tremblent. Maintenant la souffrance est en surfusion. Attente. On ne voit encore rien, mais le cristal tragique qui va créer le bloc du drame est tombé quelque part. Son onde avance. Cercles concentriques. Elle roule de relais en relais. Secondes. Le téléphone sonne. Tout est perdu. Alors, vraiment, vous tenez tant que cela à savoir s'ils se marient au bout. Mais IL N'Y A PAS de films qui finissent mal, et on entre dans le bonheur à l'heure prévue par l'horaire”.

“A verdadeira tragédia está em suspenso” e opõe-se ao “erro da ação dramática”. No entanto, a utopia de um cinema puro não conseguiu se concretizar, ou se se concretizou foi no âmbito de um cinema dito experimental. A prática cinematográfica até os dias atuais convergiu para um fato contraditório: exatamente a arte que tinha a potência de se fazer a partir da própria vida, tornou-se a maior guardiã da antiga arte de contar histórias.

Todavia, no início do século XX, o cinema chegou a se apresentar como a realização técnica do sonho estético no qual a máquina cinematográfica figuraria como o meio privilegiado de acesso à interioridade do sensível sem a necessidade de narrativa, de ficção, de *mythos* (RANCIÈRE, 2013). Ao falarmos de sensível, nos referimos ao “ser das imagens” (COCCIA, 2010, p. 17), espaço medial que não é meramente psíquico, mas também não coincidente com o real, não sendo por isso redutível nem à coisa e nem à percepção (COCCIA, 2010, p. 33), já que até mesmo o mundo precisaria devir sensível para se fazer imagem. Fenômeno “aquém da alma, mas além das coisas”, o sensível se configuraria como “um lugar *intermediário*” (COCCIA, 2010, p. 19) no seio do qual até mesmo os objetos precisariam tornar-se sensíveis para poderem existir como “uma forma privada de sua matéria” (COCCIA, 2010, p. 30), uma forma que existe “para além do lugar em que ela originalmente se encontrava” (COCCIA, 2010, p. 57); tal como quando nos vemos no espelho, onde agora reside uma imagem nossa, espécie de duplo, que nos abandonou para poder figurar em outra superfície fora de nosso próprio corpo.

O ser do sensível, o ser imagético, não é uma forma de existência propriamente corpórea. Já se disse: uma imagem é a fuga de uma forma do corpo de que é forma sem que essa existência exterior chegue a se definir como aquela de um *outro corpo* ou de um *outro objeto*. A imagem é a forma vivendo *em um outro corpo ou em um outro objeto*. A objetividade, a corporeidade, é, então, seu lugar, seu substrato seu sujeito, mas não uma propriedade sua (COCCIA, 2010, p. 25).

Ao mesmo tempo em que é um espaço intermediário entre o olho e as coisas, o sensível é também um espaço que abole a própria mediação, pois “[b]asta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 18). A gênese das imagens é o devir sensível das coisas, espaço medial que ao mesmo tempo em que se constitui, se abole ao se constituir.

Destarte, a câmera cinematográfica não apenas reproduziria as coisas tal como elas se ofereciam ao olho humano, mas também de uma maneira tal que o olho em sua percepção natural jamais conseguiria captar-lhes se não fosse o *close*, o *travelling*, a câmera-lenta [“que mostra um corpo flutuando entre os objetos como uma alga, e que *não se move*” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 49)], a aceleração da imagem e inversão do movimento de trás para frente. O cinema conseguiria fazer descrição através de toda uma sorte de *aberrações do movimento* (Deleuze), a partir de uma conjunção entre as propriedades intrínsecas às próprias coisas e a ótica e o automatismo da máquina cinematográfica.

Se tal sonho estético de uma arte elaborada a partir do sensível puro não conseguiu encontrar a sua efetuação plena, tal utopia viria animar toda uma linhagem de obras cinematográficas ao longo dos tempos. Recentemente, durante a quarentena devido à pandemia do COVID-19, o cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul (2020) foi convidado pela revista *Film Krant* a escrever uma carta para dar notícia de sua experiência com esse novo mundo, onde descreve como o seu cotidiano se consolidou: ele passou a se lembrar de todos os passos dados durante a preparação do café da manhã, lembrava também da direção exata do sol que estava do lado de fora e da hora em que os raios invadiam o interior do seu apartamento. Pensando em um futuro não muito distante, fabula um cenário onde haveria pessoas que, devido a essa situação exposta pela quarentena, conseguiriam viver mais no presente, pessoas que adquiriram a capacidade de olhar as coisas por um tempo mais prolongado. Quando passada a pandemia, essas pessoas – que seriam muitas – não buscariam mais filmes com histórias de recompensas psicológicas, pois de tanto verem seus vizinhos pela janela, de tanto observarem os mesmos telhados imóveis todos os dias e a recorrente tela do computador, teriam dominado a arte do olhar. Devido a isso, passariam a querer filmes que fossem mais próximo a suas vidas, um cinema do Agora sem preenchimentos e sem destino. Essas pessoas seriam tantas que os filmes de Béla Tarr, Tsai Ming-Liang, Lucrecia Martel, Pedro Costa e até mesmo seus próprios filmes seriam sucesso de bilheteria. Porém, chegaria um momento em que até mesmo esses filmes lentos seriam considerados enfadonhos por serem considerados rápidos demais. O público passaria a protestar para que se fizessem filmes sem enredos, sem cortes, sem movimentos de câmera, sem músicas, sem nada. O cinema voltaria a ser como nos filmes dos irmãos Lumière, onde o trem chega na estação e os operários saem da fábrica.

Anos antes, em 2016, em uma entrevista realizada por Roger Lerina, ao ser interrogado acerca de um filme que fizera dedicado ao cineasta japonês Ozu, composto por apenas cinco planos contemplativos, Abbas Kiarostami fala que essa foi uma experiência nova para ele, mas que acabou; foi algo que fez mais para si mesmo do que para os outros. Continua dizendo que, depois de *Cinco* [Five dedicated to Ozu, Abbas Kiarostami, 2003], voltará a fazer filmes um pouco mais narrativos, porque o espectador precisa de outro tipo de experiência quando senta na poltrona do cinema.

Mas, se ele [o público] olhar para *Cinco* da mesma forma que olha da janela do apartamento dele para dentro de outros lares, “Ah, estes são recém-casados, aqueles vão se separar”, ele vai gostar. Se o público levasse esse tipo de curiosidade para o cinema, não precisaria de narrativa. Mas o público não leva... (KIAROSTAMI *apud* LERINA, 2023).

A carta de Apichatpong e a entrevista de Kiarostami parecem expor um determinado desejo de cinema que busca cumprir a sua vocação de ser nada mais, nada menos, do que uma janela de contemplação do mundo. Um cinema livre da representação de uma ação, da produção de uma história e da construção de uma intriga. Tal procedimento parece se fazer entre uma vontade dos cineastas de fazer aquilo que se quer e a necessidade de atingir, em alguma medida, um gosto médio que possa trazer o mínimo de rentabilidade para compensar o dinheiro investido no filme. No entanto, essa luta contra o mercado parece esconder uma luta mais íntima entre o sensível e a intriga, entre o puro olhar e a representação de uma ação, que parece animar de dentro o próprio cinema.

## **1.2 A tensão entre a intriga e o sensível: a inversão da hierarquia aristotélica no cinema e no teatro**

Tal como os críticos que extraíam, das cenas religiosas das pinturas de Rubens, das cenas burguesas de Rembrandt e das cenas de natureza-morta de Chardin, o gesto da pintura e as aventuras das pinceladas e das cores, ficamos sabendo que o exemplo da fumaça, da poeira e dos arabescos no tapete foi extraído por Epstein de um melodrama chamado *The Honor of his House* [A honra da sua casa, Willian C. de Mille, 1918]. Se o gesto da crítica visava pôr a matéria pictórica em primeiro plano em relação ao seu conteúdo figurativo (RANCIÈRE, 2013, p. 13), Epstein visava também pôr em primeiro plano uma outra dramaturgia onde operava outro sistema de expectativas, de ações e de estados formados por uma tessitura do



sensível. Apagando os aspectos narrativos tradicionais a fim de apontar a potência originária do cinema, arrancando uma arte nova de uma arte antiga, Epstein faz aparecer um filme a partir de um outro filme, uma fábula<sup>4</sup> do corpo de uma outra fábula. Assim sendo, o cinema poderia ser pensado como uma arte que conduz essas oposições a uma unidade, de maneira que as antigas oposições - entre o pensamento e as coisas, entre o inteligível e o sensível e entre o *mythos* e a *opsis* - estão agora presas numa mesma tessitura. O sonho estético no cinema só conseguiu se fazer extraindo a fábula de uma outra fábula.

Extraindo do melodrama filmado a obra de um ‘puro’ cinema (...), a essência originária da arte cinematográfica é extraída, a posteriori, dos dados ficcionais que ela compartilha com a velha arte das histórias (...). A fábula pela qual o cinema diz sua verdade extrai-se das histórias que suas telas contam (RANCIÈRE, 2013, p. 10-11).

Tal “trabalho de desfiguração” acabaria por instaurar uma “unidade dos contrários”, que tentaria identificar “o velho princípio da forma que trabalha a matéria” às “situações de uma potência originária da arte”, mas também o “modelo representativo das ações encadeadas e dos códigos expressivos apropriados ao tema” à “pura passividade de uma potência

---

<sup>4</sup> Há normalmente uma confusão entre a significante “fábula” e “intriga” que são usados para traduzir a expressão “*mythos*” em Aristóteles. Voltaremos, nesta distinção em dois momentos ao longo da tese (p.82 e p. 240), mas vale a pena antecipá-la para dispersar maus entendimentos.

*Fábula*, de modo geral, é um relato de acontecimentos em sequência meramente cronológica, como uma história que se ouve contar ou que se inventa; *intriga* é a disposição particular que o artista dá aos fatos da fábula, é a estrutura criada que pode começar pelo final, e mostrar tudo em *flashback*, ou pode começar do meio da história e ficar recuando e avançando para cenas passadas e futuras. Muitas histórias que seriam contadas com o vai e vem no tempo poderiam perder o interesse se fossem contadas cronologicamente. A fábula seria o acontecido de fato (o acontecimento bruto), e a intriga a maneira pela qual o leitor tomaria conhecimento do acontecido (a elaboração do acontecimento pelo artista).

A intriga se faria por operações que visam tornar os fatos interdependentes a fim de gerar um todo compreensível. São elas: a causalidade, a seleção dos fatos que importam, a hierarquia de importância entre os fatos selecionados (principais e secundários), e a disposição dos fatos (o quê e quando mostrá-los).

Paul Ricoeur também defende a noção de intriga para traduzir o termo *mythos* da *Poética* aristotélica. A intriga seria, com base em sua leitura do texto aristotélico, um agenciamento de fatos ou acontecimentos em um sistema coerente, ou seja, uma operação de configuração que transforma a sucessão dos acontecimentos em um todo significativo. Por isso, a intriga teria uma função mediadora entre os fatos particulares. “Primeiramente, [a intriga] faz mediação entre *acontecimentos* ou incidentes individuais e uma *história* tomada como um todo. Nesse sentido, isso significa dizer que ela tira uma história sensata de uma diversidade de acontecimentos ou incidentes (os *pragmata* de Aristóteles); ou que ela transforma os acontecimentos ou incidentes em uma história” (RICOEUR, 2010, p. 114). Essa operação faz com que os acontecimentos deixem de ser dispersos ou aleatórios, pois passam a ter uma importância na configuração que produz o sentido da obra.

“Consequentemente, um acontecimento tem que ser algo mais que uma ocorrência singular. Recebe sua definição de sua contribuição para o desenvolvimento da intriga. Uma história, por outro lado, tem de ser mais que uma enumeração de acontecimentos numa ordem serial, tem de organizá-los numa totalidade inteligível, de modo tal que se possa perguntar qual é o “tema” da história. Em suma, a composição da intriga é a operação que tira de uma simples sucessão uma configuração.” (RICOEUR, 2010, p. 114). [Nota elaborada a partir de e-mail enviado por Cleise Mendes, em 30/05/2023].

expressiva inscrita nas próprias coisas” (RANCIÈRE, 2013, p. 13). No entanto, tal trabalho viria desfigurar não apenas o sensível – que seria remetido à representação contrariando a passividade da câmera cinematográfica e seu potencial de registrar a vida – mas também a própria representação inteligível da intriga que sofreria mutações a fim de poder se fazer pela imagem cinematográfica. Ou seja, o gesto de extração não viria a livrar definitivamente o sensível da representação: a suposta obra nova só conseguiria se fazer ao contrariar a obra antiga onde os elementos do *mythos* precisariam ser revistos, relidos e redistribuídos. A luta não seria apenas entre um cinema dito de arte e um cinema dito comercial, entre o produtor e o diretor, mas uma luta mais íntima entre o *mythos* e a *opsis*.

Mas chegar depois, enxertar sua arte numa arte já existente, tornar sua operação quase indescritível da prosa das histórias e das imagens comuns é uma lei do regime estético da arte, à qual a indústria cinematográfica, em certo sentido, oferece somente sua forma mais radical (RANCIÈRE, 2013, p. 15).

Chegar depois do roteiro e/ou dos produtores, não seria apenas um gesto imposto pelo mercado e pela indústria, mas seria uma contrariedade íntima ao próprio cinema para se fazer como arte. Para isso, ele precisou “contrariar sua servidão”, contrariar seu próprio domínio, através de procedimentos artísticos que iam contra os seus poderes naturais de se fazer unicamente por meio do sensível. “A fábula cinematográfica é uma fábula contrariada” (RANCIÈRE, 2013, p. 16).

O curioso é que tal trabalho de desfiguração do regime representativo da ação pelo regime estético do sensível antecederia ao cinema. Ou melhor, “[o] cinema como ideia da arte preexistiu ao cinema como meio técnico e como arte particular” (RANCIÈRE, 2013, p. 11). Melhor ainda, trata-se mais do momento estético no qual o cinema surgiu cujos meios técnicos passaram a serem vistos como a consolidação de uma arte que poderia se fazer unicamente a partir do sensível, dispensando qualquer relação com a história (*estória*).

Antes do cinema, a cena teatral moderna, também animada pelo sonho estético, já vinha realizando a inversão da hierarquia entre a racionalidade da intriga e o efeito sensível do espetáculo posta anteriormente por Aristóteles e aprofundada de maneira prescritiva pelo teatro neoclássico, com a imposição das unidades de ação, espaço e tempo como regras invioláveis. Foi do teatro que o cinema teria recebido essa oposição entre a ação dramática e a

“tragédia em suspenso” que revelaria a textura íntima das coisas, “foram dramaturgos e diretores de teatro que opuseram o suspense íntimo do mundo às peripécias aristotélicas” (RANCIÈRE, 2013, p. 12). Maurice Maeterlinck, Gordon Craig, Adolphe Appia e Vsevolod Meyerhold, cada um a sua maneira, já opunham o sensível às peripécias aristotélicas.

Craig [1892-1966] com sua paixão simultânea pelo desenho e pelas artes cênicas, somada à sua missão de colocar a *opsis* acima de qualquer aspecto da obra (CRAIG, 2017, p. 144), desenvolveu uma “cena cinética”, que só chegaria a se realizar em sua plenitude anos mais tarde – depois mesmo de sua morte – por encenadores, como Bob Wilson (1941 -), que dispunham dos meios técnicos para tal. As cenas desenhadas por Craig foram pensadas para estarem em constante mutação e seriam portadoras de uma arquitetura que pudesse alcançar “a mobilidade e fluidez da música” (RAMOS, 2017, p. 24), e seriam compostas por telas e volumes sobre rodas que seriam empurrados por operadores obtendo o efeito de uma dança sutil e discreta (RAMOS, 2017, p. 31). Ao mesmo tempo em que se aproximava da arquitetura e da música e se distanciava da literatura (RAMOS, 2017, p. 15), a busca pelo novo teatro reservaria aos atores um papel de supermarionete, de maneira que sua imobilidade geraria um efeito de engrandecimento visual em relação aos volumes arquitetônicos e às telas cênicas (RAMOS, 2017, p. 19). Craig buscava um “Drama do Silêncio [onde] uma nota muito grande desse drama é desempenhada pelo mais nobre dos trabalhos humanos, a Arquitetura” (CRAIG, 2017, 104) e no qual o teatro deveria ser...

[...] um espaço integral em que a matéria cênica em movimento se bastaria, despida das figurações dos telões pintados e dos objetos realistas, enquanto um dispositivo de telas móveis, planas e sem cor, em consonância com a luz, operaria como um múltiplo de infinitos lugares potenciais (RAMOS, 2017, p. 26).

Ao elaborar um cenário para o Ato I/Cena 5 de *Hamlet*, Craig sente a necessidade de criar uma “situação tão desesperada que nada, senão uma máscara, deverá restar-lhe” (CRAIG, 2017, p. 93), uma situação em que a personagem deverá ser tão pequena a fim de que o lugar possa se impor sobre sua cabeça de modo a se transformar apenas em movimento; ou melhor, de modo que “o movimento deverá ser extraído dele [a personagem]” (CRAIG, 2017, p. 93). As cenas construídas por Craig funcionariam como um regime sensível que poderia ser dividido entre aquilo que se situaria no primeiro plano e aquilo que deveria ocupar o último, entre figuras humanas que deveriam ser apenas silhuetas em contraluz e aquelas que

seriam iluminadas diretamente, personagens que deveriam ocupar lugares centrais e outras que deveriam ser quase indistinguíveis do cenário. Apesar de trabalhar os atores como figuras no palco, ele chega, até mesmo, a imaginar uma cena sem atores, onde uma tempestade deveria ser encenada sem nenhuma figura humana, sugerindo apenas o movimento de sua alma contra a alma da natureza (CRAIG, 2017, p. 114).

O programa do sonho estético de Craig seria a busca por um novo teatro no qual o lugar se tornaria independente daquilo que viria a referenciar. Autonomamente livre de um referente pregresso, o teatro de arquitetura e luz deveria sobredeterminar o drama, de maneira que um mesmo cenário pudesse representar mil cenas em uma: a cenografia deveria se livrar dos dramas representados a fim de que o espaço cênico pudesse ser tratado com liberdade e autonomia. Ao ser questionado por um diretor em relação à ausência de uma porta no cenário para que os autores pudessem adentrar e se retirar do palco, Craig teria respondido: “[m]as não há porta. [...] Há uma entrada e uma saída” (CRAIG, 2017, p. 92). Os cenários dos palcos de Craig parecem se assemelhar a um quadro cinematográfico por onde se sai e se entra pelo fora de campo, mas também a um plano geral onde a personagem tende a se afundar na paisagem, na arquitetura e na atmosfera. Craig parece ter sonhado um mundo visível despido dos telões pintados e dos objetos realistas que figuravam no teatro de sua época, um palco onde a força e o mistério da mobilidade, da luz e dos volumes colocariam forças não humanas em cena. “Sinto que os dramas não deveriam nunca contar nada” (CRAIG, 2017, p. 78), mas deviam mostrar um mistério onde possa “ver intuitivamente” (CRAIG, 2017, p. 80).

Já o novo teatro sonhado por Meyerhold [1874-1940] teria como foco principal o ator cujos gestos, poses, olhares e silêncios desenhariam “movimentos plásticos” (MEYERHOLD, 2012, p. 79). Rechaçando a herança naturalista dos detalhes da decoração e do figurino – bem como os telões figurativos que habitavam o fundo do palco –, tais movimentos se fariam em um espaço tridimensional principalmente por uma não correspondência com as palavras, o que instaurava dois modos de diálogo: um que acompanharia e explicaria a ação e um segundo, interior e escondido, “que o espectador deve escutar não nas palavras, mas nas pausas, não nos gritos, mas nos silêncios, não nos monólogos, mas na música dos movimentos plásticos” (MEYERHOLD, 2012, p. 58-59). Se o primeiro diálogo apelaria ao entendimento, o segundo se faria através do sensível, demandando por isso a pesquisa de novos meios expressivos a fim de que o espectador pudesse acessar as experiências internas das

personagens. “Palavras para o ouvido, plástica para os olhos. Dessa forma, a fantasia do espectador funciona sob a pressão de duas impressões: a visual e a auditiva” (MEYERHOLD, 2012, p. 80). O meio expressivo principal não seria a palavra, mas os movimentos plásticos, e o novo teatro de Meyerhold seria *audiovisual*.

Uma das cenas escolhidas por Rancière (2021) para ilustrar o regime estético no âmbito do teatro foi um ensaio de Maeterlinck [1862-1949] sobre *Solness, o construtor* de Ibsen – escrito pouco menos de dois anos antes da gravação do *A Chegada de um trem na estação* [L’arrivée d’un train à La Ciotat, Auguste e Louis Lumière, 1896] –, onde vê na peça do diretor norueguês o exemplo de um drama novo, “um drama quase sem ação” (MAETERLINK, 1894, p.1, tradução nossa)<sup>5</sup>. O Sr. Brovik, empregado de Solness em uma pequena empresa de construção, quer ver seu filho Ragnar construir algo antes de morrer. No entanto, Solness, um construtor à moda antiga, não quer ceder o seu lugar no mercado de imóveis para o jovem Ragnar; para isso, precisa mantê-lo dentro de sua empresa evitando que ele se demita para fundar seu próprio negócio. Solness mantém um caso amoroso com Kaia, namorada de Ragnar, e a usa para convencer seu namorado a não sair de sua empresa, utilizando a desculpa de que se Ragnar montar o seu próprio negócio, ela terá que ir com ele impossibilitando que continuem se vendo. Inesperadamente, a mocidade vem lhe bater à porta de uma outra maneira. Hilda, uma jovem que Solness conhecera há 10 anos e a quem prometera um reino, aparece para cobrar a promessa. Ela chega para lembrá-lo de um passado do qual não se recorda mais, mas tal passado talvez nunca tenha existido, talvez tudo não tenha passado de uma criação imaginária de Hilda sobre o que deverá acontecer. Hilda, guiada pela imagem da primeira vez que viu Solness subindo na torre de um campanário para inaugurá-la, convence-o a subir na torre que acabara de construir para a sua nova casa. Solness, que sofre de vertigem, o faz, mas termina por cair na frente de todos.

“[O] mais estranho dos estranhos dramas de Ibsen” (MAETERLINK, 1894, p.1, tradução nossa)<sup>6</sup> não invoca nem a agitação da cena, nem a ação interior apelidada por psicológica, mas um cotidiano animado “pela voz mais profunda, mais hesitante e discreta dos

---

<sup>5</sup> “[...] un drame à peu près sans action”.

<sup>6</sup> “[...] le plus étrange des drames étranges d’Ibsen”.

seres e das coisas”<sup>7</sup> e feita para mostrar “a gravidade e o trágico segredo da vida ordinária e imóvel” (MAETERLINK, 1894, p.1, tradução nossa)<sup>8</sup>. O que Maeterlinck identificara em Ibsen é uma nova ideia de teatro, diferente do teatro neoclássico que insistia em representar personagens nobres da realeza e colocaria em cena as ações violentas, incestos, parricídios e traições. A peça de Ibsen seria um drama imóvel sem agitações cênicas ou peripécias, cujas didascálias já anteveriam toda uma minuciosa descrição dos objetos, dos cenários e dos figurinos. Tal drama instauraria uma espécie de *música silenciosa* que definiria toda uma nova economia do poema dramático e do espetáculo teatral que valoraria a luz da lâmpada, a decoração dos fogões, a cor das gravatas e os copos de água com açúcar dispostos na mesa (RANCIÈRE, 2021, p. 133), um regime do sensível inseparável do contraste entre a “aparência doentia” de Kaia e da “aparência sadia e robusta” de Solness (IBSEN, s/d, p. 145), da “sobrecasaca preta, séria, embora um pouco desgastada” (IBSEN, s/d, p. 145) do jovem Ragnar e o “casaco verde-escuro, de gola alta e plastrão” (IBSEN, s/d, p. 146) também de Solness. O drama se faria não apenas por contrastes sensíveis, mas também por todo um jogo de gestos: a troca de olhares entre Brovik e Ragnar para dissuadir Solness, bem como quando Kaia, namorada de Ragnar, tira a viseira da testa para parecer mais bonita a Solness.

O que chama atenção é que Maeterlinck parece ver na peça, mesmo antes da invenção do cinematógrafo, aquilo que poderá se chamar mais a frente de imagem cinematográfica, pois o drama de Ibsen põe em cena imagens que “representará uma casa de campo, uma porta aberta ao final do corredor, um rosto ou mãos em repouso; e essas imagens simples poderão acrescentar qualquer coisa à nossa consciência da vida; isto que é um bem que não é mais possível perder” (MAETERLINCK, 1984, p. 1, tradução nossa)<sup>9</sup>. O que Maeterlinck entrevê em *Solness, o construtor* é uma outra economia do visível que valora o que se dá a ver no silêncio do texto, naquilo que não se pode dizer pelo discurso falado, mas que permite a colocação do drama no espaço e na duração dos corpos e dos objetos.

---

<sup>7</sup> “[...] la voix plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses”.

<sup>8</sup> “[...] la gravité et le tragique secret de la vie ordinaire et immobile”.

<sup>9</sup> “Il représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de la vie ce qui est un bien qu'il n'est plus possible de perdre”.

Esse conjunto de detalhes não viria apenas instaurar um efeito de realidade, mas instauraria também “um drama das sensações mudas” (RANCIÈRE, 2021, p. 133). Será exatamente isso que o próprio Maertelinck irá fazer proliferar em suas próprias peças onde é preciso, por exemplo, que o véu da cortina seja indeciso (*O interior*, 1895), ora revelando, ora encobrindo, aquilo que se dá a ver através da janela, criando assim uma atmosfera de indecisão que não é apenas das personagens, mas também daquilo que se mostra. A peça funciona por um dispositivo que talvez possa, desde já, ser chamado de “cinematográfico”: do lado de fora, ao longe, portadoras da notícia da morte da filha para aqueles que estão dentro da casa, personagens permanecem sem saber se vão noticiar ou não o afogamento da garota. Elas veem o movimento, os móveis e os objetos de dentro da casa emoldurados pelas janelas às quais dirigem o olhar, mas também o nosso. No mesmo ano da invenção do cinematógrafo, 1895, Maeterlinck parece pôr em cena o dispositivo-cinema, onde pessoas veem outras pessoas e um mundo não humano através de uma janela na qual a tragédia é criada a partir de um movimento de interiorização feito não só pelas figuras humanas, mas também por elementos sensíveis não humanos: o véu, a janela, a porta e a poltrona.

O drama novo tenderá cada vez mais a confundir sua realidade sensível como a realidade material da cena, a conferir à luz a força do drama que ela antes iluminava, ao atribuir à disposição das portas e janelas a intensidade dramática outrora confiada aos personagens que as transpunham para trazer as mensagens de fora (RANCIÈRE, 2021, p. 134).

Instaura-se, assim, um drama que opera por oposições sensíveis não humanas, movimento e imobilidade, luz e sombra, interior e exterior, que acabam por romper o sistema causal de encadeamento das ações e a lógica de procedimentos de uma determinada tradição teatral (RANCIÈRE, 2021, p. 137), considerada clássica.

### **1.3 A mutação da intriga no teatro: questões para o cinema**

Partimos do pressuposto de que, ao longo dos tempos no cinema, a vontade irrealizável de fazer obra a partir do puro sensível acabaria por estabelecer um jogo de tensão entre o *mythos* e a *opsis*, entre a racionalidade da intriga e o efeito sensível do espetáculo, de modo que o primeiro viria a ser constantemente refeito, desfeito, desviado e até mesmo minimalizado pela segunda. A fábula cinematográfica não se faria unicamente a partir de sua

extração da fábula aristotélica com sua construção ordenada, sua trama e sua progressão rumo a um desfecho, mas a partir também de uma mutação no seio da própria fábula. Não apenas uma mutação no sensível, mas uma mutação no seio mesmo do regime de representação da ação, a intriga.

Como poderíamos pensar a intriga no cinema? Quais relações ela estabeleceu com a *opsis* ao longo de uma determinada linhagem de obras? O que seria a intriga nessa linhagem de filmes que estabeleceram uma luta contra ela? E qual a relação desta luta e desvio com a imagem cinematográfica? Como tais tensões aparecem nos discursos que se referem aos filmes?

Não se trata aqui de estabelecer um cinema pós-dramático, no sentido em que Lehmann (2007) estabelece – na esteira de Adorno – um teatro pós-dramático, onde o drama seria finalmente dado por morto e acabado. O que nos interessaria seria mais uma mutação mesma do drama que já veio se fazendo, antes mesmo da invenção do cinematógrafo, no teatro moderno e que se prolongaria no teatro contemporâneo, onde a forma dramática passou a conviver com a intromissão do romance (forma épica) e da poesia (forma lírica) na cena.

Se nas fábulas lineares do drama clássico ter-se-ia uma supremacia da ação sobre a situação, no drama moderno e contemporâneo a situação é que teria uma primazia sobre a ação (SARRAZAC, 2017, p. 13). Contudo, tal inversão não eliminaria a fábula, mas lhe daria, sim, um outro estatuto. O estatismo de um teatro como o de Maeterlinck, por exemplo, não visaria por fim à fábula, mas criar um outro sentido para ela com a finalidade de fazer o espectador acessar os detalhes do movimento, do gesto, do figurino e do cenário. A suspensão da ação e sua imobilização não objetivam o seu desaparecimento, mas uma maneira de “torná-la mais vibrante e visível” (SARRAZAC, 2017, p. 13). Por mais que haja “no homem regiões mais fecundas, mais profundas e mais interessantes que aquelas da razão ou da inteligência” (MAETERLINCK, 1894, p.1, tradução nossa)<sup>10</sup>, a proeminência do sensível viria em par com uma mutação da intriga, onde ao mesmo tempo em que a racionalidade e o entendimento cederiam cada vez mais espaço à sensação e ao espetáculo, seriam também profundamente modificados por esses.

---

<sup>10</sup> “[...] en l’homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l’intelligence”.



Se em Aristóteles, a ação trágica deveria passar da felicidade para a infelicidade<sup>11</sup>, no drama moderno e contemporâneo a ação seria ambivalente, pois uma já contém a outra, a felicidade já traz dentro de si a potência da infelicidade, e vice-versa, de modo que não é mais necessária uma reviravolta de fortuna para se construir uma ação. Assim, não se trata do fim do *mythos*, mas de sua transformação, o que há é uma “passagem de uma fábula clássica a uma moderna” (SARRAZAC, 2017, p. 13).

Para Sarrazac, a peça *Seis personagens em busca de um autor* [1921] seria um paradigma da passagem de uma fábula a outra, pois nesta obra, Pirandello não recusaria o drama, mas sim um certo drama, propondo em seu lugar um *outro drama* mais próximo à vida e ao mundo: um ensaio de uma peça é invadido pelas personagens que são rejeitadas por aquele que as criou, mas elas tentam convencê-lo a encenar as suas próprias vidas. Inicialmente, o diretor fica chateado com tal invasão, mas aos poucos vai sendo tomado pela curiosidade da inusitada situação. Instaura-se uma discussão sobre a melhor maneira de encenar a vida: o diretor defende a ideia de que o teatro é uma artificialidade e por isso não teria uma relação direta com a vida tal como ela se deu, já as personagens exigem que suas vidas sejam fielmente encenadas, pois, se assim for, a peça será mais interessante já que não há nada a ser criado.

Diferentemente de Diderot, que em 1757 aceitou a encomenda de Dorval para encenar seu próprio drama familiar originando a obra *O Filho Natural*, Pirandello teria recusado sua escrita às personagens que compareceram diante de si solicitando terem suas vidas dramatizadas. Ambos os dramaturgos colocaram em cena “um mito literário” através da convocação, por parte dos modelos ao escritor, para encenar as suas vidas. Porém, entre os dois autores há uma diferença de natureza: enquanto Diderot dedica-se com cuidado e exatidão à sua tarefa re-transcrevendo o drama o mais fielmente possível às vidas das personagens, Pirandello – por sua vez – decepcionará as suas negando-lhes a tarefa solicitada. Negando-lhes apenas em parte, pois a recusa do drama é feita dentro do próprio drama. Ao mesmo tempo em que lhes nega a escrita, ele as põe em cena para mostrar a negação. Se Diderot pretendia reformular o drama através do naturalismo e do doméstico – respeitando as

---

<sup>11</sup> Cf. “É, pois, necessário que um mito [*mythos*] bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior” (ARISTÓTELES, 2003, p. 120).

unidades de ação, tempo e espaço e “substituindo as personagens pelas condições e as reviravoltas pelos quadros” (SARRAZAC, 2017, p. 3) –, Pirandello colocaria o próprio drama em crise.

O que a peça põe em cena é uma aporia, pois as personagens “foram postas em cena, e ao mesmo tempo, não”, e aí estaria inscrito o mistério das profundas mutações que a forma dramática conheceu desde a virada do século XX até os dias de hoje (SARRAZAC, 2017, p.2). O que Pirandello encena é “a impossibilidade de unificar num só drama os testemunhos parciais que as seis personagens trazem em palavras e atitudes” (SARRAZAC, 2017, p. 3), instaurando uma transgressão da forma dramática pondo em cena um *drama recusado* caracterizado por um caos que faz “pressentir uma nova ordem”, “uma nova lógica de composição ou de de-composição”, “uma fragmentação do drama”, “uma desordem organizadora” (SARRAZAC, 2017, p. 4). O procedimento utilizado por Pirandello inverte o processo de criação teatral, pois transfere às personagens dos atores e do diretor os comandos que gostariam de transmitir ao autor. Por isso, trata-se menos de um meta-teatro e mais de um pôr em cena “um modelo de peça ‘bem-feita’ a ser desfeita” (SARRAZAC, 2017, p. 4), de transformar o palco em “um canteiro de demolição” (SARRAZAC, 2017, p. 3).

Sarrazac parece se inspirar aqui em um dos pares conceituais criados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996): o *corpo-sem-órgãos* e o *organismo*. Este último seria definido como o *plano de organização* que põe em relação os signos, os sujeitos e os órgãos estabelecendo funções e relações hierarquizadas entre eles dentro de uma estrutura, de um sistema estratificado, de uma intriga, digamos, enquanto plano de distribuição do sensível. Seriam exatamente tais relações hierarquizadas que se buscaria construir nas peças bem-feitas. O organismo seria “uma formação em que cada parte isolada é ao mesmo tempo fim e meio, por tanto simultaneamente independente e funcional, valendo por si só e no contexto do todo. [...] De um organismo não se pode cortar grandes partes, sem pôr em perigo a vida do todo” (STAIGER, 1969, p. 101).

Já o *corpo-sem-órgãos*, noção tomada de empréstimo de Artaud, é o *plano de desorganização* e diz respeito não tanto à ausência dos órgãos, mas a maneira como a experiência e as intensidades do corpo (da peça, no caso) desfazem o organismo e a relação entre os órgãos, entre as partes do todo e das partes em relação ao todo. No entanto, tal como

uma dialética simplista poderia induzir, o organismo não se oporia termo a termo ao corpo-sem-órgãos, pois a desorganização só conseguiria se fazer a partir de uma organização. O corpo-sem-órgão só conseguiria ser construído porque haveria uma organização a ser desfeita, um só consegue se fazer pelo outro.

É fazendo um drama tradicionalmente organizado ser desfeito pela desorganização de um outro drama onde as personagens, os atores e o diretor não se cansam de comentarem insistentemente como a ação deverá se realizar, que Pirandello acaba por espedaçar não só a linearidade da ação, mas também “a própria unidade do drama”, “o microcosmo dramático” (SARRAZAC, 2017, p. 6). O que Sarrazac parece ver em Pirandello é a criação de um corpo-sem-órgão a partir do comentário que toma o lugar da ação, que desfaz a ação, “como se o comentário-parasita devorasse esse organismo vivo que é o drama” (SARRAZAC, 2017, p.5).

Como em *O interior* de Maeterlinck, onde o drama teria sido desconstruído através de duas castas de personagens – aquelas que são olhadas e estão dentro de uma casa encerradas por um dispositivo de isolamento e aquelas que olham e comentam o que veem –, em Pirandello acontecerá também algo parecido. A desconstrução da unidade dramática em *Seis personagens em busca de um autor* se dá também através de duas castas de personagens: as que “viveram os dramas e continuam a vivê-lo” e as que “exercem um olhar sobre o drama” (SARRAZAC, 2017, p. 7), de modo que o dramaturgo tenta em vão mimetizar o sentimento de empatia e simpatia das segundas pelas primeiras. Deste modo, Pirandello rompe com a unidade dialética entre o objetivo e o subjetivo, que Hegel tinha usado para definir a forma dramática, e teoriza o drama moderno como “uma dramaturgia de distanciamento entre o drama vivido e os operadores do drama” (SARRAZAC, 2017, p. 8). É como se houvesse em Pirandello a semente de “uma forma de acesso ao drama-da-vida pelo desvio da romantização” (SARRAZAC, 2017, p. 85), um devir-romance do drama que irá invadir a forma dramática e irá se consolidar em dramaturgos como Arthur Miller (*A morte do caixeiro-viajante* [1949]) e Eugene O’Neill (*Longa jornada noite adentro* [1956]), mas que de certa forma já tinha sido posta em cena por Maksim Górkí em *Ralé* [1901].

O trabalho de desconstrução realizado por Pirandello vai incidir diretamente sobre o *mythos*, “o fecho da abóbada da teoria aristotélica do drama” (SARRAZAC, 2017, p. 8), já que, para Aristóteles...

[...] tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objecto uno, assim também o mito [*mythos*], porque é imitação de acções, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. (ARISTÓTELES, 2003, p. 115).

Aristóteles comparava o belo, e conseqüentemente o texto dramático, ao ser vivente cujas partes tinham uma certa ordem<sup>12</sup>, de maneira que o *mythos* seria um sistema que criaria uma espécie de interioridade, fazendo estabelecer uma relação causal entre a cronologia dos fatos, promovendo um encadeamento das ações e instaurando uma instabilidade na situação inicial de modo a distender o conflito<sup>13</sup> ao máximo, até ao clímax que adviria com a catástrofe e se desdobraria com o conseqüente retorno da fortuna. O que se desfaz seria exatamente esse sistema, substituindo a lógica biológica do organismo por uma “lógica analítica” e fragmentária, de modo que o drama moderno e contemporâneo não cessaria de sair da pele do “belo animal” que passaria a se assemelhar mais a uma quimera, um animal híbrido, um animal kafkiano metade gato, metade cordeiro, mas que aspira a torna-se um cão (KUNTZ, 2012, p. 42).

Sarrazac identificará as operações que permitiram o estabelecimento desse outro drama. A primeira será denominada de “secundarização generalizada da forma dramática”, já que o drama clássico é necessariamente primário, pois “põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação” (SZONDI, 2011, p. 26). O drama primário é uma dialética fechada em si mesma que se oferece ao espectador como uma ilusão, de modo que o acontecimento ocorre diante dele em um presente absoluto. Já no teatro moderno e contemporâneo, o drama seria secundário, pois já aconteceu, ou seja, tudo já está consumado quando começa a peça, é “um jogo com o passado, o retorno, forçosamente *crítico*, sobre um drama primário” (SARRAZAC, 2017, p. 16). Em *John Gabriel Borkman* [1896] de Ibsen, as personagens estão

---

<sup>12</sup> Cf. “Além disto, o belo- ser vivente ou o que quer que se componha de partes- não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto, um organismo vivente pequeníssimo não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios ... ). Pelo que, tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória” (ARISTÓTELES, 2003, p. 113-114).

<sup>13</sup> Realizamos, aqui, um anacronismo ao usar a noção de *conflito* para se referir à compreensão do drama por Aristóteles, já que essa noção só será introduzida séculos depois na teoria do drama por Hegel.

ali mais para discutir um passado incômodo do que para realizar ações no presente, e se Borkmann aparece, depois de ouvirmos seus passos no andar de cima, é mais como um espectro do que um personagem humano; em *O interior* de Maeterlinck, a morte da filha já ocorrera restando apenas dar notícia à família; mas também Agnes, que vem à Terra em *O sonho* [1901] de Strindberg para investigar o que os homens fizeram de si mesmos; bem como em *A casa queimada* [1907], também de Strindberg, onde o Estranho vasculha as ruínas do incêndio, menos para descobrir a sua causa do que para reconstruir o passado daqueles que viveram no imóvel cujos segredos vergonhosos são assim revelados.

A estrutura narrativa de diversos dramas modernos e contemporâneos guardaria uma semelhança com os romances policiais, que também surgem no final do século XIX, e também cindem a fábula em duas: uma que aconteceu no passado e que diz respeito à história do crime, e uma outra, cujo enredo se desenrola no presente da investigação do crime cometido. Se a primeira é um drama revelado, a outra é um drama revelador, onde o passado retorna vampirizando o presente, rompendo não só a unidade de ação, mas também a unidade de tempo, pois...

“[...] para que haja investigação, ou ao menos o retorno do drama vivido, há necessidade de um afastamento temporal. [...] A dimensão temporal intervém massiva, estrutural e tematicamente, e instaura a uma boa distância de uma dramaturgia do *retorno*” (SARRAZAC, 2017, p. 19).

Se a primeira operação, a “secundarização generalizada da forma dramática”, foi elaborada por Sarrazac como um *desvio de sua ontologia primária*, as demais operações aparecerão sob o guarda-chuva da noção de *desdramatização*. Diferentemente do uso comum em que o termo expressa uma diminuição da intensidade de emoção de uma determinada cena, obra ou até mesmo evento cotidiano, Sarrazac vai usá-la como uma noção para fazer avançar a pesquisa sobre o drama moderno iniciada por Szondi, que concebia a forma dramática como sendo superada – ou melhor, suspensa<sup>14</sup> – pela forma épica até o seu

<sup>14</sup> Aqui me parece que talvez haja uma possível releitura de Szondi que vale a pena investigar mais a fundo, pois nas duas traduções realizadas pela Cozac Naif do livro *Teoria do drama moderno* o termo *Aufhebung* é traduzido na primeira edição por “superação” e na segunda por “suspensão”. A primeira tradução evoca algo que ficou para trás e que é transposto e superado por outro (noção que Sarrazac critica em Szondi), a segunda diz respeito a algo que permanece ainda que suspendida, e que permanece, de alguma maneira, na nova forma. A palavra *Aufhebung* em Hegel, por exemplo, porta tanto o sentido de suprimir, quanto de guardar e elevar. Cf. JUNGES, Márcia; COSTA, Andriolli. *Superar, aniquilar e conservar* – A filosofia de Hegel. In: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5229-jose-pinheiro-pertille-1>.

esgotamento. À imagem dialética da superação, suspensão e do esgotamento, Sarrazac irá propor a imagem de uma eterna crise, de uma *dialética sem síntese*, trabalhada a partir do par dramatização-desdramatização.

O que é preciso entender por desdramatização? Que o retorno ao drama e a uma catástrofe já advindas é também uma *reviravolta* do drama. Que o dispositivo de retorno revira o próprio sentido do drama. Que se terminou com a sacrossanta progressão dramática e, com ela, o famoso *continuum* dramático. Que a própria noção de conflito central, ou, para retomar o vocabulário hegeliano, de “grande coalização dramática” está ela também revirada, cedendo lugar a uma série descontínua de microconflitos mais ou menos ligados uns aos outros. Eis aí os principais elementos de uma relativa desdramatização do drama, com os quais demonstrarei que ele não é, apesar disso, a morte do drama (SARRAZAC, 2017, p. 20).

Sarrazac tenta assim se afastar de Szondi, para quem o dramático seria ultrapassado pelo épico, e se aproxima de Schiller de onde extrai uma *teoria do contrapeso* na qual as situações dramáticas seriam intercaladas por um “relaxamento pertencente ao épico” (SARRAZAC, 2017, p. 20). A peça moderna não visaria mais à construção de uma tensão dramática crescente que culminaria teleologicamente em seu desfecho, mas seria composta de “momentos relativamente autônomos” (SARRAZAC, 2017, p. 20). Se a forma dramática hegeliana e aristotélica acorrentaria o espectador à tensão dramática, a forma épica interviria no drama proporcionando uma espécie de liberdade para o espectador por livrá-lo da ansiedade em relação ao seu desfecho. A forma épica operaria uma resistência à tensão dramática que sempre avança. Enquanto o drama entraria com motivos progressivos, o épico entraria com motivos regressivos, que remontariam ao passado, mas também a uma vontade de futuro através dos motivos antecipadores.

Desta maneira, o primeiro aspecto da desdramatização diria respeito ao *desvio do instante presente* característico da forma dramática que, em alguns momentos, passaria a se dirigir ao passado, ao que aconteceu. “A retrospectiva, com seu cortejo de memorações e revivescências, [...] inverte o sentido do drama. Ela permite a personagem que rememora efetuar saltos erráticos no tempo e no espaço. Ela fragmenta o drama, tornando a personagem estranha a si mesma” (SARRAZAC, 2017, p. 24). As personagens se tornam relatoras, comentadoras e videntes de seu próprio passado: a *Joana D’Arc* [1939] de Claudel que amarrada no mastro da fogueira mede do alto toda a sua vida, Krapp a quem Beckett faz escutar a própria voz gravada de cada aniversário passado em uma fita magnética em *A última*

*gravação* [1958], ou a Mulher de John Fosse – *Um dia, um verão* [1999] – que vê o seu passado desfilar cenicamente diante de si.

Já a *antecipação*, segundo procedimento, traz ao momento presente aquilo que acontecerá, de modo a ficarmos livres daquela ansiedade denunciada por Schiller como característica da forma dramática. Essa antecipação faz o drama moderno e contemporâneo reencontrar o mito, tal como um convite de retorno a acontecimentos já conhecidos. Os exemplos se multiplicam: os resumos dos acontecimentos da fábula pelos comentadores que adentram o palco recorrentemente em Brecht, e a divisão em capítulos com seus intertítulos em *Roberto Zucco* [1989] de Koltès, que – ao mesmo tempo em que permitem antecipar o que irá se seguir – desmembram e segmentam a obra rompendo assim a unidade dramática. Tal operação de “titulação” acabaria por produzir uma “dramaturgia em quadros” que interrompem, cortam e contrariam o fluxo dramático permitindo ao espectador tomar certa distância da intriga não ficando, por isso, preso a ela.

O terceiro procedimento de desdramatização é denominado de *optação* e diz respeito à maneira como “os dramaturgos modernos e contemporâneos trabalham para alargar o campo do possível, dos possíveis, e para instaurar um diálogo entre o que é e o que pode ser” (SARRAZAC, 2017, p. 29). Uma espécie de “gramática teatral do subjuntivo, do condicional, do optativo” (SARRAZAC, 2017, p. 33). Esse procedimento opera um deslocamento dos fatos, daquilo que *é* em prol de uma outra possibilidade, de modo a ser sempre possível “substituir o desenvolvimento puramente sintagmático da ação pelo *desenrolar paradigmático* de suas possíveis alternativas” (SARRAZAC, 2017, p. 30). Trata-se menos de encadear ações que procederiam por decisões das personagens e mais “formular hipóteses, jogar contraditoriamente com exemplos, situar-se no cruzamento dos sentidos, submeter os comportamentos humanos ao estudo, fazendo com que o teatro funcione como um verdadeiro laboratório” (SARRAZAC, 2017, p. 30). Procura-se imaginar um mundo porvir, diferente daquele que se apresenta, como uma maneira de “insuflar a liberdade no que se relata do mundo” (SARRAZAC, 2017, p.33). Esse procedimento pode ser encontrado tanto no clamor à resistência nas personagens de Brecht, como em dramaturgas mais intimistas como Duras, em *Détruire dit-elle* [Destruir, diz ela, 1969], romance que guarda em si um devir-teatro, onde os diálogos trocados dentro de um quarto apontam para um “novo devir da história” (SARRAZAC, 2017, p. 34).

O quarto procedimento é a *repetição-variação* que, segundo Sarrazac, guarda uma fina fronteira com a *optação* e é a operação mais presente no drama moderno, no drama-da-vida. Isto acontece, pois como a vida moderna é caracterizada pela repetição e pelo cotidiano, eles acabam se transformando em procedimentos para o dramaturgo.

Tentar conjurar a repetição vivida por uma repetição estética, criadora de variações, parece ser o procedimento central do dramaturgo moderno e contemporâneo. [...] Tomar a repetição como a armadilha da arte da repetição, captá-la e musicá-la, até produzir-se a diferença e, portanto, o sentido (SARRAZAC, 2017, p. 35).

A repetição se traduz tanto na vivência reincidente de microdramas semelhantes e equivalentes ao longo da peça, como em tentativa de fazer com que a repetitividade vá contra a repetição trazendo sempre algo de diferente que se faz no retorno do mesmo. Deste modo, ela se efetua também no espaço cênico que deixa de ser o espaço linear da forma dramática clássica e passa a ser um espaço circular e, até mesmo, em espiral: as voltas do Oficial em torno da Ópera esperando a sua amada Vitória (*O Sonho*, de Strindberg), as voltas do Sr. Borkman no andar de cima enquanto a Sra. Borkman, que não o vê há anos, escuta-o no andar de baixo (*John Gabriel Borkman*, de Ibsen), as inúmeras solicitações de Solness para que Hilda se sente a fim de ouvir sua história (*Solness, o construtor*, também de Ibsen) ou até mesmo o eterno retorno do mesmo por Estragon e Vladimir (*Esperando Godot* [1952], de Beckett).

O tempo, afetado pela repetição, devém também um cerimonial, um ritual, como o chá, em *As Criadas* [1947] de Jean Genet, que abre a peça e ao final retorna com o envenenamento da patroa. A repetição se efetua também em frases e diálogos que são ditas da mesma maneira pelas personagens ao longo de uma peça, como se fosse o refrão de uma canção cujas frases tentam preencher os vazios do tecido conjuntivo da vida: “os seres humanos são dignos de lástima” (*O Sonho*), ou “vamos embora?”, insistentemente demandado por Estragon (*Esperando Godot*).

A quinta e última operação é a *interrupção*, operação da qual todas as outras dependem, pois promove “a reviravolta do sentido da ação”. Se o que caracterizaria a ação seria o seu avançar até a meta final, a interrupção do fluxo dramático seria o que todas as demais operações de desdramatização teriam em comum. A interrupção promove...



[...] *rachaduras* que fragmentam a ação das peças contemporâneas em pequenas unidades relativamente autônomas (pedaços, movimentos, fragmentos, cenas simples numeradas etc.), o que ocorre é o fim do sistema do belo animal em que a ligação aparentemente orgânica dos atos e das cenas tinham por finalidade suturar a ação e garantir-lhe a unidade (SARRAZAC, 2017, p. 38).

Levando em consideração a visada de Sarrazac em relação ao drama, podemos voltar agora ao cinema. Que drama seria este posto em cena pelo cinema, que se faz necessariamente com e pela imagem-movimento? O que acontece com a imagem quando o cinema repete o drama primário? E quando ele o rejeita? O que acontece com as imagens, com o sensível, quando o drama se recusa a fazer progredir a ação em direção a sua finalidade? Enfim, o que se produz quando o cinema põe em curso as operações de desdramatização, ou, melhor dizendo, de *desintrição*?

#### 1.4 Uma genealogia provisória

A presente tese é um trabalho teórico-crítico que visa realizar cinco variações sobre um mesmo tema: a tensão entre a racionalidade da intriga e o efeito do sensível, entre a história (*estória*) e a imagem, entre a representação da ação e o movimento puro, ou entre o *mythos* e a *opsis* no cinema. Cada capítulo se debruçará sobre momentos específicos nos quais tal tensão virou discurso, chegando a figurar tanto nos filmes, quanto na crítica e na teoria. No entanto, não pretendemos fazer aqui nenhuma historiografia de tal tensão. Se tomamos aqui determinados períodos e movimentos cinematográficos canônicos (cinema clássico, vanguarda, neorealismo, *nouveau cinéma*<sup>15</sup>, cinema de fluxo), que muitas vezes se confundem com periodizações históricas nos estudos em cinema, é porque os tratamos mais como momentos de emergência no discurso da necessidade de afirmar algo nos filmes que transpassa ou perpassa a história (*estória*), do que momentos que definiriam alguma evolução da arte cinematográfica.

---

<sup>15</sup> O *Nouveau Cinéma* não diz respeito nem à *Nouvelle Vague*, nem ao Cinema Novo que se configurou como um forte movimento cinematográfico que aconteceu, principalmente, nos países fora do eixo Europa Ocidental-EUA. O *Nouveau Cinéma* acontece concomitante à *Nouvelle Vague* e inclui realizadores como Alain Resnais, Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Chris Marker e Agnès Varda. O *Nouveau Cinéma* recebe este nome devido à analogia como o *Nouveau Roman*, e não teve um caráter de movimento como a *Nouvelle Vague*.

Tal necessidade parece figurar na afirmação do “novo” que se estampa no nome de tais movimentos: a vanguarda (cujo nome pretende enfatizar a ponta de lança do exército dos artistas), o neorrealismo (cujo prefixo *neo* já traz a necessidade de marcar um realismo outro) e o *nouveau cinéma* (cujo nome aparece explicitamente). Já o cinema de fluxo, devido à impossibilidade de sustentar algo de “novo” na contemporaneidade, escamoteia-o de modo a não figurar no nome, mas que trará todas as outras “novidades” no seu escopo discursivo. Não nos interessa, nesta tese, provar se realmente haveria algo de novo, ou não, em cada um desses movimentos, pois seria algo que apenas uma pesquisa evolutiva do cinema poderia se pretender a responder, o que não é do nosso escopo aqui. Usamos o significante “novo” não como um dado histórico, mas como um sintoma que emerge no discurso para tentar afirmar nos filmes algo além, ou aquém, da intriga.

Decerto, os capítulos coincidem com consagrados recortes periódicos na história do cinema, mas se o tomamos de modo aparentemente aleatório, já que outras escolhas também seriam possíveis (poderia se fazer a partir do cinema de Eisenstein, da *nouvelle vague* francesa ou do cinema novo terceiro mundista) é porque encontramos neles – não um fluxo evolutivo da história que correria por baixo, ou acima, deles – mas por identificarmos uma questão que parece emergir nesses momentos: uma necessidade de afirmar um cinema para além da intriga, como se a história (*estória*) não bastasse para sustentar uma ontologia do cinema pretendida por cineastas, críticos e teóricos. A busca por tal problemática, antes de fazer aparecer uma determinada história do cinema ou propor algo nessa direção, visa mais a traçar uma determinada e provisória linhagem que parece insistir, de alguma maneira, ao longo do tempo.

A tensão entre a intriga e o sensível, que aparece tanto nos filmes como no discurso sobre eles, parece querer liberar a imagem para algo mais, como se fosse preciso que a intriga deviesse sensível para que o sensível pudesse devir alguma outra coisa. Essa “outra coisa” aparece com muita ênfase nos discursos: a ação (cinema de intriga), o movimento (vanguarda francesa), o real (neorrealismo italiano), o tempo (*nouveau cinéma*) e a atmosfera (cinema de fluxo). Mais do que categorias históricas, tais períodos seriam momentos de surgimento de um sintoma onde aquilo que é irrepresentável parece querer insistir, de alguma maneira, na representação.

Também não se trata de fazer uma história da tensão entre o *mythos* e a *opsis* onde se buscaria a sua origem ou se estabeleceria relações de causa-efeito entre os períodos como se um se originasse do outro. Busca-se, aqui, uma genealogia que marque “a singularidade dos acontecimentos” (FOUCAULT, 1979, p. 15) a fim de traçar uma linhagem provisória, “o tronco de uma raça” (FOUCAULT, 1979, p. 20) de tal tensão. Busca-se “apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde desempenharam papéis distintos” (FOUCAULT, 1979, p. 15). Não buscamos estabelecer uma periodização que descobriria a essência primeira de tal tensão, mas pretendemos realizar uma escuta para tentar identificar alguns momentos em que tal tensão irrompe no discurso. Tal genealogia não pretende recuar no tempo para traçar uma continuidade e reunir a dispersão dos acontecimentos dando a ver que o passado ainda anima o presente em segredo. Nada de evolução ou de destino, nada de movimento teleológico ou encadeamento natural. A vontade de traçar uma linhagem passa por “manter o que se passou na dispersão que lhe é própria” (FOUCAULT, 1979, p. 21). Se há uma herança, uma linhagem, uma proveniência, em que algo se transmite de um momento a outro, ela “não é uma aquisição, um bem que se acumula e se solidifica: é antes um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instável, e, do interior ou de baixo, ameaçam o frágil herdeiro” (FOUCAULT, 1979, p. 21). Também, não se pretende chegar a uma hermenêutica que asseguraria uma compreensão do fenômeno da tensão entre a intriga e o sensível no cinema, mas pontuar alguns cortes, algumas rupturas pelas quais ela se instaurou em determinados momentos. Ao traçar tal genealogia não se tem “grandes cumes do devir”, mas sim uma presença constante de uma tensão entre a intriga e o sensível que parece atravessar o cinema.

### 1.5 Os capítulos da tese

O primeiro capítulo, *A imagem-ação no cinema de intriga: a causalidade e a tentativa de submissão do sensível à intriga no cinema industrial hollywoodiano*, versará sobre o cinema que tomou para si determinadas regras dramáticas para se criar filmes “bem feitos”. A importância deste capítulo é levantar alguns conceitos da dramaturgia tradicional na sua relação com o cinema americano comercial, o cinema de intriga por excelência, em relação ao qual os demais capítulos irão estabelecer uma relação de oposição ou desvio. No cinema de intriga, há todo um trabalho da imagem, que foi experimentado ao longo do *primeiro cinema*,

para construir o enredo, o que acaba por gerar um efeito de redundância entre o *mythos* e a *opsis*. A imagem viria mostrar uma história *a priori* que já tinha funcionado no texto do roteiro e que agora é preciso pôr em imagens. Para fazer identificar o máximo possível o sensível à intriga, tal cinema se utilizava da transparência da narração que opera através de uma estética da continuidade, escondendo o máximo possível os artifícios da técnica cinematográfica a fim de garantir o *drama primário*.

Fazendo a *mimesis* se identificar com a *diegesis*, a continuidade teria sua força ilusória potencializada pelas relações causais estabelecidas entre as situações e entre as imagens. A ilusão criada almejava um acesso direto a um mundo representado pretensamente sem mediação, onde o aparato da imagem e do som seria utilizado para construir um dispositivo transparente, uma janela de acesso a um mundo naturalmente representado. A causalidade da forma dramática é o procedimento dominante através do qual a composição da obra é organizada e que tende a reger, determinar e sobrecodificar os demais componentes. O cinema de intriga se faria por uma hierarquia das situações e das imagens que progrediria dramaticamente até atingir um clímax que sobrecodificaria tudo o que se passou anteriormente. A intriga feita através da causalidade entre as situações afastaria todo o tempo morto, tudo aquilo que não faz a história avançar. O cinema de intriga seria o cinema da imagem-ação (Deleuze), onde a personagem age sempre localizada em um meio qualificado visando modificá-lo ou ser modificada por ele; se não há tempos mortos é porque a percepção das personagens se prologa imediatamente em ação, havendo pouco, ou nenhum, intervalo entre uma e outra. Dessa maneira, o tempo derivado da intriga é uma expressão indireta da imagem-movimento, e *quase* não figura como uma expressão mesma da imagem, pois está subordinado ao movimento. No entanto, essa pretensa harmonia entre a intriga e o sensível teve seus momentos de crise, no seio mesmo do sistema industrial de produção, nos musicais e nos filmes *noir*, onde o espetáculo musical e o suspense se faziam por momentos narrativos vazios, cenas em que não havia nada a contar, pois tudo já foi contado, e cujo objetivo era provocar a emoção unicamente pela via da imagem e do som. Contudo, a crise da intriga no cinema hollywoodiano, já sob a égide de um cinema moderno, se instauraria em Hitchcock que desenvolveu um “drama do olhar” transformando o próprio sensível em intriga, revelando que o sensível opera desde já no enredo, através de personagens onde o comportamento do olhar equivaleria aos comportamentos de ação e reação.

O segundo capítulo, *A imagem-movimento da vanguarda francesa: a parada na intriga e a aparição da qualidade do movimento*, toma como ponto de partida o *Manifesto das Sete Artes* de Canudo, que cunhou o termo “sétima arte” em um discurso que tentou livrar o cinema das artes da representação e que acabou por ganhar força na vanguarda francesa. A tentativa de inserir o cinema - uma invenção considerada por alguns intelectuais da época como meramente técnica e popularesca - no sistema das artes fez alguns cineastas e críticos estabelecerem uma relação dicotômica entre a recente arte cinematográfica, de um lado, e as artes da narrativa de outro. O desejo de definir o cinema por aquilo que o constituía em sua especificidade, o movimento (batizado pelo nome de fotogenia), fez alguns críticos e teóricos da época conceberem um ideal de cinema puro, livre da literatura e do teatro. No entanto, a noção de “cinema puro”, ou “cinema integral” (Dulac), parece figurar a partir de uma operação recorrente no modernismo, onde a especificidade de uma determinada arte (a cor na pintura, o volume na escultura, as linhas e as proporções na arquitetura, a combinação de sons na música) é dotada de poderes de se fazer livre de qualquer referente, ganhando, assim, uma autonomia a partir de seus próprios materiais, tal como na arte abstrata. No cinema francês de vanguarda, o movimento passou a ser concebido como sendo extraível do corpo ou móvel que lhe servia de suporte, de modo que poderia configurar-se em si mesmo, por si mesmo. A postura em relação ao cinema narrativo variou desde uma condenação restrita de aspectos particulares (como letreiros, gestos teatrais exagerados ou inspiração em literatura de baixa qualidade) até a sua total negação. Ora o cinema narrativo foi considerado uma fase preliminar através da qual o verdadeiro cinema (o cinema puro) forjaria seus próprios meios expressivos cinematográficos (a valorização do cinema americano em detrimento do cinema francês por Canudo e o sutil reconhecimento daquele por Dulac); ora o cinema seria algo que apareceria em determinados momentos do filme, como se fosse enxertado na narrativa, mas que também poderia se desprender dela, alcançando uma quase autonomia (a noção de fotogenia de Jean Epstein); ora o cinema estaria completamente livre da narrativa e figuraria uma arte nova sem nenhum compromisso com as artes miméticas, mas mantendo relações estreitas com a música e a dança (Dulac). Ao se afastar da necessidade de contar história, o cinema teria a possibilidade de se fazer como uma nova arte; em contraposição, ao se aproximar dela, o cinema viria a ser uma nova forma de drama, um drama visual, um drama do sensível, um drama cinematográfico.

O terceiro capítulo, *A imagem-fato no neorealismo italiano: o afrouxamento da intriga e o real*, tomará o impacto do neorealismo no pensamento de André Bazin, que irá ver a novidade do movimento cinematográfico italiano pela ótica do realismo na imagem, mas também como um direito do real em afrouxar as relações causais que ligavam as situações dramáticas. Os filmes neorealistas tinham o seu valor por se equipararem ao documentário de reportagem, o que lhes davam um maior efeito de realidade. O que daria o mérito a esses filmes seria exatamente esse suplemento de real que carregariam através de seus cenários, dos corpos de seus não-atores, da iluminação natural, da continuidade da duração do acontecimento no plano e da fragmentação da realidade, que fariam com que se aproximassem mais da vida. A intriga seria secundária em relação a esse “mais de realidade” que os filmes faziam imprimir na imagem, batizada por Bazin de *imagem-fato*: um fragmento de realidade bruta, múltipla e equívoca. Bazin irá usar diversas metáforas para tentar definir um modo de narrar que não se dá mais através da intriga que encadeia uma situação na outra como se fosse a corrente em uma engrenagem. Ao invés disso, o que se estabeleceria entre as situações seriam ligações tênues, frutos de uma tensão entre a tendência dispersiva das imagens-fatos, que por sua força centrípeta bastavam a si mesmas, e a tendência organizativa da intriga, que tendia a fazer as imagens-fato saírem de si mesmas estabelecendo centrifugamente relações com outras imagens. Os filmes de Vittorio De Sica seriam exemplos tomados por Bazin para pensar um equilíbrio contraditório entre o sensível e a intriga.

No entanto, à medida que o neorealismo avança com os filmes de Rossellini feitos com Ingrid Bergman e com a chegada de novos cineastas como Fellini e Antonioni, os filmes vão perdendo a realidade social que pretendiam abordar inicialmente, e as imagens-fato vão cada vez mais brotando de uma imobilidade das personagens, que estão diante de algo que as ultrapassa. Frente a frente com o sublime, a percepção perde o seu prolongamento em ação, tal como acontecia no cinema clássico, de modo que as situações dramáticas devêm óticas e sonoras, o que, por sua vez, retarda o avanço da ação. O ritmo da intriga torna-se mais lento, fundando assim um “cinema de vidente” (Deleuze), onde a personagem vê aquilo que vemos. Ao precisar fazer a imagem que paralisa a personagem durar por mais tempo no quadro, os novos cineastas neorealistas aprofundam a experiência temporal que vinha sendo experimentada no neorealismo da primeira fase, de modo que o tempo vai deixando de ser

uma derivação indireta da imagem-movimento. Não sendo mais subordinado pela intriga, o tempo passa a figurar como um dado imediato da imagem.

Desta maneira, Antonioni irá cada vez mais por em cenas personagens neuróticas, que sofrem de algum problema psíquico a fim de criar uma deformação do mundo pela estética do filme. Pasolini chamará tal procedimento de “subjéctiva indireta livre” que seria uma derivação do discurso indireto livre da literatura no cinema. Nesse, o autor do filme tomaria como pretexto a doença psicológica da personagem para criar um mundo fundado no estilo. Se haveria um “cinema de prosa” que estaria preocupado em narrar uma intriga afastando os elementos irracionais, oníricos e bárbaros, que constituíam a imagem-movimento, haveria um “cinema de poesia” no qual a imagem remeteria ao irracional, ao onírico e ao aberrante, pois teria uma natureza similar à memória e ao sonho. A imagem deixaria de ter apenas uma tendência naturalista e objetiva, e ganharia também uma tendência expressiva lírico-subjéctiva, de modo que o real, o objetivo, passa a ser indiscernível do imaginário e do subjéctivo. A imagem passaria a ter uma face voltada para o que é natural e objetivo, e uma outra voltada para o expressivo e o subjéctivo.

A radicalização entre uma indiscernibilidade entre real e o imaginário, entre o objetivo e o subjéctivo será instaurada, no cinema de Robbe-Grillet, por uma imagem-mental que virá de par com um estilhaçamento da intriga, na qual o passado, o presente e o futuro perdem a distinção e deixam de fluir cronologicamente. Eis o quarto capítulo intitulado *A imagem-mental no nouveau cinéma: o dilaceramento da intriga e a subjéctivação do sensível*. As discussões tratadas no Novo Romance – onde se tentou distinguir uma descrição verídica, que pressuporia a existência do objeto em relação ao ato de descrever, e uma descrição falsificante, que proporia e criaria o objeto que descreve – terão, no *Nouveau Cinéma*, um profundo impacto na imagem cinematográfica. Se esta corresponderia à descrição verídica do romance, por estar sempre no presente, Robbe-Grillet irá arrancar a imagem de seu presente imediato para fazê-la devir uma imagem-tempo. A intriga perde a sua capacidade de estabelecer relações causais entre as situações e transforma-se tanto no vai e vem no tempo, quanto nas múltiplas possibilidades de a história (*estória*) acontecer ou ter acontecido. O filme não teria mais algo a contar, mas uma história (*estória*) a ser criada pelo espectador que, ao invés de se identificar com ela, introduziria uma profundidade na obra.

No entanto, a descronologização da intriga não seria algo levado à frente como um terreno constante de experimentação no cinema contemporâneo. De modo contrário, e aqui se inicia o quinto capítulo denominado *A imagem-sensação no cinema de fluxo: o minimalismo da intriga e a atmosfera*, no final do século XX e início do XXI, as fichas serão apostadas numa linearização extrema da narrativa e numa minimalização da intriga que passa a ser configurada como uma situação dramática única e mínima, quase imperceptível, a fim de fazer brotar um devir-tátil das situações óticas e sonoras. Stéphane Bouquet batizou esse cinema transnacional como sendo uma “estética de fluxo”. Nos anos 90, começam a surgir diversos cineasta-artistas que não desejavam mais contar histórias e almejavam introduzir em seus filmes ambiências nas quais o espectador deveria imergir, a fim de repercutir sensações no corpo da personagem e do espectador. Tais filmes passam a se fazer por um *crescendo* de sensação que instaura um aumento da tensão escópica dentro dos planos, a fim de que a progressão deixe de ser unicamente dramática e se torne sensível. Nos anos 2000, até mesmo o fluxo de um *crescendo* sensível perderia força em prol de uma perda de hierarquia das imagens e das sensações em prol de uma ambiência que passa a se fazer por um fluxo contínuo e minimalista. O “cinema de fluxo” não visaria às emoções visuais provocadas pelo reconhecimento e pela reviravolta da intriga, mas instauraria, para o espectador, a possibilidade de um comportamento do olhar que desafia tanto as noções da encenação, quanto da dramaturgia tradicional. A intriga transforma-se numa superfície mínima onde viria habitar toda uma atmosfera vaporosa e onde os longos planos-sequência se transformam em unidades quase que puramente rítmicas, sem preocupação em significar o desenvolvimento de uma ação geral. Trata-se menos de definir e fixar as coisas e os gestos, e mais instaurar fluidez, movimento, continuidade que faz circular matérias e ambiências. O cinema de fluxo parece reencontrar algo da vanguarda francesa nos anos vinte, na qual a história do filme não é a intriga, mas o comportamento da luz, a captação do movimento e os sentimentos dos ritmos; parece também aprofundar os experimentos neorrealistas dos gestos e do cotidiano como duração na imagem; mas deixa de lado as experimentações narrativas descronologizantes de um determinado cinema moderno. A experimentação com a intriga é posta de lado a fim de promover uma experiência diferente do olhar na sua contemplação do mundo, fazendo a imagem ganhar uma dimensão tátil, uma espécie de “visualidade háptica” (Laura Marks), através da inserção do corpo no espaço e no tempo cotidiano de modo a



valorar a dimensão sensorial através do privilégio da intensidade, da duração, do ritmo e da atmosfera.

Tais momentos cinematográficos parecem revelar uma luta íntima entre a intriga e o sensível, entre o *mythos* e a *opsis*, que parece animar o cinema por dentro, mas que talvez seja também uma luta interna a toda arte que se faz pela mostraçã o e pelo tempo (do movimento ou da figura) como o teatro, a dança, a história em quadrinhos (passagem de um quadro a outro), o jogo eletrônico, ou até mesmo a arte editorial do livro com suas diagramações visuais e as relações estabelecidas entre o desenho das letras (fontes) e as palavras dispostas nas páginas.

A vontade de fazer cinema a partir do sensível provocou uma profunda mutação no seio das imagens por submetê-las à intriga, a ponto de expressar o enredo por meios propriamente cinematográficos, tal como no cinema dito clássico. No entanto, a própria intriga também sofreria mutações devido ao sensível que ela passou a expressar: deixando de subordinar o tempo, ela passaria a ser subordinada por ele em um dito cinema moderno (Deleuze). O organismo da intriga seria desfeito em prol de um plano de desorganização operado pelo sensível que viria a reorganizá-la, desfazendo as relações de causalidade, de seleção e de hierarquização entre as partes. O que talvez aí se revele seja o desejo de algo mais que contar uma história, o desejo de fazer o irrepresentável entrar, de alguma maneira, na representação por meio das situações sensoriais.

## 2. A IMAGEM-AÇÃO NO CINEMA DE INTRIGA: A CAUSALIDADE E A TENTATIVA DE SUBMISSÃO DO SENSÍVEL À INTRIGA NO CINEMA INDUSTRIAL HOLLYWOODIANO

### 2.1 A narração no primeiro cinema: a intriga e o nascente controle do sensível

O cinema não nasce narrativo e só viria a conhecer a narração algum tempo depois. O que se chama de cinema clássico seria exatamente a consolidação dessa descoberta, ou melhor, desse trabalho através do qual as imagens são arrancadas de sua significação própria e controladas a fim de expressar, através delas, a intriga; já que, inicialmente, as imagens-movimento valiam por si mesmas, e não necessitavam expressar uma história, uma ação, uma intriga. Ocupando inicialmente lugares nas feiras, music-halls, cafés-*concerts* e casas de variedades, o filme era um número tal como os cantores, acrobatas, domadores de animais e lutadores com os quais compartia um programa, não sendo por isso nem uma atração exclusiva nem principal. O mestre de cerimônias ficava do lado de fora tentando *atrair* o público para dentro do lugar onde se daria a projeção dos filmes com suas explosões, estouros, tempestades, mas também gags, mágicas, “vistas” de lugares distantes e os próprios números dos vaudevilles reapresentados em película. Muito distante da sala escura atual, o filme era exibido em meio a fumaça de cigarros, alaridos e conversas. Não se ia à feira para ver o seu conteúdo, mas sim para ver qualquer coisa que se movia projetada em uma janela branca. “O único fato de que ‘isso’ se move constituía, em si mesmo, uma atração, que poderia ela mesma ser sobredeterminada pelas eventuais qualidades atrativas do trem que chega, do bebê que toma o café da manhã ou do jardineiro que é regado” (GAUDREAU, 1988, p. 24, tradução nossa)<sup>16</sup>. A atração...

[...] seria, como escreve Giraud, o ‘elemento cativante, sensacional, de um programa’. Seria ainda como diz Gunning, um momento de pura ‘manifestação visual’, que se caracteriza por um reconhecimento implícito da presença do espectador, ao qual a atração se confronta diretamente e de maneira, digamos, exibicionista. A atração está aí, diante dele, o espectador, *para ser vista*. Ela existe, *stricto sensu*, apenas para *se dar a ver*.

<sup>16</sup> “Le seul fait que ‘ça’ bouge constituait déjà, en soi, une attraction, qui pouvait elle-même être surdéterminée par les éventuelles qualités attractionnelles du train qui arrive, du bébé qui déjeune ou du jardinière qui se fait arroser...”

Geralmente, a atração é momentânea, para não dizer instantânea (GAUDREAULT, 2008, p. 93, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Em seus três primeiros anos, 1895 a 1897, os filmes eram *vistas*, ou seja, composições de apenas um quadro que se faziam por uma narratividade intrínseca ao próprio “plano”, uma “micro-narração”<sup>18</sup> que articulava os fotogramas em uma ilusão de movimento gerando “a mobilidade das coisas [sujet] representadas” (GAUDREAULT, 1988, p. 48, tradução nossa)<sup>19</sup>. Teria sido a demanda por representar os velhos temas no novo meio cinematográfico, como a luta de boxe e as *Paixões*, que teria feito a imagem contar algo mais que a narrativa nativa do plano, forçando os filmes a transitarem de um projeto “unipontual” para um “pluripontual” (GAUDREAULT, 1988), de um só plano para filmes realizados com mais de um. Se as lutas de boxes não cabiam na duração limitada da película com pouco menos de um minuto, obrigando a interrupção da gravação e a colagem posterior das partes interrompidas, o mesmo acontecia com os primeiros dramas cinematográficos, as *Paixões* [filmadas por Lear, Georges Hatot, William Freeman e Paley y Russel, 1897 e 1898], que eram impossíveis de serem gravadas em um único e mesmo plano, necessitando o encadeamento de quadros diferentes e de intertítulos (“Anúnciação da Nossa Senhora”, “Adoração dos Reis Magos”, “Fuga para o Egito”) que explicavam o que seria visto, inaugurando, assim, “a noção de *sucessão* que será o germe da nova forma narrativa, fundada na concatenação de quadros diferenciados” (MACHADO, 1997, p. 88).

Cada quadro que formava uma *Paixão* poderia ser retirado e até mesmo trocado por outro sem nenhum prejuízo à compreensão do filme. E isso muitas vezes acontecia na prática, pois antes do controle dos filmes por parte dos produtores, eram os próprios exibidores que compravam os quadros de diferentes realizadores, cada qual com o seu Jesus diferente, e montavam a sua própria sessão. No entanto, a única e simples concatenação dos quadros não garantia a compreensão das *Paixões*. Se a compreensão acontecia, era menos pela construção

---

<sup>17</sup> “Ce serait, comme l’écrit Giraud, l’élément captivant, sensationnel, d’un programme’. Ce serait comme encore le dit Gunning, un moment de pure ‘manifestation visuelle’, qui se caractériserait par une reconnaissance implicite de la présence du spectateur, auquel l’attraction se confronte directement et de manière, disons, exhibitionniste. L’attraction est là, devant lui, le spectateur, *pour être vue*. Elle n’existe, *stricto sensu*, que pour *se donner à voir*. En règle générale, l’attraction est momentanée, pour ne pas dire instantanée”.

<sup>18</sup> “[...] micro-récit”.

<sup>19</sup> “[...] la *mobilité des sujets représentés* [...]”.

lógica das imagens do que pelo fato das histórias bíblicas serem um relato amplamente conhecido, de maneira que a sequencialização linear dos planos podia ser presumida de antemão. “[E]ssas imagens obedeciam a uma ordem inelutável, à Ordem das ordens, poderíamos dizer, à progressão desta via exemplar entre todas, cuja linearidade, garantida pelos gestos sacramentais, podia ser vista no Ocidente como fundadora de toda linearidade possível” (BURCH, 1999, p. 154, tradução nossa)<sup>20</sup>. Nas primeiras experiências dramáticas, o sensível, aquilo que era dado a ver, era também conformado por um entendimento que vinha de fora de seu sistema icônico: uma história desde sempre contada e que demandava apenas a sua representação na imagem que se move.

Tal “Ordem das ordens”, tais estórias cristãs conhecidas de antemão, era a garantia da sutura dos quadros, já que os eventos entre eles eram marcados por grandes elipses. *A paixão* [La Vie et la passion de Jesus Christ, Georges Hatot, 1898] começa com o quadro do nascimento de Jesus no estábulo, depois a sua fuga para o Egito, a chegada a Jerusalém, a traição de Judas, a ressurreição de Lázaro, a última ceia, a prisão de Jesus, a flagelação, o coroamento com espinhos, a crucificação, o calvário, o enterro e a ressurreição. Porém, se a sutura entre os quadros era garantida de antemão, o entendimento do movimento no interior do quadro era por demais confuso para ser compreendido apenas com o olhar. Carentes de uma hierarquização e de uma segmentaridade dentro de seu espaço interno, era difícil, ao menos aos nossos olhos atuais, distinguir imediatamente aquilo que deveria ser visto para garantir a compreensão do que se queria narrar.

A confusão não se dava apenas nas *Paixões*, mas em diversas outros filmes narrativos que usavam o quadro repleto de signos, característico das vistas Lumière, para compor as cenas da ficção. Como tal composição não ajudava a hierarquizar os elementos distribuídos, o olhar do espectador não era dirigido para a parte da imagem onde estaria o elemento necessário para a compreensão da intriga. Em *Ataque em uma missão na China* [Attach on a China mission, James Williamson, 1900], os *Boxers*, rebeldes chineses que lutavam contra a implantação da cultura ocidental no oriente, invadem uma sede religiosa inglesa, adentrando o quadro pela esquerda, ao mesmo tempo em que uma mulher inglesa acena por socorro na

---

<sup>20</sup> “[...] estas imágenes obedecen a un orden ineluctable, al Orden de los órdenes, podríamos decir, a la progresión de esta vía ejemplar entre todas, cuya linealidad, garantizada por los gestos sacramentales, puede ser vista en Occidente como fundadora de toda linealidad posible”.

sacada do prédio à direita e na parte superior do quadro. O ataque dos chineses acontece em primeiro plano e prende a nossa atenção a ponto de termos dificuldade em visualizar a mulher que acena pedindo por socorro em último plano. Se tal gesto não for visto, não se conseguirá entender a relação de causa e efeito entre o aceno e a chegada dos correligionários ingleses que vêm ao seu socorro no plano seguinte. A *simultaneidade* dos acontecimentos torna o quadro confuso e sem hierarquia ao menos a nossos olhos contemporâneos.

Será a demanda por narrar histórias mais longas, histórias muitas vezes retiradas de peças de teatro e da literatura, e por isso não conhecida de todos – já que grande parte da população europeia era ainda iletrada –, que acentuará a dificuldade de garantir o entendimento do filme pelo espectador. A prática desenvolvida para dar conta desse problema teria sido colocar alguém na sala que explicasse a imagem durante a sessão. O comentarista seria uma espécie de versão degradada do coro grego, mas que já era atuante nas sessões de lanterna mágica e nos relatos ilustrados de viagem. Esse conferencista explicava professoralmente o que os espectadores estavam a ver, garantindo, assim, a compreensão do material através da orientação verbal dada para aquilo que deveria ser visto, anulando o desentendimento gerado pelo excesso e pela simultaneidade da apresentação dos signos nos quadros. “Para contar uma história, o cinema dependeu, portanto, nos seus primeiros momentos, de um suporte verbal, já que não o podia fazer com os seus próprios meios” (MACHADO, 1997, p. 92). No entanto, a dependência do verbo não se dava em todos os filmes, alguns gêneros cinematográficos já conseguiam concatenar os planos sem a necessidade de alguém que explicasse a passagem de um a outro. E será através desses filmes que o cinema desenvolverá todo um conjunto de experimentação visando à narração através de seus próprios meios.

Os *filmes de perseguição* parecem ser um paradigma do modo como as imagens introjetam a intriga como modelo de inteligibilidade. Os primeiros filmes desse gênero concentravam a ação em um único quadro e uma única situação, tal como *O regador regado* [L'arroseur arrosé, Lumière, 1895], onde o perseguidor e perseguido corriam dentro do cubo cênico sem sair de quadro, ou como em *Miller and sweep* [O moleiro e o limpador de chaminés, George Albert Smith, 1898]<sup>21</sup> onde uma briga entre um moleiro carregando um

---

<sup>21</sup> Quando não houver uma tradução oficial do título para o português, manteremos o título original e colocaremos dentro dos colchetes uma tradução nossa ao pé da letra.

saco com farinha branca de trigo e um limpador de chaminés com um saco de fuligem preta brigam e terminam correndo para fora do quadro. *Pega ladrão!* [Stop thief!, James Williamson, 1901] irá inaugurar um procedimento diverso onde uma única ação será filmada em mais de um quadro, inaugurando uma sucessão de planos que articulará espaços distintos a partir da construção da ação em três quadros suturados pela movimentação das personagens que saem de um e entram no outro: no primeiro, um açougueiro caminha em perspectiva em direção à câmera levando a carne em um tacho, quando é roubado por alguém que entra correndo para logo sair de campo com o objeto furtado; no quadro seguinte, o ladrão adentra pelo fora de campo seguido por cachorros e pelo açougueiro; e, por fim, um terceiro plano onde o ladrão se esconde dentro de um barril, mas é encontrado pelos cachorros e, em seguida, pelo açougueiro que o pune. Esse filme, que parece ser um dos primeiros filmes a usar mais de um plano para representar uma perseguição, parece, desde já, operar uma estrutura tripartida (apresentação, desenvolvimento e conclusão) bem característica das leis da narratividade, fazendo cada parte corresponder exatamente a um quadro.

Outro gênero recorrente na primeira época do cinema que também teria instaurado um sintagma narrativo de imagem em movimento foram os *filmes de voyeurismo*, onde alguma personagem espia algo através de algum dispositivo ótico (telescópio, luneta, buraco de fechadura...) a fim de configurar uma situação erótica ou cômica. Como era difícil tornar legível o olhar de uma personagem em um único plano, os realizadores começaram a intercalar um plano detalhe (o objeto do olhar) entre um plano geral (o sujeito do olhar), que passou a ser dividido em dois a fim de tornar evidente aquilo que a personagem vê. Em *As seen through a telescope* [Como se vê através de um telescópio, George Albert Smith, 1900], um velho observa pelo telescópio algo no céu quando um rapaz empurrando a bicicleta e uma moça adentram pelo fundo do quadro até pararem para o rapaz ajeitar o calçado dela; segue um plano detalhe da mão do rapaz e do tornozelo da moça emoldurado por um círculo simulando o olhar através do telescópio; posteriormente, o filme volta para o plano geral anterior, quando o casal se aproxima do velho que é punido pela indecência com um safanão. Outra estrutura narrativa recorrente que se faz por meios propriamente cinematográficos é aquela na qual a personagem passa de porta em porta olhando pelo buraco da fechadura, ou espiando de janela em janela, vendo situações que se passam do lado de dentro, como em *Ce que l'on voit de mon sixième* [O que vejo do meu sexto andar, Ferdinand Zecca, 1901] e *Par*

*le trou de la serrure* [Pelo buraco da fechadura, Ferdinand Zecca, 1902]. “O filme voyeurista vai interessar sobretudo pelo papel que jogou, ao lado do filme de perseguição, na construção do novo modelo narrativo e na preparação do espectador para uma nova experiência do olhar, que hoje chamaríamos de *subjetiva*” (MACHADO, 1997, 128). A aproximação da câmera em relação àquilo que a personagem vê, aproxima também o espectador da cena fazendo-o “vivenciar a ação como alguém que faz parte dela”; não o restringindo a um lugar fixo na plateia, “a cena lhe parece mais íntima, ele pode quase tocar os protagonistas com o dedo” (MACHADO, 1997, p. 127).

No entanto, os filmes de perseguição e voyeurismo não mostram uma intriga propriamente dita, mas a exposição de uma única situação: perseguir alguém ou ver algo prazeroso ou cômico, que servia de pretexto para alinhar minimamente imagens prazerosas e burlescas mantidas em ligação devido à personagem que corre atravessando-as ou vendo-as. Mesmo se fazendo por uma proto-intriga, tais filmes visavam criar uma justificativa a partir da perseguição e da personagem bisbilhoteira para mostrar algo que serviria apenas para ser visto. Mesmo se o quadro perde um pouco de sua autonomia, o inteligível ainda estaria a serviço do sensível, já que a narrativa seria só um pretexto para mostrar algo; como em *Un coup de vent* [Uma lufada de vento, Louis Feuillade, 1906], onde um palhaço que corre atrás de seu chapéu levado pelo vento serve apenas para mostrar lugares turísticos de Paris, como se a personagem entrasse e saísse de verdadeiros cartões-postais.

Algo de diferente acontece em *A search for evidence* [A busca pela prova, Billy Bitzer, 1903], um filme de voyeurismo que repete a mesma estrutura de uma personagem que passa observando as situações através das fechaduras, mas que adiciona uma ação à busca, criando uma unidade para as imagens: uma mulher e um detetive passam de porta em porta procurando a prova da traição do marido até achá-la e puni-lo. O curioso é que as situações vistas não são nem extraordinárias, nem cômicas ou eróticas; são situações cotidianas, mas que ganham uma significação por conta da busca empreendida pela personagem que as olha. “*A search* coloca o ponto de vista para trabalhar em benefício da narrativa que se constrói” (MACHADO, 1997, p. 135). Em *The story the Biograph told* [A história contada pela Biograph, Wallace McCutcheon, 1904], as imagens também passarão a expressar a causalidade, mas de uma maneira um pouco mais complexa: dentro de um escritório o patrão ensina a um estagiário o manuseio de uma câmera de filmar, a fim de que o garoto grave, na

sua ausência, o que se passa com a secretária. Contudo, o que o garoto acaba gravando é o próprio patrão flertando com a secretária. Quando ele e sua esposa vão ao cinema, o que veem na tela é exatamente o que o garoto tinha gravado. A esposa do patrão retorna ao escritório, demite a secretária e coloca um outro funcionário em seu lugar. Aquilo que a personagem vê já não é mais uma situação pitoresca ou erótica que tem uma finalidade em si mesma, mas algo que vai mover a história para frente através da instauração de um conflito dramático.

A estrutura imagética campo/contracampo desenvolvida pela sequencialização de um plano objetivo > plano subjetivo > plano objetivo serve agora a uma ação dramática única que levará a um desfecho. Se, nos filmes anteriores, a punição recaía sobre o *voyeur* configurando uma situação burlesca, em *A search for evidence* e *The story the Biograph told*, ela recaí sobre o próprio objeto do olhar: o marido infiel flagrado em ato de traição. O desfecho deixa de ser uma *gag* destinada unicamente ao prazer visual e passa a ser o desfecho mesmo da narrativa; aquilo que antes estava a serviço do prazer escópico, da dimensão sensível da imagem, está agora a serviço das relações de causa e efeito e da compreensão da narratividade dramática. “A relação imediata do espectador com o prazer visual torna-se subordinada à causalidade narrativa por uma canalização das energias, dos prazeres e das repressões escópicas” (GUNNING *apud* MACHADO, 1997, p. 136). Se, antes, as estruturas narrativas funcionavam como pretexto para dar algo a ver, agora elas passam a subordinar o sensível em prol de algo a ser compreendido, o prazer escópico vai cedendo lugar à representação da intriga.

Talvez, quando Noël Burch tenta realizar uma genealogia do que chama de “Modelo Representacional Institucional” e vê a existência anterior, a este, de um “Modelo Representacional Primitivo” no seio do qual o primeiro teria sido forjado, o que ele parece mapear é toda uma aventura de controle que os cineastas vão aos poucos obtendo sobre a imagem-movimento a fim de fazê-la expressar, da maneira mais eficaz possível, a relação de causa e efeito entre as situações. Tal controle começa a se realizar a partir da consideração de que o respeito ao *raccord* de direção, de olhar e de posição está intimamente ancorado no respeito às orientações de esquerda-direita do espectador que está diante da tela (BURCH, 1999, p. 214). A centralidade do espectador já tinha sido intuída por filmes que faziam coincidir o olhar do espectador com o ponto de vista da câmera como *How it feels to be run over* [Como é ser atropelado, Cecil Hepworth, 1900] aonde um veículo vem em direção à câmera e, conseqüentemente, ao espectador, ou *The Big Swallow* [A grande engolida, James



Williamson, 1901] onde uma boca avança em direção à câmera engolindo-a, mas ela tomará proporções cada vez mais sutis na maneira pela qual inserirá o espectador na perspectiva monocular, tal como a pintura fazia em uma paisagem renascentista. Quanto mais se compreende que o espectador é o ponto de referência das imagens, mais o espetáculo cinematográfico se fragmenta em diversos planos, e a motivação sensível de se assistir a um filme pelo puro prazer de olhar cederá cada vez mais à inteligibilidade de uma intriga a ser compreendida.

Tal controle da intriga sobre as imagens terá duas facetas: uma do lado das próprias imagens sobre as quais se exerceu uma “linearização da narrativa” (tal como as palavras que se sucederiam em uma obra escrita) e uma do lado do espectador que passa a ocupar o centro do ponto de vista, a fim de poder estar em vários espaços ao mesmo tempo sem sair do lugar em uma espécie de “viagem imóvel” (BURCH, 1999, p. 205, tradução nossa)<sup>22</sup>. O controle da imagem seria “a soma de todos os sistemas significantes que centram o sujeito e que condicionam o pleno efeito diegético” (BURCH, 1999, p. 195, tradução nossa)<sup>23</sup>. Aquilo que era exercido pelo relato do comentarista e pelos intertítulos passam, pouco a pouco, a ser incorporado na maneira mesma pela qual as imagens se relacionam entre si, considerando o espectador como centro da visão.

A constituição do que Burch chama de Modo de Representação Institucional (MRI) pode ser visto como um processo de domesticação e controle da imagem para que o cinema possa contar uma história da maneira mais eficaz possível. Organizando o quadro por dentro através de hierarquias que priorizam o que deve ser visto, bem como organizando os planos na duração através da decupagem – o que impõe uma determinada sequência (sintagma) para aquilo que será visto –, o regime de mostração no cinema vai se transformando pouco a pouco em um regime de representação da ação (intriga). A organização da imagem canaliza, cada vez mais, as energias e os prazeres escópicos em prol da forma dramática a partir das técnicas de articulação ao nível do significado mediante as articulações do significante, onde as discontinuidades no interior da imagem passam a produzir sentido narrativo (BURCH, 1999, p. 152).

---

<sup>22</sup> “[...] viaje inmóvil”.

<sup>23</sup> “[...] la suma de todos los sistemas significantes que centran el sujeto y que condicionan el pleno efecto diegético”

Se as *Paixões* teriam introduzido a colagem dos quadros em sequências, se os filmes de perseguição teriam forçado sintagmas que expressavam a continuidade do espaço através do deslocamento do corpo em quadros distintos e se, nos filmes de voyeurismo, o sintagma do ato de olhar articulava o plano daquele que olha com o plano do objeto olhado, a *montagem alternada* irá articular a simultaneidade de duas ações que ocorrem em espaços distintos. A descontinuidade que operava dentro da mesma ação (roubar, fugir, correr) passa agora a se dar entre duas ações distintas. Em *A cleptomaniaca* [The kleptomaniac, Edwin Porter, 1905], uma mulher pobre que rouba para comer e uma mulher rica cleptomaniaca têm suas vidas alternadas até se encontrarem diante do tribunal, onde a primeira será condenada e a segunda absolvida. A montagem alternada servirá a Porter como uma maneira de realizar comparações e construir ideias visuais a partir da alternância entre riqueza e pobreza, privação e desperdício (MACHADO, 1997, p. 142-143).

Muitos dos primeiros filmes de Griffith serão exatamente uma proliferação dessa figura de montagem trabalhada inicialmente por Porter. Em *The song of the shirt* [A canção da camisa, D. W. Griffith, 1908], a vida de uma costureira pobre que precisa continuar costurando para manter sua parente enferma se alternará com a vida do dono de uma fábrica de costura que lhe nega o emprego. Já *O preço do trigo* [A corner in the wheat, D. W. Griffith, 1909], a vida farta dos empresários do agronegócio, que controlam o preço do trigo, é contrastado em alternância com a vida de penúria do pequeno agricultor e com a do padeiro que precisa vender caro o seu pão para os pobres a fim de repassar o alto preço da matéria-prima que alimenta a riqueza dos ricos; *O usurário* [The usurer, D. W. Griffith, 1910] é a vida dos banqueiros ricos que é alternada com vida das pessoas pobres que tem suas dívidas cobradas. O curioso neste filme é o uso dos intertítulos escritos “enquanto isso”, que parece introduzir uma vontade de paralelismo ali onde se podia ver uma alternância.

No trabalho de Griffith, tal controle das imagens chegará na forma mais próxima da maneira como o cinema de intriga se faz até os dias atuais exatamente através dessa vontade de fazer a alternância funcionar como um paralelismo das imagens, fazendo duas séries distintas do sensível corresponderem a duas ações também distintas, porém dramaticamente complementares. Se alguns filmes trabalhavam a montagem alternada a fim de instaurar um regime do sensível onde, por exemplo, as imagens da pobreza se alternam com a imagem da riqueza, o que de certa forma irá inspirar o cineasta russo Sergei Eisenstein nos anos 20, a

*montagem paralela* irá se fazer por uma sofisticação do gênero de perseguição onde a alternância do espaço irá figurar o paralelismo confluyente das ações.

Na montagem paralela, em vez de se fazer suceder uma sequência linear de ações sucessivas (no tempo) e contíguas (no espaço), faz-se a alternância de dois espaços diferentes (em casos, raros, também entre dois tempos diferentes, mas o normal é que os dois espaços alternados sejam simultâneos) que vão se sucedendo um depois do outro na tela, de modo a sugerir *ações paralelas* (MACHADO, 1997, p. 138).

Em *The fatal hour* [A hora fatal, Griffith, 1908], uma detetive é amarrada e amordaçada diante de um relógio marcando 11h40min; acoplado a ele, há uma pistola que disparará ao completar 12h00min. Durante a fuga do local, os bandidos são pegos pela polícia e confessam o crime. Em seguida, a polícia parte em disparada para salvar a detetive. Os dois espaços passam a se alternarem: aquele onde está a mulher presa prestes a morrer, e a corrida da polícia que vence obstáculos para chegar antes do disparo da arma. Em *The cord of life* [A corda da vida, Griffith, 1909] será o paralelismo entre o marido que corre desesperadamente – superando os obstáculos para salvar o bebê que foi amarrado do lado de fora do prédio, e a mãe que a toda hora se aproxima da janela para abri-la, mas é sempre interrompida por algo; se ela abrir a janela que prende a corda, o bebê despencará do alto.

Fragmentando as imagens entre as cenas, e não mais dentro da própria cena, a montagem paralela não precisa mais esperar o término da ação ou saída das personagens para finalizar a duração do plano. A interrupção da ação em seu pleno desenvolvimento irá gerar um *suspense emotivo*, pois retarda a sua conclusão gerando expectativa e curiosidade em relação ao desfecho: o salvamento da personagem que corre perigo de vida. O aumento do nível de fragmentação, que opera o *clássico padrão a-b-a-b* de edição, ao mesmo tempo em que contrapõem dois espaços onde se desenrolam duas ações distintas (mas que convergem diegeticamente entre si), faz o plano perder ainda mais a sua autonomia, já que não poderá mais ser retirado ou intercambiado sem prejudicar o entendimento que se faz por meios propriamente cinematográficos. As partes deixam de ser construídas uma *após* a outra e passam a serem construídas uma *por causa* da outra. Pensada como uma manipulação consciente do tempo e do espaço, a montagem paralela ao mesmo tempo em que fragmenta o filme, unifica-o pela intriga fazendo as imagens avançarem de maneira teleológica em direção a um desfecho.

O controle das imagens vem de par com o controle do fluxo narrativo, e a intriga torna-se, também, um trabalho de sobrecodificação das imagens que expressam indiretamente o tempo. Isso se dá, pois ao arrancar a duração intrínseca da unidade do plano e remetê-la à totalidade da montagem, *o filme passa a oferecer uma imagem que é a duração da própria intriga enquanto modelo de inteligibilidade*. Por isso, Griffith concebe a montagem enquanto “uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica” (DELEUZE, 2018a, p. 56) que é criada relacionando partes diferenciadas (pobre e rico, cidade e campo, homem e mulher) tomadas em conexões binárias, fazendo com que a imagem de uma parte se suceda à imagem de outra parte de acordo com um ritmo. Quando a montagem torna-se a própria intriga, a imagem devém ação.

Em *Enock Arden* [Griffith, 1911], Annie Lee (Linda Arvison) espera o retorno de seu marido Enoch (Wilfred Lucas) que partira para um trabalho em alto mar. O navio naufraga e Enoch termina por ser jogado pelas ondas em uma ilha deserta. As duas séries se alternam durante todo o filme: Annie que leva a vida sem notícias do marido, e Enoch que tenta sobreviver em condições inóspitas. Ao ser resgatado, depois de anos perdido na ilha, as duas séries começam a se aproximarem espacialmente. Ao chegar finalmente à cidade, ele se aproxima da janela da casa onde Annie agora vive e vê do lado de dentro a sua nova família: Annie, seu novo marido e seus dois filhos já adolescentes. A montagem paralela gestada pelos filmes de perseguição e salvamento se transforma aqui no campo/contracampo gestado pelos filmes de voyeurismo.

Quando os dois espaços paralelos se encontram na estrutura do campo/contracampo, pode-se dizer que o cinema finalmente logra sucesso definitivo na tentativa de linearizar o significante icônico: a contraposição de dois planos contíguos (representando o sujeito que mira e a coisa visada pelo seu olhar) marca enfim a conquista daquela continuidade espaço-temporal que estava no horizonte da geração cujo empenho maior era elevar o cinema ao nível das belas-artes. O campo/contracampo é a transformação da ação paralela naquela sucessibilidade espaço-temporal tão desejada e tão difícil de ser obtida no primeiro cinema (MACHADO, 1997, p. 144).

A montagem passa a funcionar não apenas como corte, mas também como um fio de racionalidade que liga os planos uns aos outros, tal como a linha de um colar que faz as miçangas permanecerem unidas, de maneira que a separação sensível das imagens passa a provocar uma união inteligível entre elas. Ao mesmo tempo em que remente a imagem-movimento ao todo da intriga, a montagem atravessaria internamente o plano organizando-o

por dentro<sup>24</sup>. Os *raccords*, os falsos *raccords* e os cortes, assegurando a ilusão da passagem de um plano a outro, preservam a continuidade temporal e espacial do movimento, acabando por retirar a autonomia do plano que é devolvida ao todo da intriga. Deixando de serem mônadas isoladas, os planos cinematográficos passam a receber por dentro uma injeção de inteligibilidade, pela qual as imagens reagem uma a outra em termos de causa e efeito; o movimento interno ao quadro perde a sua significação intrínseca e ganha o seu significado a partir da relação que passa a estabelecer com o todo. “A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do tempo*” (DELEUZE, 2018a, p. 55).

Quando a montagem passa a expressar a intriga, ela se torna a duração da transformação do todo enquanto determinação do sensível, é o trabalho mesmo das imagens no regime representacional da ação que termina por configurar uma narração de segundo nível, superior e oriunda da justaposição das micro-narrações dos planos. O plano, por sua vez, ganha dois pólos: um que diz respeito aos movimentos relativos que acontecem dentro do quadro, relacionando-os segundo uma hierarquia do olhar e do lugar que ocupam na relação com o ponto de vista da câmera, e um outro que remete constantemente os movimentos internos e as relações estabelecidas entre eles (modificações relativas) às mudanças absolutas que o todo exprime (DELEUZE, 2018a, p. 40). O controle das imagens alcançado pela necessidade de expressar uma intriga parece, agora, inverter a relação entre o sensível e o inteligível da narrativa, pois, talvez, não seja a montagem que se subordine à narração, mas seria a narratividade mesma que decorreria dessa concepção orgânica de montagem (DELEUZE, 2018a, p. 58). O inteligível passa a ser produzido, agora, no âmbito mesmo do sensível. Sendo articulação entre partes unitárias, a montagem seria uma “*meta-narratividade* [...] que se alimenta da narratividade ‘primária’ de cada um dos planos para assegurar a sua, para contribuir com o avanço narrativo de sua intriga ‘supra-pontual’” (GAUDREULT, 1988, p. 49, tradução nossa)<sup>25</sup>. A intriga no cinema não seria mais uma estrutura que

---

<sup>24</sup> A noção de plano-sequência, que apareceria mais tarde, evidenciaria exatamente a dimensão organizativa da montagem interna ao plano. Bazin já tinha pensado o plano-sequência como algo que não renuncia à montagem, mas que a integra à composição plástica (BAZIN, 2014, p. 107). Ou, como elabora Costa (1987, p. 119), o plano-sequência se constituiria como “montagem interna ao plano ou montagem contínua”. Ver também a noção de “montagem no plano” e, o termo eisensteiniano “montagem latente” (AUMONT, 2011, p. 181).

<sup>25</sup> “[...] “*méta-narrativité* due au montage et qui nourri de la narrativité ‘primaire’ de chacun des plans pour assurer la sienne, pour contribuer à l’avancée narrative de son intrigue ‘supra-ponctuelle’”.

submeteria o sensível, mas um modo de agenciamento, uma produção, uma construção, um dinamismo das próprias imagens (RICOUER, 2010, p. 59).

Quando se diz que o cinema se engajou na narratividade, o que se diz é que ele desenvolveu a montagem como um procedimento narrativo de segundo nível, e não de primeiro nível, já que esse era nativo e intrínseco ao plano. No entanto, o segundo nível que vem organizar a multiplicidade do primeiro, essa meta-narratividade que vem sobrecodificar as micro-narratividades nativas de cada plano, é inseparável do avanço narrativo da intriga, a qual é, ela mesma, uma meta-montagem, uma *montagem da montagem* que vem tentar controlar as imagens para estancar a sua ambivalência e fazer da narrativa intrínseca ao plano uma representação da ação. Recobrando e reciclando para os seus próprios fins a primeira camada de narratividade, a montagem narrativa retira de cada plano a sua autonomia para subordiná-lo a uma narratividade maior. E aí estaria a sua grande eficácia em eliminar o caos da “multidão de enunciados narrativos (de narrativas) de primeiro nível” (GAUDREAU, 1988, p. 49, tradução nossa)<sup>26</sup>, dissolvendo sistematicamente a singularidade de cada plano na construção de uma totalidade.

Fazendo os quadros perderem a autonomia em prol de uma totalidade, o cinema começa a narrar através de seus próprios meios e a intriga, a organização racional dos fatos, desempenha uma motivação importante nesse processo. O que se seguirá será a consolidação dessa operação que ganhará contornos ainda mais sólidos, e sua versão de maior eficácia, com a industrialização do cinema no seio de Hollywood. Contudo, ao mesmo tempo em que há todo um esforço para fazer a intriga subordinar as imagens, essas jamais entregarão toda a sua multiplicidade e ambivalência à construção de uma unidade inteligível. Algo sempre escapará no seio mesmo da indústria cinematográfica. Porém, esse algo que escapa também será constantemente incorporado dentro da comercialização do próprio sensível.

---

<sup>26</sup> “[...] multitude d’énoncés narratifs (de récits) de premier niveau [...]”

## 2.2 O cinema de intriga e o regime representativo da ação: o sensível como um trabalho narrativo das imagens

O cinema que se segue a partir de 1917, no âmbito da indústria cultural americana, irá tirar proveito de toda essa experimentação que lhe antecedeu para se fincar como modelo dominante. Mesclando o modo dramático e o modo narrativo, imbricando tanto os princípios constituintes do drama (apresentação/representação, unidade, totalidade, verossimilhança e causalidade) quanto do épico (um narrador que nos conta algo que já se passou), ganhará cada vez mais eficácia em aplacar a ambiguidade da imagem tornando-a transparente. A apresentação das personagens que agem por si mesmas mescla-se, cada vez mais, à instância de um “narrador” que exerce sua função de maneira quase oculta, camuflando-se ao ponto de vista da câmera, ao corte, aos deslocamentos espaço-temporais, à voz-off e ao estilo. O narrador seria...

[...] um personagem fictício e invisível que deu luz a uma obra e que, por atrás de nós, nos vira as páginas como se [o filme] fosse um álbum de imagens, dirigindo nossa atenção para um índice discreto, chegando na hora exata para nos trazer a informação necessária sobre algum detalhe, e que, acima de tudo, dá o ritmo da aparição das imagens (LAFFAY, 1964, p. 81-82, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Ao retirar as situações insignificantes do acontecimento e escolher o melhor lugar para visualizar aqueles considerados significativos, cria-se a partir de tal escolha um “descontínuo inteligível” (LAFFAY, 1964, p. 67, tradução nossa)<sup>28</sup>, que é também uma sequência lógica de acontecimentos encadeados para sugerir indiretamente um tempo que passa. No âmbito industrial, o sensível passa a exprimir a intriga, passa a expressar cada vez mais uma narratividade que se faz através de um trabalho com as próprias imagens, o qual é muitas vezes remetido a um sujeito abstrato, a uma função recitante das imagens que não se reduz nem ao diretor nem aos demais trabalhadores de um filme, e é por vezes denominado de “mostrador de imagens” (LAFFAY, 1964, p. 77, tradução nossa)<sup>29</sup>, “grande mestre das

---

<sup>27</sup> “[...] un personnage fictif et invisible à qui leur œuvre commune a donné le jour et qui, derrière notre dos, tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention d'un index discret sur tel ou tel détail, nous glisse à point nommé le renseignement nécessaire et surtout rythme le défilé des images”.

<sup>28</sup> “[...] discontinu intelligible”.

<sup>29</sup> “[...] montreur d'images”.

imagens” (LAFFAY, 1964, p. 81, tradução nossa)<sup>30</sup>, “mestre de cerimônias” (LAFFAY, 1964, p. 81, tradução nossa)<sup>31</sup> que mostraria “as imagens como se fossem o folhear de um álbum [...], alguém que nos pega pela mão e *escolhe* fazendo-nos ver isso e aquilo” (LAFFAY, 1964, p. 77, tradução nossa)<sup>32</sup>. É uma função que ordena inteligivelmente as imagens, construindo com elas uma “narrativa virtual” (LAFFAY, 1964, p. 77, tradução nossa)<sup>33</sup> que as engloba e as penetra decidindo tanto o quê quanto o ritmo daquilo que iremos ver. *No cinema de intriga, o “narrador” se iguala a um verdadeiro trabalho das imagens.*

Ao estudar o estilo do cinema hollywoodiano entre os anos 1917 e 1960, Bordwell (1985) utiliza o termo “clássico” para defini-lo. A adoção do termo, também usado pelo crítico André Bazin para distinguir o cinema moderno do cinema industrial americano, tem suas razões, já que os princípios que Hollywood toma para si são amplamente baseados em noções tais como “decoro, proporção, harmonia formal, respeito à tradição, mimesis, modesta artesanaria, um conjunto de normas bem estabelecidas que rege o fazer artístico e o controle impassível da resposta do receptor” (BORDWELL, 1985, p. 3-4, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Não apenas do ponto de vista estético, o termo clássico também se aplicaria ao cinema de Hollywood devido a sua função histórica, já que ele se fez um sistema dominante, desde 1917, por se tornar o “principal estilo fílmico mundial” (BORDWELL, 1985, p. 4, tradução nossa)<sup>35</sup>, pois a maioria dos filmes produzidos e comercializados no mundo passou a utilizar seus “sistemas narrativos, temporais e espaciais” (BORDWELL, 1985, p. 10, tradução nossa)<sup>36</sup>. As épocas de classicismo são caracterizadas pela estabilização de regras estéticas que passam a ser amplamente utilizadas constringendo e estabelecendo limites rigorosos à

---

<sup>30</sup> “[...] grand imagier”.

<sup>31</sup> “[...] maître de cérémonie”.

<sup>32</sup> “[...] les images comme on ferait feuilleter un album [...], quelqu'un qui nous prend par la main et choisit de nous faire voir ceci puis cela”.

<sup>33</sup> “[...] récit virtuel”.

<sup>34</sup> “[...] decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, mimesis, modestia artesana y un control impasible de la respuesta del receptor”.

<sup>35</sup> “[...] principal estilo fílmico mundial”.

<sup>36</sup> “[...] sistemas narrativos, temporales y espaciales [...]”



inovação individual. Elas se tornam procedimentos canônicos que “existem devido à comodidade técnica; repetidos tornam-se tradicionais e, uma vez no quadro da poética normativa, são feitos regras obrigatórias” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 197).

Observamos que o cinema de Hollywood vê a si mesmo como constringido por regras que estabelecem limites rigorosos à inovação individual; que narrar uma história é a preocupação formal básica, que faz com que o estúdio cinematográfico se assemelhe a um *scriptorium* de um monastério, o lugar de transmissão e transcrição de inúmeras narrativas; que a unidade é um atributo básico da forma fílmica (BORDWELL, 1985, p. 3, tradução nossa)<sup>37</sup>.

No entanto, designar um cinema por clássico parece um contrassenso: uma arte dos tempos modernos, que nasceu juntamente com a eletricidade, a velocidade e as máquinas a vapor trazer, no bojo de sua historicidade, um corte que acontecera há quase 50 anos nas demais artes, guarda uma certa estranheza; o que causou um certo incômodo em Jacques Aumont quando se deparou com a simplicidade de quem pretendia...

[...] descrever 40 anos de cinema com um crivo tão grosseiro quanto ‘clássico/moderno’ e que ainda identificava o clássico aos filmes com roteiro escrito, realizado antes da guerra nos estúdios hollywoodianos, e o moderno com a câmera que descobre ontologemas do cinema rosselliniano da segunda fase e seus rebentos (AUMONT, 2008, p. 15).

Se levarmos a expressão “clássico” ao pé da letra, a fim de encontrar um paralelo no cinema, este talvez não fosse o cinema hollywoodiano, mas o cinema japonês de Yasujiro Ozu (que trabalhou dos anos 20 aos anos 60), como problematiza Mark Cousins, pois o classicismo nas artes não poderia ser sinônimo de sucesso popular ou de ápice de lucros, mas deveria ser usado para designar períodos onde “forma e conteúdo estão em harmonia, em que há equilíbrio entre estilo de uma obra e as emoções e ideias que ela está tentando expressar” (COUSINS, 2013, p.15-16). Ora, os filmes americanos são muito mais dados a excessos do que a equilíbrio e harmonia entre forma e conteúdo, seus personagens são muito emocionais e suas histórias são muito mais a expressão de um desejo, o que faz Cousin denominar tal cinema com o prolixo nome de “realismo romântico fechado”.

---

<sup>37</sup> “Observaríamos que el cine de Hollywood se ve a sí mismo como constreñido por reglas que establecen límites rigorosos a la innovación individual; que narrar una historia es la preocupación formal básica, que hace que el estudio cinematográfico se asemeje al *scriptorium* de un monasterio, el lugar de transmisión y transcripción de innumerables narrativas”.

Jacques Aumont parece ir mais a fundo e consegue entrever um possível diagnóstico em relação a essa curiosa, estranha e inusitada clivagem entre um cinema dito clássico e um outro dito moderno.

O erro de perspectiva pode ser compreendido: ele vem de uma confiança cega demais no modelo hegeliano, popularizado por Malraux em suas grandes sagas aproximativas dos anos 1940 e 1950, e segundo o qual cada arte deveria conhecer a mesma história, com primitivismo, apogeu clássico e, depois, declínio, maneirismo, barroco, moderno e a continuação. [...] Eles pensaram que a ordem "clássica" indubitavelmente alcançada por Hollywood (e hoje passível de ser estudada com a frieza da retrospectiva científica, ver o livro de David Bordwell e seus acólitos) era uma espécie de equivalente da tragédia clássica, com suas regras e sua arte poética. Ora, não passava de uma ordem *padrão* (AUMONT, 2008, 34-35).

Ora, essa ordem padrão, esse conjunto de regras que definiu tal cinema não seria exatamente o equivalente da tragédia clássica, nem mesmo o equivalente exato das regras neoclassicistas no teatro que exigia que toda obra respeitasse as unidades de espaço, tempo e ação, mas sim um conjunto rigoroso de regras poéticas (organização das situações dramáticas) e estéticas (organização das próprias imagens) que deveriam ser seguidas a fim de se alcançar o maior público possível. Por ter a intriga como um agenciamento em sistema que determina não apenas as imagens em si, mas também a sua organização ao longo da duração, bem como os comentários em voz-off que as regem, chamaremos tal cinema de *cinema de intriga*.

Seria exatamente devido a esse conjunto de regras bem delimitadas – que são muitas vezes tensionadas em Hollywood por alguns cineastas, mas quase nunca transgredidas – que permitiu Bordwell (1985, p. 563) escolher de maneira aleatória e imparcial 100 filmes para analisar e ainda assim encontrar um padrão semelhante em todos. No cinema de intriga hollywoodiano, as regras funcionam como um paradigma, mas também como um conjunto de técnicas que asseguram a continuidade entre as imagens a fim de tentar tornar a narração invisível, compreensível e isenta de ambiguidades. Os *raccords* de movimento, direção, posição e olhar tendem a invisibilizar a passagem de um plano a outro, construindo, com isso, um espaço homogêneo, no qual o fora de campo de um plano é quase sempre preenchido pelo plano seguinte (a menos que se queira criar, propositalmente, o suspense), fazendo operar, assim, um mecanismo de falta e ansiedade que vai suturando uma parte à outra. Neste estilo, a figura de montagem do campo/contra-campo, que Griffith estabilizou ao final de *Enoch Arden*, torna-se a figura por excelência do cinema de intriga.

### 2.3 A invisibilização da narração: *diegesis* e *mimesis*

Tal como nos anos anteriores a 1917, onde o comentarista lançava sua voz por cima da imagem para significá-la, os filmes hollywoodianos posteriores a essa data parecem reproduzir de maneira singular tal agenciamento, pois, em muitos filmes, logo no início, a narração se mostra evidente para aos poucos, na medida em que o filme avança, ir instaurando as operações de invisibilização que visam ocultá-la. “A narração clássica geralmente começa antes da ação” (BORDWELL, 1985, p. 27, tradução nossa)<sup>38</sup>. Na introdução do filme, ela se mostra bem presente, seja através dos créditos e dos letreiros que ajudam a introduzir a história ou, até mesmo, através de um narrador que, na maioria das vezes, é o próprio personagem principal que começa a contar o que se passou, de maneira que a sua voz vai aos poucos cedendo lugar às imagens até desaparecer por completo, transformando a maior parte do filme, por exemplo, em um longo *flashback*. Diferente do teatro moderno, onde o comentário visava à instauração de um drama secundário que deslocaria o drama primário para o passado, aqui, o comentário funciona como um recurso para introduzir e preparar o drama primário que iremos ver desfilando em imagens diante de nós. Essa introdução funciona como uma espécie de *era uma vez...* dos contos e assim acontece em filmes como *O homem que matou o facínora* [The man who shot Liberty Valence, John Ford, 1962] e *Pacto de Sangue* [Double Indemnity, Billy Wilder, 1944]. “Ainda assim, uma vez presente nas passagens de abertura, a narração passa rapidamente a um segundo plano. No transcurso das sequências de abertura, a narração se torna menos evidente, menos onisciente e mais comunicativa” (BORDWELL, 1985, p. 29, tradução nossa)<sup>39</sup>.

O cinema de intriga estabelece uma curiosa relação entre a *diegesis* narrativa (o relato da ação) e a *mimesis* dramática (imitação-representação da ação) que são originalmente teorizados por Platão e Aristóteles como dois modos de enunciação distintos. No Livro III da *República*, os modos de enunciação são levantados por Sócrates no contexto do desejo de expulsar os poetas da cidade, pelo perigo que as artes miméticas representariam para a República, por realizarem não apenas a cópia da ideia, mas a cópia da cópia da ideia, uma dupla degradação. Nesse diálogo, Platão distingue três modos de enunciação: os primeiros são

---

<sup>38</sup> “La narración clásica suele comenzar antes de que lo haga la acción”.

<sup>39</sup> “Aun así, una vez presente en los pasajes de apertura, la narración pasa rápidamente a un segundo plano. En el transcurso de las secuencias de apertura, la narración se toma menos evidente, menos omnisciente y más comunicativa”.

aqueles executados “por meio de simples narrativa” (PLATÃO, 2001, p. 115), ou “por simples exposição”, como traduziu Carlos Alberto Nunes. Nesse modo “é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que disse e não ele” (PLATÃO, 2001, p. 116). Nesse modo, para usar as palavras de Stephen Dedalus, lembradas por Rosenfeld (2008), na exposição ao seu amigo Lynch em *Um retrato do artista quando jovem* de James Joyce, o artista “apresenta a sua imagem em relação intermediária entre ele mesmo e os outros”. Os acontecimentos são narrados por alguém que toma a linguagem verbal como mediação. Já o segundo modo seria aquele que se daria “através da imitação” quando a personagem “fala como se fosse ele mesmo e tenta fazer-nos supor que não é Homero [o autor] que fala” (PLATÃO, 2001, p.116), como se dá na tragédia e na comédia. Como diria Stephen, neste modo, o artista “apresenta a sua imagem em relação imediata com os outros”. Aqui, o narrador está disfarçado de personagem, de uma outra pessoa a qual imita/representa. Por fim, haveria ainda um terceiro modo que se utilizaria dos dois precedentes ao mesmo tempo, e por isso seria um modo misto, como o caso – por exemplo – da epopeia.

Se para Platão, a *mimesis* se distanciaria da obra de arte em dois graus da ideia – que seria o seu fundamento último, para Aristóteles ela seria uma prática humana, é uma arte de compor, mas é uma composição que tem uma função de aprendizagem, pois “[o] imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 2003, p. 106-107).

Enquanto Platão condenava a arte mimética, Aristóteles encontrará nela um fundamento pedagógico. No entanto, o curioso, como aponta Genette (1986), é que onde Platão via três modos, Aristóteles reagrupa-os em apenas dois. O modo excluído por Aristóteles é o modo misto platônico e, o exemplo que o constituía, a epopeia, parte agora para configurar o modo aristotélico por via das narrações (exposição, recitação ou contação), pela “forma narrativa” tal como fazia – por exemplo – Homero na *Odisseia* e na *Iliada*; e o segundo modo seria pela via da imitação de “pessoas que agem e obram directamente” (ARISTÓTELES, 2003, p. 106), por personagens que atuam e agem, tal como o fez Sófocles e Aristófanes: “os imitadores imitam homens que praticam alguma acção” (ARISTÓTELES, 2003, p. 105), ou seja, mimetizam personagens em ação, “[imitação que se efectua] não por

narrativa, mas mediante actores” (ARISTÓTELES, 2003, p. 110, colchetes do tradutor). No drama, a *mimesis* se faz não por meio de uma narração, mas por ações dramatizadas, ações postas diretamente diante de nós. Uma coisa é o autor se comportar como narrador dizendo o que as suas personagens fazem; outra, é fazer dos personagens os atores da representação, dar-lhes os atos e as palavras como se o autor falasse através deles (RICOUER, 2010, p. 64-65). Para se referir ao modo de enunciação por apresentação de “personagens em ação” Aristóteles se utiliza do termo *drámata*, que é traduzido por “poemas ‘dramáticos’” (por Paulo Pinheiro) ou “drama” (por Fernando Maciel).

O cinema de intriga parece mesclar a distinção teórica entre narração e drama trabalhada por Platão e Aristóteles a ponto de torná-las, em muitos momentos, indistinguíveis, pois o olhar, ao mesmo tempo em que mostra algo, também relata esse algo que mostra. Apesar de ser um modo misto que mescla tanto a narração quanto a apresentação de personagens agindo (drama), os filmes hollywoodianos encenariam a todo tempo a fronteira entre o modo narrativo e o modo dramático através da eterna tentativa de invisibilizar a narração da câmera e da montagem em prol do centramento na figura humana, de modo que “a participação emocional do leitor/espectador depende dessa individualização, desse recorte sensível, antropomórfico” (MENDES, 1995, p 32).

As convenções do cinema dominante dirigem a atenção para a forma humana. Tamanho, espaço, histórias, tudo é antropomórfico. Aqui, a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo (MULVEY, 1983, p. 441-442)

No entanto, o processo de identificação no cinema não se dá apenas com a personagem, mas também com o “aparelho de base” (Jean-Louis Baudry) que promove uma “‘identificação primária’ com *o olhar que vê*, com o olhar que ‘esta aí’, com o olhar da câmera ‘antes’ da formação do sentido narrativo de um olhar pró-filmico qualquer” (BURCH, 1999, p. 250, tradução nossa)<sup>40</sup>.

Lidando com uma contradição fundamental entre a necessidade de narrar e a necessidade de camuflar a narração, o cinema de intriga realiza as “estratégias próprias do

---

<sup>40</sup> “«identificación primaria» con la mirada que ve, con la mirada que «está ahí», con la mirada de la cámara «antes» de la formación del sentido narrativo de una mirada pro-filmica cualquiera”.

drama (máxima ilusão, máxima elisão do autor) [que] apagam a percepção de um mundo fictício, de um simulacro construído pela linguagem [e também pelos códigos visuais e sonoros, no caso do cinema]” (MENDES, 1995, p. 28).

Abolindo à sua maneira a cisão entre a *mimesis* e a *diegesis* que vinha desde Platão e Aristóteles, o que de certa forma já tinha sido feito pelo romance moderno onde o fluxo de consciência da personagem coincidia com o narrador, Hollywood vai a todo tempo jogar com a relação de uma narração que primeiramente se insinua e que tende a dar lugar ao fluir da intriga ao longo do filme. Aqui, “[*m*]imesis é *diegesis*” (GENETTE, 2015, p. 58). Esse joguete fica evidenciado na maneira como quase a totalidade de alguns filmes são um *flashback*, no qual vemos aquilo que a personagem conta sobre o que aconteceu. Ao invés de um retorno ao passado, como no drama moderno, que viria retardar a ação, o *flashback* funciona mais como um procedimento paradoxal no qual a retrospectiva faz a ação avançar. Em *O Homem que matou o facínora* [The man who shot Liberty Valance, John Ford, 1962], é o retorno do senador Stoddard (James Stewart) a sua terra natal, a cidade de Shinbone, para o enterro de uma pessoa desconhecida aos moradores contemporâneos, que vai ativar a curiosidade da imprensa local para saber quem era o infame finado Tom Doniphon (John Wayne) que fez uma importante pessoa pública retornar à cidade. A maneira quase arrogante do editor do jornal local exigir uma explicação de Stoddard para o seu retorno parece ser a mesma do espectador que pagou o seu ingresso para ver uma história: “não basta dizer que o nome dele é Tom Doniphon”. As personagens se sentam para ouvir a história que o senador contará, tal como os espectadores que estão sentados em suas cadeiras vendo o filme; porém, a história que veremos será menos a do finado e mais a do próprio Stoddard, que ao chegar naquela pequena cidade, há muitos anos – quando ainda era uma pequena vila perdida no Oeste –, elevou-a da situação de barbárie à situação de civilização. O *flashback* é ao mesmo tempo a necessidade de narrar e a estratégia de abrir o espaço para que o drama possa tomar lugar e ir-se engatando até o clímax (duelo final) e o desfecho (o apaziguamento).

Em *Pacto de Sangue* [Double Indemnity, Billy Wilder, 1944], Walter Neff (Fred MacMurray), um agente de vendas de apólices de seguro de vida, retorna ferido ao escritório de seu chefe Barton Keyes (Edward Robinson), em uma madrugada, para registrar no gravador um memorando, que na verdade é uma confissão, pois Neff quer apenas contar, narrar, a verdade sobre algo que o seu patrão não conseguiu ver porque estava bem debaixo de

seu nariz. Camuflando uma confissão em narração, o filme encenará o relato de Neff, que logo nos primeiros instantes diz ao gravador toda a sinopse do filme: confessa que o seu chefe se equivocou quanto às evidências do assassino do Sr. Dietrichson (Tom Powers), cuja esposa Phyllis (Barbara Stanwyck) tinha recebido uma dupla indenização de sua seguradora, pois foi ele mesmo, Walter Neff, o vendedor de seguros, que o matou por causa do dinheiro e da esposa, mas que ao final ficou sem nenhum dos dois. No prólogo, nos momentos anteriores à ação propriamente dita, tudo já está exposto: a sinopse do filme está dada como ponto de largada deixando evidente a ação que se desenrolará e o seu final, resta saber agora como foi que isso se deu, ou como a intriga encadeará os fatos. “O flashback pode muito bem não afetar a eficácia de uma intriga, mesmo que conheçamos *previamente* o desenlace” (NACACHE, 2012, p. 75). Se no drama moderno, a antecipação visava desdramatizar a ação para nos livrar da expectativa característica da forma dramática, aqui o efeito é exatamente o oposto, pois visa aumentar a curiosidade não sobre o *quê*, mas sobre o *como* os fatos irão se desenrolar para chegar ao desfecho que foi anunciado. Trata-se menos de uma antecipação da ação, como veremos também em muitos casos no cinema moderno e contemporâneo, e mais de uma maneira de criar expectativa e prender o espectador pela ansiedade de saber o que acontecerá. “Não se trata de revelar de antemão todo o caminho, e sim de dar uma orientação, um sinal itinerário que nos deixe claro se devemos seguir a direita ou a esquerda” (STAIGER, 1969, p. 137). Como disse Paul Schrader em uma entrevista para o documentário televisivo *The rules of film noir* [As regras do filme noir, Elaine Donnelly Pieper, 2009], a voz de Neff retorna como narração em *voz-off* de tempos em tempos como se fosse “um tipo de alimentação intravenosa” que o espectador está recebendo, mas que não pode prová-la, “porque é jogada diretamente em suas veias”. Se em *No livro das Mil e uma Noites*, Sherazade conta histórias para se livrar de ser morta, aqui – na medida em que a narrativa flui – a vida de Neff escorre para a morte; ele conta sua história porque vai morrer, e quando ele morre é porque o filme deve chegar ao fim.

Talvez, a maneira mais irônica de jogar com a narração e a *mimesis* fôra encenada em *Crepúsculo dos deuses* [Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950] onde, à maneira de *Memórias de Brás Cubas* de Machado de Assis, é a personagem morta na piscina de uma mansão, um roteirista sem muito sucesso em Hollywood, que narra a sua própria história, explorando,

assim, o poder que o modo dramático tem de se confundir com a narração de modo a não quebrar o caráter ilusionista do drama.

Salvo alguns de tons psicanalíticos que visam a explicar o comportamento presente, os *flashbacks* não adentram na cabeça da personagem ou dão um ponto de vista subjetivo em relação à história contada, são apenas um procedimento de retrospectiva, e não de introspecção, e visam “obter todos os efeitos dramáticos suscitados pela inversão da cronologia” (NACACHE, 2012, p. 75). O *flashback* tem, pois, uma função menos subjetiva e mais utilitária de instaurar um “dispositivo de apresentação, com a tarefa de fazer o espectador deslizar suavemente para o âmago da história; de o embalar com a ‘voz-eu’ [voz-off] que frequentemente só se eleva para melhor se calar depois, cedendo o lugar aos diálogos” (NACACHE, 2012, p. 75).

Dividindo para reunir, a narrativa clássica luta a todo tempo não apenas com a tendência à discordância dos acontecimentos representados que ameaçam a unidade concordante do filme (como o narrador morto que narra em *Crepúsculo dos deuses*), mas também com a descontinuidade da imagem, do corte, da passagem de uma imagem a outra.

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem, e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente, é o momento de colapso da “objetividade” contida na indexalidade da imagem (XAVIER, 2014, p. 24).

Esse quase apagamento da narração e a sua outra face, a tentativa de composição de uma transparência das imagens, pressupõem um espectador que se tornaria uma testemunha invisível, criando entre ele e o filme uma relação de distância e atração como se o espetáculo fosse visto através de uma janela, alcançando assim “seus efeitos de transparência pela mobilização conjunta de meios cinematográficos (montagem, luz, posicionamento da câmera, escala, efeitos especiais), que justificam sua presença abundante com o objetivo de serem notados o menos possível” (ELSAESSER; HGENER, 2018, p. 28). A ilusão criada seria a de que, através do filme, o espectador possa ter acesso a um mundo representado sem mediação, todo o aparato da imagem e do som seria para construir um dispositivo transparente, uma janela de acesso ao mundo naturalmente representado. Hollywood montaria



“um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação” (XAVIER, 2014, p. 41).

No entanto, o observador invisível não pressupõe necessariamente um espectador passivo, já que o espectador trabalha durante a visualização de um filme de ficção através de esquemas aprendidos em relação à “história canônica” (onde as situações dramáticas são discerníveis, seguem-se umas as outras a partir de relações de causa e efeito, ocorrem em locais identificáveis e expressam uma temporalidade orientada por personagens com objetivo claros e obstáculos a serem superados para alcançá-los) e, também, através da aceitação das convenções de invisibilidade do código cinematográfico, como as fusões, por exemplo (BORDWELL, 1996). Ser um observador invisível é menos uma alienação em relação ao filme, do que uma ilusão criada e aceita pelo espectador para que o filme possa funcionar.

#### **2.4 A composição da intriga, a causalidade e o descarte dos tempos vazios**

A aporia entre a necessidade de narrar e de, ao mesmo tempo, apagar a narração ganha mais eficácia com o *trabalho* da causalidade que tende a aumentar o efeito de sutura entre os planos e as cenas. A expectativa dramática criada na composição de um plano e de uma cena em relação ao que se segue tende, também, a tornar os saltos e os cortes ainda mais invisíveis. Quanto mais a atração entre as partes é composta por relações causais e quanto mais ela está prenhe de um porvir, mais a fragmentação das imagens e do som tendem a se invisibilizar. A causalidade da forma dramática é o procedimento dominante, no caso do cinema de intriga, através do qual a composição da obra é organizada e que tende a reger, determinar e sobrecodificar os demais componentes. “Depois das partes iniciais do filme clássico, o grau de evidência da narração geralmente se mantém a um nível baixo, principalmente porque a ação e reação das personagens nos transmitem a cadeia causal em funcionamento” (BORDWELL, 1985, p. 32, tradução nossa)<sup>41</sup>. A lógica da causalidade tende a reforçar a diluição da narração promovida pelas técnicas de continuidade da imagem, aumentando “a impressão de que [a ação] foi cumprida de uma só vez e na íntegra, independente da câmera” (XAVIER, 2014, p. 29). Isto fica bem evidente no caso da montagem paralela de uma

---

<sup>41</sup> “Tras las partes iniciales de la película clásica, el grado de evidencia de la narración suele mantenerse a un nivel bajo, principalmente porque la acción y reacción de los personajes nos transmiten la cadena causal en funcionamiento”.

perseguição, de onde surge a necessidade narrativa de tornar simultâneos dois espaços distintos, onde a descontinuidade visual é diluída pela ação dramática que tende a auxiliar o espectador na construção da simultaneidade. “Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse no nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada” (XAVIER, 2014, p. 30). A montagem paralela funcionaria como o *enquanto isso...* da literatura.

A *causalidade* é o princípio unificador do cinema de intriga, o princípio pelo qual este cria sua “unidade particular” (BORDWELL, 1985, p. 13, tradução nossa)<sup>42</sup>. Um filme hollywoodiano sempre faz funcionar três sistemas que se relacionam entre si através da causalidade: a lógica narrativa, o espaço e o tempo. No entanto, a causalidade funciona como um procedimento de sobrecodificação de modo que “o espaço e o tempo são quase invariavelmente veículos para a causalidade narrativa” (BORDWELL, 1985, p. 6, tradução nossa)<sup>43</sup>.

Aristóteles já tinha estabelecido duas maneiras distintas de sequencializar os acontecimentos em um poema: uma por mera ordem de sucessão – quando uma situação viria *depois* da outra –, e outra por causalidade – quando uma situação aconteceria *por causa* da outra (ARISTÓTELES, 2003, p. 117). São as situações postas em mera sucessão que Aristóteles condena, ou seja, “o caráter descosturado dos episódios” (RICOUER, 2010, p. 74). Na forma dramática, o que cose uma situação a outra é a lógica causal que funciona como um parâmetro de sequencialização dos acontecimentos. É exatamente a este procedimento de ligar uma situação à outra através da causalidade que Aristóteles denomina *mythos*, ou composição da intriga, que ele define como “a imitação [*mimesis*] de ações [...] a composição dos atos” (ARISTÓTELES, 2003, p. 111), a maneira de agenciar as situações por uma lógica causal que as sutura remetendo-as a termo, a um final. Sendo assim, o que define a composição da intriga não é a sucessão cronológica, mas a sucessão lógica dos acontecimentos que são encadeados segundo o verossímil e o necessário de modo que a ideia de começo, meio e fim não tenha uma relação com a experiência, com o tempo dos acontecimentos do mundo, mas com o ordenamento do poema, com os “acontecimentos que a intriga torna contíguos” (RICOUER, 2010, p. 70-71). Como a relação interna da intriga é

---

<sup>42</sup> “[...] unidad particular”.

<sup>43</sup> “[...] el espacio y el tiempo son casi invariablemente vehículos para la causalidad narrativa”.

mais lógica que cronológica, a noção de tempo está fora de sua definição, o que faz Paul Ricoeur recorrer às *Confissões* de Agostinho, particularmente ao conceito de *distentio anima* (distensão da alma), para trazer esse aspecto ausente na *Poética* a fim de pensar a narrativa.

No entanto, talvez possamos recolocar a questão pensando que o tempo não está fora da definição da intriga em Aristóteles, ele está ali posto indiretamente através da sucessão dos acontecimentos. Apesar da “mera sucessão” não bastar para compor uma intriga, a lógica causal a pressupõe já que se espera que a uma ação sempre se sucedará uma reação. A lógica causal que sutura as situações, e que define a composição da intriga, pressupõe necessariamente a sucessão dos acontecimentos na duração, de modo que a intriga em Aristóteles conseguiria realizar apenas uma representação indireta do tempo, tal como no cinema hollywoodiano, o cinema da imagem-ação. Como pontua Deleuze, o cinema de intriga nos daria uma *imagem do tempo* composta como efeito do encadeamento, da sucessão dos planos (das imagens-movimentos) e dos cortes temporais entre eles. A imagem indireta do tempo seria diferente da *imagem-tempo*, onde não haveria uma separação entre a imagem e a duração, procedimento próprio ao cinema moderno. Quando o cinema moderno e contemporâneo rompe com o esquema sensorio-motor da ação-reação, da lógica causal, surgiria então uma imagem direta do tempo, uma imagem-tempo na qual a imagem não seria mais uma representação do tempo, mas o próprio tempo, a própria duração, tal como os espaços vazios, embora de maneira distintas, nos filmes de Yasujiro Ozu e Michelangelo Antonioni.

Por isso, o *flashback*, que poderia ser visto como uma expressão direta do tempo, não o é. No cinema de intriga, o *flashback* não modifica a natureza da imagem, que tende ao presente. Ele é apenas um sinal, uma assinatura, um procedimento convencional, que não tem razão em si mesmo, pois recebe a sua existência de maneira extrínseca. O *flashback* não retira a imagem do presente, mesmo quando se quer que ela signifique algo que se passou. Ela é apenas convencional, como se comunicasse ao espectador um enunciado: “atenção, o que iremos assistir agora aconteceu no passado”<sup>44</sup>. No entanto, no cinema intriga, contraditoriamente, o *flashback* tem menos uma função de retorno ao passado como

---

<sup>44</sup> Sobre o *flashback* no cinema de intriga como sendo uma sinalética de uma imagem que desfila ainda no presente. Cf. DELEUZE, Gilles. *Cours Cinéma, vérité et temps: le faussaire*, 10/01/1984 e 24/04/1984.

temporalidade, e funciona mais como um procedimento de alimentação da ação para fazer a intriga avançar; é muito mais um procedimento lógico do que cronológico, é uma espécie de temporalidade degradada ou de uma temporalidade indireta, já que ela se faz pela sucessão dos planos do filme, operando mais uma lógica causal do que uma representação direta do tempo. “O tempo no filme clássico é um veículo da causalidade, não um processo que possa investigar-se em si mesmo” (BORDWELL, 1985, p. 52, tradução nossa)<sup>45</sup>. Os *flashbacks* podem até ser motivados pela memória das personagens, de modo que a narração revele as suas lembranças, porém a rememoração possui menos uma função subjetiva e mais uma função de onisciência da narração que se utiliza desse recurso para trazer uma informação necessária ao espectador. A narração usa a subjetividade da personagem para justificar a revelação de um passado objetivo que aparecerá enquanto presente diante de nós na tela.

Em *O crime não compensa* [Knock on any door, Nicholas Ray, 1949], Nick Romano (John Derek) está diante do tribunal acusado de matar um policial. O advogado Andrew Morton (Humphrey Bogart), a fim de comover o júri, conta a história da vida difícil de seu cliente: a grave crise financeira que a família atravessou após a morte do pai, a mudança para o bairro mais perigoso da cidade com sua mãe e irmãs e o seu envolvimento com pequenos delinquentes que o lançaram no mundo do crime. A cada vez que o advogado inicia um novo episódio da vida do acusado, uma imagem começa a se fundir sobre a sua imagem no tribunal anunciando o *flashback* que irá nos mostrar os acontecimentos da vida de Nick Romano. O dispositivo do júri sentado escutando a história parece ser um duplo dos espectadores sentados na cadeira do cinema, sempre prestes a julgar e a se comover com a vida que se degrada de Nick, cujo passado serve mais ao julgamento presente em relação ao seu futuro – se ele irá ou não ser condenado à cadeira elétrica –, do que a uma experiência temporal direta mostrada pela própria imagem tal como será posta em cena pelo cinema moderno como em *Rashomon* [Kurosawa, 1950], *Quem é o infiel* [A letter to three wives, Joseph Mankiewicz, 1949] e *O Ano passado em Marienbad* [L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961].

Mesmo quando o *flashback* serve para revelar traços da personagem, isso é feito para poder justificar algum comportamento que parece estar solto na trama. “A curiosidade pelo passado desempenha um papel menor em relação aos acontecimentos futuros” (BORDWELL,

---

<sup>45</sup> “El tiempo de la película clásica es un vehículo de la causalidad, no un proceso que pueda investigarse en sí mismo”.

1985, p. 45, tradução nossa)<sup>46</sup>. Isto se torna evidente quando, no *flashback*, aparecem situações que a personagem não poderia ter presenciado nem conhecido, apontando que o retorno ao passado é mais um pretexto para modificar a cronologia da história, garantindo o seu avanço e a linearidade da ação. Como em *Crepúsculo dos deuses*, quando a personagem falecida conta a história, a subjetividade é um dispositivo usado para possibilitar o *flashback*, de maneira que o passado, apesar de não se ajustar ao ponto de vista da personagem, não se aparta da cadeia causal em marcha (BORDWELL, 1985, p. 47-48).

Se os flashbacks não têm o direito de expressar diretamente um passado em si e por si, também assim será com os tempos vazios que devem ser descartados da composição do poema, já que com eles não se faz intriga, rompendo o princípio aristotélico de unidade da ação: “[p]ois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115), ou seja, aquilo que pode acrescido ou retirado e que não produz nenhuma alteração no todo não faz parte do todo. A partir dos anos 20 e logo após o surgimento do cinema sonoro, os estúdios passaram cada vez mais a racionalizar a produção e a tornar a narrativa cada vez mais rentável, eliminando todos os elementos não indispensáveis, focando na economia e na rapidez do ritmo efetuado pela montagem. A narrativa passa ser “modelada de forma a respeitar os imperativos da rentabilização máxima” (NACACHE, 2012, p. 41), e a elipse torna-se uma figura tanto econômica quanto narrativa. Nacache cita o exemplo de Jack Warner, executivo e um dos fundadores da Warner Bros., que “mandava sistematicamente cortar as cenas que mostravam uma personagem a deslocar-se de um local para outro” (NACACHE, 2012, p. 42). A figura da perambulação de uma personagem, que viria a ser um dos motivos mais recorrentes do cinema moderno, como nos filmes do Neorealismo Italiano, da *Nouvelle Vague* e dos Cinemas Novos, era constantemente filmada na produção e retirada na montagem. Era inútil mostrá-las caminhando, já que as personagens poderiam sair por uma porta e aparecer, na cena seguinte, entrando por outra em outro cenário. A caminhada de um personagem quebrava o encadeamento causal da ação dramática, pois “a câmera deve estar subordinada ao discurso fluido da ação dramática” (BORDWELL, 1985, p. 26, tradução nossa)<sup>47</sup> e os momentos considerados supérfluos não deveriam fazer

---

<sup>46</sup> “La curiosidad por el pasado desempeña un papel menor en relación con la anticipación de acontecimientos venidero”.

<sup>47</sup> “[...] subordinada al discurso fluido de la acción dramática”.

parte desse discurso. No entanto, essa modelação econômica do orçamento da produção encontrou na forma dramática a sua face estilística. Ao ser questionado por Jean Mitry sobre as unidades de tempo e lugar em seus filmes, John Ford, por exemplo, pontua a necessidade de...

[...] peneirar o drama e os indivíduos e ir de uma maneira mais curta e direta. [...] Reduzir o tempo e o espaço tanto quanto a ação em si mesma é se livrar das complexidades inúteis. Isso permite concentrar, fazer estourar as circunstâncias, aumentar o poder do conflito e multiplicar os efeitos. O tempo só intervém se seguirmos os indivíduos através de toda sua vida. O que me interessa são as consequências de um momento trágico em indivíduos diferentes. Ver como eles se comportam respectivamente diante de um fato crucial ou em uma aventura um pouco excepcional. Isso é tudo... (FORD *apud* MITRY, 1955, p. 7, tradução nossa)<sup>48</sup>.

As palavras de Ford nos fazem lembrar as de Emil Staiger quando se refere a autores como Corneille, Racine, Schiller, Ibsen:

[...] convém restringir o tempo, economizar espaço e escolher o momento expressivo da longa história, um momento pouco antes do final, e daí desse ponto reduzir a extensão a uma unidade sensivelmente palpável, para que ao invés de partes, grupos coesos, ao invés de passagens isoladas, o sentido global fique claro, e nada do que o espectador deve fixar se perca (STAIGER, 1969, p. 135).

O autor dramático negligencia “tudo que não se relacione intimamente com o problema central” (STAIGER, 1969, p. 142), na obra dramática devem-se escolher os acontecimentos importantes, os momentos concentrados, não se tem o direito ao cochilo de Homero. A filosofia narrativa hollywoodiana consiste em ...

[...] suprimir todos os elementos inúteis à ação ou à psicologia, reduzir ao mínimo, através de uma montagem rápida, o tempo de reação do espectador [o que] significava interditar qualquer forma de intrusão do real na ficção e assegurar uma fluidez hipnotizante da narrativa, única garantia de uma adesão total do espectador (NACACHE, 2012, p. 44).

---

<sup>48</sup> “[...] cerner le drame et les individus, d'aller au plus court, au plus direct. Je cherche avant tout la simplicité, le depouillement dans une action rapide brutale. Reduire le temps et l'espace autant que l'action elle-même c'est se débarrasser des complexités inutiles. Ça permet de concentrer, de faire éclater les circonstances, d'augmenter la puissance du conflit comme d'en multiplier les effets. Le temps n'intervient que si on suit des individus à travers toute leur vie. Moi, ce qui m'intéresse, ce sont les conséquences d'un moment tragique sur des individus différents. Voir comment ils se comportent respectivement devant un fait crucial ou dans une aventure un peu exceptionnelle. C'est tout...”.

As premissas da elaboração das histórias em Hollywood seriam “causalidade, consequência, motivações psicológicas, o impulso até a superação de obstáculos e a realização de objetivos” (BORDWELL, 1985, p. 14, tradução nossa)<sup>49</sup>. Dentro desta concepção, tudo o que não faz a ação avançar não pode estar presente no filme, pois implica custo de filmagem, de revelação da película e, conseqüentemente, do tamanho final das cópias; mas também os procedimentos *retardadores da ação* podem fazer o filme perder o espectador pela dispersão que impõem. Assim, a história hollywoodiana centra a causalidade nas personagens e compõe a intriga a partir do desenvolvimento lógico das leis de causa e efeito, da ação e reação dessas personagens em relação ao meio e a outras personagens.

No entanto, o curioso é que nem John Ford conseguiu completamente “peneirar o drama e ir de uma maneira mais curta e direta”, como ele mesmo disse, nem mesmo “suprimir os elementos inúteis” evitando a “intrusão do real na ficção”, como pontuou Nacache, pois o que seria dos *westerns* sem as cavalgadas, que cravam os olhos dos espectadores em cenas de cavaleiros perambulando pelo semiárido, cujos planos parecem talhados mais para serem vistos, do que para contar algo?

## **2.5 Unidade e multiplicidade, a intriga e as situações dramáticas: ação, comportamentos e movimentos do mundo**

Desde Aristóteles, a noção de ação tem uma dupla face: uma voltada para a unidade e uma outra voltada para a multiplicidade dos atos realizados pelas personagens. Ao mesmo tempo em que a intriga é definida como a “imitação de uma acção completa, constituindo um todo que tem certa grandeza; porque pode haver um todo que não tenha grandeza” (ARISTÓTELES, 2003, p. 113), ou seja, é a “mimese de uma ação una conduzida a seu termo e que forma um todo” (ARISTÓTELES, 2017, p. 89 e p. 95) – onde a noção de unidade, totalidade e finalidade da ação são fundamentos da definição – uma personagem pode realizar muitas ações sem que com isso se configure uma ação única<sup>50</sup>. Assim sendo, é preciso fazer com que a multiplicidade de ações realizadas durante a peça forme uma unidade de ação, é

<sup>49</sup> “[...] causalidad, consecuencia, moitivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos”.

<sup>50</sup> Cf. “Muitas são as acções que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma acção una” (ARISTÓTELES, 2003, p. 114).

preciso fazer a concordância reparar a discordância (RICOUER, 2010, p. 56). Haveria, assim, um primeiro sentido da ação que podemos chamar de estruturante, pois “a acção é o desenrolar gradual do significado da acção inicial” (DAWSON, 1975, p. 76), é o que constitui “a totalidade da peça, considerada como aquilo a que temos de reportar qualquer momento, situação ou fala determinada para poder ser completamente inteligível” (DAWSON, 1975, p. 140). A ação, aqui, é o sentido geral que sobrecodifica todas as partes do poema, é o esforço de unidade. No entanto, ação também é “aquilo que está na realidade a acontecer em qualquer altura da peça” (DAWSON, 1975, p. 140). Para se fazer intriga, a multiplicidade das ações executadas pelas personagens, seus comportamentos, precisam estar engajadas em uma ação geral e única.

Renata Pallottini traz uma outra distinção realizada por Brunetière, agora entre ação e movimento, que opera uma clivagem entre a ação volitiva de uma personagem e a mera agitação. A ação é definida, aqui, como algo que se realiza através de “uma vontade consciente de si, consciente dos meios que emprega para conseguir os seus fins” (BRUNETIÈRE *apud* PALLOTTINI, 1988, p. 21). Já o movimento seria uma mera agitação.

Se Brunetière define ação e movimento pela clivagem entre ações volitivas conscientes e as meras agitações, Bordwell, ao se referir ao cinema de intriga, através de um escritor de manual de roteiro denominado Frederick Palmer, enfatiza também uma distinção entre ação e movimento. No entanto, ele estabelece uma clivagem entre a subjetividade expressa pela personagem e o movimento externo do mundo. O movimento...

[...] é meramente atividade motriz. A ação é, por regra geral, a expressão exterior de sentimentos internos... Por exemplo, poderíamos escrever “as pás do ventilador elétrico fizeram com que as cortinas se agitassem. O homem sentado a uma enorme mesa terminou sua importante carta, a selou e se apressou a enviá-la”. O ventilador e a cortina só transmitem o movimento; o homem escrevendo a carta e saindo para enviá-la aporta ação (PALMER *apud* BORDWELL, 1985, p. 16, tradução nossa)<sup>51</sup>.

Dessa maneira, podemos distinguir entre: (1) a *ação una*, que atua como um sobrecodificante para todos os aspectos do poema e diz respeito a um verbo que sintetiza o

---

<sup>51</sup> “[...] es meramente actividad motriz. La acción es, por regla general, la expresión exterior de sentimientos internos... Por ejemplo, podríamos escribir: “Las aspas del ventilador eléctrico hicieron que las cortinas se agitasen. El hombre sentado ante la enorme mesa terminó su importante carta, la selló y se apresuro a enviarla”. El ventilador y la cortina sólo transmiten movimiento; el hombre escribiendo la carta y saliendo a enviarla aporta acción”.



objetivo da personagem e que percorre toda a obra instaurando assim uma unidade (a ação em *Édipo Rei* de Sófocles é descobrir o assassino de Laio, *Esperando Godot* de Beckett já traz a ação da espera no próprio título, em *O homem que matou o facínora* é levar a pequena vila de Shibone à democracia, em *Mão Negra* [Black Hande, Richard Thorpe, 1959] é conseguir capturar o bandido que roubou o dinheiro); (2) o *comportamento*, que é uma ação particular volitiva e/ou expressiva que é realizada a partir da vontade consciente da personagem e/ou exprime seus sentimentos em determinado momento da obra; e (3) o movimento que diz respeito à “totalidade dos objetos”, aos movimentos caóticos do mundo. No cinema moderno e contemporâneo, acontece muitas vezes de os comportamentos e as aparições de diversos movimentos do mundo não serem remetidos à ação uma tornando a intriga menos concentrada e mais dispersiva.

A tentativa de definir a ação põe em evidência duas faces da forma dramática: uma voltada à unidade (a ação una) e uma outra voltada à multiplicidade (os comportamentos das personagens e os movimentos externos das coisas e dos entes), de modo que a última está sempre a ameaçar a coerência da unidade da intriga. É exatamente essa tensão entre unidade e multiplicidade, onde a primeira exerce um privilégio sobre a segunda, que Ricouer (2010, p. 75) denominará de “concordância discordante”.

Ao conceber a intriga como sendo a alma da tragédia, Aristóteles (2003, p. 112) retoma a tensão entre unidade e multiplicidade ao compará-la a um ser vivo cuja beleza estaria vinculada à submissão das partes a uma ordem e cuja extensão não seria um fruto do acaso.

A metáfora do “belo animal” implica uma concepção de fábula como totalidade ordenada, que vem garantir uma regra de encadeamento lógica constantemente evocada ao longo da *Poética*. [...] Assim definida por uma sucessão ordenada de um começo, um meio e um fim, a história torna-se o modelo de completude, em condições de construir a diversidade dos acontecimentos representados em totalidade inteligível (KUNTZ, 2012, p. 41-42).

O que está em jogo é uma configuração, mas também a constituição de uma forma cujas leis regulam e distribuem as situações privilegiadas na duração da obra de modo a funcionarem como divisões e subdivisões da forma. É preciso acentuar o prefixo *con*-figuração, pois se trata tanto de uma confluência, quanto de uma concorrência entre as situações que se põem em

hierarquia umas em relação às outras.<sup>52</sup> A forma não é apenas de ordem física e geométrica, mas também orgânica, com suas pernas, braços, pescoço, cabeça e mãos: subdivisões orgânicas da forma humana projetadas na dramaturgia como ideal de beleza, é a figura do belo animal aristotélico com suas partes bem divididas e bem proporcionadas. O movimento no cinema de intriga é uma forma que se subdivide e cuja subdivisão é, por sua vez, recolhida pela forma que operou o ato mesmo da subdivisão<sup>53</sup>. O tempo, dependente da forma que instaura a subdivisão, será o número e a medida do movimento; e a imagem será uma expressão indireta desse tempo instaurado pela intriga.

De um lado a “sucessão ordenada”, de outro a “diversidade dos acontecimentos”. Pensando dentro de uma moldura semiológica de análise, Steen Jansen, ao esboçar uma teoria da forma dramática, pensará a obra a partir de dois aspectos: a sucessão e o conjunto. Para ele, “a situação é a unidade mínima da obra (ou do plano da obra), porque forma a mais pequena unidade coerente (e indivisível) em relação a todos os elementos assinalados no texto” (JANSEN, 1980, p. 112). A forma dramática seria concebida como sendo composta por uma dimensão dinâmica de sucessão, onde as situações se sucederiam na duração, e por uma dimensão estática de conjunto, que seria o aspecto sintético da obra. Essas duas dimensões estabeleceriam entre si uma relação de complementariedade e correspondências de modo que a primeira se ligaria à experiência de compreensão do texto no momento da leitura, e a segunda à compreensão do texto quando terminada a leitura. A primeira estaria relacionada à experiência de aparição das situações na duração durante a experiência estética, e a segunda ao movimento de tentar apreender a totalidade da obra depois do leitor/espectador tê-la atravessado.

Deste modo, as situações estabeleceriam relações entre si tanto no nível da sucessão, quanto no nível do conjunto. Na relação de sucessão, as situações se fixariam umas em relação às outras de maneira a se antepor ou justapor. No conjunto, as situações estabeleceriam entre si relações de (inter)dependência e independência. Quando as situações são dependentes uma das outras na duração, no tempo sequencial, elas formariam cadeias e, no conjunto, formariam um sistema. “As situações entre as quais existem relações de

---

<sup>52</sup> Sobre a arte grega que põe em jogo uma con-figuração, uma con-fluência e uma con-corrência de planos, Cf. DELEUZE, Gilles. *Cours Cinéma, vérité et temps: le faussaire*, 28/02/1984.

<sup>53</sup> Syd Field (1996, p. 21) chega até mesmo a delimitar precisamente a duração das partes de um filme: 30 minutos para a apresentação, uma hora para a confrontação e mais 30 minutos para a resolução.

(inter)dependência formam, na sucessão, uma *cadeia* se nenhuma das situações puder mudar o seu lugar em relação às outras, e, no conjunto, um *sistema* se nenhuma das situações puder ser isolada do resto das situações” (JANSEN, 1980, p. 118).

Jansen irá estabelecer uma hierarquia onde cada elemento relacional funcionaria como um núcleo de outro elemento de modo que a forma dramática instauraria uma unidade que penetra em diversos níveis promovendo o agrupamento das situações. Esses “níveis” relacionais são denominados por Jansen como *ação, intriga e conflito*. A *ação* tem por função “estabelecer um sistema num conjunto de situações” (JANSEN, 1980, p. 124). A *intriga* é o núcleo da ação e, também, a maneira pela qual as situações entram na ação. A intriga tem um papel intermediário, é um *medium*. Desta maneira, uma ação pode ser composta por apenas uma intriga, de modo que a expressão de ambas pode até mesmo coincidir. E pode ser composta, também, por mais de uma intriga. A intriga, por sua vez, tem o *conflito* como núcleo e esse se expressaria como elemento pertinente nas diversas situações da cadeia. O *conflito*, por sua vez, tem “por função agrupar as personagens umas em relação às outras [...] à volta de uma relação de oposição, que portanto forma o núcleo do conflito” (JANSEN, 1980, p. 125). A função do conflito é dupla: “unificar um conjunto de personagens, e unificar uma série de expressões de relação de uma personagem com outras personagens” (JANSEN, 1980, p. 126). O conflito forma um sistema, no conjunto, a partir das relações de oposição que os personagens estabelecem entre si, e na sucessão, o conflito realiza um encadeamento (ou “fio”) de episódios. A evolução do conflito se expressa *concretamente* pela evolução das relações estabelecidas entre as personagens.

A forma dramática instaura um procedimento que faz com que a *ação* *una* conduzida a termo reverbere e unifique todos os *comportamentos* das personagens e os *movimentos* externos do mundo, ordenando-os e conferindo-lhes significado, sentido e finalidade. No cinema de intriga, essa sobrecodificação da multiplicidade pela unidade se dará por aquilo que Deleuze denomina de “esquema sensório-motor”. “O cinema não é narrativo por natureza: ele torna-se narrativo quando toma por objeto o esquema sensório-motor. A saber: um personagem na tela percebe, sente, reage. Isto supõe muitas crenças: o herói está em tal situação, ele reage, o herói sempre saberá como reagir” (DELEUZE, 2013, p. 157). Foi exatamente o domínio desse esquema que fez o sucesso planetário de Hollywood.

A montagem seria a operação mesma de criação da unidade, mas não de uma unidade estática (o conjunto a que Jansen se referia), e sim de uma unidade dinâmica que figuraria como a própria mudança do Todo; no entanto, não é apenas o Todo que muda, pois as próprias situações são também dinâmicas e põe em movimento tal mudança. As situações postas em intriga sempre serão remetidas a uma totalidade, sendo a intriga, ela mesma, esse processo de totalização das situações que as põe em uma cadeia de causa e efeito rumo à mudança mais ampla e geral que é a ação. As situações figuram como um microcosmo cênico que sustenta o macrocosmo no qual o filme está inserido, são onde “se concentram todas as forças cósmicas [do macrocosmo] em jogo, bruscamente condensadas e jogadas umas contra as outras neste cantinho do mundo” (SOURIAU, 1993, p. 22). No cinema de intriga, a situação dramática seria um “dispositivo estelar”, uma organização de forças que opera em duas faces, uma voltada para o estado de coisas operadas na imagem e uma outra voltada para o conjunto do universo do filme para o qual serve de centro. Remetidas ao conjunto pelo processo de pôr em intriga, ao mesmo tempo em que concentram a multiplicidade das “forças cósmicas”, as situações funcionam também como um centro em constante deslocamento, a fim de manter a unidade da ação.

A ação, fio condutor do filme, se desdobrará em diversos dispositivos ao mesmo tempo arquetônicos e dinâmicos que constituem as situações, “momentos exclusivos, intensos e patéticos”, nos quais as personagens serão escoradas umas nas outras. A situação dramática é uma “forma-potência”,

[..] é a forma intrínseca dos sistemas de forças encarnado pelos personagens, num dado momento, ficando bem claro que essas forças residem nos personagens, e estão neles; mas que, por outro lado, transcendem-nos, ultrapassam-nos, prevalecem ou pairam sobre eles, já que seu sistema morfológico, que os cinge e por assim dizer está enovelado neles, preside progressivamente todo o universo teatral [e cinematográfico] do qual esse centro vivo é o coração pulsante” (SOURIAU, 1993, p. 28-29).

Ora, modificando o comportamento das personagens, ora sendo modificadas por ele, as situações dramáticas serão o centro vivo e pulsante dos filmes hollywoodianos, pois a distinção entre o estado de coisas, o movimento e o Todo será também o que irá definir as noções de quadro, plano e montagem, respectivamente (Deleuze). O plano, ou a imagem-movimento por excelência, seria um intermediário entre o quadro (concebido como o conjunto das partes ou como os objetos e corpos que estão dentro da tela) e a montagem

(concebida como a duração ou o Todo). O plano seria a operação que atua como um conversor entre as partes do quadro e o todo da montagem, tendo por isso duas faces inseparáveis: uma face voltada para o nexos entre as partes dentro do sistema fechado do quadro (aspecto relativo) e outra voltada para o aberto ou a afecção do todo da montagem (aspecto absoluto) (DELEUZE, 2018a)<sup>54</sup>. No cinema de intriga, a situação dramática, ao mesmo tempo em que é um aspecto da dramaturgia, é também a própria imagem-movimento, tornada imagem-ação, e que afeta e é afetada pela montagem enquanto expressão do Todo.

## 2.6 O cinema de intriga: a grande forma e a pequena forma, o *western* e o filme *noir*

O cinema de intriga, o cinema da imagem-ação ou o cinema da representação indireta do tempo, são pensados por Deleuze a partir de duas fórmulas que o constitui, já que a intriga pode se fazer por três maneiras: (1) como um procedimento de totalização de uma situação (S) que viria a ser modificado pelo comportamento (C) de uma ou mais personagens (a fórmula SCS<sup>55</sup> ou a grande forma); (2) como um procedimento de orientação vetorial, de encadeamento de comportamentos pela orientação (a fórmula CSC' ou a pequena forma), que será modificado por uma situação, e (3) como um processo que agrupa e separa os acontecimentos hierarquicamente em principais e secundários (a mistura das duas fórmulas precedentes). A primeira teria como gênero privilegiado o *western* onde a personagem sempre precisa modificar uma situação através de seu comportamento, a segunda se faria no filme

---

<sup>54</sup> Deleuze inaugura um momento curioso na teoria do plano cinematográfico normalmente concebido a partir dos momentos de partida e de fim da duração da imagem (seja entre o acionar e o parar a gravação da câmera durante a filmagem, seja a imagem que se estabelece entre dois cortes na montagem). Para Deleuze, como o plano é ele mesmo a imagem-movimento, os falsos *raccords*, os *raccords* e as fusões e até mesmo algumas modalidades de corte, como na cena de *Cidadão Kane* em que a câmera atravessa em *contraplongée* a vidraça do basculante do teto até chegar na personagem – que é feita por dois planos colados por fusão, ou até mesmo os cortes em *Festim Diabólico*, que se fazem devido a condições de limitações materiais –, não destruiriam a unidade do movimento que constituiria o conceito de plano. Como o corte no cinema é ele mesmo um *corte móvel*, “os planos, enquanto determinações espaciais imóveis podem perfeitamente ser a multiplicidade que corresponde à unidade do plano, enquanto corte móvel ou perspectiva temporal. A unidade variará conforme a multiplicidade que contém, mas continuará sendo a unidade desta multiplicidade correlativa” (DELEUZE, 2018a, p. 49-50).

<sup>55</sup> Deleuze usa muitas vezes a noção de *ação* como sinônimo de *comportamento*: “o comportamento é uma ação que passa de uma situação a outra, que responde a uma situação para tentar modificá-la ou instaurar uma outra situação” (DELEUZE, 2018a, p. 238). Reservamos o termo *ação* apenas para o procedimento de fazer sistema, que tende a fazer da obra uma unidade: como no princípio de unidade de ação aristotélica. As fórmulas SAS' e ASA' originalmente usadas por Deleuze abreviam o termo situação (S) e ação (A), por isso preferimos modificá-las substituindo ação (A) por comportamento (C).

*noir*, onde é a situação, a descoberta de novas pistas, que modificaria o comportamento do herói<sup>56</sup>.

Em relação à primeira fórmula SCS', ou a grande forma, em *O homem que matou o facínora* [The man who shot Liberty Valence, John Ford, 1962], Ransom Stoddard (James Stewart), um jovem advogado vai para o Oeste “atrás de fama, fortuna e aventura”. Ao chegar lá ferido, pois sofreu um violento assalto no caminho, encontra as pessoas vivendo em condições pré-civilizadas, sem saber ler e escrever, resolvendo as contendas na base da violência e da arma. O herói empreende diversos comportamentos para encaminhar as pessoas ao estado civilizatório: ensina-lhes a ler e escrever, leva à população o conhecimento da democracia, promove a primeira eleição na cidade, enfrenta em um duelo o grande bandido Liberty Valency (Lee Marvin) e chega até mesmo a ser eleito como representante do povo. Ao final, a situação estará modificada a partir do voto universal e da linha férrea, símbolo do progresso, que passa agora pela cidade.

É na grande forma ou a fórmula SCS' que Deleuze enxergará a invenção de um tipo de realismo que consagrou o triunfo universal do cinema de intriga americano.

O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. [...] O meio e suas forças se encurvam, agem sobre a personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ela é apanhada. A personagem por sua vez reage (ação propriamente dita) de modo a responder à situação, ou a modificar o meio ou o seu nexos com o meio, com a situação, com outras personagens [...] Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. Tudo é individuado: o meio enquanto este ou aquele espaço-tempo, a situação enquanto determinante e determinada, a personagem coletiva tanto quanto a individual (DELEUZE, 2018, p. 219-220).

Bordwell, tomando um ponto de vista neoforalista, pontua que o realismo no cinema de intriga não tem um fim em si mesmo, mas opera a partir da lógica de tornar a cadeia de causa e efeito mais verossímil. “Deste modo, a narrativa clássica de Hollywood utiliza na maioria das vezes o realismo como um alibi, uma justificativa adicional de um material já

---

<sup>56</sup> Sobre as fórmulas pelas quais o cinema de ação constrói a intriga, Cf. DELEUZE, Gilles. Cours *Cinéma/Image-mouvement*, 04/05/1982.

motivado de forma causal” (BORDWELL, 1985, p. 21, tradução nossa)<sup>57</sup>. E tal causalidade, tal encadeamento de causas e efeitos, visa à realização do sonho maior de uma “grande nação”. Neste sentido, o cinema de Hollywood em sua época “clássica” encena a todo tempo o mesmo filme, *O nascimento de uma nação* [The birth of a nation, D. W. Griffith, 1915] aquele que fez a linguagem cinematográfica nascer sob a égide do racismo. “Afinal, o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental, que era Nascimento de uma nação-civilização, cuja primeira versão havia sido feita por Griffith” (DELEUZE, 2018, p. 229). A grande forma realiza o sonho americano de uma grande comunidade unida (uma totalidade), síntese harmoniosa das diferenças étnicas e raciais, onde a cidade de madeira é a “ameba primitiva de uma civilização” (BAZIN, 2014, p. 242), mas que também atualiza a ideia de um líder que sabe reagir às dificuldades que a situação coloca<sup>58</sup>. Em *O homem que matou o facínora*, a comunidade utópica se atualiza de maneira quase caricatural na sala de aula da escola que Ransom Stoddard cria juntamente com sua enamorada Hallie. Sentados nas cadeiras estão todos na mesma situação de analfabetismo: os brancos colonos, os negros escravizados e os filhos dos indígenas da América Espanhola, compartilhando juntos o sonho de construir um estado democrático de direito. A imagem-ação no cinema de intriga, tal como a concebe a grande forma SCS’, diz respeito à representação orgânica de um conjunto. Ela é, pois, estrutural já que estabelece lugares muito bem determinados: o céu e a terra (em relação à paisagem), a vila e o deserto (em relação ao cenário), a cultura e a natureza (em relação ao tema), mas também quanto às classes sociais e raciais das personagens (os letrados e os analfabetos, os brancos e os indígenas, os urbanos e os caipiras...). Talvez por isso, a abordagem estruturalista da narrativa funcione tão bem para a forma dramática clássica e para o cinema hollywoodiano, já que ambos fazem da intriga um sistema estrutural com lugares e funções muito bem definidas dentro da sequencialização dos acontecimentos da trama.

---

<sup>57</sup> “De este modo la narrativa clásica de Hollywood a menudo utiliza el realismo como una coartada, una justificación adicional de un material ya motivado de forma causal”.

<sup>58</sup> É curioso que é exatamente depois da guerra, onde muitos diretores americanos estiveram no *front* filmando, inclusive o próprio John Ford e John Huston, que os *westerns* passam a apresentar uma certa amargura e crítica ao mito da colonização do Velho Oeste, fazendo a imagem-ação característica do gênero entrar em crise. Os heróis passam a ser “homens em situações quotidianas, afastados da ênfase e do extraordinário. Neles foram expostos problemas puramente humanos que incitaram o espectador a refletir” (RIEUPEYROUT, 1963, p. 131).

Se a grande forma SCS' operava um movimento que ia da situação ao comportamento, a pequena forma CSC' inverterá esse movimento indo do comportamento à situação.

Desta vez é a ação [o comportamento] que revela a situação, um pedaço ou um aspecto da situação, o qual desencadeia por sua vez uma nova ação [novo comportamento]. A ação [o comportamento] avança às cegas e a situação se revela na escuridão ou na ambiguidade. De ação em ação [comportamento em comportamento], a situação surgirá pouco a pouco, variará, e finalmente esclarecerá ou conservará o mistério (DELEUZE, 2018, p. 245).

A pequena forma opera a partir da composição de índices: um comportamento revela uma situação que não estava dada e cujo índice configurava uma falta, pois a situação é concluída a partir do comportamento que a revela. Se a grande forma era estrutural, a pequena forma é circunstancial. Tal como em *À beira do abismo* [The big sleep, Howard Hawks, 1946], onde o detetive Marlowe (Humphrey Bogart) adentra uma casa escura e vai aos poucos acendendo as lâmpadas, a cada novo comportamento uma nova situação é revelada. Mas também quando entra em uma livraria de antiguidades e questiona a vendedora acerca de edições antigas que nunca existiram, o comportamento da vendedora revela que ali pode não ser bem uma livraria. A forma CSC' não é uma prerrogativa do gênero *noir*, em *Casamento e Luxo* [A Woman of Paris: a drama of fate, Charles Chaplin, 1923], um filme que Chaplin dirigiu e não atuou, a camareira deixar cair um colarinho branco na frente do ex-noivo Jean Millet (Carl Miller), revelando que Marie (Edna Purviance) já estaria comprometida. Em *Sócios do amor* [Desing for living, Ernest Lubitsch, 1933], é a mesma frase dita por Max Plunkett (Edward Horton) à Tom Chambers (Frederic March) – que a insere como um diálogo da peça que está escrevendo e que depois é lida ao seu grande amigo George Curtis [Gary Cooper] – que o faz concluir que eles dormiram com a mesma mulher, Gilda Farrell (Miriam Hopkins). Mas também é o *smoking* e a mesa do café da manhã que funcionam como índices para Georges concluir que seu amigo Tom passara mais uma noite com Gilda. O índice acaba revelando um aspecto da situação que não estava dado de antemão, operando nela uma transformação.

O trabalho dos índices que modifica as situações foi amplamente realizado nos filmes *noirs*, gênero cinematográfico que mais encena a causalidade como sutura lógica entre as situações, pois “se baseia completamente no mecanismo de causa e efeito, pois o mistério sempre gira em torno das ligações perdidas da cadeia causal” (BORDWELL, 1985, p. 45,



tradução nossa)<sup>59</sup>. Os índices funcionam muitas vezes suturando as relações de causa e efeito, quando a pista é correta, ou aumentando ainda mais a distância entre elas, quando a pista é falsa. Talvez seja preciso dividir os filmes *noirs*, no que tange à narrativa, em ao menos dois gêneros distintos e que por vezes se misturam, tal como o fez Todorov (2013) com os romances policiais. O primeiro é sempre uma *narrativa de enigma* que se faz por duas histórias: a história do crime e a história da investigação. A segunda começa quando a primeira já terminou, de modo que suas personagens precisam realizar uma ação de descoberta na qual a revelação do culpado envolve um lento aprendizado: “examina-se indício após indício, pista após pista” (TODOROV, 2013, p. 96). Em *Laura* [Otto Preminger, 1944], a personagem já teria sido assassinada no começo do filme, o que não é mostrado, mas dito pela *voz-off* de Waldo Lydecker (Clifton Webb) que está escrevendo a história de Laura (Gene Tierney), quando o detetive Mark McPherson (Dana Andrews) chega para fazer lhes algumas perguntas sobre a sua morte. A lembrança é feita pelos relatos das pessoas entrevistadas, pela *voz-off* de Lydecker dirigida ao detetive McPherson e pelas imagens que a substituem em *flashback* revelando momentos da relação de Lydecker com Laura, mas também de Laura com Shelby – seu noivo – que foram anteriormente bisbilhotadas pelo ciumento Lydencker. Os *flashbacks* trazem informações e servirão de explicações quando o item aparecer durante a história da investigação: como a chave da casa de campo onde Laura foi assassinada que é encontrada por Shelby na gaveta da cômoda, mas também uma garrafa de *whisky* barata que Laura não teria comprado, e que apareceu no apartamento depois de sua viagem à casa de campo onde foi morta.

Em *Laura*, a história da investigação não envolve apenas a descoberta do crime, mas também a gradual paixão do detetive McPherson pela mulher assassinada. Se nos romances de enigma, o detetive normalmente é imune, em *Laura*, ele se apaixona por aquela a quem a morte investiga. “Com certeza seria o primeiro paciente apaixonado por um cadáver” (LAURA). No entanto, o grande índice, aquele que virá modificar toda a situação inicial se apresenta. De madrugada, no apartamento de Laura, depois de queimar as pestanas tentando encontrar algum indício de sua morte, depois de arder de paixão e de dormir embriagado na poltrona, eis que o detetive McPherson vê a própria Laura aparecer diante de si. Se Laura era

---

<sup>59</sup> “[...] se basa por completo en el mecanismo de causa y efecto, ya que el misterio siempre gira en torno a los eslabones perdidos de la cadena causal”.

a vítima, agora ela passará necessariamente a ser suspeita. Tudo muda, a situação vira de ponta-cabeça.

Se a história do crime conta aquilo que já se passou, a história da investigação conta a maneira pela qual o leitor (e o narrador) tomou conhecimento dela. Neste sentido, é curioso que Lyndecker seja um escritor que está escrevendo sobre a vida de Laura, pois a história da investigação “consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito” (TODOROV, 2013, p. 96). As duas histórias através das quais o filme é formado revelam dois aspectos de toda obra narrativa, denominados pelos formalistas russos de fábula e trama, sendo o primeiro o que se assemelha aos acontecimentos que se desenrolaram na vida e, a segunda a maneira pela qual o autor os apresenta levando em conta o suporte do livro ou do filme (TODOROV, 2013, p. 97). A história do crime, aquilo que aconteceu, é uma história de ausência, pois nunca pode estar imediatamente presente no filme; precisará ser mediada por algum personagem que contará na segunda história, na trama, o que ouviu e viu na primeira, “o teor de cada informação é determinado pela pessoa daquele que a transmite, não existe observação sem observador” (TODOROV, 2013, p. 98). As histórias de detetives colocam em cena um drama secundário que deverá desvendar um drama primário. É a função de Lyndecker, que serve de testemunha principal para o detetive McPherson que, por sua vez, apreende a história através de seu relato. Já a história da investigação tem a importância de servir como mediadora entre o espectador e o filme (seria apenas isso, se não houvesse o caso amoroso) e “aparece como um lugar onde se justificam e se ‘naturalizam’ todos esses processos” (TODOROV, 2013, p. 98). Por isso, para parecer verossímil, aquele que conta a história do crime deve ser mostrado escrevendo um livro, e é o que filme mostra logo no início: Lyndecker na banheira diante de sua máquina de datilografar. Mesmo sendo real, a história do crime está ausente no filme, e, mesmo sendo insignificante, a história de investigação está presente, de maneira a jogar uma sombra inútil sobre a primeira (TODOROV, 2013, p. 98).

Se as narrativas de enigma se faziam por uma *rememoração* da história do crime que sombreia a história da investigação, o outro gênero dos filmes *noirs* se faria por *prospecção* e corresponderiam à estrutura dos romances *noirs* propriamente dita, onde “[n]ão é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação” (TODOROV, 2013, p. 98). A história do crime aqui se funde com a história da investigação,

pois se no primeiro gênero havia um ponto de chegada que seria a resolução do caso através do conjunto dos acontecimentos passados (e por isso o detetive devia ser imune não podendo nada acontecer a ele sob pena de parar a investigação e, conseqüentemente, a própria narrativa), aqui não saberemos o que poderá acontecer com o detetive. O primeiro gênero, como *Laura*, ativa a forma de interesse através da curiosidade, através do desenrolar da narrativa que caminha do efeito (um cadáver e certos indícios) à causa (a descoberta do culpado e o motivo que o levou a cometer o crime). Nossa curiosidade é atizada mostrando primeiramente um efeito que irá sustentar o nosso interesse pela espera do que acontecerá: o assassinato de um policial (*O crime não compensa* [Knock on Any Door, Nicholas Ray, 1943]), o desaparecimento da irmã (*Relíquia macabra*, [The maltese falcon, John Huston, 1941]) ou um suspeito sendo perseguido pela polícia (*O segredo das joias* [The asphalt jungle, John Huston, 1950]). Já o segundo gênero ativa o nosso interesse através do suspense partindo da causa (algum ato criminoso que vai ser praticado) ao efeito (mortes, crimes, obstáculos), são histórias de prospecção, mas também histórias de aventuras policiais onde não sabemos se o herói chegará vivo ao final.

Em *À beira do abismo* [The big sleep, Howard Hawks, 1946], o detetive Marlowe [Humphrey Bogart] precisa livrar o milionário Sterwood (Charles Waldron) do agiota ao qual sua filha deve dinheiro de jogatinas e, no decorrer da realização de seu objetivo, acaba por descobrir diversas mortes: o cadáver do credor Geiger encontrado diante da filha caçula Carmen Sterwood (Martha Vickers) que parece ter sido dopada, o corpo do motorista dos Sternwood encontrado dentro do carro em um rio, Joe Brody (Louis Heydt) – o primeiro credor – que foi morto por Bud. Mas também vive aventuras que põe a sua vida em risco como pegar o assassino de Bud, livrar a Sra. Rutledge de um assalto quando sai do cassino com o dinheiro ganho em uma aposta e, mesmo depois de dispensado do caso, continuar a sua busca atrás daquele que cometera o crime. Se em *Laura* o detetive não arriscava a sua vida, aqui se dá exatamente o contrário: o detetive perde a sua imunidade e passa a correr os riscos que a investigação lhe coloca.

Se na grande forma do *western* a representação orgânica estava construída do ponto de vista do orgulho da instauração de uma comunidade imaginária, na pequena forma do filme *noir*, ela se construirá do ponto de vista da vergonha, onde o sonho americano é um sonho falido e a comunidade, em vez de produzir uma totalidade, produz a sua desintegração. São as

falsas comunidades constituídas, por exemplo, pelos gangsters, marcadas por desamparos e traições. Em *Fúria Sanguinária* [White Head, Raoul Walsh, 1949], a comunidade da gangue é liderada por Cotton Jarrett (James Cagney) e, durante um assalto ao trem, um de seus membros é gravemente queimado pelo vapor da locomotiva. Após o assalto, a gangue se refugia em uma casa na estrada, mas ao terem a oportunidade de fugir por conta de uma tempestade que afastará os policiais, Cotton decide deixar o rapaz ferido para trás para não atrapalhar a fuga. Mas é também precária e traiçoeira a comunidade que se configura dentro da cela, onde o policial Hank Fallon (Edmond O'Brien), vulgo Vic Pardo, está infiltrado para conquistar a confiança de Cotton e descobrir onde está guardado o dinheiro que roubara no trem.

Nos filmes *noirs*, o “meio” é uma falsa comunidade fissurada por traições, uma selva onde toda aliança é precária e reversível, onde a aparência está desvinculada da essência e que nos apresenta sujeitos cindidos; “por outro lado, os comportamentos, por mais experimentados que sejam não são verdadeiros *habitus*, respostas verdadeiras a situações, mas encobrem uma falha ou fissuras que os desintegram” (DELEUZE, 2018a, p. 225). Uma situação exposta no começo do filme vai aos poucos mostrando a sua falsidade de modo que a preparação é quase sempre uma contrapreparação, uma preparação negativa (PALLOTTINI, 1988, p. 35).

O cinema de intriga atua sempre por binômios, por uma dimensão necessariamente ativa onde um determinado estado de forças remete sempre a uma outra força que lhe é antagônica, o comportamento de uma personagem se faz sempre a partir do comportamento de outra personagem agindo em função do que imagina o que a outra irá fazer. Isso porque a intriga avança por conflito, por uma dialética de forças encarnadas nas personagens que faz a história avançar.

## **2.7 O conflito e o duelo: comportamentos modificados e modificadores das situações dramáticas**

Talvez seja com Hegel que a noção do conflito de vontades é usada de “forma tão explícita e consequente” (PALLOTTINI, 1988, p. 8) pela primeira vez na teoria do drama para descrever o ponto central da ação dramática. Em Hegel, a paixão e a vontade determinam

o destino das personagens do drama, mas formam também as bases permanentes da ação. “Os acontecimentos que se realizam parecem depender absolutamente do seu caráter e dos fins pretendidos, e o que nos interessa, antes de tudo, é a legitimidade ou ilegitimidade da ação no quadro de situações dadas e dos conflitos que delas emanam” (HEGEL, 1997, p. 469). Nesse caso, a ação é o princípio e o seu desenvolvimento e...

[...] não se limita, porém à calma e simples progressão para um fim determinado, pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de **conflitos** e de **oposições**, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Esses **conflitos** e **oposições** dão origem a ações e reações que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. O que vemos, assim, diretamente são os fins individualizados sob a forma de caracteres vivos e de situações ricas em **conflitos**, caracteres e situações que se entrecruzam e determinam reciprocamente, procurando cada caráter e cada situação afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento dos outros, até que se processe o apaziguamento final (HEGEL, 1997, p.556).

A ação dramática dentro da perspectiva hegeliana é o movimento interno de uma peça, é a maneira pela qual os acontecimentos, as vontades, as emoções e o movimento evoluem em direção a um fim, a uma meta caracterizada por conter obstáculos e conflitos. São as posições antagônicas que gerarão, cada uma, o seu campo de interesse e que determinarão as palavras, os sentimentos, as emoções e os comportamentos, que produzirão, enfim, a ação dramática.

Se, para Hegel, o motor da ação dramática é o conflito, para Deleuze, no *western*, ele figura na imagem como duelo. A ação é, para o filósofo francês, a força que intercede para modificar a situação inicial, levando-a até a situação final, ela é “em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesma. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial” (DELEUZE, 2018a, p. 220).

A relação entre a situação inicial e a situação final modificada é marcada por uma relação de equilíbrio. Frequentemente, a cena que marca a situação inicial retorna no fim do filme sofrendo uma modificação, tornando visível também na imagem a importância do que se passou de uma situação a outra. Em *Rastro de ódio* [The searchers, John Ford, 1956], o plano inicial tem uma porta como moldura interna ao quadro, por onde vemos a imensidão de um deserto rochoso por onde Laura Jorgensen (Vera Miles) sai para recepcionar o irmão de seu marido, Ethan Edwards (John Wayne), que chega. A câmera sai com ela até atravessar a

porta, deixando para trás a moldura, enquadrando assim toda a vastidão da paisagem desértica e o cavalo de Ethan, ainda longe, que se aproxima no horizonte. Ao final do filme, quando Ethan chega 10 anos depois, com Debbie (Natalie Woods) nos braços, a câmera faz o movimento contrário ao inicial, saindo da vastidão da paisagem, recuando para o interior da casa até aparecer a moldura da porta e Ethan em pé emoldurado por ela. Ethan se vira e caminha afastando-se em direção ao deserto até a porta fechar indicando, assim, o fim do filme. A situação final é marcada pelo movimento contrário àquele que foi realizado na situação inicial.

O motivo da porta assinala também o início e o fim de *Relíquia Macabra* [The Maltese Falcon, John Huston, 1941]. No início, Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) entra livremente pela porta do escritório do detetive Samuel Spade (Humphrey Bogard) para demandar-lhe uma investigação e, ao final do filme, ela é levada pelos policiais para dentro do elevador, atravessando uma porta cuja grade se fecha selando, simbolicamente, a sua prisão. Em *Terra Bruta* [Two Rode Together, John Ford, 1961] é a silhueta do xerife McCabe dormindo e sendo servido pelo seu auxiliar que retornará ao final, mas não será mais o mesmo xerife que compõe a cena, e sim alguém que tomou o seu lugar quando ele estava ausente, marcando, com isso, todas as modificações que aconteceram entre a situação inicial e a situação final. *Laura* [Laura, Otto Preminger, 1944] inicia-se com um relógio funcionando e, ao final, o mesmo relógio destruído marca o final do filme. Em *O Homem que matou o facínora* é a flor de cacto que Hallie (Vera Miles) pede ao antigo detetive Link para colher na frente de uma casa arruinada e que encerra o final do filme sobre o túmulo de Tom Doniphon, mas também o trem que vem no início e que ao final retorna com o senador Stoddard e com Hallie voltando para casa. Essas figuras de abertura-fechamento põem em evidência a necessidade que a dramaturgia hollywoodiana tem de encerrar a intriga, através da evidência da modificação operada entre a situação inicial e a situação final. Isto se dá, pois “o início tem mais ou menos o caráter de uma premissa, o fim de uma conclusão” (STAIGER, 1969, p. 132).

O que ocorre entre a situação inicial e a situação final é preenchido por situações e ações secundárias menos intensas que a ação final. “É necessário um grande desvio entre a situação e ação por vir, mas tal desvio existe apenas para ser preenchido, através de um processo marcado por cesuras, que surgem com regressões e progressões” (DELEUZE,

2018a, p. 238). A força e a intensidade do clímax estariam exatamente na “lacuna existente entre o alvo e o resultado” (LAWSON *apud* PALLOTTINI, 1988, p. 35).

Logo de início, destacam-se linhas de ação do meio que tomam a personagem e outras que se opõem a ela. Configuram-se linhas de ação paralelas e, ao mesmo tempo, opostas e que irão se encontrar frente a frente no duelo final, no clímax, momento em que o herói parece que vai sucumbir, mas também é – no fim das contas – a cena em que executará a reação modificadora que transformará definitivamente a situação inicial instaurando outro estado de coisas. A série de comportamentos do herói para alterar a situação e a linha de ação que se destaca do meio rumam uma em direção a outra, fazendo da montagem paralela a figura por excelência do cinema de intriga.

Assim, em *O homem que matou o facínora*, o conflito se põe rapidamente na cena de abertura quando a caravana avança pela estrada escura e é surpreendida pelo bandido Liberty Valency (Lee Marvin) que surge por detrás das pedras. O bandido salta da paisagem se fazendo como um comportamento que se destaca do meio. Quando todos descem, o herói, um jovem advogado que vem para Oeste tentar a sorte, tenta reagir, mas recebe uma represália do bandido que lhe agride e rasga os seus livros jurídicos dizendo que a lei que opera naquele território não é o Direito e sim a Lei do Oeste. Instaura-se imediatamente tanto a situação inicial quanto o primeiro duelo. Em *Rastro de Ódio*, os indígenas, a linha opositora à colonização dos brancos, aparecem no alto da montanha e se destacam do meio surgindo exatamente do limite que separa o vermelho da terra e o azul do céu. Eles avançam sobre a pequena casa de madeira localizada sozinha ao ermo, matam a todos e raptam a filha pequena da família. O herói Ethan Edwards (John Wayne) passará anos buscando a sobrinha até conseguir trazê-la de volta.

Já em *M, o vampiro de Dusseldorf* [M, Fritz Lang, 1931], último filme realizado por Fritz Lang em terras europeias e que prepara a sua ida para Hollywood, depois de apresentados os lugares onde se desenvolverá a situação inicial do pedófilo que anda solto pela cidade – uma habitação no pátio onde as crianças brincam, o interior do apartamento onde a mãe espera o retorno de sua filha, as ruas da cidade por onde a menina anda com sua bola e os cartazes que anunciam a procura de um criminoso que tem assassinado crianças –, duas linhas de ação logo se destacam do meio: a polícia que passa a procurar o acusado em

todos os buracos e guetos da cidade e os gangsters e mendigos que têm seus negócios prejudicados pela ação policial e que passam também a caçar o assassino para poderem normalizar a situação.

Para Deleuze, a constituição das imagens-ação se faz a partir de uma diferenciação em relação a um fundo indiferenciado (a *land*, a terra, a cidade, o meio...) que no caso do *western* funciona como um “Englobante”, como uma Ambiência. As linhas de ação, principalmente aquelas que irão se opor às personagens principais, serão uma espécie de prolongamento do meio, algo que se destaca e empreende um trabalho mínimo de individuação. O cinema de intriga realizaria a atualização das qualidades e das potências em um estado de coisas, em espaços determinados e contíguos e em personagens individuadas. Daí a grande crítica que pode se fazer ao *western*, na fase pré-guerra, em relação à representação das personagens indígenas que quase sempre careciam de individuação, de forma única, sendo apenas um prolongamento do meio em forma humana, mas que vai ganhando mais importância nos filmes depois da guerra onde *Sangue de Heróis* [Fort Apache, John Ford, 1948] é um marco pelo fato de a personagem indígena discutir com o coronel Owen Thursday (Henry Fonda) o significado da conquista dos brancos para os nativos.

André Bazin já tinha pontuado a relação simbiótica entre a personagem e o meio no *western*, quando disse que “a animação dos personagens levada a um modo de paroxismo é inseparável de seu quadro geográfico, e poderíamos também definir o *western* pelo seu cenário (a cidade de madeira) e sua paisagem” (BAZIN, 2014, p. 238), apesar de isso não ser algo único ao gênero. Rieupeyrou (1963, p. 55) também enfatiza que nos filmes de *western* “o herói emanava diretamente do *décor* como uma encarnação toda-poderosa das forças numa natureza hostil, admitida a título de elemento principal do drama”. A silhueta do herói seria indissociável “desses rochedos nus, queimados pelo sol, dessas pistas empoeiradas, cujo pó adere aos cascos dos cavalos, postes e mesas gigantes levantadas sobre a planície rochosa” (RIEUPEYROUT, 1963, p. 56).

No cinema *noir* também haveria toda uma ambiência instaurada pelas casernas, becos, vielas, pela fumaça que preenche o espaço, mas também por uma determinada maneira de iluminar em contraluz, de modo que as personagens são inseparáveis das sombras das quais



brotam, como também das silhuetas que parecem não só um efeito de luminosidade, mas também uma constituição mesma da personagem.

Nos *westerns* e nos filmes *noirs*, a intriga é inseparável dessas figuras, silhuetas e corpos que parecem brotar das sombras, das neblinas e das paisagens para encarnarem comportamentos que modificarão ou serão modificados pela situação a fim de fazer as histórias avançarem.

## **2.8 Expectativa e tensão dramática: a ação como modificação sensível do Todo**

Como a ação dramática não decorre da “calma e simples progressão para um fim determinado” (HEGEL, 1997, p. 556), ela acaba configurando um ritmo que tende a se intensificar, quanto mais se aproxima o seu final. Tal ritmo diz respeito à modificação sensível do Todo que se inicia com uma determinada qualidade e terá, ao final, tal qualidade modificada; entre uma e outra se dá toda uma procissão de modificações que acontecem passo a passo através das situações. Do lado da obra, teríamos a criação de sinais em determinadas situações que viriam a ser confirmados, ou não, em alguma situação seguinte (JANSEN, 1980, p. 116), do lado do espectador, teríamos a produção de expectativa, pois para que haja ação é preciso que se instaure a pergunta “o que irá acontecer?”, cuja resposta deve advir da própria situação e da dinâmica interior da cena (SOURIAU, 1993, p. 32), mas se pode instaurar outras perguntas a exemplo de “como será que vai acontecer”, ou até mesmo, “eu sei o que vai acontecer” e “como vai acontecer, mas como a personagem reagirá?” “Alguma espécie de indagação básica tem de emergir logo no início de qualquer forma dramática, de modo que o público possa, por assim dizer, estabelecer quais serão seus principais elementos de suspense” (ESSLIN, 1978, p. 49). A expectativa, a composição do interesse e o suspense são os fundamentos da criação dramática, pois, a cada momento, a ação tende a chegar cada vez mais perto do seu objetivo, mas sem atingi-lo antes de chegar ao final. A forma dramática torna cada situação presente prenhe de futuro.

O que seria característico do drama é sua capacidade de “exigir nossa atenção absoluta e constante” (DAWSON, 1970, p. 29), na medida em que anularia a contemplação da ação de modo a sermos tragados para o seu interior. “Não contemplamos a ação, somos arrastados para dentro dela, daí que o nosso sentido do que está a acontecer seja de facto inseparável do nosso sentido do que acontecerá ou poderá acontecer” (DAWSON, 1970, p.55-56). Como a

contemplação está excluída, o presente permanece inacabado e está sempre se projetando em um porvir. Esse movimento do presente em direção ao futuro é o que vai gerar a tensão, a “forma em suspense”, a “ilusão dum futuro visível”, de modo que “o futuro aparece já como entidade embrionária no presente” (LANGER *apud* DAWSON, 1970, p. 56). A obra de arte dramática se caracterizaria, assim, por construir relações de tensão entre as partes, mas também entre as partes e o Todo; seus aspectos relacionais de sucessão e conjunto (Jansen) tem a tensão como qualidade, como uma espécie de pressentimento de que um determinado estado de coisas pode se transformar em uma situação diferente.

O suspense e a surpresa são exemplos de como essa tensão pode se dar. O primeiro estabelece um “estado de equilíbrio precário até ao completar da ação” (DAWSON, 1970, p. 57), e a segunda é a “introdução súbita dum elemento novo numa situação estabelecida de maneira a transformá-la imediatamente” (DAWSON, 1970, p.59). Hitchcock, em sua já muito comentada entrevista à Truffaut, exemplifica a diferença entre suspense e surpresa com uma cena hipotética e banal de duas pessoas conversando amenidades em uma mesa. Se de repente uma bomba estoura sob a mesa, temos uma surpresa, que oferece uma emoção por 15 segundos. No caso do suspense, a bomba é mostrada anteriormente de modo que o espectador sabe o que poderá ocorrer e as personagens não; neste caso, tem-se 15 minutos de emoção. Do ponto de vista do espectador, o suspense e a surpresa são compostos a partir da consciência de que a obra se constrói com ele a partir das informações disponibilizadas. No caso da surpresa, “nos encontramos inteiramente ignorantes”; no caso do suspense, “inteiramente duvidosos” (DAWSON, 1970, p.59), mas aumentando significativamente a nossa participação na cena (HITCHCOCK *apud* TRUFFAUT, 2004, p. 77).

No caso do cinema de intriga, à medida que a ação se aproxima do seu objetivo, a relação de tensão entre as partes e entre a parte e o Todo tende a aumentar, até que atinja o seu ponto máximo na situação em que o herói e o seu antagonista se encontram frente a frente precipitando a transformação. É o momento último da mais completa discordância entre as duas linhas de ação, onde a tese e a antítese se encontram para se resolverem e o espectador tende a se perguntar ansiosamente o que irá acontecer. Em *O homem que matou o facínora*, depois que o jornalista da cidade é morto por Liberty Valence, Ransom se dá conta de que todos os seus estudos e suas letras de nada servem para aquele mundo. Resolve, mesmo sem saber atirar, enfrentar, com a arma que acabara de ganhar, um dos maiores pistoleiros do

Oeste. Desprezado pelo bandido, o herói acaba desastradamente lhe acertando um tiro. Tiro que mais tarde ficaremos sabendo que não foi dado por Ransom e sim por Tom Doniphon que estava escondido nas sombras. Neste instante, todas as linhas de ação se encontram, no duelo que é o momento decisivo do conflito onde ocorre a “precipitação violenta” (STAIGER, 1969, p. 129).

Muitas vezes, o duelo final acontece logo após uma longa perseguição que aumenta o ritmo do filme através da diminuição da duração do plano e conseqüentemente do ritmo de alternância entre a série do perseguido e a série do perseguidor. Em *Fúria Sanguinária* de Raoul Walsh, são três séries que se alternam: a série dos policiais na viatura, os policiais na delegacia rastreando o caminhão que transporta a gangue do bandido com o policial infiltrado e o próprio caminhão que se desloca para a fábrica. Ocorre uma confrontação da gangue com os policiais e todos os seus membros são mortos, menos o seu líder Cody. O policial infiltrado consegue passar para o lado de seus companheiros no meio do tiroteio deixando Cody sozinho. Eis que advém o grande confronto travado entre Cody e o policial Phillip Evans, que era o seu falso companheiro de cela: o policial pega a arma e acerta o dispositivo que faz pegar fogo o grande reservatório esférico de gás onde o bandido Cody se encontra. Ao final, tudo vai pelos ares. Em *M, o vampiro de Dusserdolf* de Fritz Lang, o duelo ocorre no tribunal dos mendigos que capturaram o pedófilo e onde se dá a convergência de todas as linhas de ação que se completa com a chegada da polícia para que todas se confrontem no duelo final. Já em *Pânico nas ruas* [Panic in the streets, Elia Kazan, 1950], depois de uma perseguição por dentro do armazém do cais, o bandido é capturado pela polícia como um rato que não consegue subir a corda do navio para evadir-se.

No entanto, o duelo não diz respeito apenas ao momento decisivo, mas ocorre durante todo o filme, já que toda a passagem de uma situação a outra é marcada por mini-duelos: o assalto na estrada, a briga do bar, a arruaça na comissão eleitoral e o duelo final, propriamente dito, em *O homem que matou o facínora*. Se o duelo é a figura da imagem-ação, é porque “a situação e a personagem ou a ação são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesma” (DELEUZE, 2018a, p. 220). É que a imagem-ação opera sempre por binômios: ação e reação, força e resistência, situação e ação, situação inicial e situação final. No entanto, a forma dramática tem no conflito entre personagens a sua maior

característica, pois, para que uma ação seja dramática, “é necessário que as ações realizadas por um indivíduo enfrentem obstáculos provenientes de outros indivíduos que perseguem fins opostos; donde complicações, choques e oposições que retardam e comprometem o êxito de cada um” (HEGEL, 1997, p. 599).

A expectativa e a tensão dramática no cinema se fazem não apenas pelo aspecto inteligível da intriga, mas também por um ritmo sensível que determina tanto a aparição e o tempo de duração das imagens (montagem), quanto o aumento ou diminuição da velocidade de movimentação das figuras e dos corpos dentro e fora dela (encenação) a fim de atualizar, a cada vez, a modificação do Todo.

## **2.9 A personagem no cinema de intriga hollywoodiano: figuras que encarnam a ação e desencarnam a estrela**

Ao falar da tragédia, Aristóteles cria uma hierarquia entre ação e personagem, pois se a parte mais importante da tragédia é a intriga, essa não seria uma imitação de seres humanos, mas de ações. Se no drama grego, a ação era preponderante em relação à personagem, no cinema de intriga, tal como nas peças renascentistas de Shakespeare, muitas vezes é a personagem que parece ganhar maior relevância em detrimento da ação. Em relação à tragédia grega,

[...] o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações [...] não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem carácter para efectuar certas ações. [...] A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma acção e, através dela, principalmente, [imitação] de agente (ARISTÓTELES, 2003, p. 111-112, colchete do tradutor).

Tal como no drama shakespeariano, onde parece acontecer o contrário, “a ação se destina a expor os caracteres” (ROSENFELD, 1996, p. 137), a relevância que a personagem adquire na composição da intriga faz Bordwell dizer que a pedra de toque do cinema de intriga é a *causalidade psicológica*, o que na teoria do drama chama-se *motivação* e que visa responder à pergunta “por que a personagem age de tal modo, qual é a causa de sua ação?” Isso se evidencia, por exemplo, na maneira como a psicanálise é apropriada por Hollywood, a partir dos anos 50, para justificar – através dos traumas da infância – os comportamentos desviantes dos heróis. Em *Fúria Sanguinária* [White Head, Raoul Wash, 1949], o gangster

Cody Jarrett (James Cagnet) tem uma caricatural relação edipiana com sua mãe Ma (Margaret Wycherly): ela faz a comida para a sua gangue, o põe no colo quando este tem uma de suas repentinas e fortes crises de dor de cabeça e chega até mesmo a administrar domesticamente o esconderijo da gangue quando é preso. O comportamento agressivo de Cody e suas fortes dores de cabeça – que chegam a lhe derrubar no chão – são justificadas causalmente pelo policial Evans, a seu colega Hank, remetendo à infância do bandido: “quando era criança, Cody fingia ter dores de cabeça para que sua mãe não desse atenção para o resto da família, só pra ele. E funcionou. Quando cresceu, suas dores de cabeça se tornaram reais e deixam ele arrasado. A qualquer momento, ele pode perder as estribeiras” (FÚRIA SANGUINÁREA).

Como diz Paul Ricoeur, Aristóteles produziu uma teoria muito específica que foi a do *mythos* trágico, sendo por isso necessário pôr de lado algumas exigências para poder se compreender a relação entre narrativa e tempo. Na *Poética*, Aristóteles estabeleceu a superioridade hierárquica da intriga em relação às personagens, no entanto “essa atribuição de segundo lugar aos caracteres não desqualifica em nada a categoria do personagem”, pois, ao fazer a ação preceder a personagem, na verdade, “Aristóteles estabelece o estatuto mimético da ação” (RICOEUR, 2010, p. 67). Em outras palavras, é através da subordinação da personagem à ação – quando a personagem está a serviço da ação, ou seja, ela está ali antes de tudo para agir – que Aristóteles realiza a equivalência entre a “representação da ação” e o “agenciamento dos fatos”, entre a mimese e a intriga. “Se a ênfase deve ser posta no agenciamento, então a imitação ou a representação tem de ser mais de ação do que de homens” (RICOEUR, 2010, p. 68).

Se a narrativa hollywoodiana faz uma quase equivalência entre mimese e intriga, ela também fará uma quase equivalência entre ação e personagem, pois a causalidade nas histórias hollywoodianas é psicológica. “Quando a história se vê como algo dotado de causa, esta pode ser buscada em um indivíduo definido psicologicamente. [...] Deste modo o cinema clássico faz com que a história não seja percebida a não ser como uma série de efeitos sobre personagens individuais” (BORDWELL, 1985, p. 14, tradução nossa)<sup>60</sup>. Em determinados momentos, podem até ocorrer causas impessoais (um terremoto, um desmoronamento, um

---

<sup>60</sup> “Quando la historia se ve como algo dotado de causa, ésta se puede buscar en un individuo definido psicologicamente [...]. De este modo el cine clásico hace que la historia no se perciba sino como una serie de efectos sobre personajes individuales”.

acidente, mas também o social), mas essas sempre retornam às causas pessoais que é por onde o filme se desenvolve.

Isto se dá, pois a ação dramática tem como base a vontade humana consciente de levar a termo a sua força, não de modo pacífico, mas de modo conflitivo, o que faz com que a ação apareça como “realização efetiva de intenções e fins” (HEGEL, 1997, p. 558). Dessa forma, a ação está associada a uma pessoa moral, de modo que os acontecimentos parecem ser frutos da vontade interior e exterior, mas também do caráter das personagens, ou seja, ação é “a vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final” (PALLOTTINI, 1988, p. 9), pois “o que acontece parece resultar não de circunstâncias exteriores, mas da vontade e do caráter das personagens e só recebe uma significação dramática pela sua relação com fins e paixões subjetivas” (HEGEL, 1997, p. 557). Assim, a personagem nunca está encerrada em si mesma, mas está sempre em oposição e em luta com outras personagens. “No drama, as situações só têm sentido e valor pela ação das personagens, pelos fins que estas perseguem, e pelos caracteres que assim revelam” (HEGEL, 1997, p. 558). Na forma dramática, as relações que a personagem estabelece com o mundo, com as outras personagens e com ela mesma têm seu foco no conflito, e menos na comunhão, o que acaba gerando um efeito de tensão crescente instaurando “o ritmo fogo decorrente da tensão entre o presente e o futuro, os golpes que abalam qual exigência irrefutável” (STAIGER, 1969, p. 126).

As personagens atuam como agentes causais caracterizadas por um conjunto de traços e qualidades definidos com coerência e nitidez, possuindo um nome próprio e portando uma personalidade singular. Contudo, a construção das personagens no cinema de intriga se situa entre os tipos desenvolvidos pela tradição do melodrama e dos romances realistas. São tipificados pela profissão, idade, gênero, raça e identidade a fim de criar a impressão para o espectador de que a personagem é uma entidade homogênea. Daí a importância do *star system*, “onde os astros e as estrelas centralizam ao mesmo tempo presença na tela e na história” (MULVEY, 1983, p. 443), o que faz com que o próprio ator traga uma homogeneidade ao filme em relação a todos os outros papéis que fizera ao longo de sua carreira, havendo assim uma correspondência entre a estrela e o seu papel. Porém, as personagens são construídas como agentes da causalidade, de modo que os traços e suas qualidades devem ser afirmados pelo seu comportamento físico e pela aparência atribuída à sua personalidade determinada por uma perspectiva socialmente construída, o que representa

“um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamuroso personifica o comum)” (MULVEY, 1983, p. 443).

No entanto, tal aparência atribuída à personagem terá, no cinema de intriga forjado em Hollywood, uma relação direta com a espetacularização do sensível que se dá não apenas através do desenvolvimento dos meios tecnológicos em direção a um realismo aumentado (o advento da cor com o *technicolor* em 1935, o aumento da tela e a mudança de suas dimensões com o *cinemascope* em 1953 e, atualmente, os potentes sistemas digitais de som e as tecnologias 3D e 4D na contemporaneidade), mas também através da figura da estrela, “o coração da indústria cinematográfica” (MORIN, 1980, p. 20), que fez cada vez mais a pessoa do ator se libertar da personagem tal “como uma crisálida” (MORIN, 1980, p. 19).

A idolatria das estrelas parece se assemelhar aos “grandes cultos do mundo” (MORIN, 1980, p. 28), parece retomar, à sua maneira, a história dos deuses e das deusas (MORIN, 1980, p. 31) que mediavam o mundo dos sonhos e a vida terrena. No regime capitalista, tal culto acabou por transformar o corpo da mulher em objeto de consumo. O *star system* – essa “instituição específica do grande capitalismo” (MORIN, 1980, p. 79), com sua capacidade de tornar a estrela presente em diversas mídias como a revista, o jornal e a televisão – está sempre pronto não só para divulgar o trabalho do ator no cinema, como também a sua vida íntima. Transformando o corpo da atriz em um tipo de *commoditie* sempre pronta a ser vendida e exportada, tal sistema insere as estrelas na “prodigiosa rentabilidade do sonho, matéria-prima livre e plástica como o vento” (MORIN, 1980, p. 81). Rara como o ouro, devido ao seu valor de mercado, e múltipla como o pão, devido à proliferação de sua imagem, a estrela faz coincidir o mito e o capital, a deusa e a mercadoria. Tanto os rostos iluminados, como os decotes e, posteriormente, os strip-teases, os banhos e o despir, entregam seus corpos aos desejos e aos sonhos masculinos, o que acaba por provocar uma parada na intriga a fim da imagem tornar-se ainda mais mercantilizada a partir do erotismo. “O representador e o representado determinam-se mutuamente. A estrela é mais que um actor encarnando pessoas, encarna-se nelas e elas encarnam-se nela” (MORIN, 1980, p. 33), é uma espécie de construção sensível onde opera uma dupla contaminação: ao mesmo tempo em que a atriz contamina a personagem, essa contamina a atriz, fazendo advir uma dimensão afetiva que enlaça o espectador ao herói ou à heroína (MORIN, 1980, p. 33), evidenciando que é preciso entregar algo mais que a história. Trata-se de...

[...] uma aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que possa dizer que conota a sua condição de “para ser olhada”. [...] A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica (MULVEY, 1983, p. 444)

A maquiagem e a fotografia funcionam como máscaras cinematográficas perfeitamente aderentes e confundidas ao rosto e visam eliminar qualquer infração à beleza, restituindo a juventude e o frescor à heroína. “A maquilhagem das estrelas é essencialmente uma maquilhagem de beleza”, que garante “a presença do ideal no seio do real” (MORIN, 1980, p. 37). No entanto, a exposição do corpo, esse descabido erotismo, é a grande máscara sensível das estrelas. “Nada as veste melhor que o nu” (MORIN, 1980, p. 39).

Mas essa personagem puramente sensível que parece querer se destacar da personagem dramática e assumir uma independência como uma estrela no céu da fama, quando se atualiza em um filme, certamente nunca existirá sozinha por mais que seu caráter seja enfatizado. A personagem, aqui, só existe na medida em que entra em relações de comunhão e oposição com as outras e com o meio que a circunda, só existe porque se comporta, porque faz algo, porque revela algo, mas também porque se faz a partir do que as outras personagens dizem e fazem dela. Contudo, ao mesmo tempo em que se define por aquilo que executa e pelas outras presenças dramáticas que figuram no seu entorno, a estrela tem o imenso poder de parar a ação e de atrair para si a pulsão escópica. Mesmo encarnando uma função no jogo “determinante da ação” (PALLOTTINI, 1989, p. 11), a estrela também jogará um outro jogo, onde o momento inútil fora da intriga reservada a ela, e somente a ela, produzirá uma mais-valia no comércio do sensível.

## **2.10 A crise da forma dramática no cinema hollywoodiano: o drama do olhar e a dimensão inteligível do sensível em Alfred Hitchcock**

Não somente através das paisagens e dos corpos que figuravam nos filmes apenas para serem vistos, Hollywood sempre soube lidar com a crise da narrativa através do suspense, da *gag* e dos números musicais. Figuras que suspendem o tempo diegético e o esticam até um ponto de quase ruptura (NACACHE, 2012, p. 33), elas quebram o princípio da economia narrativa e instauram cenas que não são necessárias ao avançar da ação, traindo o princípio da



condensação dramática. O suspense no cinema é, no fundo, uma maneira de gerir o vazio preenchendo-o com um excesso de carga emocional através do ritmo das imagens e do som, é “a *colocação em crise* da narrativa hollywoodesca clássica” (NACACHE, 2012, p. 65). O tempo do suspense é, pois, um tempo paradoxal, “é um momento narrativo vazio: durante alguns momentos, literalmente, *já nada há a contar*” (NACACHE, 2012, p. 68), o único objetivo é produzir emoção através das imagens e do som.

Os filmes musicais também souberam jogar com essa suspensão, quando a ação dramática repentinamente se imobilizava para ceder lugar ao número musical que funcionava como “agente de interrupção” (NACACHE, 2012, p. 101). Nesses momentos, a emoção da intriga cede lugar ao puro prazer de ver e ouvir.

No entanto, quem encenou a crise da ação dramática em Hollywood, já sob o impacto do cinema moderno, foi Alfred Hitchcock. Ao invés de interromper a ação para fazer o filme aceder a uma situação ótica e sonora, Hitchcock irá fazer da própria situação ótica e sonora o motor da ação dramática de modo que, *Janela Indiscreta* [Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954] e *Um corpo que cai* [Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958] desenvolvem um verdadeiro “drama do olhar” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 22). Se, no cinema de intriga, o olhar em *close up* dizia respeito a uma força que manifestava o interesse, o medo, a alegria ou a fragilidade da personagem, em Hitchcock o olhar será utilizado como o desencadeador da ação. Em *Janela Indiscreta*, as imagens são direcionadas, montadas e significadas pelo olhar da personagem Jeff (James Stewart) que está imóvel numa cadeira de rodas com uma das pernas engessadas na frente de uma janela. Ele está dentro de seu apartamento (a metáfora da câmera escura) e olha, através da sua janela – às vezes com o auxílio de um binóculo ou de uma lente teleobjetiva (a metáfora da íris da câmera) –, as outras janelas dos apartamentos a sua frente (a metáfora do mundo). Os indícios colhidos pela sua visão levam-no a crer que ocorreu um assassinato no apartamento à sua frente. No entanto, tudo o que vê parece estar contaminado pela sua imaginação que ordena a realidade ao seu bel prazer, de modo que realmente nunca sabemos se realmente houve um assassinato ou se tudo foi uma construção imaginária da personagem. Em *Janela Indiscreta*, a ação não passa mais pela mobilidade da personagem, mas pelo esquema sensório-motor do olhar.

[...] [A] aventura inesgotável do corpo se trocou pela atividade inquieta, porém interiorizada, do olho. Restrito à cadeira de rodas e ao

perímetro de um cômodo, o corpo não mais se locomove: todas as energias estão concentradas no olhar. Ao excesso de ação se substituiu o excesso de visão (OLIVEIRA JR., 2015, p. 33-34).

No entanto, talvez não ocorra a substituição de um excesso por outro, mas um deslocamento da ação dramática que não passa mais pela capacidade de ação e reação do corpo da personagem. Em *Janela Indiscreta* e *Um corpo que cai*, o olhar não será apenas aquilo que fornece informações às personagens, não é apenas aquilo que põe os termos pelos quais ela deve agir e reagir (a imagem ilustrativa da fábula); Hitchcock transforma o olhar na própria ação, é o olhar que cria a causalidade em relação às sequências e que servirá como uma espécie de fundamentação para a imaginação da personagem abraçar o real. Nesses dois filmes, ver é agir. Aquilo que a personagem vê não deve apenas ser decifrado por ela, mas é o próprio olhar que modifica a situação através de sua ação. Diferentemente de um filme policial clássico em que o detetive age de maneira sensório-motora para descobrir os segredos ligados ao crime, as personagens hitchcockianas não têm mais o poder de decidir: elas não conseguem parar de olhar, algo as força a olhar (daí o grande interesse da psicanálise nos filmes de Hitchcock). O mundo hitchcockiano não é apenas um mundo repleto de signos a serem desvendados a fim de estabelecer uma causalidade ótica entre eles, mas um mundo no qual o olhar cria a situação dramática que pretende desvendar. “James Stewart, em *Janela Indiscreta*, inventa uma história, personagens, uma encenação, pela acuidade de seu olhar projetando-se do ‘outro lado do pátio’” (BAECQUE, 2010a, p. 48), a intensidade pela qual vê o mundo é tal que ele acaba por produzi-lo. Neste mundo, “o olhar *produz* a ficção” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 13). A curiosidade por saber se o que houvera teria sido um crime, transforma o filme em um “conto de fadas do olhar” (BAECQUE, 2010a, p. 48), transforma o lugar onde o olhar incide na “tela das projeções múltiplas de um herói deficiente” (BAECQUE, 2010a, p. 47).

E se há um grande duelo em *Janela Indiscreta*, esse duelo deve se dar também pelo olhar, o único comportamento que pode atravessar o fosso que separa o suposto assassino e Jeff que estava, até então, seguro atrás das cortinas de sua janela. O curioso é que até mesmo a arma do duelo final não terá uma relação com o corpo das personagens, como os revólveres dos *westerns* e dos filmes *noir* cujas balas feriam e matavam. Quando o suposto assassino consegue finalmente adentrar o apartamento de Jeff e o encurrala contra a janela, a arma que

salvará o herói será o *flash* da câmera fotográfica que ferirá a visão do inimigo, fazendo-o cair pela janela, no fosso que antes os separavam.

Se, em *Janela Indiscreta*, é a personagem que monta o sentido a partir do seu olhar, em *Um corpo que cai* a premissa também parece ser esta, mas apenas inicialmente, pois tudo irá se inverter no meio do filme, quando descobriremos que não era a personagem que estava olhando, mas – ao contrário – era ela que estava sendo olhada! Uma trama de signos fora construída propositalmente para conduzir o olhar e a interpretação da personagem acerca da morte da esposa de seu amigo a fim de que visse um suicídio ali onde ocorreu um assassinato. Em *Um corpo que cai*, os signos olham e encaram a personagem, pois tudo foi posto ali de antemão: o colar da moça cuja imagem está imobilizada no quadro, os movimentos cotidianos da moça perseguida, o túmulo da moça morta e até mesmo a vertigem, a própria vertigem de Scottie que tem medo de altura. Aqui, não apenas o olho vê o abismo, mas o abismo também vê o olho. Não é a personagem que age, ela que é agida; a personagem não é apenas o sujeito da ação, mas também objeto dela.

Podemos pensar esses dois filmes como uma dupla face da teoria da imagem em Hitchcock: de um lado, a face *Janela Indiscreta*, na qual a imagem está voltada para o mundo, para o olhar que o observa tal como uma câmera-escura (o mito do olhar objetivo, o decalque do mundo, o mito científico que vai da visão ao saber, a imagem enquanto *mimesis*) e que é o motor da ação, e de outro lado, a face *Um corpo que cai*, que está voltada para uma interioridade, para um “centro de indeterminação” (BERGSON, 1999) onde é a personagem que é, em contrapartida, olhada pela imagem, aqui não é o olhar que age, mas é agido, o olhar cria a intriga não somente porque olha, mas porque é olhada. Uma dialética entre olhar e ser olhada e também uma dialética entre aparência e fundo.

Antes de Hitchcock, Eisenstein já tinha praticado e teorizado a equivalência entre imagem e drama de uma maneira bem explícita, e teria com isso fundado uma espécie de *dramaturgia do sensível* onde “[p]ercebe-se uma *dramaturgia da forma visual do filme*, tão regulada e precisa quanto a existente *dramaturgia do argumento do filme*” (EISENSTEIN, 2002, p. 60). Aqui, a intriga seria ela mesma um trabalho das imagens, por isso a montagem, o “nervo básico” do cinema, jamais deveria ser pensada como princípio épico (o desenrolar da ideia a partir de planos únicos que consideraria apenas o aspecto descritivo da imagem), e sim

como princípio dramático, pois nasceria “da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro” (EISENSTEIN, 2002, p. 52). As relações entre as imagens adquiririam poder, pois a montagem as trabalharia através da noção de conflito, mas um conflito elaborado a partir de noções sensíveis: conflito gráfico, conflito de planos, conflito de volumes, conflito espacial, conflito de luz, conflito de tempo... Os conflitos no cinema se dariam também como “conflitos na forma” (EISENSTEIN, 2002, p. 58).

Tal como Griffith, Eisenstein também pensava o filme a partir do paradigma do organismo; mas diferente do cineasta americano que o concebia a partir de duelos individuais e via a sua formação através de linhas paralelas que convergiam para formar uma unidade extrínseca de congregação – como se as partes diferenciadas do conjunto (ricos e pobres, bons e maus, brancos e negros etc.) fossem independentes umas das outras –, para o cineasta russo tais partes diferenciadas estariam em permanente conflito. O conflito não seria o duelo de personagens individuais, mas seria a dialética mesma do organismo e de sua composição. A natureza, a sociedade e o próprio filme passariam a ser concebidos sob a lei da dialética, por isso o plano não é mais concebido como um *elemento* da montagem, pois não se trata de uma justaposição de partes ao longo da duração, mas uma “*célula* que produz suas próprias partes por divisão, diferenciação” (DELEUZE, 2018a, p. 60). A montagem de oposição procederia por colisões de fatores determinados como uma “série de explosões de um motor de combustão interna” (EISENSTEIN, 2002, p. 43), ou como as ondas que se chocam na orla da praia no início de *O encouraçado Potemkin* [Bronenosets Potyomkin, 1925]<sup>61</sup>, e não mais como a montagem paralela griffithiniana.

A montagem de oposição está a serviço do orgânico, da espiral orgânica e dialética onde cada unidade dividida forma uma outra unidade em um outro nível, o choque entre os planos produz um plano novo, o que se dá, também, dentro e entre os segmentos. Em *O encouraçado Potemkin*, os conflitos se dão dentro do plano, como o corpo estirado perpendicularmente nos degraus da escadaria de Odessa, instaurando um conflito de linhas ou, por volume, quando o pequeno tamanho do marinheiro contrasta com o grande tubo de ventilação do navio que ocupa metade do quadro; mas o conflito pode também se instaurar em seu aspecto dinâmico, quando a mãe (Nina Poltavtseva) sobe sozinha a escadaria com o filho

---

<sup>61</sup> As ondas que estouram na praia no início do filme não seriam apenas a figuração da raiva e da revolta que advirá, mas também a figura mesma de uma dramaturgia do sensível em Eisenstein.

ferido nos braços e a guarda desce com os rifles apontados em sua direção. As oposições são múltiplas, podendo ser quantitativas (um comandante e vários tripulantes, um tiro e uma salva, um navio e uma frota), qualitativa (água e terra, opressores e oprimidos, acordados e dorminhocos), intensiva (luz e escuridão, cheio e vazio) e dinâmica (ascendente e descendente, direita e esquerda, rápido e lento) (DELEUZE, 2018a, p. 60-61).

Cada ato do filme também é dividido em duas partes opostas: a cena com a lona que cobre os marinheiros e o motim; Vakulinchuk (Aleksandr Antonov) que acorda tranquilo e a reunião dos marinheiros famintos; a confraternização amigável e o tiroteio; a espera ansiosa da chegada da esquadra e o triunfo. Entre cada parte, exatamente na transição que caracteriza a passagem de uma a outra, são instauradas “cesuras”, pontos em que o movimento se inverte como na hora em que o navio se aproxima da cidade e a população desce as escadarias rumo à praia, de maneira que o acontecimento que advém passa a se fazer em um outro nível. Através dessas cesuras, a espiral orgânica avança por oposições e contradições, por isso não se trata apenas de uma mudança de atmosfera, nem mesmo de uma mudança de ritmo ou de acontecimentos, nem mesmo apenas de por em contraste, mas da construção mesma de oposições que são marcadas por explosões: o motim do barco quando os marinheiros pegam as armas, o que culmina na morte de um deles; a massa que explode devido à morte injusta do marinheiro assassinado por um prato de sopa; e a explosão na escadaria, onde o exército realiza o massacre da população ainda comovida com a fraternidade em relação à causa dos marinheiros (EISENSTEIN, 1987, p. 14).

A dialética atravessa desde a composição do plano, passando pela relação que cada plano se estabelece com outro, até o todo do filme.

[É] em uma obra de arte orgânica que os elementos que contribuem para a obra como um todo permeiam todos os traços que a compõem. Uma única norma permeia não apenas o todo e cada uma de suas partes, mas também cada elemento que é chamado a participar da criação do todo. Um e mesmo princípio alimentará todas as partes, aparecendo em cada uma delas com suas próprias distinções qualitativas especiais. E só neste caso se pode falar da unidade orgânica de uma obra, pois aqui entendemos que um organismo como Engels o define em *Dialética da Natureza*: “um organismo

é, evidentemente, uma unidade superior”. (EISENSTEIN, 1987, p. 10-11, tradução nossa)<sup>62</sup>.

É nesse sentido que em Eisenstein “[o] tempo permanece uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento, mas tanto o intervalo quanto o todo adquirem um novo sentido” (DELEUZE, 2018a, p. 65-66) que não se encontrava em Griffith. Seria através da colisão de dois fatores determinados – que pode ser entre elementos internos ao plano, entre dois planos ou entre dois segmentos – que nasceria o conceito (EISENSTEIN, 2002, p. 42). Partindo do sensível, a montagem visaria atingir a dimensão intelectual, de maneira que a função do cinema seria “formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas” (EISENSTEIN, 2002, p.50).

Se Eisenstein criava *relações entre imagens*, onde a dimensão sensível produziria conceitos intelectuais a partir de oposições (dois termos correlativos e antagônicos), Hitchcock criará *imagens da relação*, onde a própria imagem seria um exercício de hermenêutica através da instauração de mundos cujos movimentos deverão ser constantemente interpretados a fim de provocar “sentimentos intelectuais de relações” (DELEUZE, 2018a, p. 294). Não se trata mais de produzir um conceito intelectual a partir de dois termos opostos, mas de inserir a relação como um terceiro termo (da própria imagem) que é exterior aos outros dois. *Disque M para matar* [Dial M for murder, Alfred Hitchcock, 1954] pode ser visto como um filme policial e tem ali todos os elementos que o gênero sugere: o escritor de romances policiais, o assassino e a vítima, uma ação chocante como matar, mas também o mandante do crime, o terceiro elemento que elabora e manipula um raciocínio lógico para que o crime perfeito aconteça sem que suas mãos sejam sujas de sangue. Certamente, há duelos no filme, porque inserir o terceiro termo não implica a eliminação dos confrontos e das oposições entre dois termos. Se os duelos permanecem é porque eles não são apenas batalhas entre corpos que não se tocam, mas batalhas de raciocínio lógico cujo objetivo não é apenas desvendar o crime, mas dar a ver as relações que as

---

<sup>62</sup> “However, it is in an organic work of art that the elements contributing to the work as a whole permeate every feature composing this work. A single norm pervades not only the whole and each of its parts but also each element that is called to participate in the creation of the whole. One and the same principle will nourish every part, appearing in each of them with their own special qualitative distinctions. And only in this case can one speak of the organic unity of a work, for here we understand an organism as Engels defines it in *The Dialectics of Nature*: “...an organism is, of course, a higher unity...”

personagens estabelecem entre elas, como também entre elas e os objetos. Pode-se ver aí uma dialética, mas a dialética seria apenas um caso particular, uma interpretação desses conjuntos de movimentos que acontecem por três termos (DELEUZE, 2018a, p. 294).

Tony Wendice (Ray Millard), um criminoso “amador talentoso”, paga Charles Swan (Anthony Dawson), um ex-colega picareta da faculdade, para matar sua mulher Margot Wendice (Grace Kelly) por ter um caso com o escritor de romances policiais Mark Halliday (Robert Cummings), um teórico em elaborações lógicas de construção de crimes que se vê, pela primeira vez, tendo que usar seus conhecimentos para desvendar um caso real. O crime cometido será investigado pelo Inspetor Hubbard (John Williams), aquele que tem o saber prático. Tony desenvolve para o executor do assassinato todo um raciocínio de movimentação dentro do apartamento através do qual chegará ao crime perfeito. O que ele não esperava é que Margot acabaria matando o assassino, o que exige de Tony toda uma mudança de raciocínio para fazer com que Margot saia incriminada e seja morta pela lei. Apagando as provas do crime e implantando outras para conduzir o raciocínio do detetive, o filme nos coloca ao mesmo tempo em uma posição privilegiada por saber, desde já, que Tony é o culpado, mas também numa posição de ignorância, pois não conseguimos saber de antemão a maneira como o detetive raciocinará para solucionar o crime. Todavia, o raciocínio lógico do mandante se desvendará, principalmente, através da obsessão do inspetor pela chave, elemento cujo deslocamento dentro de uma determinada série lógica muda toda a relação entre as personagens, fazendo-o transitar entre a versão de Tony, a versão de Margot, a versão do escritor e a sua própria versão. Para provar que Tony foi o mandante do crime, o detetive criará uma armadilha lógica na qual Tony certamente cairá.

Em *Disque M para matar*, toda a construção de uma cadeia de relações substituirá as relações de causa e efeito entre imagens que agora devêm mentais. Tendo a chave trocada no seu bolso, Tony tenta entrar em casa, mas a chave não entra na fechadura. Sem entender o que está acontecendo, sai do prédio, mas de repente pára, tal qual um Hamlet que se põe imóvel diante do assassino de seu pai e se põe a pensar, mas ao invés de ouvirmos seu pensamento em monólogo, ouvimos o que ele pensa pela boca do detetive que o observa da janela (sempre a janela!) e expressa o pensamento de Tony deduzindo-o do movimento de seu corpo.

HALLIDAW  
O que ele está fazendo?

## HUBBARD

Está pensando por que a chave não serve. Está indo em direção à entrada dos fundos. Parou novamente. Está olhando a bolsa, agora. Está tentando lembrar quando foi que ele colocou a chave de volta lá. (DISQUE M PARA MATAR)

Mas também numa cena anterior, ao ser surpreendido pela morte do assassino por Margot, ele muda os objetos da cena do crime, antes da chegada da polícia, para transformá-la em culpada: a cada comportamento de ocultação e implantação das pistas é o seu próprio pensamento lógico que ali se expressa sem a necessidade de nenhum comentário.

*Festim diabólico* [Rope, Alfred Hitchcock, 1948] também já parecia se organizar por uma maneira parecida ao *Disque M para matar*, onde o assassinato e o ocultamento do corpo é mostrado logo nos primeiros momentos: Brando (John Dall) e Philip (Farley Granger) enforcam o amigo David Kentley (Dick Hogan) até a morte e o colocam dentro de um baú, em cima do qual será servido o jantar de uma estranha festa. A ideia é que a festa aconteça sem que nenhum dos convidados se deem conta do que acontecera com David que, obviamente, nunca chega. Um dos convidados, o professor Rupert Cadell (James Stewart) passa a desconfiar dos comportamentos de Brando e Philip que oferecem indícios de que algo estranho acontecera com David. Assim, através do que vê, ele vai construindo todo um pensamento: o gaguejar de Brando que parece excitado, a estranheza de um jantar servido no meio da sala em cima de um baú, Philip que amava degolar as galinhas que não quer agora jantá-las, mas também a corda (nome original do filme) que ao ser deslocada para amarrar uma pilha de livros precipitará todo um raciocínio que Rupert vinha construindo. “Cada imagem no seu quadro, pelo seu quadro, deve ser a exposição de uma relação mental” (DELEUZE, 2018a, 299). As imagens mentais são imagens de relações lógicas.

*Festim Diabólico* também é o filme que explicita ao pé da letra, ou melhor, da imagem, a prática do suspense, procedimento perseguido por Hitchcock ao longo de toda a sua carreira. Na já comentada entrevista a Truffaut, ele explica didaticamente o dispositivo: é o que acontece quando se coloca uma bomba embaixo da mesa onde duas personagens conversam banalidades. Diferentemente do procedimento de *surpresa* onde o cineasta esperaria a bomba estourar para surpreender o público – este é logo informado da bomba o quanto antes, porque viu os criminosos colocarem o artefato. Com o suspense, as conversas



banais entre as personagens ganham um contorno de curiosidade, pois a plateia sabe que a bomba explodirá em algum momento. Entre o diretor e o filme, é preciso também inserir um terceiro termo: o público (DELEUZE, 2018a, p. 300).

De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela ‘você não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa, e ela vai explodir (HITCHCOCK *apud* TRUFFAULT, 2004, p. 77).

Se a imagem devém mental em Hitchcock não é apenas porque elas se fazem a partir de um raciocínio lógico de uma personagem, mas também porque tal raciocínio se dá com a participação do público que olha e escuta a imagem. Diferentemente de Eisenstein, que fazia do raciocínio intelectual um efeito do sensível, ou dos filmes *noirs* que procediam por restituição das ligações lógicas perdidas das cadeias causais, Hitchcock fará da própria imagem uma figura de pensamento, uma imagem mental em si mesma. Ao colocar o corpo dentro do baú no início do filme (*Festim Diabólico*), ou fazer Tony plantar as pistas para incriminar uma outra pessoa (*Disque M para matar*), Hitchcock faz as imagens devirem um raciocínio lógico que insere o actante logo de início em uma rede de relações. “O que conta não é o autor da ação [...], mas também não é a ação propriamente dita: é o conjunto das relações nas quais a ação e o seu autor são apanhados” (DELEUZE, 2018a, p. 297). E se os cortes em *Festim Diabólico* estão camuflados para que deem a impressão de um único e mesmo plano, é porque as imagens devem expressar um único e mesmo raciocínio. “[A] ação tem apenas a aparência de um duelo que rege toda a ação: na verdade ela já é outra coisa, pois a relação constitui a terceiridade que a eleva ao estado de imagem mental” (DELEUZE, 2018a, p. 298). Hitchcock inventa, à sua maneira, uma dimensão inteligível que opera dentro do próprio sensível e é indistinguível deste.

Se a intriga equivaleria a um trabalho das imagens para que essas deviessem ação, a crise da imagem-ação no cinema virá de par com uma outra maneira de se fazer intriga, onde as imagens perdem os elos de causa e efeito que as ligavam e passam, então, a expressar outra coisa.

### 3. A IMAGEM-MOVIMENTO NA VANGUARDA FRANCESA: A PARADA NA INTRIGA E A APARIÇÃO DA QUALIDADE DO MOVIMENTO

#### 3.1 O movimento como uma especificidade cinematográfica e a negação da intriga

Em 1923, quando o cinema foi batizado com um número ordinal, a Sétima Arte, o teatro e a literatura estavam fora das razões que definiam tal enumeração. Se o cinema ganhava o número sétimo, era porque seria a síntese das outras seis artes que lhe antecederam: as artes do tempo (música, dança e poesia) e as artes do espaço (arquitetura, escultura e pintura). O cinema realizaria a síntese teleológica das seis artes anteriores que formavam “o coro hexa-rítmico do *sonho estético* do século” (CANUDO, 1961, p. 29, tradução e grifo nosso)<sup>63</sup>. Maior que todas as demais, o cinema sintetizaria as artes do espaço e as artes do tempo, as artes imóveis e as artes móveis, as artes plásticas e as artes rítmicas. Deixando de fora as artes da narrativa, Ricciotto Canudo (1877-1923), inventor do termo, parece ter considerado unicamente as materialidades ao definir o cinema como sendo as “artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e em esculturas de luz” (CANUDO, 1961, p. 29, tradução nossa)<sup>64</sup>. Talvez como uma resposta vingativa aos constantes ataques que o campo da literatura e do teatro faziam ao cinema, por considerá-lo tanto como uma literatura de baixo nível como um teatro degenerado, ambos não figuravam no esquema teórico-crítico de Canudo, em sua “narração mítica” (XAVIER, 1978, p. 43).

Antes de escrever o *Manifesto das Sete Artes*, Canudo (2020) já tinha escrito, em 1911, um ensaio intitulado *O nascimento de uma sexta arte*. Neste, a dança não estava dentro do sistema e a sexta arte, o cinema, era por vezes chamado de “teatro científico”, “teatro da arte plástica em movimento”, “teatro contemporâneo” e “teatro cinematográfico”. No *Manifesto das Sete Artes*, o cinema não mais figuraria como um descendente direto do teatro e, ao contrário, seria visto como inimigo dentro de uma estratégia discursiva para afirmar uma suposta superioridade do cinema, pondo-o, assim, no panteão das artes. A eleição do teatro como inimigo do cinema foi um tom marcante da crítica francesa dos anos 20, que precisava buscar a afirmação de uma especificidade cinematográfica através do afastamento das demais artes. Operação “classicamente” moderna: marcar um corte em tudo que passou para fundar

<sup>63</sup> “[...] le chœur hexa-rythmique du rêve esthétique des siècles”.

<sup>64</sup> “[...] arts plastiques en mouvement rythmique, arts rythmiques en tableaux et en sculptures de lumières”.

um novo que irá se passar daí por diante. A única similitude entre o cinema e o teatro seria que ambos são espetáculo, nada mais que isso. (CANUDO, 1961, p. 30), mas essa equivalência não deixaria de instaurar uma hierarquização, pois, ainda assim, o cinema seria superior ao teatro na maneira de produzir o espetáculo. O regime de apresentação do visível cinematográfico seria superior ao teatral, pois se tratava de pôr em cena a própria vida e não a imitação desta. Como veremos mais adiante, Jean Epstein e Germaine Dulac<sup>65</sup> também adeririam a essa clivagem cinema/teatro para tentar instaurar o fundamento da nova arte.

O cinema seria “uma visão essencial da vida” (CANUDO, 1961, p. 31, tradução nossa)<sup>66</sup> e o teatro passaria a ser atacado por servir apenas à ilustração de um texto, por se vincular apenas à tradição da pantomima, do drama de gestos, do mimodrama, por ser apenas “palavras comentadas por quadros ou quadros explicados por palavras” (CANUDO, 1961, p. 31, tradução nossa)<sup>67</sup>. Já o cinema, contrariamente à arte mimética, teria nascido...

[...] da vontade, e da ciência e da arte dos homens modernos para exprimir a vida, para significar, através dos espaços e dos tempos, o sentido da vida perpetuamente nova. Ele nasceu para ser a “Representação total da Alma e do Corpo” um *conto visual feito com as imagens, pintado com os pincéis de luz* (CANUDO, 1961, p. 31, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Se o teatro estaria sob a égide da representação e submetida a luz ao personagem humano, o cinema estaria sobre a égide da projeção e tornaria a luz humanizada em símbolos dramáticos (CANUDO, 1961, p. 32 e 35). O cinema é que seria a verdadeira arte nobre, enquanto o teatro seria uma arte grosseira atada às caretas, aos figurinos, de modo que as transformações das personagens estariam fora da natureza, acontecendo apenas por conta de um “mimetismo monstruoso” (CANUDO, 1961, p. 31, tradução nossa)<sup>69</sup>. O cinema, por sua

<sup>65</sup> Germaine Dulac (1882-1942). Diretora de cinema, feminista, crítica e cineclubista. Realizadora do primeiro filme impressionista (*A Festa espanhola*) e do primeiro filme surrealista (*A concha e o clérigo*) que foi baseado em um roteiro de Antonin Artaud.

<sup>66</sup> “[...] une vision essentielle de la vie”.

<sup>67</sup> “[...] paroles commentées par des tableaux ou de tableaux expliqués par des paroles”.

<sup>68</sup> “[...] de la volonté, et de la Science et de l’art des hommes modernes pour exprimer plus intensément la vie, pour signifier, à travers les espaces et les temps, le sens de la vie perpétuellement neuve. Il est né pour être la ‘Représentation totale d’Âme et de Corps’ un conte visuel fait avec des images, peint avec des pinceaux de lumière”.

<sup>69</sup> “[...] mimétisme monstrueux [...]”

vez, não seria nem a continuidade figurada de um texto, nem a ilustração de um discurso, nem a substituição da palavra pela imagem, mas sim a imagem em movimento que devém um todo único e infinito como a vida, tanto em sua face exterior quanto interior: a união visível do mundo como exterioridade e da visão lírica do artista como interioridade.

Canudo parece ter uma postura confusa que mescla abordagens tradicionais clássicas e elementos de modernidade (XAVIER, 1978, p. 42). Para ele, o teatro não fazia parte do sonho estético da modernidade, mas as peças escritas sim, pois “[o] Teatro escrito é outra coisa; ele faz parte e participa da cultura estética dos tempos e das raças, obra de inteligência e de sensibilidade ‘fixada’” (CANUDO, 1961, p. 32, tradução nossa)<sup>70</sup>. Se o texto manteria o seu lugar, talvez como poesia, o teatro encenado tinha que ser destronado do sistema das artes por ser efêmero, ou melhor, por não ter a capacidade de fixar a efemeridade. Devido a isso, o cinema deveria se afastar do teatro, e ao chamá-lo de “Drama Visual”, com letras maiúsculas mesmo, Canudo expulsa o teatro e retém o drama.

Mesmo que o segredo e a glória do novo drama visual fossem harmonizar e orquestrar os seres e as coisas como formas de luz, segundo a ideia animadora da ação dramática, para Canudo o que definiria a missão da Sétima Arte seria a sua capacidade de “fixar o fugaz da vida e sintetizar as suas harmonias” (CANUDO, 1961, p. 34, tradução nossa)<sup>71</sup>. Arte do fugaz e da conquista do efêmero, o cinema traria de volta “toda a ‘figuração’ da vida, ou seja, a arte, através das fontes de toda emoção, buscando a vida nela mesma, pelo movimento” (CANUDO, 1961, p. 34, tradução nossa)<sup>72</sup>. Quando o cinema está livre do texto, quando ele não substitui a palavra pela imagem, “*a imagem em movimento* transforma-se realmente em um todo, novo e potente. A Tela, este livro de uma única página e infinito como a própria

---

<sup>70</sup> “Le Théâtre écrit, c’est autre chose; il participe de et à la culture esthétique des temps et des races, *œuvre d’intelligence et de sensibilité ‘fixées’*”.

<sup>71</sup> “[...] fixer le fugitif de la vie et d’en synthétiser les harmonies”.

<sup>72</sup> “[...] tout la ‘figuration’ de la vie, c’est-à-dire l’art, vers les sources de toute émotion, cherchant la vie elle-même en elle-même, par le mouvement”.

vida, deixa inscrever sobre sua superfície o modelo do mundo, interior e exterior” (CANUDO, 1961, p. 35, tradução nossa)<sup>73</sup>.

Canudo irá pontuar que o cinema não tem a funcionalidade de apenas mostrar uma realidade exterior, mas também deveria ter principalmente uma dimensão lírica; por isso, faz uma distinção entre a verdade cinematográfica e a verdade das realidades visíveis, já que o cinema não teria nada a ver com esta última, pois “realidade grosseira e superficial não pertence a nenhum gênero de arte” (CANUDO, 1961, p. 37, tradução nossa)<sup>74</sup>. O telista, o que chamaríamos hoje de cineasta, deve transformar a realidade à imagem de seu sonho interior, fazendo de sua visão um estilo, e não se contentando em fotografar um lugar com pessoas, mas fazer surgir estados de alma através da luz. O que interessaria não era apenas a dimensão do espaço objetivo em uma imagem, mas o estado de alma que essa imagem evoca. O domínio exclusivo do cinema seria o imaterial, o subconsciente, as lembranças e os pensamentos das personagens que não se exprimem por palavras, diálogos ou explicações escritas em cartelas na tela. “O Cinema pode então se permitir, e deve desenvolver, esta faculdade extraordinária e comovente de *representar o imaterial*” (CANUDO, 1961, p. 38, tradução nossa)<sup>75</sup>. Como nenhuma outra arte, o cinema poderia se fazer pela Natureza-Personagem e pelo subconsciente revelado sendo, assim, a própria alma moderna.

O pensamento de Canudo pressupõe que...

[...] a fixação do movimento exterior (a imagem) é o mais rico meio de obter a significação do movimento interior (vida/sentimento) e, conseqüentemente, o mais poderoso meio de sugerir emoções e elevar a experiência humana à superação do contingente, própria ao “alheamento estético” (XAVIER, 1978, p. 45).

O efêmero duplicado e fixado exprimiria finalmente a eternidade, de modo que a superfície da imagem se transformava na profundidade da alma. Aquilo que antes remeteria a uma simples descrição do mundo e das coisas devém lirismo, a matéria visível passa a ser

---

<sup>73</sup> “[...] l’image en mouvement devient réellement un tout, nouveau et puissant. L’Écran, ce livre à une page unique et infinie comme la vie elle-même, laisse s’inscrire sur sa surface le modelé du monde, intérieur et extérieur”.

<sup>74</sup> “[...] réalité grosse et superficielle, n’appartient à aucun genre de l’art”.

<sup>75</sup> “Le Cinéma peut donc se permettre, et doit développer, cette faculté extraordinaire et poignant de représenter l’immatériel”.

informada pelo sentimento invisível do artista. As formas de vidas são, então, reconduzidas como uma maneira de tentar eliminar a representação, a imitação do real, como se um desejo pré-reflexivo e pré-linguístico animasse tal empreitada: uma espécie de mitologia da infância tal como figurava nas três metamorfoses de Nietzsche<sup>76</sup>.

Haveria no pensamento de Canudo outras derivas nietzscheanas, como se o culto da energia se transformasse na mecanização, e a técnica tomasse o lugar de Dionísio. Desenha-se aqui toda uma tendência que vem “destacar a experiência sensorial como expressão de um desejo de onipotência, de comunhão com o transcendente, ou da posse do ‘sentido da vida’” (XAVIER, p. 46, 1978). A especificidade do cinema passaria a ser buscada através de uma “grande comunhão coletiva em torno de uma figuração sensual” (XAVIER, p. 46, 1978). É neste sentido que o cinema da vanguarda instauraria um culto moderno. No entanto, Canudo (1961, p. 38) se resigna pelo fato de que o termo “Sétima Arte” tenha sido apropriado pelos comerciantes do cinema a fim de dar sentido a sua indústria. Imputar a classificação de “Arte” ao cinema implicaria muitas responsabilidades as quais tais comerciantes não pareciam ter.

Se Canudo, no seu texto de 1923, erigira fronteira entre o teatro e a literatura de um lado e o cinema do outro, Jean Epstein, antes dele, já a tinha estendido à intriga. Num ensaio de 1921 intitulado *Bonjour Cinéma*, quando ainda era crítico e preparava a sua entrada na realização de filmes, Epstein tentou livrar a nova arte da incumbência de contar histórias. Para ele, a história seria a mentira, o cinema seria a verdade. O encadeamento das situações nada mais seria do que “uma passagem de elo a elo” (EPSTEIN, 1974, p. 86; EPSTEIN, 1983, p. 276), mas o drama deve ser contínuo como a vida.

---

<sup>76</sup> Em *Das três metamorfoses*, Nietzsche concebia o desenvolvimento do espírito em três fases: “como o espírito se torna camelo e o camelo, leão e o leão, por fim criança” (NIETZSCHE, 1998, p. 43). O camelo é quando o espírito tem muitas tarefas a realizar, é quando deseja carregar os fardos pesados, o que o torna um “espírito de suportação” sob a égide do “tu deves”. No entanto, há um momento no qual o espírito toma coragem e pretende livrar-se de seus fardos. O camelo ruma, então, ao deserto e é quando ocorre a segunda metamorfose: o espírito devém leão e quer “conquistar como presa a sua liberdade” (NIETZSCHE, 1998, p. 43). O espírito, agora sob a égide do “eu quero” e não mais do “tu deves”, não quer mais ter senhor nem deus, quer criar novos valores opondo um sagrado “não” a todos os deveres. Porém a liberdade não basta, é preciso esquecer e torna-se inocente. E eis que se opera a terceira metamorfose quando o espírito que era leão torna-se criança: “um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer ‘sim’” (NIETZSCHE, 1998, p. 44).

Então porque contar histórias ou relatos que suponham sempre acontecimentos ordenados, uma cronologia, uma gradação de fatos e sentimentos? [...] A vida não pode ser deduzida como essas mesas de chá chinesas que se multiplicam sucessivamente em doze, uma saindo da outra. Não há histórias. Nunca houve, aliás. Há apenas situações sem pé nem cabeça; sem começo, meio ou fim; sem direito nem avesso; pode-se vê-las de todo jeito; a direita transforma em esquerda; sem limites de passado ou futuro, elas são o presente (EPSTEIN, 1974, p. 86-87; EPSTEIN, 1983, p. 276-277).

O curioso é que esse ataque à intriga, à organização das situações através de elos causais, vem contraditoriamente casado com um certo fascínio que o cinema americano, o cinema de intriga por excelência, exerceu na França logo após à Primeira Guerra. Nessa época, os cinemas nacionais entraram em declínio e, como os EUA intensificaram a produção de filmes, os americanos acabaram por se tornar os maiores produtores e distribuidores de filmes no mundo. A vanguarda francesa parece surgir do paradoxo de reconhecer a desenvoltura do cinema americano – no uso da montagem, dos planos detalhes e dos movimentos de câmeras para contar uma história – e de afirmar uma necessidade de criar uma nova arte que não ficasse presa às histórias para instaurar aquilo que era específico ao cinema.

Para Canudo, por exemplo, os filmes europeus eram ainda “escravos do teatro”, por isso o nascente cinema americano é visto como um dos caminhos que deveria ser adotado pelo “Drama Visual”, pois os americanos, nação nova que já tinha surgido na época do cinema, não tinham nada a esquecer, diferentemente dos europeus que tinham toda uma tradição artística que deveria ser posta de lado para poder fazer do cinema uma arte nova. Mesmo que o drama visual vindo da América fosse “pobre de intenções, miserável de invenções, indigente e pueril” (CANUDO, 1961, p. 33, tradução nossa)<sup>77</sup> com seus *westerns*, seus filmes de boxeador e seus filmes de amor, ao menos, eles seriam construídos através de meios propriamente cinematográficos, pois lá os seres na tela apareceriam como concentração de luz e não como uma mimese grotesca, que ele atribuía a determinado tipo de teatro. “[E]les não falam, mas se agitam; *eles não dizem nada, eles experimentam*” (CANUDO, 1961, p. 33, tradução nossa)<sup>78</sup>. Para Ismail Xavier, havia nesse retorno ao “primitivismo” e na concepção de que o continente americano vivia num estágio culturalmente infantil, uma evidente postura

<sup>77</sup> “[...] pauvre d’intentions, misérable d’inventions, indigente et puéril [...]”

<sup>78</sup> “[...] ils ne parlent pas, ils agissent; ils ne disent rien, ils experiment”.

colonial europeia, que camuflava uma tentativa de explicar o sucesso do cinema americano, com suas intrigas, junto ao público francês depois da Primeira Guerra.

Para Epstein (1974, p. 242), o cinema americano, desde os primeiros anos da guerra, foi uma revelação, pois os filmes produzidos no novo continente teriam revelado o próprio cinematógrafo. Epstein parece seguir o raciocínio de Canudo, e vê esse potencial que o cinema americano aportou à nova arte como sendo fruto de artistas livres de hábitos e ideais acadêmicos, criando, assim, um espetáculo estrangeiro e popular. Para ele, se os atores franceses estavam atados à imitação virtuosa adquirida no Conservatório, os atores americanos conseguiam criar personagens profundamente humanos.

Já a maneira que Germaine Dulac aborda o cinema americano, alvo de constantes ataques de sua parte, é um tanto curiosa. Para ela, os filmes americanos com seus “roteiros (*scénarii*) bem construídos, as esplêndidas interpretações, os cenários luxuosos, lançariam o cinema a corpo perdido nas concepções literárias, dramáticas e decorativas” (DULAC, 1927, p. 38, tradução nossa)<sup>79</sup>. No entanto, a trajetória do cinema americano constituiu para si mesma uma “armadura da técnica visual” (DULAC, 1927, p. 37, tradução nossa)<sup>80</sup>, através da lógica de um fato, da exatidão do quadro, da verdade de uma atitude, da ordenação das imagens, que acabou por criar uma cadência expressiva que Dulac assimilou à noção de movimento. “Os quadros não se sucedem mais independentes uns dos outros, simplesmente ligados por intertítulos, mas dependentes um dos outros em uma lógica psicológica e ritmada” (DULAC, 1927, p. 37, tradução nossa)<sup>81</sup>. Para Dulac, a intriga não seria algo que viria de fora para dentro do cinema, mas sim algo que se faz com as próprias imagens, que faz as próprias imagens serem dependentes uma das outras através de uma determinada lógica.

De todo o conjunto do cinema americano, Dulac destaca o aspecto visual, a maneira como o cinema, enquanto movimento, faz sentido para poder contar uma história sem recorrer aos recursos do diálogo e do texto. A necessidade de decupar as cenas em pequenos planos

---

<sup>79</sup> “[...] scénarii habilement construits, des interprétations splendides, des décors fastueux jetaient le cinéma à corps perdu dans les conceptions littéraires, dramatiques et décoratives”.

<sup>80</sup> “[...] l'armature de la technique visuelle”.

<sup>81</sup> “Les tableaux ne se succédaient plus indépendants les uns des autres, simplement reliés par un sous-titre, mais bien dépendants les uns des autres dans une logique psychologique émotive et rythmée”.



acaba por impor uma cadência ao filme por onde o cinema reencontraria algo do que lhe é próprio, o ritmo. Dessa forma, o cinema americano seria um desvio do sentido da vida e do movimento, mas poderia ser também uma etapa através da qual o cinema conseguiria inventar recursos para fazer-se através de sua própria especificidade, sem depender das histórias.

### **3.2 A especificidade cinematográfica em Jean Epstein: a fotogenia e a aberração do movimento**

Sendo assim, para diferenciar o cinema das outras artes será preciso encontrar algo que lhe é específico: a pintura tinha a cor, a escultura, o volume no espaço, a música, a combinação harmônica no tempo. E o cinema? Pegando de empréstimo uma palavra estranha, usada desde o século XIX para nomear o que conhecemos hoje como fotografia, mas também usada, por vezes, para designar o processo químico de impressão da imagem de um objeto em um papel sensível, a especificidade do cinema será designada pela palavra *fotogenia*, que primeiramente foi usada na teoria cinematográfica por Canudo, “o missionário da poesia do cinema”<sup>82</sup>, e depois por Delluc, “o missionário da fotogenia” (EPSTEIN, 1974, p. 145, tradução nossa)<sup>83</sup>. A noção será aprofundada posteriormente por Jean Epstein seguindo o caminho aberto por Canudo de realizar a separação entre o estilo e a anedota.

O gesto de retirar uma palavra do campo fotográfico para definir a essência da arte cinematográfica visa ao mesmo tempo reconhecer algo da fotografia que perdura no cinema, mas serve também para marcar uma diferença em relação a ela. A fotogenia é uma palavra vaga que se mostra, por vezes, sem consistência teórica, mas que parece querer dizer algo da experiência que esses primeiros críticos e cineastas tiveram com a imagem cinematográfica (XAVIER, 1978, p. 94 e p. 101). Palavra de impossível definição e que, como disse o próprio Epstein, “pode-se quebrar a cara querendo defini-la” (EPSTEIN, 1921, p. 35, tradução nossa)<sup>84</sup>.

Fotogenia é uma daquelas palavras que Edgar Morin denomina de “palavras-bolhas”, palavras que são cortejadas pelo irreal e pelo maravilhoso e...

---

<sup>82</sup> “[...] le missionnaire de la poésie au cinéma”.

<sup>83</sup> “[...] le missionnaire de la photogénie”.

<sup>84</sup> “On se casse la gueule à la vouloir définir”.

[...] que estouram e evaporam logo que se tenta manipulá-las. Não que elas queiram dizer nada; é que elas não podem dizer nada. Elas expressam o desejo impotente de expressar o inexpressável. São as senhas do indizível. Essas palavras, devemos tratá-las com suspeitas em sua insistência de repetir seu vazio. Mas, ao mesmo tempo, essa obstinação é sinal de um tipo de faro cego, como entre aqueles animais que raspam o chão sempre no mesmo lugar, ou que se põem a uivar logo que a luz aparece (MORIN, 2014, p. 33).

Segundo Xavier (1978, p. 95), a clássica definição de Delluc para fotogenia é o “aspecto poético extremo das coisas ou dos homens, suscetível de nos ser revelado exclusivamente pelo cinema”. A fotogenia teria esse aspecto de desnudamento de algo que já está dado no mundo, mas que estaria encoberto à percepção humana natural que não consegue apreendê-la, seria um processo de extrair do mundo algo que já lhe pertenceria, mas que não podia ser percebido sem a imagem.

No entanto, aqui ainda, não haveria uma diferença estabelecida entre a fotografia e o cinema, já que ambas têm esse poder de revelar “o aspecto poético extremo das coisas ou dos homens”. O diferencial, que Epstein acrescenta à definição de Delluc, é que a fotogenia é “todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica. E todo aspecto que não é aumentado pela reprodução cinematográfica não é fotogênico, não faz parte da arte cinematográfica” (EPSTEIN, 1974, p. 137, tradução nossa)<sup>85</sup>.

Se, para Delluc, a fotogenia estaria na chave da revelação de algo do mundo pelo cinema, para Epstein ela estaria na chave de um acréscimo, algo que seria aumentado pelo cinema. Se para Delluc o que seria revelado seria o “aspecto poético extremo”, para Epstein seria a “qualidade moral”, os aspectos móveis do mundo (o movimento) que teriam o seu valor acrescido pelo cinema. Ao falar em “qualidade moral” dois aspectos são aqui postos na definição da fotogenia. No que se refere ao termo “qualidade”, Wall-Romana (2013, p.26) enfatiza a influência da filosofia de Bergson, para quem a quantidade estaria associada ao espaço, àquilo que é capaz de ser dividido sem mudar de natureza, e a qualidade, por sua vez, se referiria à duração, ao tempo, àquilo que não pode ser dividido sem mudar sua natureza. Com o termo “qualidade”, Epstein introduz o tempo como a quarta dimensão da imagem

---

<sup>85</sup> “[...] tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique”.

cinematográfica, mas também introduz uma maneira de conceber o movimento que não estaria reduzida ao espaço, onde o movimento não se confundiria com o espaço percorrido. (DELEUZE, 2018, p. 13).

Já o termo “moral”, de uso muito difuso na época, não diz respeito a uma moralidade, mas se refere, como aponta Xavier (1978, p. 100), a um valor estético, ético e epistemológico, pois “a fotogenia, como um tornar visível, acaba sendo, ao mesmo tempo e pelos mesmos motivos, um fato estético, moral e de conhecimento, reproduzindo o trinômio clássico – Belo/Bom/Verdadeiro”. A concepção de uma arte que se pretende moderna parece encerrar dentro de si o ciclo dos três termos tão caros à arte clássica.

Em um desdobramento da definição de fotogenia, Epstein acrescenta os aspectos móveis: “somente os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas, podem ter seu valor acrescido pela reprodução cinematográfica” (EPSTEIN, 1974, p. 138, tradução nossa)<sup>86</sup>. Diferentemente de Delluc, Epstein define a fotogenia tanto pelo movimento quanto pelos aspectos temporais, pois “a mobilidade fotogênica é uma mobilidade no sistema espaço-tempo, uma mobilidade tanto no espaço quanto no tempo. Pode-se dizer que o aspecto fotogênico de um objeto é a resultante de suas variações no espaço-tempo” (EPSTEIN, 1974, p. 139, tradução nossa)<sup>87</sup>. No entanto, “a fotogenia está ligada ao movimento seja do objeto cinematográfico, seja da câmera, seja da luz” (EPSTEIN, 1975, p. 177, tradução nossa)<sup>88</sup>.

A fotogenia é constituída de uma parte por algo que está nas coisas e de outra que é acrescentada tanto pelo olhar de quem produziu a imagem, quanto de quem olha a sua produção pela câmera, pois ela parecerá sempre “mais bela ao olhar da objetiva da câmera

---

<sup>86</sup> “[...] seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique”.

<sup>87</sup> “La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps, une mobilité à la fois dans l'espace et le temps. On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps”.

<sup>88</sup> “[...] la photogenie est liée au mouvement soit de l'objet cinématographié, soit de l'appareil, soit de la lumière”.

que ao olhar do olho, não é o homem que poderá indicar o lugar e o modo dessa qualidade, mas a própria câmera” (EPSTEIN, 1975, p. 177, tradução nossa)<sup>89</sup>.

Se para Epstein a fotogenia é um *logaritmo sensorial da realidade* (EPSTEIN, 1974, p. 94), é porque ela não se reduz apenas aos efeitos e prazeres escópicos, mas diz respeito às sensações que envolvem todo o corpo. “Certamente, um dos aspectos mais originais da teoria da *fotogenia* é que ela envolve sensações *além* da visão, e de alguma forma evoca a própria raiz da sensação, aquilo que o corpo tem de si próprio” (WALL-ROMANA, 2013, p. 27, tradução nossa)<sup>90</sup>. A fotogenia parece implicar a tela como uma membrana porosa que estabelece uma relação entre três termos: o espectador como corpo produzindo sensações que lhe são próprias, o pró-fílmico como material encarnado na imagem e o filme propriamente dito que é o *medium* onde se aloja um reino virtual e imaginário que proporciona uma encarnação virtualizada para o espectador.

No entanto, o curioso é que se a fotogenia define o cinema, Epstein nunca viu a fotogenia pura se manifestar em um filme inteiro e nem mesmo durante um minuto, pois ela se conjuga no futuro e no imperativo. “Ela não admite estado. [...] É preciso, pois, admitir que ela é uma fâsca e uma exceção que se dá como um abalo. Isto impõe uma decupagem mil vezes mais minuciosa do que a dos melhores filmes, mesmo os americanos” (EPSTEIN, 1974, p. 94; EPSTEIN, 1983, p. 278). A fotogenia não é um estado, mas algo efêmero e passageiro, não seria a função de uma variável, mas a variação ela mesma.

Ao entrelaçar os seres, as coisas e as almas, a fotogenia parece ter um caráter tanto antropológico quanto animista. “Uma das grandes potências do cinema é seu animismo. Na tela, não há natureza morta. Os objetos têm atitudes. As árvores gesticulam. As montanhas,

---

<sup>89</sup> “[...] plus belle au regard de l'objectif qu'au regard de l'œil, ce n'était pas l'homme qui pouvait indiquer les lieux et les modes de cette qualité, mais la caméra elle-même”.

<sup>90</sup> “Certainly, one of the most original aspects of his theory of *photogénie* is that it involves sensations *besides* vision, and in some way evinces the very root of sensation, that which the body has of itself”.

assim como o [vulcão] Etna, significam. Cada acessório devém um personagem” (EPSTEIN, 1974, p. 134, tradução nossa)<sup>91</sup>.

Uma paisagem não seria apenas a descrição de um lugar objetivo, mas principalmente um estado de alma, seria a criação mesma de tal estado. Haveria uma espécie de “dança da paisagem” (EPSTEIN, 1974, p. 94, tradução nossa)<sup>92</sup> que poderia ser intensificada, por exemplo, com a câmera dentro de um trem filmando o que se passa pela janela. Não apenas as paisagens, mas também os objetos ganhariam uma personalidade, pois o plano detalhe de uma faca, de um revólver, de um copo, um telefone ou uma maçaneta armazenaria uma intersubjetividade. A imagem no cinema é inseparável dessas aberrações, cujo exemplo mais simples é aquele de um fugitivo que corre o mais rápido possível, e, no entanto, ele se mantém face à face conosco, “ele foge e nós o olhamos olhos nos olhos, indistacável como sua consciência (EPSTEIN, 1974, p. 233, tradução nossa)<sup>93</sup>.

Anos depois, Walter Benjamin alertaria para outro tipo de inconsciente: se a psicanálise teria nos aberto um “inconsciente pulsional”, o cinema, com “a dinamite dos seus décimos de segundos” (BENJAMIN, 2012, p. 204), teria nos aberto a experiência de um inconsciente ótico, “[p]ois, os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível *normal*” (BENJAMIN, 2012, p. 204-205). Daí toda uma série de movimentos aberrantes – deformações, estereotípias, metamorfoses e catástrofes – que fariam com que os modos de percepção individual se aproximassem da psicose e do sonho. Os planos gerais que apresentam paisagens tal como nunca a veríamos com nossos próprios olhos, ou até mesmo os planos detalhes, que trariam à percepção aspectos insólitos de objetos cotidianos tão comuns a nós, fariam o cinema participar de uma nova formação da percepção na sociedade moderna, e por isto teria um caráter eminentemente pedagógico, de aprendizado, de exercício dessa nova

---

<sup>91</sup> “L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. A l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent, Les mottagnes, ainsi que cet Etna, signifient. Chaque accessoire devient un personnage”.

<sup>92</sup> “[...] danse du paysage”.

<sup>93</sup> “[...] il fuyait et nous le regardions les yeux dans les yeux, indétachables comme sa conscience”.

percepção, ao ponto de “[f]azer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas” (BENJAMIN, 2012, p. 188).

São as aberrações do movimento que fazem os objetos cristalizarem “intersubjetividade em uma forma de material móvel que o filme revela como uma espécie de gesto” (WALL-ROMANA, 2013, p. 31, tradução nossa)<sup>94</sup>. Porém, o gesto não se reduziria apenas à duração ou à qualidade do movimento próprio dos atores, esses “gestos lentos”<sup>95</sup> que visariam criar o ritmo psicológico de uma alma sonhadora como em *L’auberge rouge* [Jean Epstein, 1923] (EPSTEIN, 1974, p. 59). No cinema, o gesto deveria ser realizado por meio da relação do automatismo da câmera com o mundo, a fim de fazer brotar uma forma material móvel. Palavra de ordem: “[o] gesto cinematográfico cria o cenário como o resto” (EPSTEIN, 1974, p. 120 e p. 149, tradução nossa)<sup>96</sup>. É assim que o plano detalhe criaria todo um drama que independe da intriga, pois o verdadeiro drama é anatômico e se encena em uma “física íntima” onde, por exemplo, a pálpebra com seus cílios é constantemente remodelada pela emoção.

Sob a pálpebra aparece o olhar que é o personagem do drama, e até mesmo mais que um personagem: uma personalidade. O círculo da íris, cujos movimentos imperceptíveis nenhum microscópio passional pode ainda trair o religioso segredo, escreve a alma. Toda uma tragédia se ganha, se perde e se retoma e se reperde entre o queixo e o arco das sobrancelhas. Os lábios ainda aderentes, um sorriso fricciona no canto, nessas cortinas do coração. E quando a boca finalmente abre, é a alegria mesma que voa (EPSTEIN, 1974, p. 149-150, tradução nossa)<sup>97</sup>.

Por isso, em *A queda da casa de Usher* [La chute de la Maison Usher, Jean Epstein, 1928], Epstein não se cansa de usar a câmera lenta como uma maneira de constituir gestos que se fazem por um sutil prolongamento na duração, como se os corpos se movessem dentro de um plasma. E se para Eisenstein *A queda da Casa de Usher* seria o exemplo mais

<sup>94</sup> “[...] intersubjectivity into a mobile material form that the film discloses as a kind of gesture”.

<sup>95</sup> “[...] gestes lents”

<sup>96</sup> “Le geste cinématographique crée le décor comme le reste”.

<sup>97</sup> “Sous la paupière apparaît le regard qui est le personnage du drame, et même plus qu'un personnage: une personnalité. Le cercle de l'iris, par des mouvements imperceptibles dont aucune microscopie passionnelle n'a pu encore trahir le secret religieux, écrit une âme. Toute une tragédie se gagne, se perd, se regagne et se reperde entre la houppe du menton et l'arc des sourcils. Les lèvres encore adhérentes, un sourire frissonne à la cantonade, dans ces coulisses qu'est le coeur. Quand la bouche s'entrouvre enfin, la joie elle-même s'envole”.

recomendável para se praticar a desaceleração do movimento, é por conta da possibilidade de relacionar a sua “opressão emocional incomum” e sua “morosidade irreal na tela” à peça japonesa de teatro Kabuki (EISENSTEIN, 2002, p. 47).

O *gestus* não é o simples gesticular, nem o movimento que visa comentar ou sublinhar algo, mas são “atitudes globais” (BRECHT, 1978, p. 193) que instauram sentido. Pode-se até dizer que o sentido se inicia no *gestus*; “fora do *gestus*, tudo é vago, insignificante” (BARTHES, 1990, p. 90). Ele é a teatralização direta dos corpos, é “o liame ou enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras” (DELEUZE, 2018b, p. 279), mas tudo isso só se realiza se não depender de uma história prévia ou de uma intriga que preexistia à imagem. O gesto possuiria uma certa autonomia em relação ao todo, instauraria sentido em si e por si.

Mas, as câmeras lentas em *A queda da casa de Usher* têm também uma relação direta com o tempo, através delas nós temos o sentimento de que penetramos no tempo, entrevê-se, com elas, uma imagem direta do tempo. Através dessas aberrações do movimento, destaca-se toda uma via aberta para uma experimentação temporal. Quando o rosto de Roderick aparece em câmera lenta não se trata apenas de um close, mas de estender os micromovimentos do rosto para que possamos imergir nele; mas também se cria aí toda uma experimentação da duração quando, pela montagem, Epstein alterna o plano de Roderick pintando em velocidade natural e Madeleine que desfalece em câmera lenta até tombar por completo no chão. Epstein instaura uma espécie de “multiplicidade temporal” visando realizar choques de duração entre uma personagem e outra (ANDUEZA, 2018, p. 312).

Diferentemente dos filmes americanos em que se serviriam do primeiro plano para fazer avançar a intriga, os planos detalhes em *A queda da casa de Usher*, tal como as suas câmeras lentas, visariam a uma suspensão da narrativa, um “atentado à ordem familiar das aparências”, um procedimento de isolar as partes do corpo da personagem da “comunidade orgânica” e ganhar, assim, um caráter de autonomia animal. “Esse olho, esses dedos, esses lábios, são seres que possuem, cada um, suas próprias fronteiras, seus movimentos, sua vida, sua finalidade própria. Eles existem por si mesmos.” (EPSTEIN, 1974, p. 256, tradução

nossa)<sup>98</sup>. Se a intriga (*mythos*) é a alma da tragédia, “[o] plano detalhe é a alma do cinema” (EPSTEIN, 1974, p. 93, tradução nossa)<sup>99</sup>, pois ele “transmuta o homem” (EPSTEIN, 1974, p. 87, tradução nossa)<sup>100</sup> fazendo todo o pensamento gravitar entorno de um sorriso, de uma piscadela de olho ou de tremor da face, é “o drama, no cara a cara” (EPSTEIN, 1974, p. 93, tradução nossa)<sup>101</sup>, é aquilo que “modifica o drama pela impressão de proximidade” (EPSTEIN, 1974, p. 98, tradução nossa)<sup>102</sup>, uma espécie de “personalismo da matéria” (EPSTEIN, 1974, p. 256, tradução nossa)<sup>103</sup>. Nutrindo uma autonomia própria, “o movimento aberrante põe em questão o estatuto do tempo como representação indireta do movimento ou quantidade de movimento, visto que escapa às conexões de números [relações de quantidade]” (DELEUZE, 2018b, p.61) para entrar em conexões de intensidade (relações de qualidade).

Por isso, Epstein teria instaurado, com seus planos detalhes e suas câmeras lentas, uma outra concepção de tempo. O cinema de intriga procederia através do reenvio do tempo às situações privilegiadas pelas quais passa uma personagem, tal como a física reenviaria o tempo às posições privilegiadas pelas quais passa um móvel que se desloca no espaço (daí toda a concepção do tempo no cinema de intriga como uma medida do movimento através das unidades de espaço e de tempo). Todavia, o cinema de Epstein reenviaria o tempo não às situações privilegiadas como medida do movimento, mas às situações intensivas como estado de alma; o movimento não diria mais respeito ao deslocamento do corpo no espaço, nem a um prolongamento da reação em ação, mas a uma intensidade. Não mais um movimento extensivo, mas um movimento intensivo; não mais uma relação de quantidade, mas uma

---

<sup>98</sup> “Cet œil, ces doigts, ces lèvres, ce sont déjà des êtres qui possèdent, chacun, ses frontières à lui, ses mouvements, sa vie, sa fin propres. Ils existent par eux-mêmes”.

<sup>99</sup> “Le gros plan est l’âme du cinéma”.

<sup>100</sup> “Le gros plan transmue l’homme”.

<sup>101</sup> “[...] est le drame, en tête à tête”.

<sup>102</sup> “Le gros plan modifie le drame par l’impression de proximité”.

<sup>103</sup> “personnalisme de la matière”.



relação de intensidade<sup>104</sup>, tal como a alternância entre o movimento natural de Roderick pintando e de Madeline que desfalece em câmera lenta.

A fotogenia se faria exatamente por meio dessa dimensão intensiva do movimento; e se o cinema é a decomposição dos fatos em elementos fotogênicos, a ordem em que esses elementos são dispostos na duração deveria ser revestida menos pelo elemento inteligível da intriga do que pelo sentimento.

Comercialmente, uma história é indispensável e, mesmo no filme ideal, é necessário um argumento para revestir a imagem de sentimento. [...] Comumente, o sentimento só pode brotar de uma situação, logo de uma anedota. Assim, a anedota deve existir. Mas, como a objetiva começa a gaguejar quando mal a toca, ela deve ficar invisível, subtendida, expressa nem pelo texto nem pela imagem: entre (EPSTEIN, 1983, p. 280-281).

Se o drama clássico apregoava a regra das três unidades exigindo que a duração do espetáculo fosse o mais próximo possível da duração da ação representada, o cinema seria a conquista histórica no avanço da condensação do tempo. “E a regra das três unidades, que fixava em vinte e quatro horas o máximo possível de tempo solar passível de ser reduzido para três ou quatro horas de espetáculo, marca uma outra etapa do caminho para os encurtamentos cronológicos, ou seja, para a relatividade temporal” (EPSTEIN, 1983, p. 289). Se a redução da tragédia clássica permitia a compressão do tempo em uma escala de 1/8 o cinema faria compressões de 1/50.000, o “que não deixa de nos dar um pouco de vertigem” (EPSTEIN, 1983, p. 289).

Pelo seu poder de relativizar o tempo através da aceleração e da câmera lenta, o cinema teria um psiquismo próprio, constituído por seu poder de revelar, através de seus mecanismos técnicos de modificação da duração, determinados fenômenos a que não conseguiríamos ter acesso através da percepção sensível normal. Assim, o cinema poderia ser um “meio pensamento, um pensamento segundo regras de análise e síntese” (EPSTEIN, 1983, p. 289). Através da alteração da duração de um fenômeno, o ser humano conseguiria produzir pensamentos que, sem o cinema, seria impossível.

---

<sup>104</sup> Sobre as situações intensivas como estados de alma, Cf. DELEUZE, Gilles. *Cours Cinéma, vérité et temps : le faussaire*, 27/03/1984.

A fotogenia, como um aspecto singular ao cinema, é relampejo, mas, quando excepcionalmente surge, ela pode ser destacada da anedota, até mesmo em um filme americano organizado a partir da intriga. Parecendo se configurar como a *aparição* mesma, tal como uma centelha, uma faísca, a fotogenia se destaca da lógica dramática para anunciar-se ao nível da sensação. No entanto, se se destaca, é porque foi ali introduzida: “a fotogenia se introduz sub-repticiamente nas obras filmicas” (EPSTEIN, 1975, p. 177, tradução nossa)<sup>105</sup>.

Se o cinema era atacado por ser considerado uma arte menor, a fotogenia assumiria um papel tático em sua defesa, que se configurará em um contra-ataque ao teatro, ao império do ator e ao paisagismo vazio, mas também possibilitará a racionalização das impressões produzidas na experiência e na vivência desses cineastas e críticos (XAVIER, 1978, p. 94 e p. 101). O efeito colateral dessa luta é a busca por aquilo que seria específico a cada arte, sendo a fotogenia aquilo que diferenciaria o cinema das demais. “Acentuava-se, então, a atitude de luta contra as impurezas de qualquer ordem e ficava favorecida a falsa identificação narrativa-literatura, contribuindo para que a tendência purista de uma especificidade radical do cinema intensificasse sua campanha”. (XAVIER, 1978, p. 62).

### 3.3 A tensão entre a lógica formal gramatical e a lógica das imagens: o verbal e o sensorial em Jean Epstein

Em *A lógica das imagens*, escrito em 1942, quase 20 anos depois de *Bonjour Cinéma*, Epstein irá usar um raciocínio um pouco diferente. Se antes era necessário definir a especificidade do cinema como fotogenia, como fagulhas e centelhas de duração que viriam a intensificar algo das coisas, dos seres e das almas, e que poderia ser isolada da anedota, a tentativa, agora, será de contrapor duas lógicas: a lógica formal da gramática e a lógica das imagens. A primeira seria aquela que faria todas as imagens do filme convergirem para um finalismo.

Todo o aprendiz de cinema sabe que nenhum personagem do filme pode usar o guarda-chuva num momento qualquer da ação, sem que esse gesto determine o que ele deve representar no resultado final da obra. Esse meticuloso finalismo atinge a plenitude da sua magnificência nos gêneros mais inverossímeis e mais arbitrários: os melodramas e as intrigas policiais. A bem dizer, nenhum ator que aspire a um certo grau de sucesso ousa

---

<sup>105</sup> “La photogénie s'introduisit subrepticement dans les œuvres filmées”.

desviar-se muito desta ordem racional, ou ceder ao ilogismo sentimental que melhor caracteriza o comportamento real dos seres. Deste modo, à primeira vista, a narrativa filmada surge-nos docilmente submetida a todas as regras da lógica formal (EPSTEIN, 2014, p. 1).

Uma vez que o drama fosse anunciado, não haveria mais nada a ser acrescentado, restaria apenas a apresentação de elementos e personagens que ajudariam na compreensão do desenlace que já estaria virtualmente dado nos momentos iniciais. A conclusão já seria conhecida anteriormente desde o ponto de partida e só seria contrariada para poder aumentar a expectativa. A lógica formal estaria baseada em uma progressão dramática, seria uma racionalidade baseada em fins e só saberia abstrair o conteúdo de uma hipótese, os atributos de seu tema (*sujet*) e os isolar para melhor serem vistos. Por sua vez, a linguagem visual, a lógica da imagem, seria contrária à abstração devido à impossibilidade de ela separar a qualidade dos seus objetos.

Epstein acusa a lógica formal gramatical de ser incapaz de inventar o novo, o autêntico e o real. Se ela é uma lógica fixa e abstrata, a lógica das imagens, ao contrário, teria uma existência dinâmica e concreta estando intimamente relacionada aos procedimentos de decupagem e montagem, possuindo, assim, pequenas e insignificantes variações. As palavras levariam dias, anos ou séculos para mudar o significado, mas a imagem cinematográfica estaria em constante mutação a cada segundo. No entanto, mesmo carregando essa potência de transformação, as imagens não seriam ilógicas, mas teriam a sua própria lógica especial. O cinema seria o narrador da mobilidade, o pensamento em movimento, contrariamente às palavras que possuiriam uma forma fixa, estável, imóvel, uma cristalização do pensamento. Por ser irredutível à trama, a imagem cinematográfica se faria na apresentação do movimento que mobilizaria, desmontaria, flexibilizaria e reduziria por si mesma os princípios fundamentais da lógica formal.

Epstein já tinha colocado a tensão entre a lógica do texto e a lógica da imagem na cena final de *A queda da casa de Usher*. Depois da morte de Madeline, Roderick está tomado pelo tédio dentro da casa vazia compartilhada apenas com seu amigo visitante, que acabara de chegar, quando um vendaval e estranhos relâmpagos acontecem do lado de fora. Roderick fica impressionado olhando pela janela, pois acha que sua mulher fôra enterrada viva. A fim de tirar Roderick de sua angústia, seu amigo pega um livro de história e começa a ler para ele. Os planos desta cena se alternam basicamente entre Roderick sentado em uma poltrona, seu

amigo lendo, a cripta onde jaz o caixão de Madeline e os letreiros que nos fazem ler aquilo que o visitante lê. Aqui começa a acontecer uma incrível correspondência entre aquilo que se lê e aquilo que se vê. A história conta que Ethelred entra em um labirinto dando golpes, abrindo espaço entre as tábuas da porta, arrancando e puxando-as com firmeza. E eis que o caixão de Madeline começa a se mexer. Quando se conta que Ethelred golpeou a cabeça do dragão que caiu diante dele e soltou o último suspiro, eis que o véu de Madeline começa a balançar saindo para o lado de fora da cripta. O cavaleiro, então, avançou em direção ao castelo e o escudo caiu a seus pés, é quando a armadura e os livros de dentro da casa começam a cair com o estranho vendaval. As páginas do livro que o visitante tem entre as mãos são folheadas pelo vento tapando o rosto do amigo e deixando aparecer apenas os seus olhos. Não há mais nada a ler, apenas a ver. A porta se abre sozinha e Madeline, supostamente morta, aparece entrando por ela. O fogo que estava restrito apenas à lareira se espalha pela casa, tudo vai se queimando, inclusive o quadro de sua esposa que Roderick pintara e que causara sua morte. Em meio à fumaça, os três conseguem fugir, Roderick levando Madeline e o amigo carregando o livro de história nos braços. A casa tomada pelo fogo vai se demolindo.

Entre a lógica da imagem e a lógica do texto, haveria uma enorme correspondência, mas também uma enorme distância. A imagem estaria ali não para ilustrar o texto, e o texto não estaria ali para ser traduzido em imagens. Entre um e outro parece surgir o acontecimento fílmico onde uma zona de sentido se instaura: algo que o fogo transmuta, algo que precisa ser carregado nos braços para não virar cinzas.

Giorgio Agamben (2018) já tinha pensado o relato diante de um afastamento do fogo como fonte do mistério. A história da origem da literatura seria a história de uma perda da lembrança da tradição de como acender o fogo, depois sobre o lugar onde este deveria ser ateado e finalmente sobre a prece que deveria ser dita no ato. O que restou foi apenas o relato que conta a história de uma perda: o esquecimento do fogo, do lugar e da fórmula da prece. O romance seria, num aspecto, uma derivação desse mistério esquecido. No entanto, o que aconteceria quando o fogo, essa tradição esquecida, entrasse nova e diretamente em contato com o relato? O que aconteceria se o fogo tocasse as páginas do livro?

Apenas através da história é que podemos acessar o mistério, mas, ao mesmo tempo, “a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos” (AGAMBEN, 2018, p.

31). Parece que, em *A queda da casa Usher*, a imagem, enquanto fogo que queima, mas também enquanto mistério, é posta de volta ao relato. Como se o relato, tomado repentinamente por uma súbita recordação, se lembrasse de como o fogo é aceso. No entanto, só há relato ali onde o fogo se apagou, e só há mistério onde não há mais narrativa. “O mistério desfaz e afrouxa a trama da história, o fogo amarfanha e consome a página da narrativa” (AGAMBEN, 2018, p. 35). Talvez por isso, será preciso salvar o livro, correr com ele nos braços para não o deixar se queimar junto com a casa. Tudo não passaria de uma maneira de encontrar uma distância relativa entre aquilo que se conta e aquilo que se mostra.

No entanto, salvar algo do fogo requer pensar também a sua contraparte: aquilo que deve ser entregue ao fogo, já que algo precisa ser sacrificado a fim de ser transmutado e, assim, produzir fotogenia. Para salvar o livro, esse receptáculo de palavras, sarcófago do abstrato, é preciso oferecer decididamente a matéria, a casa, mas também o cenário construído, ao fogo. Certamente, o livro salvo do incêndio é inseparável desse algo que é dado a queimar: a matéria, a casa e o cenário. Elementos imóveis por excelência ganham uma auréola de movimento com as chamas que os encobrem, os desmontam, os desestruturam, fazendo suas partes tenderem, separadamente, ao chão. Porém, a cobertura tremeluzente do fogo não visa apenas arrancar da imobilidade aquilo que é imóvel, mas também fazer do imóvel um combustível para a luz, ou seja, fazer luz com aquilo que é dado ao fogo consumir. Só há intriga no cinema, se algo for dado ao fogo. Para salvar o livro, é preciso oferecer a matéria à luz que irá transmutá-la. A imagem-movimento é necessariamente uma imagem luminosa, mesmo que a luz se apague e reste unicamente o som das cinzas estalando na escuridão. Forma-se aqui uma espécie de *oroborós*, pois ao ser consumida pela luz, a matéria devém movimento, e para devir movimento a matéria precisa ser consumida pela luz; eis a cabeça e o rabo da imagem cinematográfica que parece indicar que matéria, luz e movimento são modos distintos de uma única e mesma substância.

Em um texto de 1949, intitulado *Finalité du cinema* [Finalidade do cinema], Epstein irá distinguir dois modos de pensamento: o verbal e o sensorial. O cinema aparece, aqui, dentro de um debate sobre a hipertrofia da razão na sociedade ocidental como sendo uma herança de Aristóteles, dos escolásticos, mas também de Descartes e Kant, que culminou na ciência racionalista. A esse excesso de razão, a sociedade inventaria meios de compensação. Se para Marx a religião seria o ópio do povo, para Epstein o cinema seria o álcool. Tanto um

quanto a outra, com seus poderes oníricos e seus delírios de interpretação, teriam o poder de dar vazão aos instintos recalçados e de se revoltarem contra o “totalitarismo da razão”<sup>106</sup>. “A poesia de cinema tende, no entanto, a se colocar em rivalidade com a poesia do álcool” (EPSTEIN, 1975, p. 41, tradução nossa)<sup>107</sup>.

O pensamento verbal, o qual Epstein faz identificar à razão, não seria a única forma de conceber o mundo. Se este operaria por um princípio de causa e efeito, sendo por isso princípio de ação, o pensamento sensorial operaria através das imagens mentais que possuem enormes “valências afetivas”<sup>108</sup>, e se organizariam entre si por “imantação sentimental”<sup>109</sup>. “Este sistema de encadeamento por simpatia e empatia constitui a ordem arquitetural das obras mais vivas da alma e do pensamento pré-verbal” (EPSTEIN, 1975, p. 35, tradução nossa)<sup>110</sup>. Se a lógica formal operaria estabelecendo uma ligação causal entre os elos da cadeia de acontecimentos de um filme, Epstein concebe a lógica sensorial instaurando encadeamentos em termos de afeto.

Constatamos que, tanto nas operações da inteligência visual como na lógica especial do filme, é a qualidade ou a densidade afetiva de uma representação, que, geralmente, faz prevalecer o sentido próprio e que decide os encadeamentos entre as demais representações, elas também, sobretudo, contam para seu sopro de emoção (EPSTEIN, 1975, p. 39, tradução nossa)<sup>111</sup>.

O cinema poderia ser compreendido pelos olhos, e por todo o corpo, através de uma lógica afetiva que registraria não apenas a objetividade da imagem, mas também seu “clima sentimental” (EPSTEIN, 1975, p. 39, tradução nossa)<sup>112</sup>. Um filme, independentemente da

---

<sup>106</sup> “[...] totalitarisme de la raison”.

<sup>107</sup> “[...] la poésie de cinéma tend plutôt à se poser en rivale de la poésie d'alcool”.

<sup>108</sup> “[...] valences affectives”.

<sup>109</sup> “[...] aimantation sentimental”.

<sup>110</sup> “Ce système d'enchaînement par sympathie et par antipathie constitue l'ordre architectural des œuvres les plus vives de l'âme et de la pensée préverbale”.

<sup>111</sup> “On constate même que, dans les opérations de l'intelligence visuelle comme dans la logique spéciale, du film, c'est la qualité ou la densité affectives d'une représentation, qui, généralement, priment le sens propre et qui décident des enchaînements avec d'autres représentations, elles aussi surtout comptées pour leur souffle d'émotion”.

<sup>112</sup> “[...] climat sentimental”.

história que veicula, expressaria e propagaria “um estado de espírito romântico” (EPSTEIN, 1975, p. 40, tradução nossa)<sup>113</sup>.

Apesar de contrapor uma lógica da imagem à lógica do texto, Epstein não abria mão da relação entre cinema e literatura, pois, para ele, haveria uma relação íntima entre o cinema e as letras modernas (EPSTEIN, 1974, p. 65). *A queda da casa de Usher* é, ele mesmo, a adaptação de dois contos de Edgar Allan Poe. Talvez, por conta dessa relação, Epstein teria transformado a própria intriga através de uma valorização da *opsis* a partir da inserção de momentos fotogênicos como um procedimento de rompimento do fio das relações de causa e efeito. No entanto, quem irá levar até as últimas consequências a tentativa de afirmar a arte cinematográfica como independente de todas as outras artes e consequentemente irá aprofundar a separação entre a *opsis* e o *mythos* será Germaine Dulac.

### 3.4 O cinema integral de Germaine Dulac: a arte das sensações

O manifesto de Canudo de que o cinema deveria ser uma arte que nada deveria ao teatro e à literatura irá assumir um total radicalismo nas reflexões e também em alguns filmes de Germaine Dulac, que parece reafirmar de maneira radical a clássica ruptura aristotélica entre a *opsis* e o *mythos*, a primeira sendo o efeito sensível do espetáculo, o modo de mostraçãõ do sensível, e a segunda sendo a intriga, a racionalidade do agenciamento dos fatos em uma sucessão causal. No entanto, ela parece realizar uma inversão: diferentemente de Aristóteles que colocava o privilégio da poética na intriga (*mythos*), chegando a conceber a tragédia funcionando unicamente no texto, Dulac inverte a hierarquia aristotélica e põe o acento na *opsis*, no modo de apresentação. “Ora, um verdadeiro filme não se deve poder contar, pois ele deve possuir o seu princípio ativo e emotivo nas imagens feitas unicamente de vibração visual” (DULAC, 1961, p. 70, tradução nossa)<sup>114</sup>. O filme deveria escapar à lógica da intriga, da contação da história, devendo ser puramente sensação, puramente vibração visual: “todo o problema do cinema está na palavra ‘visualização’” (DULAC, 1961, p. 71,

<sup>113</sup> “[...] un état d’esprit romantique”.

<sup>114</sup> “Or, un vrai film ne doit pas pouvoir se raconter puisqu’il doit puiser son principe actif et émotif dans des images faites d’unique vibrations visuelles”.

tradução nossa)<sup>115</sup>. Por ser a arte plástica em movimento, o cinema teria a missão de tirar o seu “sopro de vida” de si mesmo e não de outras artes, por mais que, contraditoriamente, a música seja insistentemente usada como analogia por Dulac (Xavier)<sup>116</sup>.

Dulac queria gritar a todos: “[r]eserve o cinema para ele mesmo: ao movimento, sem literatura” (DULAC, 1961, p. 66, tradução nossa)<sup>117</sup>. Ela não se cansava de repetir as palavras “visual, visualmente, vista, olho” (DULAC, 1961, p. 69, tradução nossa)<sup>118</sup>. Para Canudo, o cinema seria uma síntese das artes do tempo e do espaço, mas para Dulac a sua originalidade não estaria em nenhuma arte já existente e não refletiria nenhuma arte antiga, pois o cinema seria a verdadeira arte do movimento (HILLAIRET, 2018, ps. 207)<sup>119</sup>. Poder-se-ia até considerar que uma peça de teatro (com sua evolução das personagens e dos fatos), que um romance (com suas ideias que se sucedem) e a música (com suas harmonias sempre cambiantes) também seriam movimento. No entanto, para Dulac, o cinema se faria por um movimento diferente que não deveria ser submetido às ideias do teatro e do romance. Ao contrário, seria a ideia que, no cinema, deveria estar a serviço do movimento. Desta maneira, a imagem movente não estaria no cinema para ornar uma fabulação e nem precisaria provocar a emoção através de duas forças que viriam se opor. A dialética dramática seria oposta ao espírito do cinema que poderia emocionar apresentando unicamente uma fisionomia, a expressão de um rosto ou o detalhe de algum objeto. O cinema não diria respeito à “sequência de fatos”, à intriga, mas a uma relação afetiva com a imagem.

O cinema precisava se fazer através daquilo que lhe era específico, através de sua “própria tendência” – diria Dulac. Por ser uma arte inédita, o cinema teria as suas próprias

---

<sup>115</sup> “Tout le problème du cinéma est dans ce mot ‘visualisation’”.

<sup>116</sup> Apesar de contraditório, o apelo à música como um auxílio para se pensar as artes dramáticas para além da intriga já tinha sido usado por Appia para se referir aos seus dramas musicais. “É próprio do drama musical determinar as ações não em termos de imitação, mas de duração medida” (RANCIÈRE, 2021, p. 143). A música era tomada na época como exemplo de uma arte livre de toda e qualquer representação por se fazer unicamente de matéria sonora e silêncios. No entanto, até mesmo essa concepção pode ser posta em cheque, pois a música foi também atravessada por um regime representativo-figurativo, vide as peças de Wagner, em particular *O anel do Nibelungo* [1876], bem como *Trenzinho Caipira* [1933] de Villa-Lobos.

<sup>117</sup> “Gardez le cinéma à lui-même: au mouvement, sans littérature”.

<sup>118</sup> “[...] visuel, visuellement, vue, œil”.

<sup>119</sup> Como a referência aqui foi retirada do Kindle, usaremos a posição (abreviação “ps.”) por ser mais exata do que a página que pode variar a depender da escolha do tamanho da fonte. Para determinar a posição, que é fixa, ampliamos a letra na maior fonte possível tendo assim a posição mais exata possível da localização da frase.



figuras que nenhuma outra arte teria: “o deslocamento de linhas” (DULAC, 1927, p. 31, tradução nossa)<sup>120</sup>, “o ritmo de uma imagem movente” (DULAC, 1927, p. 32, tradução nossa)<sup>121</sup>, bem com a sua a justaposição; “a sensação da velocidade” (DULAC, 1927, p. 38, tradução nossa)<sup>122</sup>, em suma “a essência mesma do universo: o Movimento” (DULAC, 1927, p. 50, tradução nossa)<sup>123</sup>. Tudo isso geraria uma sensibilidade diferente daquelas provocadas pelas demais artes elencadas por Canudo.

Em *Danses Espagnoles* [Danças espanholas, Germaine Dulac, 1928], será a dança mesma que será o motivo do filme; nele a dançarina Carmencita Garcia, em seu único registro filmico, tem as partes do seu corpo montadas através de insólitos pontos de vistas em *contraplongée*. Em *Disque 957* [Disco 957, Germaine Dulac, 1928], um disco roda na vitrola e aos poucos vai perdendo os contornos de seu aspecto figurativo até se tornar puras linhas de luz que o sobrepõem e se movem tal qual uma dança luminosa, já que se trata de dar a ver as impressões de Dulac sobre o 4º e o 6º *Préludio* de Chopin.

Se para Epstein a palavra seria uma abstração, para Dulac seria a imagem mesma que tenderia ao abstrato. O movimento não teria como objetivo representar uma ação, não sendo por isso mimese, mas teria uma concepção matemática e filosófica (DULAC, 1927, p. 33). O cinema puro usaria apenas os seres, as coisas e o mundo para fazer aparecer “linhas, superfícies, volumes [que evoluem] diretamente, sem artifícios de evocação, na lógica de suas formas, desprovidas de todo sentido demasiado humano para melhor se elevar em direção à abstração e dar mais espaço às sensações e aos sonhos” (DULAC, 2018, ps. 1880, tradução nossa)<sup>124</sup>. O cinema deveria ser a arte de “emocionar pela sensação, pela sensibilidade, pelo movimento das coisas vistas nelas mesmas, para elas mesmas” (DULAC, 1961, p. 65,

---

<sup>120</sup> “[...] déplacement de lignes”.

<sup>121</sup> “[...] le rythme d'une image mouvante”.

<sup>122</sup> “[...] la sensation de la vitesse”.

<sup>123</sup> “[...] l'essence même de l'univers: le Mouvement”.

<sup>124</sup> “Lignes, surfaces, volumes évoluant directement, sans artifices d'évocations, dans la logique de leurs formes, dépouillées de tout sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves”.

tradução nossa)<sup>125</sup>. O cinema não seria uma arte das histórias com seus nós e desdobramentos, mas das sensações.

Dentro da câmera cinematográfica, haveria “um metal desconhecido e precioso” (DULAC, 1927, p. 33, tradução nossa)<sup>126</sup> que “o movimento moral e os sentimentos humanos por intermédios de personagens” (DULAC, 1927, p. 33, tradução nossa)<sup>127</sup> viriam estragar por colocá-lo no “domínio no movimento fictivo da narração” (DULAC, 1927, p. 34, tradução nossa)<sup>128</sup>. Eis aí o ideal do cinema integral de Dulac: afastar a figura humana, fundamento do paradigma do cinema narrativo, do centro das imagens. Por isso, o cinema não deveria ser considerado apenas “um meio de multiplicar as cenas e os cenários de um drama, de melhorar as situações dramáticas ou romanescas pelas transformações perpétuas” (DULAC, 1927, p. 34, tradução nossa)<sup>129</sup>, mas deveria se tornar “a captação do movimento” (DULAC, 1927, p. 34, tradução nossa)<sup>130</sup>. Para se tornar uma verdadeira arte, o cinema não poderia ser assimilado ao teatro e os personagens não deveriam ser o foco de interesse, mas o que interessaria deveria ser “a evolução e as transformações de uma forma, de um volume ou de uma linha” (DULAC, 1927, p. 35, tradução nossa)<sup>131</sup>. Seriam as figuras próprias ao cinema que o fariam como uma verdadeira arte, e se ele não conseguia se realizar plenamente era porque o “movimento” estava subsumido pelas histórias que se quer contar, e as sequências de imagem estariam a serviço de um tema. Este cinema se resumiria a uma mera “ação fotografada” (DULAC, 1927, p. 35, tradução nossa)<sup>132</sup>.

---

<sup>125</sup> “[...] émouvoir par la sensation seule, par la sensibilité, par le mouvement des choses vue en elles-mêmes, pour elles-mêmes [...]”

<sup>126</sup> “[...] un métal inconnu et précieux”.

<sup>127</sup> “[...] le mouvement moral des sentiments humains par le truchement de personnages”.

<sup>128</sup> “[...] le domaine du mouvement fictif de la narration”.

<sup>129</sup> “[...] un moyen facile de multiplier les scènes et les décors d'un drame, de renforcer les situations dramatiques ou romanesques par des changements à vue perpétuels”.

<sup>130</sup> “[...] la captation du mouvement”.

<sup>131</sup> “[...] les transformations d'une forme, d'un volume ou d'une ligne”.

<sup>132</sup> “[...] action photographiée”.

Dulac distingue três qualidades de movimento: a ação, a agitação e o movimento criador. O primeiro é a causa de algum efeito, é um movimento que só acontece por conta de outro movimento, seria aquilo que Deleuze chamou posteriormente de imagem-ação: imagem que só acontece como causa ou efeito de uma outra imagem. O segundo é um tipo de falso movimento, por não ter causa ele é vão, são as cavalgadas dos cowboys, as danças e as lutas sem fim nos saloons. “A agitação não é movimento [cinematográfico], a agitação não cria ação” (DULAC, 1961, p. 64, tradução nossa)<sup>133</sup>. Aqui se trata apenas do deslocamento do corpo no espaço, é quando a intriga precisa parar apenas para dar a ver um movimento que não expressa nenhuma ação dramática e nenhuma vocação artística. Já o terceiro não é inútil, nem vão, pois tem um pensamento como guia e visa exprimir um fato, retratar um caráter, expor um problema e provocar emoção. A ação seria por demais útil, a agitação por demais inútil, mas o movimento criador teria sua utilidade em função de um pensamento, de uma ideia.

Segundo Dulac (2018, ps. 1180), a concepção de ação dramática colocou o cinema em um mau caminho, pois não é porque a ação se modifica, evolui e se desenvolve que ela seria movimento em si mesma...

[...] e como o cinema era movimento, o confundiram com o encadeamento das ações, de situações e o colocaram a serviço das ‘histórias a contar’ e como as histórias visualizadas demandavam um quadro, arquitetura, pintura, artes estáticas vieram, em seguida da ideia literária, abater o pobre cinema como uma presa fácil a ser domesticada (DULAC, 2018, ps. 1379, tradução nossa)<sup>134</sup>.

Se as imagens do cinema de intriga teriam sido domesticadas, era preciso devolvê-las à sua autonomia. A invenção da linguagem cinematográfica está ligada a um controle sobre a imagem, sobre esse material pré-linguístico, que vem a ser sobrecodificada por um conjunto de técnicas de decupagem e de encenação. Por isso é preciso realizar uma distinção entre a ação como representação-imitação e a imagem-movimento, pois já que a imagem cinematográfica é movimento, ela já é, por si mesma, ação.

---

<sup>133</sup> “L’agitation n’est pas le mouvement, l’agitation ne crée pas l’action”.

<sup>134</sup> “[...] et comme le cinéma était mouvement, on le confondit avec enchaînement d’actions, de situations, on le mit au service d’histoire à raconter’ et comme les histoires visualisées demandent un cadre, architecture, peinture, arts statiques vinrent à la suite de l’idée littéraire s’abattre sur le pauvre cinéma comme sur une proie facile à domestiquer”.

Para Dulac a percepção do cinema não está na intelecção de uma história – o cinema é aquilo que não se pode contar – mas o efeito físico que ele provoca no espectador. É neste sentido que é preciso compreendê-la quando diz que no cinema a imagem é ação, pois ela toma o cuidado de distingui-lo da “ação” representada, contada. A imagem é ação porque ela é movimento (HILLAIRET, 2018, ps.321, tradução nossa)<sup>135</sup>.

O que deveria nos emocionar não seria uma ideia de ação representada, mas a própria encenação (*jeu*) do movimento, uma maneira de jogar e de brincar com o movimento a fim de atingir a visão. Mesmo em um drama cinematográfico, a questão é posta de maneira similar ao filme abstrato: como “[t]ocar a sensibilidade pela visão e dar [...] a predominância à imagem afastando aquilo que não poder ser exprimido somente por ela” (DULAC, 1961, p. 72, tradução nossa)<sup>136</sup>.

Ora todo drama cinematográfico, seja ele criado pelas formas do movimento ou pelos seres humanos em estado de crise, deve ser visual e não literário, e a impressão a ser atingida, o imperceptível da ideia criadora ou do sentimento profundo deve se destacar unicamente das harmonias óticas (DULAC, 1961, p. 67, tradução nossa)<sup>137</sup>.

Talvez, o radicalismo da separação entre o *mythos* e a *opsis* em Dulac pôde ter limitado o alcance de sua teoria por, aparentemente, não considerar a narração como uma dimensão organizativa da imagem, mas, ao mesmo tempo, tal excesso cria também a potência de um pensamento da própria imagem cinematográfica, ampliando o problema da temporalidade no cinema à esfera sensorial do ritmo plástico que não fica restringido apenas ao cinema dito experimental<sup>138</sup>. E isso acontece mesmo quando Dulac considera os filmes narrativos, já que neles a história não deveria ser a alma do cinema, não deveria ser aquilo pela qual ele se faz, ela deveria ser um plano de composição, uma dimensão organizativa na

<sup>135</sup> “[...] n'est pas dans l'intellection d'une histoire - le cinéma est ce qui ne peut se raconter - mais dans l'effet physique qu'il provoque sur le spectateur. C'est en ce sens qu'il faut la comprendre lorsqu'elle dit qu'au cinéma l'image est action, qu'elle prend bien soin de distinguer de 'l'action' représentée, racontée. L'image est action elle-même parce qu'elle est mouvement”.

<sup>136</sup> “Toucher la sensibilité par la vue et donner, comme je l'ai dit, la prédominance à l'image en écartant ce qui ne peut être exprimé par elle seule”.

<sup>137</sup> “Or, tout drame cinématographique, qu'il soit créé par les formes de mouvement ou par des êtres humains en état de crise, doit être visuel et non littéraire, et l'impression à dégager, l'insaisissable de l'idée créatrice ou du sentiment promoteur ressortir des seules harmonies optiques”.

<sup>138</sup> Divergimos aqui da opinião de Ismail Xavier (1978, p. 76) para quem o resultado da separação radical entre o *mythos* e a *opsis* em Dulac teria reduzido o problema da temporalidade ao sensorial. Ali onde ele vê uma falta, vemos uma potência.

qual as imagens enquanto seres espirituais se agenciariam. Não é a história que criaria o drama cinematográfico, mas “o movimento em sua amplitude proferido pelo ritmo de suas curvas” (DULAC, 1961, p. 71, tradução nossa)<sup>139</sup>. O ritmo seria a forma mínima necessária ao movimento, seria a matéria formada, a matéria plástica cinematográfica. Por isso, não se deve confundir movimento com agitação.

Filme anedótico ou filme abstrato, o problema é o mesmo. Tocar a sensibilidade pela visão e dar, como eu já disse, a predominância da imagem descartando aquilo que não pode ser expresso somente por ela. Ora, a imagem pode ser tão complexa quanto uma orquestração, pois ela pode se compor de movimentos combinados de expressão e de luz (DULAC, 1961, p. 72, tradução nossa)<sup>140</sup>.

Pode-se talvez pensar que ao invés de unicamente descartar a narração como uma dimensão organizativa da imagem, Dulac irá conceber a própria imagem como produtora de narrativa. A narração não seria algo que viria de fora, mas poderia ser um dado constitutivo da própria imagem. A narração da imagem-movimento não teria necessariamente uma relação com a ação como princípio de transformação geral da obra, mas seria uma mudança que apareceria na própria imagem no decorrer de sua própria duração.

No texto *O sentimento e a linha*, Dulac não colocará a oposição entre um movimento criador e o movimento da ação dramática, mas entre dois tipos de movimento inerentes à própria imagem: um que seria apenas um deslocamento e outro que traria em si mesmo uma espécie de transformação. “O movimento não é somente o deslocamento, mas, também e, sobretudo, evolução e transformação” (DULAC, 2018, ps. 1873, tradução nossa)<sup>141</sup>. Haveria uma diferença de natureza entre um simples deslocamento de um ser humano indo de um lugar a outro e, por exemplo, a eclosão de uma semente de trigo vista em imagem acelerada. Este último lhe parece ser uma concepção cinematográfica mais precisa e perfeita que o primeiro, pois dá “*ao movimento mecânico da transformação lógica o lugar preponderante*,

---

<sup>139</sup> “[...] le mouvement dans son amplitude rendu par le rythme de ses courbes [...]”

<sup>140</sup> “Film anecdotique ou film abstrait, le problème est le même. Toucher la sensibilité par la vue et donner, comme je l’ai déjà dit, la prédominance à l’image en écartant ce qui ne peut être exprimé par elle seule. Or, l’image peut être aussi complexe qu’une orchestration puisqu’elle peut se composer de mouvements combinés d’expression et de lumière”.

<sup>141</sup> “Le mouvement n’est pas seulement le déplacement, mais, aussi et surtout, l’évolution, la transformation”.

criando, pela sua visão única, um novo drama de espírito e de sentido” (DULAC, 2018, ps. 1869, tradução nossa)<sup>142</sup>.

Em *Thèmes et variations* [Temas e variações, Germaine Dulac, 1928], partes do corpo de uma dançarina são alternados pela montagem com partes de uma máquina industrial em funcionamento, de maneira que o movimento de uma corresponde ao movimento da outra, como se quisessem formar uma única e mesma dança. Em um segundo momento, a máquina dá lugar a elementos da natureza, ao brilho da superfície da água, às sobreposições de uma paisagem ao rosto e aos pés da dançarina, mas também à semente de trigo em imagem acelerada que brota e dança procurando a luz solar.

Ao evocar o corpo que dança em uma imagem, não seria propriamente o corpo que a interessaria, mas o movimento que se destaca dele: “eu evoco uma dançarina! Uma mulher? Não. Uma linha bordejante em ritmo harmonioso” (DULAC, 2018, ps. 1877, tradução nossa)<sup>143</sup>. O corpo seria apenas um móvel, um veículo, para as linhas moventes e para o ritmo. “A estética de Dulac é uma física do movimento, uma física do movimento com suas acelerações, suas desacelerações, suas aproximações, seus distanciamentos, suas harmonias, suas rupturas, suas involuções e evoluções” (HILLAIRET, 2018, ps. 330, tradução nossa)<sup>144</sup>. Se nossa percepção natural só conseguiria apreender o movimento quando está atado a algum móvel, o que os impressionistas pressentiram é que o movimento poderia ser destacado do móvel fazendo-o valer por si mesmo, podendo-se ter, assim, a sensação de um movimento puro. Os pequenos filmes feitos em 1928 não têm mais nenhuma relação com uma história, não pretendem contar mais nada, se fazem apenas por movimentos e vibrações de luz.

---

<sup>142</sup> “[...] en donnant au mouvement mécanique de transformation logique la place prépondérante, en créant, par sa vision unique, un nouveau drame de l'esprit et des sens”.

<sup>143</sup> “J'évoque une danseuse ! Une femme ? Non. Une ligne bondissante aux rythmes harmonieux”.

<sup>144</sup> “L'esthétique de Dulac est une physique du cinéma, une physique des mouvements avec ses accélérations, ses ralentissements, ses rapprochements, ses éloignements, ses harmonies, ses ruptures, ses involutions et ses évolutions”.

### 3.5 O cinema integral como enxerto nos filmes narrativos: a história da espera e a proliferação de um mundo inumano

Antes de realizar seus filmes experimentais de 1928, Dulac tinha dito em uma entrevista, em 1923, que nenhum filme que ela havia feito até aquele momento tinha realizado o seu ideal cinematográfico. No entanto, pode ser interessante se perguntar o que efetivamente acontecia quando Dulac ainda realizava seus filmes narrativos, principalmente aqueles que mesclavam finalidades artísticas e comerciais como *A sorridente Senhora Beudet* [La souriante Madame Beudet, Germaine Dulac, 1923] que ela considerava como sendo uma película artística diferentemente de *L'invitation au Voyage* [O convite à viagem, Germaine Dulac, 1927]. O que acontecia entre o desejo de realizar um cinema como arte do movimento puro e o atrito com a realização cinematográfica de tornar possível esse ideal? Talvez um movimento inverso teria tomado corpo nos filmes? Talvez o gesto de tentar destacar o movimento dos corpos teria se prologando em um movimento de reterritorialização do movimento puro na narrativa? Ao querer fazer aparecer o aspecto fotogênico da imagem, tal como Epstein, será que Dulac não teria realizado também uma operação de enxerto? Será que Dulac não teria enxertado um outro drama no drama aristotélico?

Em *L'invitation au Voyage*, uma mulher (Emma Gynt) cansada de seu casamento resolve ir a um clube noturno frequentado por marinheiros e ambientado como se fosse um barco; lá, ela se interessa por um rapaz (Raymond Dubreuil) e flerta com ele. O filme opera em sua maior parte a partir de uma grande parada na intriga, exatamente entre o momento em que ela conhece o marinheiro e o momento em que ele desiste dela; quando o obstáculo advém – uma outra mulher que irá tomar o seu paquera – já é porque o filme está caminhando para o final. A suspensão da ação serve aqui não apenas para fazer imergir o espectador na sensação amorosa do flerte entre duas pessoas desconhecidas, mas para povoar tal *intermezzo* com a imaginação aventureira da personagem como um contraponto às imagens monótonas do seu casamento no início do filme. Quando o marinheiro abre a escotilha, por exemplo, é todo um imaginário subjetivo da personagem que vêm se inserir no filme: o forte marinheiro embaixo das velas, o horizonte do mar sendo navegado por pequenos veleiros, as ondas que se quebram e as nuvens que passam no céu.

Também há um momento especificamente curioso, uma rasura que parece remeter a um regime distinto de imagens (nem dramático e nem lírico) daquele pelo qual o filme se faz,

e que parece atualizar todo o desejo de Dulac por um outro tipo de cinema. Quando a mulher dança com seu pretendente no meio de diversos outros casais, a câmera filma longamente a dança, mas também os pés e as pernas em *plongée* que se desfiguram e devém um puro movimento abstrato e rasgado de manchas pretas, cinzas e brancas. Essa cena parece antecipar o trabalho com o abstrato que guiará alguns dos experimentos que ela filmará no ano seguinte.

Já em *A sorridente Senhora Beudet*, filme anterior, aparecem planos curtos que de tão rápidos não chegam a interromper a narrativa e visam mais querer informar uma sensação subjetiva da personagem do que propriamente imergir o espectador em uma sensação, tal como viria a fazer em *L'invitation au Voyage*. Esses planos de informação subjetiva se presentificam, por exemplo, quando a Sra. Beudet (Germaine Dermoz) toca piano e aparece uma repentinamente uma imagem do brilho da água na beira do rio; ou quando, ao ler um convite para uma ópera, o Sr. Beudet (Alexandre Arquillière) aparece rapidamente sem cabeça; mas também no momento em que, diante de seu marido que insiste em ir à ópera, ela vê o anúncio de um automóvel na revista e imagina um carro andando nas nuvens como uma espécie de sensação de liberdade; outra cena: seu marido começa a esmurrar a mesa e ela vê a fotografia de um tenista que no plano seguinte entra em sobreposição à imagem da sala (como se fosse um espírito opaco), avança sobre o seu marido e o suspende da cadeira pela gola da camisa (o marido também está duplicado em sobreposição dando a impressão de que o tenista arranca a alma do corpo do Sr. Beudet). “A fim de expressar o drama psicológico de uma mulher cujo marido não a compreende, Dulac faz uso de uma variada gama de procedimentos como dissoluções, lentes distorcidas, duplas exposições e câmera lenta” (MARTINS, 2006, p. 106).

No entanto, quando o Sr. Beudet sai com os Lebas (Armand Thirard e Madeleine Guitty) para a ópera e a Sra. Beudet fica sozinha em casa, um outro tipo de história parece se figurar. Ela desliga as luzes, chora em um lento close, tira e recoloca a aliança do dedo, imagina um amante sem face definida, começa a ler o poema *A morte dos amantes* de Baudelaire e imagina a cama plena de suaves odores completamente desarrumada, as flores estranhas do poema também a fazem lembrar do jarro que tanto gosta de colocar no canto da mesa e que seu marido sempre desloca para o centro (motivo que retorna durante todo o filme).



A saída do marido de casa e a solidão da Sra. Beudet figuram um tipo de história que Jorge Luís Borges (2000) parecia não considerar nos seus ciclos que se faziam por apenas quatro histórias: a história da cidade cercada e bravamente defendida, tal como na *Iliada*; uma outra - vinculada a primeira, tal como na *Odisseia* – que seria a história de um regresso de alguém que volta ao seu lar; a terceira história seria a de uma busca como a do Santo Graal; e a última seria a de um sacrifício tal como o de Odin que sacrifica a si mesmo, ou de Cristo que é sacrificado por outros. No entanto, talvez fosse necessária a introdução de uma quinta, que poderia configurar como uma variante da última, ou até mesmo como estando vinculada às histórias de regresso com uma espécie de avesso destas: a história de uma espera, de alguém que aguarda que algo que esteja acima de suas forças se realize. Seria a *Odisseia*, mas não do ponto de vista do varão que retorna para casa, mas do ponto de vista de Penélope que espera tecendo o seu tapete adiando a vontade dos pretendentes que querem desposá-la.

A quinta história que falta aos ciclos de Borges é a história de uma espera, e que Ursula K. Le Guin, escritora de romances de ficção científica, irá destacar como sendo uma das mais interessantes e que a ajudará a talhar uma curiosa teoria da ficção: ao invés das histórias de ação, onde se tem um herói sempre poderoso capaz de empreender grandiosas ações, como o homem pré-histórico que ia à caça de mamutes e voltava para contar as histórias de suas façanhas, Le Guin prefere as histórias das pessoas que permaneciam em casa a tirar as cascas das sementes de aveia, uma após a outra, uma após a outra, uma após a outra... Ao invés das histórias daqueles que portavam objetos longos, grandes e duros – como espadas, flechas e armas –, ela preferia aqueles objetos verdadeiramente civilizatórios, que tinham a função de servir de recipientes, como – por exemplo – uma bolsa, e que permitiam ao *homo sapiens* permanecer em casa sem precisar ir toda hora coletar sementes de aveia selvagem para se alimentar. Ao invés das histórias dos assassinos capazes de esmagar, empurrar, estuprar, matar, com suas espadas e flechas sempre aptas a atingir um alvo, uma história concebida com uma bolsa. “[A] forma natural, apropriada e adequada do romance pode ser aquele de uma sacola, de uma bolsa. Um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Carregam sentidos. Um romance é um patuá guardando coisas numa relação particular e poderosa umas com as outras e conosco” (LE GUIN, 2021, p. 22). Se o romance seria um guarda palavras, um filme poderia ser visto, em certo aspecto, como um guarda imagens e sons.

Uma relação entre os elementos do romance [e também de um filme] pode muito bem ser a do conflito, mas a redução da narrativa ao conflito é absurda. [...] Conflito, competição, estresse, luta etc., dentro da narrativa concebida como bolsa/barriga/caixa/casa/patuá, podem ser vistos como elementos necessários de um todo que, por si só, não pode ser caracterizado nem como conflito nem como harmonia, já que seu propósito não é nem o da resolução nem o do êxtase, mas o processo contínuo (LE GUIN, 2021, p. 22).

Um processo contínuo no qual o herói sedento de façanhas não fica bem dentro da bolsa; se ele aí entrar, parecerá mais com “um coelho, ou uma batata”. O romance, e também o filme, não deveria ter heróis, mas pessoas. Deveria ter também um tempo onde se possa coletar aveia selvagem e semeá-la, onde se tenha tempo de cantar para as crianças, um tempo onde se possa ouvir uma piada, mas também um tempo onde se possa observar as salamandras e, mesmo assim, a história ainda não terá acabado.

A cena da solidão da Sra. Beudet parece pertencer à quinta história; tal como em uma sacola, Dulac parece pôr diversas imagens lá dentro (não teria colocado sons, pois ainda o cinema era mudo): o rosto em lágrimas, a aliança no dedo, a presença do seu marido que aparece em sobreposição, mas que retorna adentrando pela janela em câmera lenta, mas também o seu rosto asqueroso composto pela deformação da objetiva. Diferentemente de Penélope que aguarda seu marido cheia de amor, a espera da Sra. Beudet é povoada pelo fantasma de seu casamento infeliz. É essa longa pausa na narrativa que irá trincar a intriga abrindo uma grande brecha entre as ameaças que o marido infringe a ela no início do filme, e a consumação da armadilha que ela irá preparar para ele ao final.

Pode-se argumentar que a espera é uma ação e que por isso ainda estaríamos dentro do paradigma da forma dramática do cinema de intriga. Certamente ela o é, mesmo que seja a impossibilidade de agir. No entanto, o interessante é o regime para as situações e para as imagens que ela abriga, bem como as rasuras, rupturas, desvios dramáticos ou mesmo instaurações que ela gera no tecido do filme. Assim, como em *Esperando Godot*, tudo o que acontece enquanto as personagens esperam é trivial, irrelevante, sem conexão, fatos que parecem não fazer intriga por uma cadeia de acontecimentos. Ao mesmo tempo em que se instala uma ação, nega-se o desenvolvimento de uma intriga através de fatos insignificantes que distraem a nossa atenção. O resultado é a sensação de vazio, pois a pura ação de esperar não é carregada por uma intriga; como resultado, “vemos” a espera de modo quase

insuportável (MENDES, 1981). Antes de ser uma ação, o esperar no cinema é um dispositivo para a sequencialização das imagens que opera por um enfraquecimento dos vínculos causais que as unem, de modo que a intriga passa a se ordenar por outros meios<sup>145</sup>. Através da situação de espera, partilha-se o sensível de uma outra maneira, pois tenciona-se a hierarquia aristotélica entre o *mythos* e a *opsis*.

Podemos pensar a espera funcionando como um *enquanto isso*: enquanto algo não acontece, o que efetivamente poderia acontecer? No entanto, o *enquanto isso* da espera tem procedimentos distintos do *enquanto isso* da montagem paralela do cinema de intriga. Neste último, a alternância entre as partes estaria em prol da construção de uma *imagem-ação* onde a série do perseguido e do perseguidor, por exemplo, se alternariam até o seu confronto final, passando obviamente por mini-confrontos. O *enquanto isto* do cinema de intriga não seria a construção de um esperar, mas de uma expectativa ansiosa em direção ao seu desfecho futuro. Já a composição da espera, no filme de Dulac, opera pela eliminação de uma parte, o marido que vai à ópera, que permanece quase que completamente no fora de campo, a fim de fazer o filme se concentrar na Sra. Beudet esperando sozinha dentro de casa com os seus pensamentos. Ao retardar aquilo que ainda não acontece, uma gama de outras possibilidades poderá emergir. A espera, como uma ação una, certamente tem a propriedade de criar um laço para as situações e imagens as quais sobrecodifica, mas diferentemente de uma ação dramática clássica, esses laços são mais frouxos e descosidos do que os laços criados pela causalidade.

Se a espera abre uma gama de possibilidades de relação entre as situações e entre as imagens é porque ao mesmo tempo em que ela unifica a multiplicidade, ela enfraquece ou rompe as cadeias de causalidade instaurando uma outra economia do sensível: as imagens não estão no filme apenas para delas se extrair a intriga, mas também para valerm por si mesmas. A espera pode ser pensada como uma ação una, mas ela não necessariamente implica o estabelecimento da lógica causal como procedimento de sutura entre as situações e entre as imagens. Diferentemente do cinema de intriga que enfatiza o futuro na narrativa guiando as nossas expectativas para resolução do suspense, a espera tem o poder de fazer-nos abismar no presente. “[Q]uando a narração insiste em ‘intervalos totalmente carentes de importância’, a

---

<sup>145</sup> *Esperando Godot* é um caso interessante para se diferenciar a noção de *ação* da de *intriga*.

duração se apresenta como um sistema e rivaliza com a causalidade por ocupar um plano mais proeminente” (BORDWELL, 1985, p. 52, tradução nossa)<sup>146</sup>. A espera introduz a questão fulcral do tempo na narrativa.

Todavia, em *A sorridente Senhora Beudet*, a história de espera terá um fim quando se iniciará o suspense. O Sr. Beudet faz constantemente uma péssima brincadeira com a Sra. Beudet: ele coloca uma arma descarregada em sua própria cabeça parodiando um suicídio, é o que faz quando ela se recusa a ir à ópera. Quando está sozinha em casa, ela coloca as balas dentro da arma, a fim de que a brincadeira se torne uma tragédia. Como a vemos carregando o revólver, o filme acaba por construir um grande suspense, tal como Hitchcock viria utilizar alguns anos depois. Ao invés de brincar de disparar a arma sobre a sua cabeça, como normalmente o faz, dessa vez o marido aponta-a para a Sra. Beudet, mas felizmente a bala acaba por atingir um vaso. Daí advém uma cena melodramática de comoção do marido que acha que sua mulher tinha colocado a bala na arma para se suicidar, matar a si mesma.

No entanto, tal cena fecha com um detalhe curioso, algo como uma advertência parece se insinuar na tela: um teatro de marionetes é sobreposto a um quadro no fundo do cenário, duplicando a cena das duas personagens com dois bonecos; as cortinas descem no quadro e aparece um letreiro escrito “Teatro” dentro da moldura. Dulac parece querer advertir que ali se tem uma construção que julga pertencer mais ao teatro do que ao cinema – e que, talvez, naquela cena ela teria preferido filmar alguma outra coisa. O plano do prólogo que seguirá parece se fazer para além do desfecho dramático: o casal Beudet anda de costas em uma rua banhada por neblina em uma locação real, um tipo de imagem que virá se fazer recorrente no neorealismo.

Ao tentar destacar o movimento de seu móvel, os impressionistas parecem ter devolvido o cinema à intriga, às vezes como suspensão da ação, às vezes como prolongamento desta. Por mais que os impressionistas tentassem apontar para um bloqueio posto pela narração ao cinema, haveria talvez um desvio pelo movimento, onde a narração não seria mais a mesma, onde ela se faria por outras formas. *Le Tempestaire* [Jean Epstein, 1947] também se faz por uma situação de espera: o namorado da moça sai para pescar em

---

<sup>146</sup> “[...] la duración se presenta como un sistema y rivaliza con la causalidad por ocupar un plano más prominente”.

alto-mar e eis que vem uma forte tormenta. A esposa, que está em terra, fica angustiada, pois seu marido não volta. Diferentemente de *Enoch Arden*, de Griffith, onde vemos o marido enfrentando os obstáculos durante o naufrágio, aqui não o vemos, mas sim longos planos do mar, diversas qualidades visuais e sonoras de ondas que vão da calmaria das pequenas marolas quebrando na praia aos movimentos bruscos das ondas se chocando contra os rochedos. Um outro drama parece prolongar o drama humano. Ao drama da ação, parece advir o drama imóvel da espera que abre espaço para a proliferação de todo um mundo inumano.

### **3.6 Dulac e o cinema narrativo: um drama do visível**

Por mais que Dulac fosse intransigente com a narrativa, por mais que ela afirmasse que o cinema deveria fazer brotar linhas e ritmos dos corpos que apenas lhes serviriam de suporte, reduzir a trajetória de Dulac unicamente a uma negação do cinema narrativo poderia ser algo um tanto simplista. Tami Willians (2014, p. 78) questiona o empobrecimento da análise das obras de Dulac a partir da divisão entre filmes narrativos e filmes experimentais, entre filmes industriais e filmes de arte. Para se ter uma noção global sobre a produção cinematográfica de Dulac, no que tange à sua militância feminista e à sua crítica em relação ao cinema americano, que começava a conquistar o mercado global, ter-se-ia que pensar as suas obras como um conjunto indivisível.

Ao ler seus escritos, o que aparece não é apenas uma recusa à narração, embora esse posicionamento domine o tom de seus escritos e seja na maioria das vezes explicitamente posto, mas também uma oscilação, ou talvez um deslocamento sutil entre o ideal de um cinema puro, ou de um cinema integral como ela denominava, e o reconhecimento do potencial cinematográfico de alguns filmes narrativos. Depois de ter assistido *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, por exemplo, Dulac (2018, ps. 1782) confessou que o filme a fez se reconciliar com a “ação” por ser uma “sinfonia musical” e não permanecer preso à estética do teatro.

A relação que o pensamento de Dulac estabelece com o cinema narrativo é um tanto ambivalente, pois ao mesmo tempo em que o rejeita, ela o acolhe desde que seja realizado através de meios especificamente cinematográficos. Assim ela se refere ao filme *A roda* [La

roue, Abel Gance, 1923]: “Um tema, mas não um drama... O trilho, uma estrada de aço rígida, emaranhada, o trilho, bem longe da vida, um poema cujas as rimas são simples linhas moventes, então multiplicadas” (DULAC, 1961, p. 65, tradução nossa)<sup>147</sup>. Para Dulac, *A roda* seria também uma “sinfonia visual” composta por objetos, trens, estradas de ferro, dos quais se destacariam poemas compostos por linhas que se movem. A todo o tempo, Dulac quer destacar o movimento do móvel. No entanto, o filme é estruturado como uma tragédia com suas situações que evoluem, com suas crises e sua finalidade.

É como se a operação de se livrar da forma dramática pudesse ser realizada no interior do próprio drama cinematográfico. Ela evoca uma cena de *A Roda* onde uma locomotiva é conduzida por um homem ciumento, Sisif (Séverin-Mars), que não quer mais viver. Dentro da locomotiva, está Norma (Ivy Close), a mulher que ele ama. Sisif enlouquecidamente aumenta a velocidade do trem como se quisesse se matar juntamente com ela. A cena é composta por velocidades, ritmos, escuridão do túnel, luzes, apitos do trem, trepidação das rodas, até a tranquila chegada à estação que desmonta toda a tensão. Essa sinfonia de trilhos, trem, rodas e apitos se “eleva” além da história, diz Dulac (1961). E é aí que ela vê a possibilidade do cinema de se fazer sem a intriga e as peripécias. Mas, seria realmente possível retirar do trem o ciúme do marido e o desconhecimento da moça que não sabe quem o conduz e deixar apenas a materialidade e a sonoridade dos móveis e do veículo? Seria possível retirar esse “revestimento” (Epstein) emocional da imagem?

Em 1929, numa entrevista, ela afirmou: “para mim sempre foi difícil julgar, no curso de minha produção, servir a indústria cinematográfica para fazer filmes comerciais e o cinema de arte para fazer filmes de vanguarda” (DULAC *apud* WILLIANS, p. 79, tradução nossa)<sup>148</sup>. Em um artigo de 1932, onde faz uma retrospectiva da vanguarda e de sua importância para evolução do cinema (DULAC, 2018, ps. 4252), Dulac aponta a inseparabilidade entre a vanguarda e o filme comercial. “A vanguarda e o cinema comercial, seja a arte e a indústria do filme, formam um todo inseparável” (DULAC, 2018, ps. 4279, tradução nossa)<sup>149</sup>. Se,

<sup>147</sup> “Un theme mais non une drame... Le rail, une route d’acier rigide, enchevêtrée, le rail, tout le lointain de la vie, un poème don’t le rimes sont des lignes mouvantes simples, puis multipliées”.

<sup>148</sup> “I’ve always tried hard, in the course of my production, to serve the cinegraphic industry by making commercial films, and the cinegraphic art, by making avant-garde films”.

<sup>149</sup> “L’avant-garde et le cinéma commercial, soit l’art et l’industrie du film, forment un tout inseparable”.

antes, era o cinema narrativo que seria a preparação para o cinema puro, agora, diante do implacável e consistente sucesso financeiro do cinema narrativo, a relação se inverteria e seria a vanguarda que teria sido necessária para a evolução do cinema, mesmo tendo ainda a maioria do público e dos produtores contra ela (DULAC, 2018, ps. 4280). Se o cinema comercial absorveu as contribuições da vanguarda é porque a “Vanguarda é necessária à Arte e à Indústria” (DULAC, 2018, ps. 4464, tradução nossa)<sup>150</sup>.

Neste escrito, onde realiza um balanço sobre a contribuição da *avant-garde* para o cinema, ela estabelece uma divisão, não mais entre um cinema narrativo e um cinema puro, mas entre os filmes mercantis, que “se submetem a todas as concessões para atingir um simples objetivo financeiro”<sup>151</sup>, e os filmes comerciais, “que se amparam no meio de expressão e na técnica cinematográfica produzindo – às vezes – obras interessantes visando ganhos justificados” (DULAC, 2018, ps. 4266)<sup>152</sup>. Os últimos são a união da indústria e da arte, a união dos esforços antes separados da indústria e da vanguarda. O cinema comercial representaria a plenitude da arte cinematográfica. Seria um equívoco afirmar que a arte no cinema visaria unicamente obras de exceção a fim de perturbar a opinião pública. Se em determinado momento, que ela data em 1924, foi necessário que determinadas produções de vanguarda se separassem das produções comerciais, foi porque o público, que queria ver apenas “as peripécias da anedota” (DULAC, 2018, ps. 4340, tradução nossa)<sup>153</sup>, forçou os produtores-montadores e os donos das salas a arrancarem dos filmes determinadas passagens que correspondiam às pesquisas estéticas dos artistas. Assim, diversas iniciativas de distribuição, principalmente de cineclubes, surgiram para desenvolver um circuito de exibição para esse cinema, que não estava sendo acolhido nos circuitos comerciais, poder chegar ao público.

A necessidade comercial parece ter tido uma interferência direta na estética de seus filmes. Talvez por isso, em *A sorridente Senhora Beudet*, os planos poderiam ter durado mais

---

<sup>150</sup> “L'Avant-Garde Cinématographique est nécessaire à l'Art et à l'Industrie”.

<sup>151</sup> “[...] se soumettant à toutes les concessions, poursuivent un simple but financier”.

<sup>152</sup> “[...] qui, s'emparant au mieux de l'expression et de la technique cinématographiques, produisent parfois des œuvres intéressantes tout en visant des gains justifiés”.

<sup>153</sup> “[...] les péripéties de l'anecdote”.

tempo e provavelmente não o foram por conta de uma questão econômica. Ela conta, em um escrito anterior, com certo ressentimento, um plano do filme que foi retirado, pois os espectadores não suportaram o retardamento da ação. Um plano onde ela pintava a desesperança da personagem.

Eu fiz atuar [*jouer*] mais do que a fisionomia da artista, [somei a isso] seu braço paralisado, os objetos, as luzes e as sombras que a cercavam, dando a esses elementos um valor visual determinado [*mesurée*] em intensidade e cadência pela ambiência física e moral de minha personagem (DULAC, 1925, p. 41-42, tradução nossa)<sup>154</sup>.

Essa tensão entre uma forma dramática e uma forma lírica do movimento puro parece assumir questões concretas para Dulac que narra aqui uma imagem retirada, uma imagem que agora falta.

Para Dulac, parece que há uma espécie de negociação entre a forma dramática e o verdadeiro cinema, pois “o impressionismo considera a natureza, os objetos como concorrentes da ação” (DULAC, 1925, p. 42, tradução nossa)<sup>155</sup>. O verdadeiro cinema parecia, em alguns casos, ser enxertado no drama após ou entre *close ups*, revelando estados de alma (como teriam feito com as sombras e as luzes em *La mort au Soleil* [Morte ao Sol, Germaine Dulac, 1922]), ou então remetendo os objetos às expressões da personagem (os objetos em *Antoinette Sabrier* [Germaine Dulac, 1927]). Parece que há aqui uma passagem do movimento puro a um estado de alma: “engendra-se o movimento das coisas, e a ciência ótica intervém para tentar transformar suas linhas seguindo a lógica de um estado de espírito” (DULAC, 1925, p. 42, tradução nossa)<sup>156</sup>. O movimento, destacado dos objetos que o originaram, devém uma expressão da interioridade, de modo que o ritmo livraria o movimento mecânico do cinema, das couraças da armadura dramática.

Para Dulac, “o cinema não é uma arte para exprimir os atos puramente exteriores, mas para *visualizar* as menores nuances da alma, em sua vida interior” (DULAC, 2018, ps. 511,

---

<sup>154</sup> “[...] je fis jouer plus que la physionomie de l'artiste, son bras paralysé, les objets, les lumières et les ombres qui l'entouraient, donnant à ces éléments une valeur visuelle mesurée en intensité et en cadence à celle de l'ambiance physique et morale de mon personnage”.

<sup>155</sup> “L'impressionnisme fit envisager la nature, les objets comme des éléments concourant à l'action”.

<sup>156</sup> “On s'ingénia à faire mouvoir les choses, et, la science optique intervenant, à essayer de transformer leurs lignes suivant la logique d'un état d'esprit. Après le rythme, le mouvement mécanique”.



tradução nossa)<sup>157</sup>. Ao se referir a *Fièvre* [Febre, Louis Delluc, 1921], ela evoca algo da ordem do sonho que permeia o filme e que “ultrapassa a linha do drama e que atinge o inexprimível além das imagens precisas” (DULAC, 1925, p. 39, tradução nossa)<sup>158</sup>. Em filmes como esses, veríamos o prenúncio de um cinema que opera por sugestão e não por imitação, um cinema que alcança uma dimensão lírica onde “a alma humana começa a cantar. Ultrapassando os fatos, um movimento imponderável de sentimentos se desenhava melodicamente dominando pessoas e coisas amontoadas numa confusão tal como na vida” (DULAC, 1925, p. 39-40, tradução nossa)<sup>159</sup>.

No filme *A Roda*, de Abel Gance, considerado tanto por Jean Epstein como por Germaine Dulac como um monumento da arte cinematográfica francesa até então, o uso da fumaça parece concretizar todos os paradoxos do pensamento da vanguarda francesa que oscila entre conceber um cinema livre das histórias e em ver, em alguns filmes narrativos, as potencialidades dos problemas colocados pela história ao específico cinematográfico. Em uma cena, Sisif, um mecânico de trem, almoça com seu filho Elie (Gabriel de Gravone), um luthier de violino, em cima do vagão que está estacionado na garagem. O filho reprova o pai por querer almoçar ali e não em casa. O pai, vestido com sua farda de mecânico retruca em um letreiro na tela: “Eu te reprovoo por amar seus violinos? Talvez eu seja um artista também...” Sisif então aponta para fumaça de vapor que sai do maquinário da locomotiva e pergunta ao seu filho: “Olhe, será que isso, esta nuvem de luz, não vale a sua música?”. No entanto, é a mesma fumaça de luz que vale como uma música que valerá também em uma situação dramática: Sisif está concertando a válvula de escape do vapor da locomotiva quando, dentro da cabine, seu companheiro de trabalho adormece e seu braço abre a chave que liberará o gás quente que queimará seus olhos. Mas também será a fumaça lírica que aparecerá diante do rosto de Norma, a filha adotiva, olhando, de cima do viaduto, os trilhos do trem que chegam a uma estação em Paris, onde relembra a sua antiga vida na casa da via férrea com seu pai e seu irmão. Sisif, *Fisis* (*Phisis*) escrito ao contrário, é ao mesmo tempo a

---

<sup>157</sup> “Le cinéma n'est pas un art pour exprimer des actes purement extérieurs, mais pour visualiser les moindres nuances de l'âme, dans sa vie intérieure”.

<sup>158</sup> “[...] dépassait la ligne du drame et rejoignait « l'inexprimé » au delà des images précises”.

<sup>159</sup> “L'âme humaine commençait à chanter. [...] Surpassant les faits, un mouvement impondérable des sentiments se dessinait mélodique dominant gens et choses entassés pêle-mêle comme dans la vie”.

personagem da interminável tragédia circular da roda da fortuna, mas também é a matéria cinematográfica, a música das formas de luz que se movem na tela.

## 4. A IMAGEM-FATO DO NEORREALISMO: O AFROUXAMENTO DA INTRIGA E O REAL

### 4.1 O sensível como vontade de realidade e a tensão com a intriga

Se os impressionistas franceses teriam realizado interrupções na intriga em prol de um sensível que vinha expressar a interioridade das personagens (sua imaginação, desejos e pensamentos), o neorrealismo italiano tentará fazer, de maneira oposta, o sensível operar em direção à exterioridade do real (ao mundo objetivo), mas isso apenas inicialmente, pois ao final os cineastas italianos chegarão, só que por outros meios, a um lugar muito parecido ao dos impressionistas. Como se ao tentarem mirar o fora, acabassem por atingir o dentro, de maneira que o objetivo viria a se tornar subjetivo, de maneira que o épico deveria lírico.

Decerto, Dulac já tinha trabalhado com o real: a cena final do *A sorridente Senhora Beudet* já se fazia na rua de uma pequena cidade provinciana com seus paralelepípedos, suas calçadas e neblinas; em *Celles qui s'en font* [Aqueles que o fazem, Germaine Dulac, 1928] já tinha filmado uma de suas personagens pelas ruas de uma cidade, com seu rio, suas carroças e seus cachorros; e tinha também trabalhado com atrizes não profissionais em *La folie des vaillants* [A loucura dos corajosos, Germaine Dulac, 1926] (WILLIANS, 2023). No entanto, serão os cineastas neorrealistas que irão fazer desse desejo de real um programa, um modo mesmo de produção.

Para Bazin, o neorrealismo introduzira uma tripla transformação no cinema: do lado do objeto, uma realidade social bruta daria privilégio ao espaço real e ao corpo do ator e, principalmente, do não ator; do lado da estilística, o uso de estratégias do documentário (iluminação natural, não atores, câmera na altura da figura humana) e o privilégio do plano-sequência e da profundidade de campo em detrimento da montagem; e do lado da narrativa, as situações passariam a se relacionar a partir de uma outra lógica que não a causal, através de ligações mais tênues que passariam a se organizar e suceder de uma maneira distinta da progressão dramática característica do cinema de intriga. No neorrealismo, o plano cinematográfico parece querer se demorar mais no real, de modo que a ação é constantemente retardada fazendo com que as personagens deixem a sua função de actantes e passem a ser também videntes (Deleuze), o que faz a intriga sofrer um certo afrouxamento, instaurando,

assim, uma totalidade aberta, dispersiva e cheia de lacunas, em contraposição à totalidade fechada e sintética do cinema de intriga.

Bazin verá a novidade dos filmes italianos pela categoria estética do realismo. Instalar-se-á nessa perspectiva para fazer toda uma revisão dentro do próprio cinema italiano, em busca do fio da tendência realista que, até o início da guerra, foram apenas “qualidades menores, modestas violetas ao pé de sequoias da *mise-en-scène*” (BAZIN, 2014, p. 284). A guerra só viria consolidar tal tendência estética precipitando a síntese de práticas já desenvolvidas anteriormente – práticas que serão muito citadas posteriormente nos livros gerais sobre história do cinema – mas que ganhariam, no neorealismo, uma certa originalidade: o uso de locações externas em contraposição ao estúdio; uma adesão dos filmes à atualidade de modo que “a ação não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de uma tragédia” (BAZIN, 2014, p. 285); uso de atores não profissionais e/ou atores profissionais deslocados de seu contexto, o que proporcionaria a existência de personagens possuidoras de uma perturbadora verdade; uma organização da duração através da “sucessão de fragmentos de realidade na imagem” (BAZIN, 2014, p. 296); uma aproximação da narrativa romanesca; o uso da improvisação; e o uso da profundidade de campo e do plano-sequência que enfatizaria a continuidade fenomenológica do espaço e do tempo.

Esses modos de fazer tornaram os filmes neorealistas irredutíveis à intriga (BAZIN, 2014, p. 286), pois o cinema italiano do pós-guerra ganhou a característica de “reportagens reconstituídas” tendo por isso um “valor documentário excepcional” (BAZIN, 2014, p. 285), o que fez desses filmes uma “pintura da atualidade” (BAZIN, 2014, p. 286). O neorealismo, para Bazin, estaria construído em cima de temas atuais relacionados ao processo de Libertação do nazismo, à ocupação da cidade pelos americanos e à crise social, econômica e moral que assolava o país. Por isso, a ação dos filmes estaria intimamente interligada ao contexto social no qual o filme era feito, não podendo, por isso, ser filmado em nenhum outro lugar e, nem mesmo, em estúdio. “A consequência é que os filmes italianos têm um valor documentário excepcional, impossível de ser separado do roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou” (BAZIN, 2014, p. 285). A evolução que os italianos instauram no cinema, tem a ver com um “a mais de realidade”, um suplemento de realidade, que eles teriam feito imprimir na tela. *Roma, Cidade Aberta* [Roma città aperta, Roberto

Rosellini, 1945], começa com uma imagem roubada, filmada às escondidas, do exército nazista marchando na rua da cidade e logo inserida na *diegese* pelo olhar de uma senhora que observa amedrontada em uma janela, imagem seguida pela de um rapaz envolvido com a Libertação, Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero) que foge pelo telhado.

Esse “efeito de realidade”, esse “a mais de realidade”, evocado por Bazin em relação ao neorrealismo, terá um profundo impacto sobre a representação da ação, pois os filmes neorrealistas não teriam o seu mérito a partir dos roteiros e do desenvolvimento da intriga, até porque “quando lemos seus resumos, não resistem ao ridículo. Reduzidos à intriga, eles não passam, no mais das vezes, de melodramas moralizantes” (BAZIN, 2014, p. 286). O que daria o mérito a esses filmes seria exatamente esse suplemento de real que os filmes carregariam através de seus cenários, dos corpos de seus atores, da continuidade da duração do acontecimento no plano e da fragmentação da realidade, que fariam com que se aproximassem mais da vida. No entanto, apesar de um certo realismo que tendia a tensionar a forma dramática pautada nas ligações causais entre as situações, o melodrama seria ainda um gênero que assombraria constantemente os cineastas italianos provocando, assim, uma tensão entre as imagens-fato, fragmentos de realidade bruta, múltipla e equívoca (BAZIN, 2014, p. 303), e a intriga, a organização das situações segundo uma lógica causal. A cena final de *Ladrões de bicicleta* [Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, 1948] é um caso exemplar: a saída das pessoas do estádio de futebol e as bicicletas estacionadas, esperando seus donos, são também o espaço onde se desenrolará toda uma cena humilhante que tem o seu tom melodramático calcado na relação pai-filho. Veremos essa cena mais à frente.

Se Bazin, por um lado, condenava a fragmentação das situações em planos (decupagem analítica) como modo de representar o acontecimento preferindo a unidade de espaço-tempo do plano-sequência e da profundidade de campo, por outro, valorará a fragmentação da realidade através da quebra da unidade de ação – como em *Paísa* [Roberto Rossellini, 1946]) que é feito por diversos “contos” – ou do enfraquecimento das relações de causalidade entre as situações como em *Umberto D.* [Vittorio De Sica, 1952]. De um lado a visualidade deveria ser íntegra para respeitar o real, por outro, as situações deveriam ser fragmentárias como a própria vida e não, necessariamente, servir a uma unidade construída a partir de vínculos causais entre as situações.

Contrariamente à ênfase que as teorias da época davam à montagem, ao real manipulado, como aquilo que seria específico ao cinema, Bazin afirmava que “a especificidade cinematográfica, vista por uma vez em estado puro, reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico da unidade de espaço” (BAZIN, 2014, p. 89) e, por isso, a evolução cinematográfica tenderia ao realismo. Como o cinema manteria uma estreita dependência de uma realidade dada de antemão, que é a realidade visual e espacial do mundo físico, a teoria baziniana estaria fundada, necessariamente, em uma “estética do espaço”, pois, para Bazin, “o cinema é antes de tudo a arte do real porque registra a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupados” (ANDREW, 2002, p. 115). Daí o seu incentivo ao uso do plano-sequência que, devido à ausência do corte, preservaria a duração dos acontecimentos dentro do filme.

Se o plano-sequência deveria ter uma preferência estilística em relação à montagem é porque a decupagem do acontecimento em vários planos serviria mais a uma ilustração da narrativa do que ao efeito de presença do real que uma tomada sem corte evocaria. O corte criaria uma ilusão, um relato em imagens, afastando o cinema do documentário. Enquanto Epstein e Deluc viam a especificidade cinematográfica na fotogenia e Eisenstein na montagem, Bazin irá vê-la na *mise en scène* em plano-sequência como sendo “o segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar a sua unidade natural” (BAZIN, 2014, p. 111). Para Epstein, o cinema viria revelar algo do movimento do mundo que já estaria lá, mas que nossa percepção natural não conseguia apreender, mas para Bazin, a função do cinema seria revelar aspectos da realidade que passariam despercebidas à nossa consciência. O primeiro estaria preocupado com os aspectos móveis dos seres e das coisas, o outro com a dimensão do real. Por isso, a “evolução” da linguagem cinematográfica operaria na passagem do uso da montagem para o uso da encenação em profundidade de campo e do plano-sequência (como as panorâmicas de *A Terra treme* [La terra trema, Luchino Visconti, 1948]), já que reintroduziriam a ambiguidade inerente à própria vida na estrutura da imagem (BAZIN, 2014, p. 108), o que a montagem não proporcionaria devido ao seu movimento analítico do acontecimento (a decupagem com diversos planos). O plano-sequência e a encenação em profundidade de campo realizariam uma espécie de condensação temporal através da unidade espacial, uma espécie de “realismo temporal de um cinema sem montagem” (BAZIN, 2014, p.

109), que não pretende impor ao espectador um olhar, mas proporcionar outras “relações intelectuais do espectador com a imagem” (BAZIN, 2014, p. 107).

O cinema anterior a 1938 se qualificaria pela forma narrativa analítica e dramática, agora ela seria sintética, pois condensaria o acontecimento na duração da unidade espacial. No cinema de intriga, teríamos a composição da cena pela via de uma decupagem analítica a fim de produzir uma totalidade sintética, já no neorrealismo, a qualidade das partes e do todo se inverteriam, já que o plano se faria através de blocos sintéticos de espaço-tempo a fim de tornar a totalidade aberta e dispersiva. Como a decupagem do cinema de intriga instaurava uma descontinuidade ao usar o plano como unidade mínima narrativa, fatiando a realidade em planos sucessivos através da análise do acontecimento e da motivação psicológica, o plano-sequência promoveria uma continuidade, que desde o uso da profundidade de campo por Orson Welles, restituiu a ilusão cinematográfica como qualidade fundamental do real. Assim, a decupagem clássica é acusada por Bazin de provocar “uma abstração evidente na realidade” (BAZIN, 2014, p. 293) por fazer operar uma lógica meramente descritiva, calcada em uma análise psicológica que conformaria o plano limitando-o, ora ao ponto de vista de uma personagem, ora à construção de um interesse psicológico no espectador. Um criminoso entra no quarto e sem que ele o saiba, eis que a maçaneta da porta, em um plano detalhe, começa a girar.

Na decupagem cinematográfica habitual (segundo um processo semelhante ao da narrativa romanesca clássica), o fato é atacado pela câmera, dividido, analisado, reconstituído; sem dúvida ele não perde tudo de sua natureza de fato, mas esta fica revestida de abstração como a argila de um tijolo pela parede ainda ausente que multiplicará seu paralelepípedo (BAZIN, 2014, p. 301).

A decupagem teria um poder de abstração camuflando os cortes e a descontinuidade através de uma ilusão de continuidade, encobrindo a singularidade que o fato traria em si e por si. Aqui, o fato perderia a sua autonomia em prol de uma abstração. A decupagem clássica seria analítica e, com sua ênfase na montagem e na forma dramática, teria “a virtude de uma rapidez diabólica no olhar que parece seguir pela primeira vez o ritmo puro da atenção” (BAZIN, 2014, p. 170). A *mise en scène* tipo “maçaneta de porta” tornaria a imagem abstrata, pois, deslocada de todo o contexto pelo quadro fechado, instauraria apenas um “signo isolado *a priori* pela câmera, que não tem mais independência semântica que uma proposição numa

frase” (BAZIN, 2014, p. 303). Esse efeito de abstração provocado pela montagem poderia ser comprovado quando fosse analisada a necessidade de encenar a ação sem cortes visando a um maior efeito de real, aumentando, com isso, o efeito dramático da cena. Bazin cita a clássica cena do documentário *A história de Louisiana* [Louisiana Story, Robert Flaherty, 1948] onde um jacaré abocanha uma garça em um plano-sequência e do filme *Where no vultures fly*, [Onde os abutres não voam, Harry Watt, 1951] onde uma criança é salva de ser abocanhada por um leão sem nenhuma trucagem. Nesses momentos, a unidade espacial do acontecimento deveria ser respeitada; se assim não o for, correr-se-á o risco de transformar a realidade em uma mera representação imaginária. Daí a célebre frase: “[q]uando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 2014, p. 92).

Haveria ainda uma outra operação onde o plano-sequência autenticaria uma montagem paralela, onde uma descontinuidade da ação seria sintetizada ao final por um plano contínuo e sem corte. Depois de filmar duas ações separadamente, elas deveriam se encontrar finalmente no plano final da cena imprimindo a “veracidade” do acontecimento: “basta, para que a narrativa reencontre a realidade, que um único de seus planos convenientemente escolhidos reúna os elementos dispersados anteriormente pela montagem” (BAZIN, 2014, p. 93). Os planos anteriores à cena do leão do filme de Harry Watt eram formados por duas séries de ação filmadas separadamente: a do menino que encontra um filhote de leão perdido na floresta e o apanha, e a leoa sozinha que procura o seu filhote perdido. O plano-sequência em que a leoa se aproxima por trás e o menino deixa o filhote no chão calmamente, a pedido de seu pai, é o plano que autentica as duas séries dispersivas anteriores, desmanchando a abstração da montagem paralela e trazendo o encontro das duas ações para a concreção da unidade de espaço-tempo do plano-sequência.

Não é que a montagem fosse expurgada do cinema moderno, é que ela, agora, operaria não mais um corte de um plano a outro, mas exerceria seus procedimentos no interior de um mesmo plano. “O plano-sequência em profundidade de campo do diretor moderno não renuncia à montagem – como poderia renunciar sem cair num balbucio primitivo? –, ele a integra à composição plástica” (BAZIN, 2014, p. 107).



#### **4.2 A tensão entre a imagem-fato e o enredo: a multiplicidade do sensível e a unidade da intriga em *Ladrões de Bicicleta* e *Umberto D.***

Os filmes neorrealistas operariam ao nível do plano-sequência uma síntese unitária no espaço-tempo, ao mesmo tempo em que operaria uma fragmentação ao nível das disposições dos acontecimentos e das situações, pois a narrativa, aí, seria caracterizada por “uma sucessão de fragmentos da realidade” (BAZIN, 2014, p. 296) interligados não por razões causais, mas por ligações tênues. Os blocos de realidade dispostos na duração do filme viriam atenuar a significação dramática desfazendo a lógica causal que pautava a maneira padrão de organização das imagens do cinema de intriga. O que faria esses fragmentos não serem caóticos seria o estilo, que se tornaria “a dinâmica interna da narrativa” e “a física específica da obra” (BAZIN, 2014, p. 296).

Quando Bazin aponta uma suposta tendência da imagem-fato em dispersar a racionalidade organizativa da intriga, o que parece estar em jogo não é apenas a distinção entre o sensível e o inteligível, mas também entre o múltiplo e o uno. “O problema da diferença entre o inteligível e o sensível, entre a medida e a desmedida, é de fato outra maneira de se colocar o antiquíssimo problema da diferença entre o uno e o múltiplo” (SODRÉ, 2016, p. 34). Isto porque a imagem-fato teria uma tendência a concentrar a sua potência em si mesma, como uma singularidade que se basta, enquanto o enredo teria a força de fazer cada imagem sair de si, pelo princípio da causalidade, gerando sempre uma outra imagem e fazendo-a depender das que lhe antecedem e sucedem. É neste sentido que filmes como *Ladrões de Bicicleta* [Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948] e *Noites de Cabiria* [Le notti de Cabiria, Federico Fellini, 1957] conseguiriam conjugar a tendência dispersiva da imagem-fato e a tendência organizativa do enredo. *Ladrões de bicicleta* faria convergir “a liberdade accidental da vida vista por uma janela e o vigor de uma tragédia clássica” (BAZIN, 2014, p. 328) como também “a vocação realista do cinema e as eternas exigências da poesia dramática” (BAZIN, 2014, p. 329). Já *Noites de Cabiria* conseguiria realizar “a tensão e o rigor de uma tragédia, sem recorrer a categorias alheias a seu universo” (BAZIN, 2014, p. 355) e, na ausência da causalidade da dramática tradicional, conseguiria criar “tensões e paroxismos que não deixam nada a desejar ao drama e à tragédia” (BAZIN, 2014, p. 360). Se a tragédia procederia por tensões provenientes da causalidade entre as situações, Bazin parece apontar uma outra qualidade de tensão que seria proveniente de um outro modo de encadear as situações: estas não seriam sequencializadas progressivamente por causa-efeito e sim pelo

acúmulo das situações vividas pela personagem tal como uma “energia das vibrações num corpo em ressonância” (BAZIN, 2014, p. 360). Bazin parece não focar mais nas estruturas orgânicas, com suas partes e hierarquias, realizando, assim, um deslocamento para um outro aspecto do filme. Ao invés de vê-lo unicamente pela perspectiva orgânico-dramática com suas partes hierarquicamente estabelecidas umas em relação a outras, Bazin verá também os filmes pelo seu caráter intensivo e corporal, pelas intensidades da imagem que ressoa, se acumula e faz o corpo-filme vibrar.

Em relação ao *Ladrões de Bicicleta*, Bazin afirmava que o filme fazia desaparecer diversos elementos do cinema dito clássico: o desaparecimento do ator pelo uso de pessoas anônimas na atuação das personagens, o desaparecimento da *mise en scène* calcada nos efeitos da decupagem (no entanto, quase não há plano-sequência no filme!), e o desaparecimento da história. O último desaparecimento, no entanto, não significava para Bazin necessariamente uma ausência, mas uma mudança de natureza. “Há com certeza uma história, mas sua natureza é diferente daquelas que vemos normalmente nas telas” (BAZIN, 2014, p. 324). Bazin irá opor dois tipos de história no cinema que não são excludentes e convivem de maneira contraditória devido ao realismo inerente à imagem cinematográfica: a dramática e a romanesca.

[A] primeir[a] toma emprestado do teatro suas forças escondidas: sua trama, por mais que seja concebida para a tela, é sempre a justificativa de uma ação idêntica, em sua essência, à ação teatral clássica [...]. Mas, por outro lado, por seu realismo e pela igualdade que ele concede ao homem e à natureza, o cinema se aparenta esteticamente ao romance (BAZIN, 2014, p. 324-325).

Se a história dramática daria primazia à ação, a causalidade e a inteligência, a romanesca primaria pelo acontecimento, sucessão e vontade. Por lidar com as duas naturezas de histórias, o cinema seria contraditoriamente e “congenitamente híbrido” (BAZIN, 2014, p. 325), mesclando o modo dramático e o modo épico.

É deste modo que *Ladrões de Bicicleta* conteria uma contradição de termos, pois nesse filme “não há imagem que não seja carregada de uma força dramática extrema, mas não há nenhuma pela qual não pudéssemos nos interessar independente da sequência dramática” (BAZIN, 2014, p. 326). Curioso paradoxo: a imagem ao mesmo tempo em que está localizada

na sequência de uma cadeia causal, poderia dela se livrar assumindo, assim, um valor em si mesma.

Ao referir-se a *Noites de Cabíria*, a bússola teórica passará a operar em dois eixos: um horizontal que diria respeito à causalidade entre as situações e o vertical que diria respeito ao aparecimento das situações nos filmes. Assim, nesse filme, o tempo seria o “meio amorfo dos acidentes” e os acontecimentos não ocorreriam pela perspectiva da lógica causal, mas simplesmente tomariam na duração enquanto essa se desenrola, não se fazendo assim por uma “causalidade horizontal”, mas segundo uma “gravidade vertical” (BAZIN, 2014, p. 354), daí a importância do acaso dos encontros como força que faz o filme avançar. Tal como em *Ladrões de Bicicleta*, Bazin também irá ver uma independência dos acontecimentos que existiriam de uma maneira singular e pitoresca por si mesma, de modo que, tanto em De Sica quanto em Fellini, haveria uma primazia da “representação da realidade sobre as estruturas dramáticas” (BAZIN, 2014, p. 357). Se a aparência, a representação da realidade, ganharia um valor preponderante em relação ao sentido das estruturas do drama é porque “toda hierarquia, de procedência psicológica, dramática ou ideológica, entre os acontecimentos era condenada” (BAZIN, 2014, p. 359). A escolha do que se deve mostrar não mais passaria por uma organização *a priori* da ação, pois o roteiro abriria mão do encadeamento dramático para se fundar “exclusivamente sobre a descrição fenomenológica dos personagens” (BAZIN, 2014, p. 360). As ligações lógicas e as grandes articulações dramáticas do roteiro seriam tão importantes quanto “as longas cenas descritivas, aparentemente sem incidência sobre o desenrolar da ‘ação’, que constituem as cenas de fato importantes e reveladoras” (BAZIN, 2014, p. 360).

Em *Ladrões de bicicleta*, as ações não levariam a lugar nenhum: o ladrão do qual a personagem corre atrás para pegar de volta a bicicleta talvez nem seja o verdadeiro ladrão, os padres alemães que param ao lado do pai e da criança para passar a chuva configuram apenas um episódio, assim como também, podemos acrescentar, o almoço em um restaurante chique depois de uma breve desistência de Antonio (Lamberto Maggiorani) em buscar a bicicleta. E, no entanto, pode-se ver *Ladrões de bicicleta* como um filme de aventura de um pai e um filho atrás de uma bicicleta roubada. Devido a isso, a ação tem o seu valor dramático restituído por seu interesse romanesco que lhe adiciona algo e não se constituiria através de uma tensão dramática, mas através da soma dos eventos, o que faria o filme ultrapassar a contradição

entre o espetáculo e o acontecimento. “*Ladrões de bicicleta* não depende em nada das matemáticas elementares do drama, a ação não preexiste a ele como uma essência, ela decorre da existência preliminar da narrativa, ela é a ‘integral’ da realidade” (BAZIN, 2014, p. 326). A ação, tal como uma integral matemática, seria a curva de um gráfico que projetaria sua área sobre a realidade (o eixo  $x$  do gráfico) fazendo assim aparecer o filme. Talvez, agora, entendamos quando Bazin diz que os acontecimentos tombam por uma gravidade vertical ao invés de se organizarem unicamente através de uma causalidade horizontal. A realidade não estaria subordinada a nenhum ponto de vista *a priori* e não estaria lá para servir ao propósito abstrato, seja ele dramático, moral ou ideológico. Não haveria nenhuma exigência transcendente em relação à ação, pois “o neorrealismo só conhece a imanência” (BAZIN, 2014, p. 334). A organização dramática do relato não é mais praticada como uma abstração, mas torna-se imanente aos próprios acontecimentos.

Na medida em que ainda se pode falar de drama, este já não reside em uma “ação” que poderia ser destacada dos acontecimentos como um esqueleto, ele é imanente ao próprio acontecimento, conteúdo a cada instante, em cada um desses incidentes, indissociável do tecido da vida (BAZIN, 2014, p. 379).

Zavattini já tinha dito que o neorrealismo é um “cinema do encontro”, mas tal encontro não seria apenas do cineasta com a realidade, mas também os encontros que os personagens travam com o mundo ao longo de sua trajetória, de sua deambulação. A contingência e os encontros, aquilo que acontece por acaso, são a própria matéria do drama.

O maravilhoso paradoxo desse filme [*Ladrões de bicicleta*] é que ele tem o rigor da tragédia e, no entanto, tudo aparece por acaso. Mas é justamente da síntese dialética dos valores contrários da ordem artística e da desordem amorfa da realidade que ele tira sua originalidade (BAZIN, 2014, p. 338).

Bazin constrói outra metáfora para tentar expressar aquilo que daria unidade aos filmes neorrealistas. Se os gestos, os incidentes e os objetos “se ordenam com clareza irrefutável no espectro da tragédia social, o fazem como os grãos de limalha no espectro do ímã: separadamente” (BAZIN, 2014, p. 338). Bazin já tinha falado dos filmes neorrealistas como um “corpo em ressonância” que acolhe e acumula em si os acontecimentos; também usara a imagem da integral matemática que projeta a sua área sobre a realidade como um modo de organizar a dispersão dos fragmentos; tinha se referido à uma gravidade vertical dos

acontecimentos que tomariam sobre a horizontalidade da causalidade dramática, agora ele fala de um princípio organizador magnético que operaria entre as situações e que ao mesmo tempo em que cria a unidade, consegueria manter intacta a multiplicidade e a singularidade das situações que organizaria.

A metáfora magnética de Bazin lembra o desafio que Jansen encontra ao tentar estabelecer o modelo da forma dramática através da construção de um sistema hierarquizado em uma cadeia/sistema e se depara, desse modo, com outros modos de unidade. Segundo ele, existiriam “as estruturas frouxas em que as situações não são colocadas, para falar estritamente, *numa* cadeia/num sistema, mas *à volta* do grupo cadeia/sistema que forma então o núcleo da obra” (JANSEN, 1980, p. 121). No entanto, ele não avança neste raciocínio, talvez faça isso em algum outro trabalho que não encontramos, mas nos aponta aqui um caminho sugestivo para pensar outros modos de organização de uma obra narrativa. Que frouxidão é essa? Como seria uma estrutura frouxa onde as situações instauram um movimento de órbita em torno de algo? Como poderíamos evidenciar essas forças que manteriam as situações gravitando em torno desse núcleo? Bazin parecia ter se deparado com o mesmo problema e tentou respondê-lo através de suas metáforas que tanto o apraziam. A metáfora magnética de Bazin e a metáfora da órbita de Jansen parecem complementar a teoria da ficção da bolsa de Ursula Le Guin, pois não seria suficiente apenas colocar as imagens e os sons dentro da bolsa para se produzir uma unidade, seria preciso também fazê-las gravitar em torno de algo, provomendo algum tipo de ligações entre elas.

Bazin (2014, p. 330) diz que, no neorealismo “o relato é rapsódico”. Algo dos poemas épicos gregos, entoados pelos rapsodos, pareciam se assemelhar à narração dos filmes italianos do pós-guerra. Muito anos depois, ao se debruçar sobre o teatro moderno e contemporâneo, Sarrazac também encontraria uma “pulsão rapsódica”, “um impulso incoercível de irregularidade” (SARRAZAC, 2017, p. 241) que estaria no âmago da “reinvenção permanente do drama” (SARRAZAC, 2017, p. 243) e que passaria pela experimentação da forma dramática, na sua relação com o romance, passando a incluir o disparate e o heterogêneo na própria noção de unidade.

Henrik Ibsen já tinha tornado o palco mais realista, com objetos e roupas retirados do cotidiano e postos em cena, ao mesmo tempo em que o tornava um espaço de relato da

memória através das personagens que contavam aquilo que se passou com e entre elas, o que contrariava a forma dramática que, por definição, se faria sempre no presente. Maurice Maeterlinck, em *O interior*, já tinha feito a ação não mais se desenrolar como motor principal da peça, mas, ao invés disso, teria colocado o drama em cena apenas para ser comentado através de um procedimento de distanciamento. O velho e o estrangeiro chegam para dar notícias da morte da filha a uma família que se afogara no rio, mas ao invés de realizar a ação, eles ficam ao longe, fora da casa, vendo os parentes da falecida através das janelas e comentando seus gestos e tecendo diálogos metafísicos sobre a vida e a morte. Maeterlink já tinha afastado a presença do drama e o emoldurado à distância, o que parecia ser, desde já, uma espécie de embrião de um certo cinema.

Esse afastamento do drama vem de par com toda uma tentativa de tornar o teatro mais realista. Tanto em Ibsen quanto em Maeterlinck proliferaram as descrições de ambientes, objetos e roupas que preenchiam as didascálias do início de cada ato de seus textos dramáticos. No entanto, todo esse conjunto de detalhes não viria apenas propor um maior efeito de realidade, mas também instaurava “um drama das sensações mudas” (RANCIÈRE, 2021, p. 133), onde a tragédia passava a ser criada também a partir de elementos sensíveis não humanos: o véu indeciso na janela, a própria janela, a porta, a poltrona, como em *O interior*. Haveria, nos dramas modernos, toda uma nova economia do visível que valorava aquilo que se dava a ver no silêncio do texto, aquilo que não se podia dizer pelo discurso falado, mas que permitia que o drama fosse colocado no espaço e na duração dos corpos e dos objetos. Assim sendo, o drama passa por um processo de demolição que vem de par com uma nova economia do visível no qual o modelo de uma peça bem-feita passa a ser desfeito.

O drama novo tenderá cada vez mais a confundir sua realidade sensível como a realidade material da cena, a conferir à luz a força do drama que ela antes iluminava, ao atribuir à disposição das portas e janelas a intensidade dramática outrora confiada aos personagens que as transpunham para trazer as mensagens de fora (RANCIÈRE, 2021, p. 134).

O drama passa a operar por oposições sensíveis não humanas, movimento e imobilidade, luz e sombra, interior e exterior, que viram romper o “sistema causal de encadeamento das ações e da lógica de caracteres própria à tradição teatral” (RANCIÈRE, 2021, p. 137). Para Rancière, “[o] paradigma estético se ergue contra a ordem representativa que definia o discurso como um corpo de membros bem ajustados, o poema como uma

história e a história como um ordenamento de ações” (RANCIÈRE, 2021, p. 13). A ordem representativa da intriga inseriria o poema em um modelo hierárquico em que determinados elementos teriam uma superioridade em relação a outros, o homem livre sendo o homem que age segundo determinados fins. Já a revolução estética da arte nova promoveria uma ruptura com o modelo hierárquico do corpo, da história e da ação em prol de outra economia do visível.

O drama moderno tentaria romper com aquilo que Sarrazac chamara de o *drama-na-vida*, um drama que se faz a partir de um modelo dramático oriundo de Aristóteles e Hegel, efetuando em relação a ele uma “mudança de paradigma” (SARRAZAC, 2017, p. 245). Tal ruptura passaria pela romantização do drama, um processo que transformaria a forma fechada dramática em uma forma aberta e viria de par com o advento da encenação moderna. Essa transformação atingiria em cheio a forma dramática que passaria a operar através de uma “liquidação da unidade dita ‘de ação’” (SARRAZAC, 2017, p. 246), instaurando “uma clivagem no corpo do drama, a disjunção, a separação de suas partes, que perdem ao mesmo tempo o status de ‘partes’ para se converter em ‘fragmentos’ mais ou menos autônomos no seio de uma estrutura necessariamente frouxa” (SARRAZAC, 2017, p. 246). No entanto, tal romantização operou no teatro não apenas através do relato das personagens sobre aquilo que se passou, mas também através de toda uma mutação do tecido sensível do palco que se fazia através de personagens comuns e objetos cotidianos.

No cinema neorrealista, o processo de romantização se deu através das imagens do real no seio mesmo da forma dramática, o que nos lembra, de certa forma, das intromissões documentárias nos romances de John dos Passos. Ao invés de “um retorno a uma história passada” (SARRAZAC, 2017, p. 134) como no teatro moderno, presenciáramos aqui um mergulho na duração do presente, mas não mais o presente ansioso da forma dramática que fazia a ação progredir em direção a um fim, mas o presente como um “retardamento da ação” no qual o espectador deveria imergir.

No entanto, seria preciso De Sica realizar *Umberto D.* para Bazin ver o quanto de dramaturgia clássica ainda havia em *Ladrões de Bicicleta*. O filme seguirá a vida de Umberto (Carlo Battisti), um idoso que mora em um pensionato e é constantemente destrutado pela proprietária por nunca ter dinheiro para pagar o aluguel. As idas e vindas e os encontros com

as pessoas giram entorno dessa necessidade. Em relação ao novo filme de De Sica, Bazin nota que “se a ideia clássica de ‘construção’ ainda tem aqui algum sentido, a sucessão dos fatos relatados por De Sica responde, entretanto, a uma necessidade que nada tem de dramática” (BAZIN, 2014, p. 350). A igualdade ontológica dos fatos, em *Umberto D.*, destruiria a categoria dramática pois “a unidade da narrativa do filme não é o episódio, o acontecimento, a surpresa, o caráter dos protagonistas, ela é a sucessão dos instantes concretos da vida, sendo que não se pode dizer que um é mais importante que o outro” (BAZIN, 2014, p. 351). De Sica tinha levado a supressão da hierarquia entre as situações ao seu ponto máximo, desfazendo assim o modo de organização do cinema clássico que daria o privilégio a determinadas situações. Se *Ladrões de Bicicleta* seria uma “integral”, onde o gráfico da ação projetaria sua área sobre o eixo *x* da realidade, *Umberto D.* seria uma “assíntota” onde a curva da ficção tenderia a se aproximar da realidade, mas sem nunca poder tocá-la completamente.

#### **4.3 A tentativa de confiar um pouco mais na realidade: Zavattini e o ideal de um filme no qual nada aconteceria**

Cesare Zavattini já tinha escrito o roteiro de *Ladrões de Bicicleta* para De Sica, mas em *Umberto D.* tentou se aproximar mais um passo daquilo que seria o seu sonho: realizar um filme de 90 minutos sobre a vida de um homem em que nada aconteceria. Neste novo filme, a fim de tornar a realidade mais apaixonante e espetacular, parece que Zavattini estava disposto a tensionar ao máximo a necessidade melodramática de De Sica, pois via a inserção da história na realidade como uma forma de “preguiça moral e intelectual”. “A necessidade da ‘história’ era somente uma forma inconsciente de disfarçar uma derrota humana e o tipo de imaginação que ela envolvia não fazia nada além de sobrepor fórmulas mortas a fatos sociais vivos” (ZAVATTINI, 1953, p. 51)<sup>160</sup>. A realidade seria rica por si mesma e olhar diretamente para ela seria suficiente, por isso a esquiva da realidade através da história seria uma forma de traí-la. Zavattini parece querer realizar exatamente aquilo que Pirandello tinha recusado a suas personagens. Não se deveria, portanto, desconfiar da realidade, mas ter “uma confiança ilimitada nas coisas, nos fatos, nos homens” (ZAVATTINI, 1953, p. 51). Ao invés de retratar

---

<sup>160</sup> A tradução utilizada desse texto, originalmente em inglês, foi realizada por Thais Lungov para uso pedagógico do curso “Neorealismo: raízes, matrizes e heranças” ministrado pelo professor e crítico Cássio Starling no Clube do Professor em julho de 2020.



a vida em seus momentos mais excepcionais, através de uma série de situações selecionadas e inter-relacionadas, dever-se-ia acreditar que cada situação seria um material suficiente para um filme. Será um produtor americano que elucidará ao próprio Zavattini a maneira como ele concebia o neorealismo. Para tal produtor, a maneira como os americanos imaginariam uma cena com um avião seria: “o avião passa... uma metralhadora dispara... o avião cai”, mas para Zavattini, diz ele, “um avião passa... o avião passa novamente... o avião passa pela terceira vez...”. E eis que Zavattini retruca: “Ele estava certo. Mas ainda não fomos longe o suficiente. Não é suficiente fazer o avião passar três vezes; ele precisa passar vinte vezes” (ZAVATTINI, 1953, p. 52). Para Zavattini, não se deveria transformar situações imaginárias em realidade para que pareçam verdadeiras, mas fazer as situações aparecerem tais como são, por si mesmas, pois elas têm uma significação que lhes é própria. “A vida não é o que é inventado em ‘histórias’; a vida é outra coisa” (ZAVATTINI, 1953, p. 53).

É essa necessidade de trabalhar a partir da vida, dessa “outra coisa”, que daria, segundo Bazin, a particularidade do estilo desses filmes que precisavam que fossem feitos com velocidade e no calor da hora (BAZIN, 2014, p. 298). Numa comparação com os gestos da pintura, o neorealismo estaria mais próximo de Van Gogh, que precisava pincelar rapidamente para acompanhar a mudança da luz do sol, do que de Cézanne que se demorava anos em um quadro. Daí, a importância da improvisação, tanto no âmbito do roteiro quanto no âmbito da decupagem. Para Bazin, por mais que os cineastas italianos fossem assombrados pelo “demônio do melodrama” (BAZIN, 2014, p. 297), o que interessaria seria a maneira como as situações eram criadas, muitas vezes usando da improvisação, que a depender do filme teria uma margem maior ou menor. A improvisação funcionaria como uma espécie de antítese do roteiro, deslocando o *a priori* textual para acolher a novidade da vida que se mostrava à câmera enquanto acontecimento, de modo que “a necessidade de narrativa é mais biológica do que dramática. Ela brota e cresce com a semelhança e a liberdade pela vida” (BAZIN, 2014, p. 297). A narrativa no neorealismo estaria mais para o lado da vida, como aquilo que se mostra, do que para o lado da ação dramática, como representação de algo escrito.

Se na forma dramática do cinema de intriga cada cena teria sua potência a partir de uma força *centrífuga* de gerar outra cena, no neorealismo cada cena deveria ter uma força

*centrípeta* em direção a si mesma (ZAVATTINI, 1954, p. 27). Se o cinema estava acostumado a fazer...

[...] uma situação produzir outra, e outra, e outra, e cada cena era preparada para ser imediatamente relacionada à seguinte (resultado natural da falta de confiança na realidade), hoje, quando preparamos uma cena, sentimos necessidade de permanecer nela, porque essa única cena pode conter tantos ecos e reverberações, pode mesmo conter todas as situações que precisamos. [...] Dê-nos o “fato” que quiser, e nós vamos desentranhá-lo, e transformá-lo em algo para o qual valha a pena olhar (ZAVATTINI, 1953, p. 52).

A fim de fazer o sensível, aquilo que vale a pena olhar, ganhar mais importância em relação à representação da intriga, aquilo com o qual é preciso se emocionar, os grandes feitos heróicos deveriam ser descartados, pois o humano e o histórico estariam nos pequenos fatos. Assim, dever-se-ia atentar não mais para uma progressão dramática das situações, mas sim para a dimensão intensiva da visão. Tal procedimento exigiria a construção de outro modo de olhar para as imagens, pois “transformar os fatos cotidianos da vida em espetáculo não é uma coisa fácil: exige-se uma intensidade de visão tanto de quem faz o filme quanto de quem o vê. Trata-se de dar à vida do homem sua importância histórica de todos os instantes” (ZAVATTINI, 1954, p. 28, tradução nossa)<sup>161</sup>. Se a forma dramática seria uma abstração que se deveria abandonar, o neorrealismo procuraria encontrar o drama na concretude daquilo que as personagens possuem de mais comum e que mais valeria a pena visualizar.

Apesar de Bazin considerar as reflexões de Zavattini em seus ensaios sobre o neorrealismo, parece haver entre eles uma diferença no modo de considerar as relações entre o sensível e a representação da intriga. Para Zavattini, o enredo era algo que mutilaria a vida através de uma abstração, o que demandaria uma atitude de confiança no *nada acontece* da vida, mas para Bazin a perfeição dos filmes estaria exatamente em conjugar a contradição entre um e outro. Daí *Umberto D.* não ser um filme perfeito como *Ladrões de Bicicleta* para Bazin, muito menos *A terra treme* de Visconti, onde o interesse pelas coisas “como na vida” é um ponto negativo, pois a vontade de “não sacrificar nada às categorias dramáticas tem como consequência manifesta e maciça... entediar o público” (BAZIN, 2014, p. 311). Toda a

---

<sup>161</sup> “Transformer en spectacle les faits quotidiens de la vie n’est pas chose facile: on réclame une intensité de vision aussi bien chez celui qui fait le film que chez celui qui le voit. Il s’agit de donner à la vie de l’homme son importance historique de tous les instants”.

estética desenvolvida por Visconti em *A terra treme* teria a finalidade de tentar livrar a vida da representação, porém parece que o crítico gostaria de ver algo no sentido inverso: “[é] necessário que a estética de *A terra treme* possa ser utilizada para fins dramáticos, para que sirva à evolução do cinema. Caso contrário, não passa de um esplêndido beco sem saída” (BAZIN, 2014, p. 311). Por isso, para Bazin, *A terra treme* é um filme maldito, pois as três horas de duração e uma ação extremamente reduzida transformava o filme em um “espetáculo no mínimo austero, com muito pouco valor comercial” (BAZIN, 2014, p. 311).

Se a ação extremamente reduzida, a longa duração dos planos e a estética realista não tinham valor comercial por não servir a fins dramáticos, é porque desse filme não se podia extrair uma intriga, ao menos um enredo calcado em padrões aristotélicos. O cinema como indústria reivindica quase que necessariamente o valor comercial como um horizonte importante (Dulac também tinha afirmado algo nessa direção), de modo que o sensível estaria no filme não apenas para ser controlado, mas principalmente para ser a matéria-prima através da qual a intriga será extraída. Fazer as imagens exprimir uma intriga é quase o fundamento da sobrevivência da indústria cinematográfica, pois é aumentar as chances de lucro de um filme. No cinema, “*a intriga seria uma mais-valia do sensível*”<sup>162</sup>.

O ideal zavattiniano parece ser acolhido por Bazin desde que não comporte todo o filme, mas apenas algumas cenas. A cena de *Umberto D.* que Bazin irá escolher para explicitar a mistura de contrários onde a vida e o drama se apresentariam de maneira equilibrada, fazendo o espetáculo e o dramático se apresentarem como “o próprio tempo da vida” (BAZIN, 2014, p. 346), se dá principalmente devido a interrupção da intriga, que não se faz mais neste momento por sucessão causal, mas por “uma poeira impalpável de gestos sem significação” (BAZIN, 2014, p. 347), “uma performance limite de um certo cinema” (BAZIN, 2014, p. 346), uma sucessão de gestos quase que automatizados da personagem a fim de fazer surgir um outro tipo de situação que deixaria de ser dramática, para se tornar uma situação ótica e sonora (Deleuze).

É de manhã cedo e Umberto já se levantou para telefonar. Ele chama um médico para vê-lo. Maria (Maria Pia Casilio), a faxineira e cozinheira do pensionato, está sentada em uma

---

<sup>162</sup> Formulação feita por Marcelo Ribeiro em uma reunião do “(An)arqueologias do sensível” em 27/03/2023.

cama próxima ao telefone. O despertar de Maria da cama é filmado em toda a sua duração: o deitar-se novamente; o fechar o olho; o esfregar a testa; o abrir o olho; o olhar o teto; o gato que caminha sobre a tela; o sentar-se na cama e por a mão tapando o rosto; o eterno bocejo; o levantar-se caminhando pelo corredor enquanto veste um roupão; o entrar na cozinha; o riscar o fósforo na parede para acender o fogão que, por sua vez, não acende sendo necessário riscar outro fósforo; o ir até a janela e olhar o gato que caminha sobre o telhado; o pegar o bule e verificar um bilhete escrito sobre a mesa; o encher o bule com a água da torneira e usar a água para espantar as formigas; o tirar o bilhete, a caneta e o tinteiro de cima da mesa enquanto segura o bule com a outra mão; guardá-los na gaveta; pôr o bule no fogo; tocar na sua barriga grávida; ir até a mesa para sentar-se e pegar o moinho de café enquanto uma lágrima lhe corre pelo rosto; estirar-se para conseguir fechar a porta com a ponta do pé; acomodar-se novamente na cadeira enquanto gira o moinho; enxugar a lágrima e levantar-se para atender a porta quando a campainha soa. Uma cena de aproximadamente cinco minutos que se faz por uma estética do gesto cotidiano explorado em sua própria duração e que acaba por instaurar toda uma relação afetiva com o mundo através da visão e do tato.

Se haveria uma novidade nas imagens de Maria executando maquinalmente todo um conjunto de gestos ao despertar, talvez seja porque não seria apenas um efeito de realidade que se imprimiria na imagem devido à filmagem de alguns planos em sequência, mas também uma nova relação com o tempo que se imporia no seio mesmo da forma dramática. Os gestos insignificantes de uma personagem fazem o tempo concorrer com a ação. Decerto, há uma agitação da personagem onde os esquemas sensório-motores são acionados, mas não para realizarem uma ação que irá progredir por superação de obstáculos e sim para fazer emergir toda uma situação ótica e sonora. “No curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, ainda mais, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma situação ótica pura, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação” (DELEUZE, 2018b, p. 12). Ela olha pra sua barriga e ali parece se atualizar toda a miséria do mundo. A situação ótica surgida nesta cena passa a ter, então, uma relação direta com o tempo, mas não o tempo como um efeito da intriga e da imagem-ação, não uma imagem indireta do tempo, não uma imagem *do* tempo, mas uma *imagem-tempo*.

Como bem notou Bazin (2014, p. 347), o tempo da narrativa deixa de ser o drama para ser a duração dos gestos. A metáfora da “integral” que Bazin usara para se referir a *Ladrões*

*de bicicleta* pode ser, agora, reinterpretada: se o eixo *y* das coordenadas cartesianas de um gráfico é o tempo e o eixo *x*, o espaço, não seria tanto a ação que se projetaria sobre a realidade criando uma área entre um e outro, mas seria o tempo que se rebateria sobre o espaço, passando agora a subordiná-lo (Deleuze). O tempo deixaria de estar submetido ao espaço, como no cinema de intriga, e passaria agora a submetê-lo. Ao invés de trabalhar com a produção de emoção no espectador, De Sica e Zavattini levariam a “sensibilidade pela duração” (BAZIN, 2014, p. 351) até o limite a fim de fazer o tempo florir no espaço, mas também no movimento.

Contudo, o que há em *Ladrões de Bicicleta* e *Umberto D.* é a operação de apagar o devir ativo do artista na construção da ficção para criar a “ilusão do acaso” (BAZIN, 2014, p. 338). O trabalho de roteiro de Zavattini para a direção de De Sica tem um grande esforço para fazer como se tudo parecesse real; o real está, desde já, no roteiro. “Zavattini e De Sica trabalharam durante meses o roteiro de *Ladrões de Bicicleta* para, ao final, fazer crer que ele não existia” (AYFRE, 1952, p. 12, tradução nossa). Tal como Flaubert que escrevia para apagar a própria escrita, ou até mesmo os pintores realistas que pintavam para que as pinceladas da pintura não aparecessem, Zavattini e De Sica se empenharam em tentar apagar o próprio ato da representação, não havendo uma diferença de natureza em relação aos procedimentos de transparência trabalhados pelo cinema de intriga. O real em Vittorio De Sica é um real representado, imitado, que se dá através de um...

[...] equilíbrio quase miraculoso entre aquela concepção revolucionária do roteiro e as exigências do cinema clássico [...], a síntese ideal entre o rigor da necessidade trágica e a fluidez acidental da realidade cotidiana. Mas para Zavattini este êxito não aconteceria sem sacrificar uma parte de seu projeto estético, que seria conseguir fazer um espetáculo cinematográfico com noventa minutos da vida de um homem que não alcança nada (HARINGTON, 1952, p. 14, tradução nossa)<sup>163</sup>.

Se para Bazin o grande mérito de um filme como *Ladrões de Bicicleta* estava no alto nível de equilíbrio entre o enredo e as imagens-fato – que para ele eram termos contraditórios

---

<sup>163</sup> “[...] l’équilibre presque miraculeux entre cette conception révolutionnaire du scénario et les exigences du récit classique. Là où ils n’auraient pu aboutir qu’à un compromis habile, les auteurs étaient parvenus à la synthèse idéale entre la rigueur de la nécessité tragique et la fluidité accidentelle de la réalité quotidienne. Mais pour Zavattini cette réussite n’était pas sans sacrifier une partie de son projet esthétique, dont on sait qu’il est de parvenir à faire un spectacle cinématographique avec quatre-vingt-dix minutes de la vie d’un homme à qui il n’arrive rien”.

por natureza –, para Zavattini residiria aí exatamente o ponto fraco do filme que ele mesmo escrevera, pois “a verdadeira função do cinema não é contar fábulas” (ZAVATTINI, 1953, p. 53). Mesmo que tivesse conseguido realizar um fragmento de seu sonho na cena da doméstica em *Umberto D.*, para Zavattini o sonho mesmo estava ainda muito distante, pois as primeiras tentativas neorrealistas não foram radicais na tentativa de fazer a realidade falar por si mesma, mas visaram “reduzir as histórias à sua forma mais elementar” (ZAVATTINI, 1953, p. 53-54) a fim de inserir nelas imagens do real. *Ladrões de Bicicleta* foi, neste sentido, um exemplo típico. No entanto, ao tentar atingir – ou forjar – a realidade, o neorrealismo dessa primeira fase pareceu, à sua maneira, começar a livrar o tempo da subordinação do movimento.

Zavattini é um roteirista que pensa contra si mesmo, pois, para ele, “a figura do roteirista [...] é um equívoco” (ZAVATTINI, 1953, p. 58) e tal função, tal como aparece nas produções, deveria desaparecer, já que “as experiências mais insubstituíveis vêm das coisas que acontecem sob nossos olhos por necessidade natural” (ZAVATTINI, 1953, p. 58). Se as produções distinguem as fases do tema, do roteiro e da direção, o que para ele é algo anormal, é porque “a estrutura capitalista do cinema ainda tem uma tremenda influência sobre a verdadeira função [do cinema]” (ZAVATTINI, 1953, p. 55).

Para Germaine Dulac, o cinema de intriga seria apenas um experimento para que o cinema atingisse aquilo que lhe era específico: o movimento. Para Zavattini, a intriga no cinema também seria um estágio, uma preparação, mas não para atingir o ideal do movimento puro, desencarnado dos objetos e dos corpos, e sim para atingir a realidade. Neste sentido, quase todos os filmes neorrealistas, *Paisá*, *Roma cidade aberta*, *Vítimas da Tormenta* [Sciuscià, Vittorio De Sica, 1946] e *A terra treme* ainda sucumbiram à história inventada ao invés de se fazerem pelo “espírito do documentário” (ZAVATTINI, 1953, p. 54). *Umberto D.* seria o filme que estaria mais próximo do ideal neorrealista apesar de ainda ter uma apresentação tradicional.

#### **4.4 O real a serviço do melodrama: a cena final de *Ladrões de Bicicleta***

No entanto, De Sica necessitava ainda da intriga trágica, do *mythos* no sentido aristotélico, para fazer todo o filme convergir, ao final, em um grande aprendizado para o espectador e estava por isto disposto a trazer o projeto zavattiniano para sua zona de interesse.

Se em *Ladrões de bicicleta* e *Umberto D.* as situações mantêm uma ligação tênue entre elas durante todo o filme é para que, ao final, sejam arrematadas por um arroubo melodramático. A intriga pode até ter sido reduzida à sua “forma elementar”, mas, ao final, ela retorna com toda a sua força causal, transformando todas as demais situações que estavam unidas por “ligações tênues” em uma grande causa final. Nos dois filmes dirigidos por De Sica, é preciso ainda emocionar o espectador nem que seja ali, logo antes do filme terminar. A cena final de *Ladrões de Bicicleta* é um clímax, onde se pretende que ocorra todo um aprendizado através das emoções, onde as situações óticas e sonoras são novamente submetidas ao movimento dramático.

Antonio e seu filho chegam à entrada do estádio de futebol; a música de fundo tensa e os gritos da torcida parecem ser a expressão de suas almas. O homem sem bicicleta vê várias bicicletas estacionadas, mas ao virar para o lado encontra uma encostada próxima a uma porta. Ele anda e vira-se de um lado para o outro como se tivesse que tomar a decisão de sua vida: roubar ou não roubar. Vários ciclistas passam com suas bicicletas diante dele e do filho que estão sentados impotentes na calçada: todos têm uma bicicleta menos eles. O jogo termina e a multidão sai do estádio, parece a sua última chance de tentar pegar a bicicleta, e a música atesta isso, aumentando sua tensão. Antonio dá um dinheiro para seu filho pegar o bonde sem ele, tentando afastá-lo para que não presencie a cena, mas o menino perde o bonde. Antonio se aproxima da bicicleta que estava estacionada à porta e a pega, mas eis que logo o dono sai de dentro gritando. O filho, que tinha perdido o bonde, vê o pai pedalando rapidamente uma bicicleta e uma multidão correndo atrás dele. A multidão pega Antonio e começa a linchá-lo. O pequeno garoto penetra por entre as pernas dos agressores até chegar a seu pai. “Papai! Papai!”, diz ele. A multidão leva-o para a calçada. O garoto segue atrás e cata o chapéu do pai que caíra no chão limpando-o. Ele se aproxima novamente, vertido em lágrimas, o dono da bicicleta vê o garoto e se apieda pedindo para deixar o ladrão ir. Saindo com sua bicicleta, o senhor lança a grande flecha moral e melodramática: “Belo exemplo para o seu filho, que vergonha!”. Aturdido, Antonio caminha ao lado de seu filho, que parece portar na face a incomensurabilidade daquilo que presenciara. A criança passa nervosamente um pano amassado na cara, como se limpasse o seu suor, mas também a sua vergonha. Antonio agora começa também a chorar, pega na mão de seu filho de cujos olhos também começam a cair lágrimas. Eles são agora apenas duas silhuetas no meio de diversas outras que rumam em perspectiva para o final da rua quando, então, o filme se encerra.

Na cena final, diversos elementos do melodrama e o do cinema clássico estão presentes: a “*mise en scène* movimentada” (THOMASSEAU, 2012, p. 21) bastante utilizada no melodrama teatral é realizada através do deslocamento dos corpos das personagens, da multidão que sai do estádio, mas também pelo ritmo da montagem que analisa o fato através de toda uma mudança de escala dos planos. A montagem, aqui, é uma tentativa de articular o real e a ficção através da sutura do corte de modo a fazer a última entrar no primeiro. Quase não há plano-sequência em *Ladrões de bicicleta*. O roubo da bicicleta ao final serve mais para pontuar a honestidade de Antonio e reforçar com isso toda problemática social na qual a personagem vive. Antonio, um homem honesto, é colocado em uma situação-limite e aí podemos ver o seu verdadeiro caráter na grande indecisão, a maior de todo o filme: depois de passar o dia perseguindo a bicicleta que lhe fora roubada, o que fazer agora diante de tantas outras? O uso do plano/contraplano, rosto/plano subjetivo, não serve apenas para mostrar o que a personagem vê e ouve. Se há situações óticas e sonoras, elas estão completamente sobrecodificadas pela indecisão moral de Antonio. A interpretação através da mímica, comumente usada nos melodramas teatrais para tipificar as personagens (THOMASSEAU, 2012, p. 20), é substituída aqui por toda uma mímica do olhar cuja montagem faz alternar o rosto de Antonio e aquilo que ele olha. A parada na ação suspende a intriga, mas prolonga a indecisão pela visualidade. A imobilidade da personagem em *Ladrões de bicicleta* é uma indecisão moral, é um conflito moral interno. A quantidade de bicicletas estacionadas do lado de fora do estádio de futebol só transborda o sujeito para territorializar no terreno da moral: roubar ou não roubar a bicicleta. E se a personagem atualiza o roubo, prolongando assim as imagens sensório-motoras, é apenas para ser apanhado em flagrante, ser punido e humilhado na frente de seu pequeno filho: uma grande lição de moral.

Na cena final, toda uma poética do melodrama é talhada a partir de uma concepção dramática precisa e elaborada a partir de “um conjunto de situações fortes que prendem o interesse” (THOMASSEAU, 2012, p. 23): o sem bicicleta posto diante de várias bicicletas, a indecisão de roubá-la ou não, o roubo, a perseguição, o olhar da criança sobre o seu pai sendo perseguido, a ameaça do linchamento, a comoção do dono da bicicleta diante do rosto lacrimoso da criança, a liberação do ladrão, a caminhada aturdida do pai e do filho de mãos dadas e com os rostos repletos de lágrimas. Há toda uma exploração sistemática dos efeitos



patéticos (*pathos*) através de uma personagem vítima de um infortúnio com seus choros e lágrimas (THOMASSEAU, 2012, p. 24).

Em *Umberto D.*, o mesmo peso moral parece irradiar na cena da criada que executa gestos mecânicos na cozinha para depois deitar o seu olhar em sua barriga grávida, a mesma cena sobre a qual Bazin dissera que Zavattini teria ao menos realizado um fragmento de seu sonho em filmar a vida de um homem por 90 minutos sem nenhum corte. Ao olhar para sua barriga, facilmente sobrepomos o julgamento moral que o velho fez anteriormente: ela está grávida depois de ter transado com dois rapazes, logo ela não sabe quem é o pai. O plano-sequência tanto admirado por ser o prenúncio de todo um cinema moderno que se desenvolveria posteriormente estaria subjogado ainda pelo peso da moral. Mesmo que nessa cena Zavattini consiga realizar um pequeno fragmento de seu projeto de filmar a vida de um homem durante 90 minutos onde nada acontece, De Sica não deixa o nada acontecer de modo que é impossível separar esse momento cotidiano de toda uma vida miserável das personagens e das lágrimas que correm na face de Maria.

Mas também o final de *Umberto D.* é uma construção melodramática precisa. Depois de uma série de situações ligadas de maneira tênue, o fio da causalidade trágica parece começar a se tecer. Umberto retorna ao pensionato, que está complementarmente reformado, com a exceção do seu quarto que está sendo desfeito para ser integrado à sala de estar. A dona não troca uma palavra com ele, tudo está dito pelo espaço. O quarto em ruínas parece revelar também o interior destroçado da personagem e Umberto passa a noite em claro. O diálogo de despedida com Maria tem um subtexto: para ela, ele está indo para outro lugar, mas para ele o caminho que irá trilhar será o suicídio. Umberto entra no bonde, Maria - no alto da janela - observa o bonde que se vai, e Umberto, olhando para o alto, também a observa pela janela: clássica cena de despedida de dois amantes transposta aqui para a frágil amizade entre um velho e uma mocinha. Todas as cenas que se seguem têm a sombra da morte como fio condutor: a tentativa de deixar Flike na casa onde um casal acolhe cães e a tentativa de pagá-lo com tudo o que ainda lhe resta (todo o dinheiro juntado para pagar a pensão e as roupas novas), a outra tentativa de deixá-lo com uma criança na praça, Flike brincando com as crianças, o choro engolido de Umberto e a tentativa de se esconder do cachorro que o acha facilmente. Até que o filme entra em um *crescendo* dramático: Umberto leva Flike no colo até o trilho do trem, os fios elétricos que balançam e o apito que indicam a aproximação da

locomotiva eleva um pouco a tensão; o trem se aproxima rapidamente; a montagem analítica, que alterna o trem bem mais próximo, o rosto de espanto de Umberto e Flike que se contorce de medo em seus braços até conseguir escapar deles faz a tensão – juntamente com a música – chegar ao ápice. Flike sai correndo, como se fugisse de seu dono e a reaproximação dos dois pela brincadeira com a pinha certamente emociona. O homem corre segurando o brinquedo e o cachorro pula atrás dele para tentar alcançá-lo, rumam juntos para o horizonte até se apequenarem fazendo o filme terminar com a clássica reticência, como certa vez também o fez Charles Chaplin. Apesar de todas as dores e desamparo, a vida vale a pena, mesmo que seja tocando-a em frente ao lado de um cão.

A contradição entre a tragédia clássica e a imagem-fato que Bazin vê em *Ladrões de bicicleta* e *Umberto D.* parece ser fruto de uma tensão, também contraditória, entre um roteirista que quer se desvencilhar da forma dramática em prol de imagens onde nada acontece, e de um diretor que não cansa de devolver esse nada à intriga, à progressão causal que liga as situações, a fim de emocionar o espectador. Curiosa troca de papéis.

#### **4.5 O real como uma transição entre intrigas em *Rio, 40 graus***

O neorealismo italiano viria a se tornar uma das grandes inspirações para uma diversa produção de filmes nos mais distintos países tanto pelas questões éticas e estéticas do uso de meios naturais e atores não-profissionais para narrar histórias, quanto pela possibilidade de se realizar filmes com menos recursos do que aqueles que vinham sendo feitos nos estúdios. Mesmo inspirando obras em países tão diferentes como a Índia, o Egito e os países do Leste Europeu, teria sido na América Latina, como em nenhum outro lugar do mundo, que o neorealismo adquiriu volume e organicidade em um conjunto numericamente significativo de filmes (PARANGUÁ, 2003, p. 14). “Essa síntese entre fazer cinema e discutir nossa realidade foi encontrada no modelo italiano, no Neo-realismo” (DOS SANTOS, 2003 p. 3).

Todavia, não seria bem como modelo que, na prática, o neorealismo italiano teria sido apropriado no Brasil, pois “mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar” (FABRIS, 2003, p. 78). Dessa maneira, não se tratou de

um transplante da experiência italiana para o Brasil, mas uma espécie de motivação para retomar o cinema nacional através da cultura popular e da realidade nacional.

Tal é o caso de *Rio, 40 graus* [Nelson Pereira dos Santos, 1955] que atrai por dois motivos: o primeiro pelo seu caráter eminentemente brasileiro que vem por na tela a problemática da desigualdade social do Brasil – e cujas crianças tem mais uma relação com os *Capitães de Areia* de Jorge Amado, do que com o menino de *Ladrões de Bicicleta* –, e segundo pela maneira como constrói a narrativa sem um personagem principal através de uma multiplicidade de intrigas a fim de traçar um panorama de uma cidade<sup>164</sup>, tal como “um ensaio de geografia humana sobre a cidade mais conhecida do Brasil” (PARANGUÁ, 2003, p. 22, tradução nossa)<sup>165</sup>.

Se há uma personagem principal em *Rio, 40 graus*, é a própria cidade do Rio de Janeiro, que se estampa desde o título do filme e nos planos gerais de cima onde são apresentados os créditos. As primeiras imagens com a câmera no chão são dentro da favela, onde Aline (Cláudia Moreno) desce o morro para comprar feijão e as crianças (Edison Vitoriano, Nilton Apolinario, Paulo Estevão, José Carlos de Araujo e Haroldo Oliveira) estão se organizando para irem à Zona Sul vender amendoim torrado. Aos poucos, vamos nos dando conta de que o filme não tem apenas uma intriga, mas várias: a paixão de Miro (Jece Valadão) por Alice, a rainha da escola de samba, cujo ensaio pode estar ameaçado não apenas pela falta de luz, mas também pelo seu noivo que chegou no morro; as aventuras dos garotos que descem para a Zona Sul vender amendoim e pedir dinheiro, bem como as de Miro e Neguinho (Zé Ketí) no estádio do Maracanã; o deputado mineiro Coronel Durão (Sadi Cabral) que chega ao Rio de Janeiro e quer se envolver com a jovem Maria Helena (Ana Beatriz); Rosa Judith (Glauce Rocha) que cobra do marinheiro Pedro (Roberto Bataglin) o casamento por estar grávida; os cartolas do futebol que substituem Daniel por Foguinho, um jogador mais novo e inexperiente que tem medo da torcida, mas que acaba fazendo o gol da virada de seu time. Se as diversas intrigas quebram a unidade do *mythos*, a unidade de tempo

<sup>164</sup> Decerto, a construção de panoramas sobre uma cidade já tinha sido feita no final dos anos 20 tal como Paris em *Rien que les heures* [Nada como o passar das horas, Alberto Cavalcanti, 1926], Berlim em *Berlim – Sinfonia da Metrópole* [Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927] e Moscou em *O homem com uma câmera* [Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929]. E também filmes sem personagem principal também já tinham sido experimentados com sucesso em, por exemplo, *O Encouraçado Potemkin* de Eisenstein.

<sup>165</sup> “[...] un ensayo de geografía humana sobre la ciudad mais conocida del Brasil”.

irá ajudar a criar uma outra unidade inteligível, já que o filme se passa durante um dia, de manhã até a noite.

Não apenas cada linha narrativa forma uma intriga com sua apresentação desenvolvimento e conclusão, mas também cada cena tem uma construção interna pautada em uma progressão dramática: Alice é demandada pela sua mãe para ir à feira comprar feijão, lá encontra Miro que insiste em querer falar com ela e acaba brigando com o português, dono da banca, por tê-la ofendida; o rapazinho que pega o dinheiro do garoto menor deixando cair a sua lagartixa, cuja busca o leva a uma cena idílica no jardim zoológico interrompida pelo segurança que o retira do local e pela lagartixa que cai no canteiro das cobras...

No entanto, se há toda uma relação de causalidade que liga internamente as imagens em cada série de intriga, a passagem de uma intriga a outra se dá por acaso, seja pelo corte da montagem que busca aí um sentido – como quando um menino é atropelado e corta-se diretamente para o gol da virada de Foguinho no estádio –, seja pela intromissão de um núcleo de personagens na série de outras: Miro invade o plano dos meninos segurando o irmão de Alice pelo braço para saber onde ela está; Beбето, o paquera de Maria Helena que derruba o amendoim de um garoto na água da praia; os garotos que jogam gude perto do jardim zoológico e saem de campo para a entrada do marinheiro Pedro (Roberto Bataglin) e de sua namorada Rosa Judith (Glauce Rocha) que vem lhe cobrar o casamento; e também quando o deputado coronel Durão chega à cidade e vê do avião o Pão de Açúcar, exatamente no momento em que o garoto sobe no teto do bondinho em movimento para fugir do rapaz que lhe persegue.

As cenas se desenvolvem ora no asfalto, ora na favela, conectando através da montagem não apenas dois espaços, mas também duas classes sociais distintas. A construção dramática interna às linhas narrativas e a conexão ao acaso entre elas dão ao filme um “caráter coral [...], uma série de ações paralelas ou independentes, sem ter o aspecto de um filme de episódios (PARANGUÁ, 2003, p. 22, tradução nossa)<sup>166</sup>. Se em De Sica as ligações entre as situações seriam tênues e sempre guiadas por uma personagem principal, em Nelson Pereira dos Santos, a transição entre as situações são costuradas pelos encontros ao acaso das

---

<sup>166</sup> “[...] carácter coral [...], una serie de acciones paralelas o independientes, sin tener el aspecto de una película de episodios”.

personagens e pela própria montagem. No neorealismo italiano, a parada da intriga serviria para instaurar situações cotidianas desprovidas de ação, aqui a parada na intriga serve para a entrada de uma outra intriga, de modo a compor uma espécie de mosaico onde as séries levemente conectadas constroem a *opsis* do panorama humano-social de uma cidade.

Tal vontade de real, juntamente com as experimentações narrativas que faziam a ficção buscar outras maneiras de compor a intriga que não fosse a maneira recorrente pela qual se fazia em Hollywood, viria a instaurar um corte teórico entre um cinema dito clássico e um outro cinema dito moderno.

#### **4.6 O afrouxamento da intriga e as situações óticas e sonoras em *Stromboli*, *Europa '51* e *Viagem à Itália***

Na crítica francesa, Rossellini foi o caso ideal para tentar inaugurar, de fato, um cinema que se pretendia verdadeiramente moderno. Anteriormente, já se tinha tentado erigir um outro que brotou no solo mesmo de Hollywood: Orson Welles e o seu *Cidadão Kane* [Citizen Kane, Orson Welles, 1941]. Desde a sua pose de autor, até o seu experimentalismo narrativo que passou a ser combatido pelos produtores, mas também pela reflexividade de seus filmes que a todo tempo mostrava a técnica pela qual operava, Welles foi erigido como o primeiro arauto da modernidade. No entanto, a obra de Welles não traria todos os elementos necessários para se fundar a segunda modernidade no cinema e será preciso uma outra parte que será encontrada em Rossellini.

O cinema já tinha passado pela modernidade que tentou fincá-lo no panteão das artes livrando-o das artes antigas da representação, e instituindo-o dentro do paradigma da arte nova. No entanto, as vanguardas parecem trazer em sua natureza um olhar voltado por demais ao futuro, produzindo seus ideais estéticos a partir de programas exclusivos colocados contra outros programas. A clivagem parece passar, agora, por um outro lugar: não mais entre as artes antigas da representação e uma futura nova arte do sensível, que o cinematógrafo potencialmente carregaria em si devido a sua especificidade, mas sim por uma distinção no seio mesmo da “evolução” da arte cinematográfica entre um cinema dito clássico e outro moderno.

Um corte de tal amplitude no âmbito mesmo do cinema é desde já algo estranho já que o cinema, a arte moderna por excelência, traz na sua historicidade uma divisão que acontecera no século XIX nas outras artes. Se o clássico estaria ligado a um modo de produção específico, com suas regras, estéticas e narrativas, o moderno seria identificado ao cinema rosselliniano, erigido em arauto de uma segunda modernidade, com a sua “câmera que descobre ontologemas” (AUMONT, 2008, p.15). Tal crivo identificava o cinema clássico às tragédias gregas e o cinema moderno aos romances modernos tal como os de Dos Passos, Faulkner e Hemingway, como tinha feito Bazin. Todavia, o processo de identificação do cinema clássico às tragédias gregas, como se fosse um equivalente e respeitasse as mesmas regras e a mesma poética, era apenas a constatação de uma ordem padrão pela qual o cinema de intriga industrial era feito (AUMONT, 2008, 34-35).

No entanto, tal identificação parece menos se fazer entre as tragédias gregas e o cinema clássico, do que entre este e o neoclassicismo no teatro do século XVII, quando este extraiu das tragédias um suposto modelo de construção que respeitava as unidades de ação, espaço e tempo, o qual deveria ser seguido por todas as obras teatrais feitas. “Mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 42).

Ora, Maurice Maeterlinck (1894, p. 1) já tinha pontuado, em seu tempo, que as tragédias clássicas seriam muito mais do que aquilo que Aristóteles registrara em sua *Poética* e, também, da maneira como tomaram posteriormente tais ensinamentos neoclássicos como regras. As tragédias gregas teriam muito menos matéria dramática do que os melodramas teatrais, contemporâneos ao dramaturgo belga, com suas intermináveis reviravoltas e seu excesso de expressão de sentimentos, sendo necessário, até mesmo, revê-las do ponto de vista de um *teatro imóvel*.

Das tragédias clássicas, registradas e teorizadas por Aristóteles, foi extraído um suposto modelo que foi tomado como ordem padrão pelo drama neoclássico, e que voltariam recicladas, anos depois, pelos críticos e produtores de cinema como uma espécie de guia para a realização de filmes comerciais e, no campo teórico, como um suposto padrão para se identificar um cinema dito clássico. Devido aos filmes de Rossellini suportarem o crédito de

uma “saída deliberada do cinema clássico, de ruptura com a tradição” (AUMONT, 2008, p. 46), abrindo mão de uma matéria dramática talhada a partir de uma “ordem padrão”, ele será, então, a “vítima propiciatória” (AUMONT, 2008, p. 15) para fundar de uma vez por todas o cinema dito moderno.

No âmbito do estilo, Rossellini será o caso modelo de uma nova maneira de se fazer cinema, pois estaria situado entre a realidade estilizada em estúdio de um *Cidadão Kane*, com seus planos-sequências talhados em profundidade de campo; e a realidade bruta carente de elaboração estética de um documentário como *Farrebique* [Georges Rouquier, 1946]. “Se o primeiro (*Farrebique*) alcança a realidade no objeto, o outro [*Cidadão Kane*], nas estruturas de sua representação” (BAZIN, 2014, p. 308). O primeiro trazia o frescor do real do documentário através daquilo que o neorealismo vinha até então buscando, o segundo colocaria em cena a radicalização das cenas talhadas sem corte através do uso da profundidade de campo.

A modernidade estilística de Rossellini estaria em aproximar a ficção do documentário (filmes de reportagem) cuja semelhança, do ponto de vista da fotografia, viria de dois aspectos: a câmera que estava sempre no nível do ator e a iluminação natural. Em relação ao primeiro, diferentemente do uso da grua, que no cinema hollywoodiano daria um movimento semelhante ao de um deus pairando sobre o espaço e os objetos, os *travellings* e as panorâmicas em Rossellini seriam humanísticas, pois estariam na mesma altura do ator, se identificando, assim, com a figura humana. Já o uso da iluminação natural (pois a maioria das cenas era filmada em exteriores) dava um tom acinzentado às imagens fazendo assemelhá-las aos filmes de reportagem que, tal como na literatura, onde a objetividade se relacionaria com uma ética, criaram as bases para uma nova estética.

Rossellini é visto como um cineasta preocupado em partir da “realidade mais rudimentar e menos fabricada pelo cinema” (MOUËLIC, 2011, p. 40, tradução nossa)<sup>167</sup>, identificando a verdade não com a linguagem, mas com a ontologia das coisas e que dava aos seus personagens uma “espessura documentária” (MOUËLIC, 2011, p. 41, tradução nossa)<sup>168</sup> graças à sua relação com o mundo exterior. A ficção não seria inscrita na realidade do mundo,

---

<sup>167</sup> “[...] réalité plus rudimentaire, le moins fabriquée par le cinéma [...]”

<sup>168</sup> “[...] épaisseur documentaire [...]”

mas estaria ali onde a vida pulsa plenamente. A trilogia filmada nas ruínas da guerra de Roma e Berlim fazem as personagens se defrontarem com a própria história não enquanto um conjunto de feitos, mas enquanto um rastro do espaço da cidade destruída que se imprime na imagem e se impõe na própria visualidade do filme.

No âmbito narrativo do cinema, essa clivagem clássico/moderno representaria também um corte entre duas lógicas distintas. Rossellini conservaria, para Bazin, amante das metáforas, uma “certa inteligibilidade no que diz respeito à sucessão dos fatos, mas estes não se engatam uns nos outros como os elos de uma cadeia [como uma corrente em uma engrenagem, no original]. A mente deve saltar de um fato para o outro, como se salta de pedra em pedra”<sup>169</sup> (BAZIN, 2014, p. 301). Outra metáfora baziniana para ilustrar a maneira como os filmes neorrealistas constrém a sucessão dos fatos.

Rossellini seria aquele que faria o espectador, que atravessa um rio, pular de pedra em pedra, em contraposição a um cinema clássico que se apoiaria sobre uma lógica que faz as situações seguirem uma após a outra pelo elo da causalidade de uma engrenagem. No entanto, o salto de uma pedra a outra não impede que se molhem os pés.

Acontece de o pé hesitar na escolha da pedra ou de deslizar sobre uma delas. [...] É que está na essência das pedras não permitir aos viajantes atravessar os riachos sem molhar os pés, como tampouco o formato do melão serve para facilitar a divisão justa pelo *pater familias* (BAZIN, 2014, p. 301).

Pisar na pedra não significa que o cinema apartará o espectador da realidade; muito pelo contrário, a pedra força indubitavelmente aquele que a pisa a molhar seus pés nas águas do real. O viajante, esse que salta de uma pedra a outra, seria a mente do espectador, a imaginação que utiliza os fatos. Se a metáfora da engrenagem supõe um elemento mecânico sem sujeito, a segunda supõe “a presença de um elemento estranho, mas ativo, correlato do ‘alguém’ que salta de pedra em pedra” (LABARTHE, 2005, p. 9). Bazin vê na técnica da narrativa uma maneira de operar os fatos por elipses, omissões entre as situações, mas que são escolhidas por terem a possibilidade de fazer o espectador restaurar “um processo lógico no qual a mente passa sem dificuldades das causas aos efeitos” (BAZIN, 2014, p.301).

---

<sup>169</sup> No original: “La technique de Rossellini conserve assurément une certaine intelligibilité à la succession des faits, mais ceux-ci n'engrènent pas l'un sur l'autre comme une chaîne sur un pignon. L'esprit doit enjamber d'un fait à l'autre, comme on saute de pierre en pierre pour traverser une rivière” (BAZIN, 1962, p.31).



Esse *modus operandi* teria um profundo impacto no *logos*, na racionalidade, já que “[o] filme neorrealista tem um sentido, mas *a posteriori*, à medida que permite à nossa consciência passar de um fato a outro, de um fragmento de realidade ao seguinte, enquanto na composição artística clássica o sentido é dado *a priori*” (BAZIN, 2014, p. 370). Não haveria uma conexão causal entre uma situação e outra: em um dos episódios de *Paisá*, por exemplo, uma família de pescadores dá peixes para uns soldados do exército americano, depois os soldados americanos estão em algum lugar do pântano e ouvem, ao longe, um fuzilamento, a família está morta no chão e um bebê chora sozinho. Devido às lacunas entre as imagens, quem criaria a relação entre um fato e outro, quem preencheria a elipse, seria o espectador, pois não haveria uma conexão causal entre os fatos que fosse dada *a priori*.

Os fatos em Rossellini ganham um sentido, mas não à maneira de um instrumento, cuja função determinou, de antemão, a forma. Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham, e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles e que é, se se quiser, a moral da história (BAZIN, 2014, p. 301).

A metáfora das pedras sobre o rio remeteria a um determinado quinhão de liberdade dado ao espectador pelo diretor, e os planos-sequência autenticariam tal liberdade do olhar em relação à imagem, já que não haveria uma montagem para guiar enfaticamente a atenção. No entanto, talvez, as coisas não se dessem bem assim, pois haveria ainda uma forma tão incisiva de ordenação que inclusive aproximaria, por outros meios, Rossellini de Hitchcock. A própria decupagem da cena dos soldados no pântano em *Paisa*, citada por Bazin, evoca uma montagem que não se dá dentro da cena, mas que acontece *entre* as cenas e que certamente chama atenção para determinados aspectos da imagem que são evidenciados pela supressão de informações. E um filme como *Stromboli* [*Stromboli (Terra di Dio)*, Roberto Rossellini, 1950] desenvolveria toda uma construção de uma *dégradée* emocional que nada deveria à construção dramática hitchcockiana: uma burguesa se muda para uma ilha isolada para se casar com um pescador e, chegando lá, os hábitos estranhos dos moradores locais e as coisas que vê criam no filme uma escalada emocional que atravessamos, juntamente com a personagem. Tal escalada é marcada pelas imagens da pesca do atum, da morte do coelho pela fuinha e do vulcão em erupção vistas pela personagem.

Rossellini quer agir sobre seu espectador, e para isso joga a carta mais importante, a da emoção: depois do coelho, dos atuns e do vulcão, lá estamos nós, rotos, alquebrados de terror delicioso (esse *delight* onde o

século XVIII viu a fonte do sublime) - prontos, também nós, para nos convertermos (AUMONT, 2008, p. 45).

Bazin já tinha alertado que não se tratava, no neorrealismo, de uma ausência de história, mas de um modo de organização que remeteria mais ao romanesco, ao modo épico, do que ao modo dramático. Ele já tinha se diferenciado de Zavattini ao pontuar a necessidade de uma força centrífuga que as imagens deveriam possuir para poder contaminar as demais, de modo que a teoria sobre o neorrealismo elaborada por Bazin parece ecoar uma teoria mais antiga que associava o modo épico a uma determinada liberdade do espectador, enquanto o modo dramático o aprisionaria num juguete de emoções rumo a um fim. Tal teoria remonta a uma discussão travada por cartas entre Goethe e Schiller, no final do século XVIII, sobre a diferença do poema épico e do poema dramático e os seus modos de uso. Nas cartas, Schiller pontua que o poema épico não se interessaria pelo fim enquanto meta, mas “por cada ponto de seu movimento” daí a descrição privilegiar “simplesmente a calma existência e ação das coisas de acordo com sua natureza” (GOETHE; SCHILLER, 2010, p. 121). À impaciência por chegar a uma meta, que caracterizaria o dramático, o épico oporia a demora “com amor em cada passo” (GOETHE; SCHILLER, 2010, p.121). Devido a isso, no poema épico, haveria uma independência das partes do poema, contrariamente ao dramático em que as partes dependeriam uma das outras. Se o dramático estaria “subordinado à categoria da causalidade” onde tudo existe como motivo de outra coisa (o fim), o épico estaria submetido “à substancialidade” e, ao contrário do dramático, tudo existiria por causa própria. Se no épico reinaria a “lei do retardamento”, no dramático a preponderância seria da “lei do avanço e do movimento intensivo e infatigável” (GOETHE; SCHILLER, 2010, p. 165).

Outra diferença entre os dois modos é colocada por Schiller na relação da obra com o espectador, já que o épico trataria o acontecimento como ocorrido no passado e o dramático no presente.

A ação dramática movimenta-se diante de mim, eu próprio me movimento em torno da épica, e ela parece estar parada. [...] Se o acontecimento se movimenta diante de mim, então estou rigidamente ligado ao presente físico, minha fantasia perde toda a liberdade, surge em mim e se mantém uma contínua inquietação, preciso sempre permanecer no objeto, olhar para tudo o que está atrás, sou privado de refletir sobre tudo, porque sigo uma força alheia. Se me movimento em torno do acontecimento, o qual não posso perder de vista, então posso dar um passo informe, posso, de acordo com a minha necessidade subjetiva, demorar-me menos ou mais

tempo, posso fazer retrocessos ou me antecipar, e assim por diante (GOETHE; SCHILLER, 2010, p. 165).

Como supõe Sarrazac (2017, p.20-21), poderia haver uma sutil diferença na postura entre Goethe e Schiller em relação à poesia. Enquanto o primeiro revelaria um certo cuidado em separar teoricamente o modo dramático e o épico, o segundo tenderia a pensar através de uma “teoria do *contrapeso*” de um pelo outro a fim de reequilibrar o drama. Para Goethe, o espectador se manteria numa constante tensão e estaria assim impedido de elevar-se até uma reflexão por estar submetido a uma força alheia a ele. Já Schiller pretenderia que o espectador não permanecesse acorrentado por esta força que o impele ansiosamente para o fim. Por isso, o dramático necessitaria de um *contrapeso* do épico, a fim de fazer com que o espectador se movimente ao redor do acontecimento, e não o contrário.

Certamente, a construção da emoção em Rossellini não é feita dentro dos parâmetros do modo dramático do cinema de intriga, onde as personagens sabem muito bem realizar as suas escolhas concatenando ação e reação rumo a uma finalidade, mas também, talvez, não se trate apenas de um suplemento de liberdade dado ao espectador que pode livremente pular as pedras dos rios. Rossellini parece usar uma espécie de contrapeso entre a necessidade dramática e a necessidade do épico, entre “a lei do avanço e do movimento intenso e infatigável” e a “lei do retardamento”, mas também entre a intriga que avança e a sua parada por aquilo que a personagem vê.

Deleuze (2018b, p.11-12) irá reconhecer que Bazin teria identificado um novo tipo de imagem, a imagem-fato, que teria surgido no cinema pós-guerra na Itália e que se caracterizaria por aquilo que a personagem percebe e que não se prolonga mais em uma ação. A imagem-fato seria uma percepção pura, uma imagem-percepção cortada de seu prolongamento em imagem-afecção e/ou imagem-ação desfazendo assim o esquema sensorio-motor da personagem. É que Rossellini teria instaurado uma espécie de Hamlet no cinema, herói paralisado cuja questão que enfrenta é muito maior que ele. E é exatamente essa paralisia que faz surgir toda uma lógica distinta do mundo da intriga e da ação, pois só há imagem-ação se há uma história a ser contada.

Ao traduzir *Hamlet*, Millôr Fernandes bem que sabia disso. No ápice do fingimento de sua loucura, Hamlet adentra um aposento lendo um livro quando logo é interpelado por

Polônio que, acreditando piamente em sua demência, pergunta o que ele está lendo. “Palavras, palavras, palavras”, responde o príncipe da Dinamarca. As réplicas de Polônio que se seguem, Millôr Fernandes as traduz de um jeito curioso: ao invés de ir pela via do original, que seria algo como “qual é a questão, meu senhor. Eu quero dizer qual é a questão que você está lendo?”<sup>170</sup>, Millôr toma uma outra direção de sentido preferindo fazer Polônio perguntar “mas qual é a intriga? Me refiro à trama do que lê”. Essa estratégia de tradução de Millôr permite a Hamlet não contar a história, mas sim descrever uma personagem tal qual um quadro surrealista cômico: “o cínico sem-vergonha diz aqui que o velho tem barba grisalha e pele enrugada: que os olhos deles purgam goma de âmbar e resina de ameixa, que não possuem nem sombra de juízo, e que têm a bunda mole” (SHAKESPEARE, 2016, p. 52). No fingimento de sua loucura, Hamlet-Millôr opõe à racionalidade da intriga o efeito do sensível.

Mas se Hamlet está paralisado pelo próprio intelecto, pelo excesso de reflexão sobre a situação em que se encontra, as personagens de Rossellini são paralisadas por aquilo que veem. Em *Stromboli*, a escalada emocional (atum, morte do coelho e vulcão) tem uma profunda relação com aquilo que a personagem vê; no entanto, aquilo que lhe chega pela visão, muitas vezes em um plano subjetivo (plano ponto de vista), ultrapassa-a, toma-a por completa, tornando-se por isto mesmo insuportável.

Por isso, para Bazin, a unidade do filme de Rossellini não seria o plano, mas o fato: “fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo ‘sentido sobressai somente *a posteriori*, graças a outros ‘fatos’, mas respeitando sua integridade de ‘fato’” (BAZIN, 2014, p. 303). As pedras que devem ser usadas para atravessar o rio têm primazia em relação à intriga que as ordena. A intriga será, então, afrouxada em prol de uma sucessão sem vínculo causal não apenas para dar a ver algo da realidade e da vida. O desejo de captar o presente no momento em que o mesmo se faz e de traçar “viagens íntimas das personagens nesta realidade do mundo que as ultrapassa” (MOUËLIC, 2011, p. 40, tradução nossa)<sup>171</sup> se impõem também como uma situação ótica e sonora, como uma situação sensorial, como imagens-percepção cortadas de seu prolongamento motor. Para isso é preciso uma certa abertura à complexidade

---

<sup>170</sup> Cf. No original: “What is matter, my lord. I mean, the matter that you read, my lord?”

<sup>171</sup> “[...] des voyages intimes des personnages dans cette réalité du monde qui les dépasse”.

e à heterogeneidade do mundo, é preciso afrouxar as relações de causa e efeito para que outros tipos de imagens possam surgir.

Como cada fato seria uma singularidade em si mesma, para poder restituir a ordem que foi descontinuada pela concepção dos fatos como mônadas isoladas, seria preciso dotar as imagens-fatos de “propriedades centrífugas” (BAZIN, 2014, p. 303), com se cada imagem-fato contivesse uma energia que lhe é própria e que influenciaria a energia das outras imagens-fato que lhe sucederão e antecederam. Por isso, haveria uma semelhança entre os autores do romance moderno americano (Faulkner, Hemingway ou Dos Passos) e Rossellini, pois eles estruturavam suas narrativas a partir da “lei de gravitação que rege a organização dos fatos” (BAZIN, 2014, p. 305). Não se trata do processo de adaptação de um meio a outro, da literatura ao cinema, mas de ter encontrado o equivalente cinematográfico da revolução instaurada pelo moderno romance americano. Este seria um dos maiores méritos do cinema italiano.

Rossellini não faz as personagens buscarem um objeto concreto como em De Sica, pois não há bicicleta como em *Ladrões de Bicicleta*, nem a necessidade do dinheiro para o aluguel como em *Umberto D.* Rossellini põe suas personagens em determinadas situações que as ultrapassam: uma ilha vulcânica onde as pessoas têm modos insuportáveis para os modos burgueses da personagem principal (*Stromboli*), a desestruturação existencial pela morte de um filho e a necessidade de ajudar os mais desfavorecidos (*Europa '51* [Roberto Rossellini, 1952]) ou a ida à Itália para vender uma casa com o marido em plena crise conjugal (*Viagem à Itália* [Viaggio in Italia, Roberto Rossellini, 1954]). Como diz Rivette (2013), Rossellini se recusa ao “desenvolvimento temático da intriga” e a sua força está em fazer surgir momentos de imobilidade onde a imagem que a personagem vê ultrapassa-a no sentido do sublime. O real aqui é visado e é inseparável da personagem que o vê. Se, em De Sica, a imaginação do espectador está posta em favor de decisões morais das personagens (roubar ou não roubar, pagar ou não pagar), em Rossellini a imaginação é confrontada para além de seu próprio limite sofrendo uma violência que leva ao extremo o seu poder. Talvez, a grande novidade de Rossellini não estaria do lado do real, como queria Bazin, mas sim desses momentos em que as personagens são dominadas por uma “vertigem de si”, “deste brusco repouso dos seres, destes ensaios imóveis diante da fraternidade impossível; desta súbita lassidão, que os paralisa um segundo no seio mesmo da ação” (RIVETTE, 2013, p. 56).

Rossellini “não gosta muito de narrar, [...] ele mostra” (RIVETTE, 2013, p. 54-55), mas o que ele mostra não se reduz apenas à representação de uma pesca, de um vulcão (*Stromboli*), de uma fábrica (*Europa '51*) ou de um achado arqueológico (*Viagem à Itália*). Essas representações visam revelar algo. As personagens veem para liberarem a potência da imagem que lhe confronta, logo a nós também. Por isso é preciso compreender essa insistência de Rossellini de fazer as situações óticas e sonoras entrarem em relação com o não-humano, com devires-animais, devires-minerais, com aquilo que arrasta a personagem para o desconhecido.

Uma situação puramente ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo de intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das conexões sensório-motoras na imagem-ação. [...] Trata-se de algo excessivamente poderoso, ou excessivamente injusto, mas às vezes também excessivamente belo e que, portanto, vai além de nossas capacidades sensório-motoras (DELEUZE, 2018b, p. 350).

A teoria do sublime rosselliniano parece estar contida em uma cena encontrada por acaso durante as filmagens de *Viagem à Itália*, que não estava prevista no roteiro e que traz toda a herança neorrealista, não apenas como um “a mais de realidade”, mas como aquilo que ultrapassa a personagem que vê. O anfitrião Paul Dupont (Paul Muller) interrompe a conversa de separação do casal, Katherine (Ingrid Bergman) e Alex (George Sanders), para convidá-lo a ver as novas escavações em Pompeia. Ao chegarem lá, diante da escavação, o anfitrião explica ao casal: “Neste lugar encontraram a fôrma. Quando encontram a fôrma, eles fazem um buraco para inserir o gesso. O gesso preenche o espaço vazio deixado no chão pelo corpo desintegrado. As fôrmas de corpos e objetos têm sido recompostas há 2 mil anos” (VIAGEM À ITÁLIA). Essa explicação em *voz fora da tela*, como se fosse uma *voz-off* de um narrador de reportagem, vem sobre a imagem dos arqueólogos enchendo um buraco no chão com gesso líquido para, logo depois, começarem a cavar com cuidado. Na medida em que a terra vai sendo retirada, a forma em que um homem e uma mulher morreram juntos vai aparecendo. A escultura que aparece da terra, a escultura do próprio tempo, aterroriza a Katherine que corre abismada, pois não suporta vê-la.

A pesca do atum, o vulcão (*Stromboli*) e o funcionamento das máquinas da fábrica (*Europa '51*) ainda encobriam de certa forma a própria imagem da perda, pois a figura

humana estava ali ausente. No entanto, em *Viagem à Itália*, a perda ganha a própria forma humana no molde dos corpos que aparecem na escavação. Ali, sobre a semelhança de uma forma humana congelada, moldada, no momento mesmo de sua morte, abraçados como se tivessem sido acudados pela lava, é que a morte aparece como algo que a personagem perde ao olhar a imagem. Se Rossellini afrouxa a intriga, é para melhor fazer seus personagens verem o insuportável.

Os olhos humanos não têm nada de melhor a fazer do que serem atingidos, *tocados* pelo mundo visual que os circunda, chegando por vezes a devorá-lo, e que desse contato violento pode nascer não apenas o conhecimento das relações entre os diversos objetos, mas também tal estado de espírito decisivo e inexplicável. Há então uma espécie de conhecimento ‘pático’ [...], um conhecimento que surgiria do choque da relação, da surpresa – riso ou horror – produzida na relação (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 52).

Rossellini procede por uma desproporção, uma ausência de medida comum entre homem e natureza, mas também entre o homem e sua própria morte. Os signos óticos e sonoros se abrem ao sublime que os ultrapassam, as personagens se imobilizam frente às imagens não porque não há nada mais além delas, mas porque elas são animadas por uma transcendência. Sim, há ainda em Rossellini uma transferência de crença de um deus cristão para um real que passava a ocupar, então, “o velho papel da transcendência” (AUMONT, 2008, p. 15). Depois do vulcão, só é possível o fim do filme.

No entanto, talvez não fosse do lado do real que estaria a novidade instaurada pelo neorrealismo no cinema, mas do lado do mental. “Ao invés de um prolongamento linear, tem-se um circuito em que as duas imagens não param de correr uma atrás da outra, em torno de um ponto de indistinção entre o real e o imaginário. Dir-se-ia que a imagem atual e sua imagem virtual cristalizam” (DELEUZE, 2013, p. 71). Ao adentrar na fábrica, Irene (Ingrid Bergman), a heroína de *Europa '51*, diz ver um monte de condenados. A disjunção entre aquilo que vê e aquilo que diz faz a imagem da fábrica entrar em relação com a imagem da prisão: célebre associação foucaultiana. A imagem-fato parece entrar, assim, em um circuito de relação que não é mais o prolongamento percepção-afecção-ação, mas um circuito virtual de relações com outras imagens.

Desde já, para Bazin, “tratava-se [...] de uma nova forma de realidade, supostamente dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real já não era representado ou reproduzido, mas ‘visado’” (DELEUZE, 2018b, p. 11). E aqui talvez esteja a diferença de natureza entre a transparência da imagem no cinema de intriga, cujo realismo estaria lá para melhor representar a ação, e a transparência da imagem no neorealismo que estaria aí para melhor visar uma situação. O que Rossellini teria posto em cena em *Alemanha, ano zero* [Germania anno zero, Roberto Rossellini, 1948] não seria apenas uma personagem que se desloca entre as ruínas de Berlin, mas uma criança vidente que sabe ver e que morre daquilo que vê. Para Deleuze, a tese da imagem-fato seria mais rica do que aquela que Bazin insistia em atribuir aos filmes neorealistas um “a mais de realidade”. Ao longo de sua trajetória, a cada movimento de deixar a intriga mais frouxa, o neorealismo colocaria cada vez mais em cena personagens que não mais sabiam reagir às situações com que se defrontavam, pois elas passam a ver aquilo que lhes era insuportável, valorizando, assim, a duração da imagem, o seu aspecto temporal.

[...] a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Mais do que reagir, ela registra. Está entregue a visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais do que engajada em uma ação (DELEUZE, 2018b, p. 13).

Isso não implica que a imagem-fato abriria mão do movimento para fazer emergir o tempo. A mutação que o neorealismo operou não foi na imagem em si mesma, já que, no cinema, uma imagem nunca está sozinha. Ao interromper o prolongamento da percepção em ação, ao afrouxar a intriga, um outro tipo de relação entre as imagens foi instaurada, na qual o movimento não mais submetia o tempo, mas seria o tempo que passaria a ter, cada vez mais, uma maior importância em relação ao movimento. O tempo deixaria de ser apenas uma derivação indireta da intriga e seria, ele mesmo, posto em imagem.

Tais paradas na intriga são espécies de Arlequins que com suas trapaças “incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama” (AGAMBEN, 2007, p. 61). No entanto, tal trapaça é muito mais arteira do que se poderia imaginar, nos pontua Agamben, pois ao mesmo tempo em que solta e desaperta a



trama, ela também a reata. Princípio mesmo do corte da montagem que, ao mesmo tempo em que separa as imagens, também as unem. O cinema moderno e contemporâneo atua também nessa disjunção: algo que vem ser interrompido para ser posto em sequência em um gesto posterior; mas tal interrupção só vem a se fazer mudando a natureza da própria imagem, pois ao interromper a ação, a imagem se prolonga na duração, no tempo mesmo em estado puro, mas também perde a sua característica objetiva e deriva para a configuração de situações subjetivas.

Quanto mais Rossellini, Antonioni e Fellini eram acusados pelos críticos de terem traído o neorealismo por se afastarem do conteúdo social que inicialmente o caracterizava, mais esses cineastas tendiam para a criação de situações mentais, como uma forma de instaurar novas imagens que tinham uma relação direta com o pensamento, fazendo valer um outro realismo que não tinha mais relação com as situações sensório-motoras que caracterizam o antigo realismo do regime da imagem-ação do cinema de intriga.

#### **4.7 A linearização da intriga e a subjetivação do sensível: Antonioni e a desdramatização**

Ao ser questionado em uma palestra para um grupo de alunos, se se considerava um diretor neorealista, Michelangelo Antonioni (2017, p. 48) não soube responder. No entanto, para ele, o neorealismo não tinha acabado, mas tinha evoluído. Houve o primeiro momento da trilogia da guerra de Rossellini e dos primeiros filmes de De Sica, quando o cinema italiano se defrontou com uma realidade ardente e imediata do pós-guerra, período em que foi necessário levar em conta a relação da personagem com a realidade, o que ele chamou de “cinema de situação”. Passada a guerra, passou-se também à necessidade de se realizar filmes como aquele em que um homem tem a sua bicicleta roubada (referindo-se a *Ladrões de Bicicleta* de De Sica) e que descartava, assim, a dimensão psicológica, a personalidade, a timidez e o amor por alguém que a personagem sentia. O foco no objeto dramático e na necessidade imediata da personagem fizeram De Sica não aprofundar, por exemplo, a relação de casamento entre Antonio e Maria.

Atualmente, eliminando o problema da bicicleta – estou usando uma metáfora, tentem me entender para além das palavras -, é importante ver o que existe dentro desse homem que tem a bicicleta roubada, quais são seus pensamentos, seus sentimentos, como se adequam, o que ficou dentro dele de todas as experiências passadas, da guerra, do pós-guerra, de tudo o que

aconteceu no nosso país, exatamente, que, como muitos outros, saiu de uma aventura tão grande e tão intensa (ANTONIONI, 2017, p. 48).

O neorrelismo que seguiu com essa incumbência tratou de “delinear as mudanças e evoluções que, depois, aconteceram na psicologia e nos sentimentos” (ANTONIONI, 2017, p. 67) e que marcaram as pessoas depois de já passada a guerra. O começo de *A noite* [La Notte, Michelangelo Antonioni, 1961] parece ser literalmente uma síntese de uma crítica dos sentimentos cujo filme parece pretender ser a clínica. Lídia (Jeanne Moreau) e seu marido escritor Giovanni (Marcello Mastroianni) chegam ao hospital para ver um amigo, Sr. Garani (Bernhard Wicki), que está internado. Logo na entrada, mesmo na companhia de Lídia, Giovanni é interceptado por uma paciente visivelmente – ou melhor, exageradamente – histérica que tenta levá-lo ao seu quarto. Toda a cena é construída de modo que uma superfície de dor (o amigo doente e afetado pela morfina e a paciente que sofre de transtornos psicológicos, mas também o casal Giovanni e Lídia que está em uma crise relacional – como saberemos mais adiante) faz irromper uma profundidade sexual doentia, uma “doença de Eros”: Giovanni tenta seduzir a bela enfermeira que chega, mas também a paciente histérica que consegue finalmente levá-lo para o quarto, e o ato sexual só não é concretizado, pois duas enfermeiras os impedem. Na cena seguinte, no carro, indo para o lançamento de seu livro, Giovanni confessa a Lídia o que acontecera entre ele e a paciente. Giovanni parece esperar uma represália de sua esposa, mas ao invés de corresponder à sua expectativa, Lídia sabiamente responde: “você pode escrever um conto chamado ‘Os vivos e os mortos’”. A única possibilidade de transformar essa doença erótica é transmutá-la em arte, que, no caso do filme, é produzir situações desdramatizadas para que tais gestos doentios possam ser evidenciados em composições plásticas precisas, tais como os planos do filme. Daí que *A noite* parece ser ao mesmo tempo uma crítica, mas também uma clínica dos sentimentos de uma determinada sociedade.

Para dar conta do efeito da guerra na psicologia das personagens, Antonioni fará histórias de casais focando mais na vida íntima da personagem do que na sua relação com a sociedade ou com o ambiente. *Crimes da Alma* [Cronaca di un amore, Michelangelo Antonioni, 1950], seu primeiro longa-metragem, já se trata de um casal que se reencontra, depois de anos separados, devido à aparição de um detetive enviado pelo marido de Paola (Lucia Bosè) para investigar a sua vida pregressa; em *As Amigas*, [Le amiche, Michelangelo Antonioni, 1955] é a formação e a dissolução de vários casais que fazem o filme; em *O grito*

[Il grido, Michelangelo Antonioni, 1957], a separação do casal é o acontecimento mesmo que fará Aldo (Steve Cochran) traçar uma linha de fuga proliferando os casais provisórios que se formarão através de encontros fortuitos e aventuras amorosas; em *A aventura* [L'avventura, Michelangelo Antonioni, 1969], é um casal que se desfaz devido ao desaparecimento de Anna (Lea Massari) no começo do filme dando espaço ao surgimento de um outro casal, Sandro (Gabriele Ferzetti) e Cláudia (Monica Vitti), que busca agora a desaparecida. *A noite e O eclipse* [L'eclisse, Michelangelo Antonioni] tratam de um casal em crise conjugal que no início estão juntos compartilhando o mesmo plano para logo em seguida serem separados pelo filme que acompanhará separadamente as suas errâncias (*A noite*) ou unicamente a errância dela (*O eclipse*).

A busca de Antonioni em tentar compreender o que se passava com as pessoas depois de ter passado a guerra, um evento histórico com forte carga emocional, parece ter um equivalente na maneira de organizar a narrativa mesma de seus filmes, onde sempre algo também emocionalmente forte ocorre, ou já ocorreu, quando o filme começa. Em *Crimes da alma*, é o acidente que ocasionou a morte de Giuliana no poço do elevador que figura como um desejo não dito de um casal de amantes; em *As amigas*, foi a tentativa de suicídio de Rosetta (Madeleine Fisher) que revelará a mediocridade e a falsidade da vida burguesa; em *A aventura*, é o desaparecimento de Anna, na primeira parte do filme, que fará seu noivo e sua amiga empreenderem uma busca, mas cujo olhar ausente da desaparecida assombrará, constante e moralmente, a relação amorosa recém formada; e em *O eclipse*, é uma longa discussão entre Riccardo (Francisco Rabal) e Vittoria (Monica Vitti), prolongamento de uma conversa que já ocorrera durante toda a madrugada e que antecedeu as primeiras imagens do filme, onde vemos, já de manhã cedo, um casal em frangalhos tentando se desvencilhar um do outro.

Tais acontecimentos, que funcionam como ponto de partida ou disparadores, acionam uma fuga das personagens que passam a errar pelo espaço sem motivo aparente. Ou melhor, as personagens passam a se mover de um lugar a outro pelo único motivo de fugir, elas traçam uma linha de fuga que as empurram sempre pra frente, sem objetivo, mas em frente. Claudia, em *O eclipse*, atravessa diversos espaços desconectados que só se conectam pela sua deambulação depois do término da relação amorosa: a casa de seu namorado, a bolsa de valores, seu apartamento, o apartamento de uma vizinha repleto de utensílios e imagens

africanas, onde a personagem vai desejar ser outro performando uma africana em *black face*, o bar em uma pequena pista de pouso repleta de americanos... As conexões entre os espaços anteriormente desconectados parecem se fazer por um niilismo, perfazendo uma intriga que não segue mais os elos causais de uma cadeia de situações, mas se faz pelo efeito de uma situação passada ou inicial que irá reverberar em todas as demais situações seguintes, tal como uma pedra, que jogada em um lago, faz avançar as ondas em sua superfície, sendo a personagem o vetor direcional de tais ondas.

Ao mesmo tempo em que um evento passado vem assombrar o presente da imagem, ela faria ressoar também algo em uma direção futura: o desejo de matar o marido para que os amantes possam finalmente ficar juntos (*Crimes da alma*), a linha de fuga traçada rumo à própria aniquilação da personagem (*O grito*) ou até mesmo a paixão que se desenvolverá entre o casal que busca a amiga desaparecida (*A aventura*). Assim, as personagens ganham sua espessura a partir da conquista de uma dimensão temporal, o que dá a ver “um peso específico do tempo se exercendo no interior das personagens e minando-as de dentro (a crônica)” (DELEUZE, 2018b, p. 42).

Isso se dá pois, para Antonioni, não se penetra nos fatos com a reportagem. Se logo depois da guerra houve uma “necessidade de verdade”, pois pareceria urgente fotografar cada esquina, agora “há uma maior tendência para criar a realidade própria” (ANTONIONI, 2017, 37). A técnica para se distanciar de uma realidade objetiva e desenvolver cada vez mais uma realidade subjetiva será “acompanhar os personagens até revelar seus pensamentos mais íntimos” (ANTONIONI, 2017, p. 49). Não se trata, porém, de fazer as personagens falarem sobre sua intimidade, mas de captar seus pensamentos através dos seus silêncios e de suas reações quaisquer. Em *Crimes da alma*, depois de um encontro em um modesto quarto de motel com seu antigo amante Guido, que terminara numa discussão entre os dois, Clara entra em seu luxuoso quarto juntamente com a empregada que não lhe pára de falar recados. Ela pede para ficar sozinha e logo seu rosto é afundado em uma tristeza. Não há cortes na cena, mas um balé em que o movimento de Clara e o movimento da câmera fazem a solidão da personagem ser expressa em sua duração através dos gestos e do deslocamento pelo quarto. Já *O Grito* se fará completamente sobre a solidão que a personagem se impõe depois que seu amor a abandona, apesar dos encontros fortuitos ao longo da fuga. Em *A aventura*, depois de presenciar a traição de sua amiga com um pretendente a pintor bem mais novo, Cláudia vaga

sozinha pelos corredores da mansão como se reverberasse dentro dela a paixão que ainda sente por Sandro, que retornará a encontrar mais adiante, mas também quando Sandro desce sozinho para o salão e demora a voltar, e Cláudia, sozinha no quarto do hotel, vaga de um lado a outro, cheira a camisa de seu amado, vê-se no espelho, escreve números sequenciados em uma ilustração de uma revista e vê a paisagem já amanhecida pela janela como se estivesse atormentada pela ausência do namorado. Em *A noite*, ao sair do lançamento do livro de seu marido, Lídia vaga sozinha pela cidade, o que ela vê parece ser o seu desejo projetado nas situações que atravessa: dois homens se divertindo, um grupo de rapazes brigando em um terreno baldio na periferia, mas também o lançamento de pequenos foguetes que desejam alcançar a lua.

Acompanhar a personagem não significa, entretanto, apenas um movimento de aproximação, mas também de afastamento, pois é necessário “captar deste personagem os momentos que surgem como menos importantes, e que não são menos importantes” (ANTONIONI, 2017, p. 49). Trata-se, antes, de levar o roteiro ao limite e “dar palavras a acontecimentos que as recusam” (ANTONIONI, 2017, p. 42). Esses acontecimentos inexprimíveis em palavras, que se dão a ver através dos gestos das personagens e da câmera, só podem acontecer depois de passada a ação; são nesses “interstícios de ação” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 76, tradução nossa)<sup>172</sup> que os momentos insignificantes ganham importância e se tornam significativos através do movimento da câmera. O movimento da imagem não viria mais de um tempo ilusório construído pela montagem, exterior ao ritmo da existência, mas viria do interior mesmo das imagens através do valor temporal alcançado pela duração dos gestos e do movimento da câmera. Se nos dramas teatrais tradicionais esses momentos seriam ocupados por um monólogo da personagem que revelaria ao público o que pensa e o que sente, aqui esse momento da personagem consigo mesma é construído sem nenhuma palavra, apenas a partir da duração do gesto próprio ao plano-sequência. Ao prolongar a imagem e o ritmo para fora da ação, ao dar importância a movimentos considerados insignificantes, Antonioni acaba por “inverter a relação habitual entre os dados

---

<sup>172</sup> “[...] interstices de l’action [...]”

espaciais e a expressão temporal, e coloca os primeiros a serviço da segunda” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 76, tradução nossa)<sup>173</sup>.

Quando tudo foi dito, quando a cena principal parece concluída, existe o depois; e acho importante mostrar o personagem justamente nestes momentos, e de costas e de frente, e um gesto dele e um comportamento dele, porque servem para esclarecer tudo o que aconteceu e o que, daquilo que aconteceu, permaneceu dentro do personagem (ANTONIONI, 2017, p. 49).

Talvez, por isso, o que o interessa não seria mais a relação da personagem com a realidade, tal como na primeira fase do neorrealismo, mas a relação da personagem com a paisagem por intermédio de um certo formalismo da fotografia e de movimentos precisos da câmara e dos atores dentro do quadro. “Não o cinema ao serviço da realidade, mas sim a realidade ao serviço do cinema” (ANTONIONI, 2017, p. 38). Se a dimensão subjetiva não aparecia nos primeiros filmes neorrealistas, era porque os dispositivos narrativos, como a perda da bicicleta e sua conseqüente busca, eram o que mais importavam a fim de mostrar um espaço destruído pela guerra. Decerto, o cinema de Antonioni se organiza também em torno do espaço; só que este “se confunde com uma luta contra o espaço” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 74, tradução nossa). Nos primeiros filmes, a câmara se concentra em interiores e deles sai apenas para pôr as personagens em espaços encharcados pela água da chuva (*Crimes das Almas*, *A dama sem camélias* [La signora senza camélie, Michelangelo Antonioni, 1953] e *As amigas*); nos filmes seguintes, o espaço vai perdendo sua função de exterioridade e as paisagens passam, cada vez mais, a construir estados de alma, como as ruas esfumaçadas pela neblina e repletas de lama (*O grito*); a praia invernal para onde vai um grupo de amigas burguesas, momento de pausa e dispersão (*As amigas*); uma ilha rochosa, espaço ao mesmo tempo fechado em si mesmo e aberto ao infinito onde alguém irá desaparecer, mas também a cidade sem ninguém, espaço vazio, onde o casal chega à procura de Anna (*A aventura*). “[O] espaço reina no universo de Antonioni mais a título de signo do que de cenário” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 77, tradução nossa)<sup>174</sup>.

<sup>173</sup> “[...] par renverser le rapport habituel entre les données spatiales et l’expression temporelle, et place les premières au service de la seconde”.

<sup>174</sup> “[...] l’espace régné dans l’univers d’Antonioni, c’est désormais à titre de signe et non de décor”.

No entanto, arriscar-se a falar da realidade a partir de uma personagem – e não mais da pressuposição de que existiria uma realidade exterior e independente e que poderia ser acessada através da imagem, tal como faziam os filmes de reportagens – acaba por criar uma indiscernibilidade entre o real e o imaginário, pois “há sempre uma intervenção da nossa imaginação que traduz e altera a matéria” (ANTONIONI, 2017, p. 35), de modo que haveria uma sobreposição entre a visão exterior e a visão interior: “é deste acordo entre visão e cérebro, entre visão e instinto, entre visão e consciência, que nasce o impulso de falar, de mostrar” (ANTONIONI, 2017, p. 33). Por isso os críticos franceses denominam a fórmula de Antonioni como sendo um *neorrealismo interior*: “olhar o homem por dentro, ver quais os sentimentos, quais os pensamentos que o motivam no seu caminho para a felicidade, a infelicidade ou a morte” (ANTONIONI, 2017, p. 29). Entre o real e o imaginário, entre o objetivo e subjetivo, um curto-circuito é criado de modo que um passa a se fazer pelo outro. “O olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo em que, por sua vez, se torna real e nos dá novamente a realidade” (DELEUZE, 2018b, p. 22).

Pasolini (1982) já tinha identificado, à sua maneira, tal procedimento pelo qual um autor de cinema tomaria uma personagem como pretexto para por em cena suas operações estilísticas, embaralhando, assim, as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o objetivo e o subjetivo, o que denominou de “subjetiva indireta livre”, correspondente ao discurso indireto livre na literatura. Diferentemente de um “cinema de prosa” preocupado em narrar acontecimentos, tendo em conta a pressuposição de uma realidade independente, haveria um “cinema de poesia” que, por ter uma finalidade estética, se preocuparia com o ritmo e com a forma mesma da representação a fim de fazer brotar sentimentos. Tal diferença entre dois tipos de cinema seria uma espécie de equivalente da “língua de prosa” e da “língua de poesia” na literatura.

Para Pasolini, o rumo da prosa tomado pelo cinema teria sido uma desvirtuação de sua especificidade pela indústria que logo encontrou nele um “espetáculo de evasão”, fazendo com que todos os elementos irracionais, oníricos, bárbaros, que constituíam a imagem-movimento, fossem jogados abaixo da consciência para serem explorados através do choque e da persuasão. A narrativa cinematográfica convencional teria sido construída sobre esse “monstro hipnótico”, e nem mesmo os filmes de arte teriam escapado a essa específica “língua da prosa” que fez o cinema tender para a tradição naturalista e objetiva. O cinema

feito a partir da racionalidade da intriga teria solapado a dimensão mais irracional da imagem e fundado, assim, uma estética que procurou ser a mais transparente possível, buscando uma *mimesis* do real, um mundo que fosse independente da obra e que o filme viria a imitar.

No entanto, se a imagem remeteria ao irracional, ao onírico e ao aberrante, pois teria uma natureza similar à memória e ao sonho, ela deveria remeter não apenas a uma tendência naturalista e objetiva, mas também a uma tendência expressiva lírico-subjetiva. Desta maneira, ao mesmo tempo em que a imagem teria uma face voltada para o que é natural e objetivo, ela teria uma outra voltada para o expressivo e o subjetivo. Pasolini vai criar uma imagem no mínimo curiosa de filmes que seriam duplos, filmes compostos simultaneamente por dois filmes, onde um correria por baixo do outro. Um filme moderno como *Deserto Vermelho* [Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964], ou *Antes da revolução* [Prima della rivoluzione, Bernardo Bertolucci, 1964], teria, diz Pasolini (1982, p. 149), uma dupla natureza: uma na qual o filme se serviria de um protagonista cujo estado de alma psiquicamente doentio, anormal ou neurótico operaria uma *mimesis* que permitiria ao cineasta uma determinada liberdade estilística – o que figuraria um “discurso indireto livre” que adaptado ao cinema se denominaria “subjetiva indireta livre”; e uma outra, que seria uma natureza subterrânea à primeira, onde o autor teria se expressado sem o pretexto da *mimesis* visual do seu protagonista, sem esse “álibi narrativo acidental” (PASOLINI, 1982, p. 152). O primeiro é o filme tal qual é, o outro é o filme tal qual poderia ter sido feito. Esse filme subterrâneo, poderíamos dizer *virtual*, que quase se destacaria do filme mimético que o autor emprestou a sua personagem, coincidiria com “os processos típicos da expressão especificamente cinematográfica” (PASOLINI, 1982, p. 150). Vemos aqui uma operação que se assemelha àquela pela qual Germaine Dulac queria destacar o movimento do móvel que o originou ou da intriga que lhe serviria de suporte. Pasolini faz ressoar uma antiga cisão no discurso cinematográfico na qual o *mythos*, a intriga, poderia operar de maneira separada da *opsis*, o sensível, vislumbrando um cinema que não buscaria mais uma história a ser contada, mas aquilo que lhe seria específico e que estaria ainda em pleno desenvolvimento.

Seria através desse filme subterrâneo, desta tendência autoral e expressiva que poderia se constituir uma “língua especial” do cinema, uma “língua de poesia”. Se haveria um filme em que a protagonista seria uma personagem com problemas psicológicos, haveria um outro, correndo junto ao primeiro, protagonizado pelo *estilo*. Seria através desse filme-outro que



uma “língua especial” estaria a se desenvolver através de uma série de “estilemas cinematográficos”, que serviriam à expressão da visão interior do autor (PASOLINI, 1982, p. 150). Tais obras seriam constantemente assombradas pela “tentação de fazer um outro filme”, como se o autor estivesse sempre preste a abandonar a película que está produzindo em prol de uma “inspiração latente do amor pelo mundo poético das próprias experiências vitais” (PASOLINI, 1982, p. 148). Haveria, assim, em Antonioni, um “falso objetivismo” que serviria apenas de pretexto para uma “subjetiva indireta livre” (PASOLINI, 1982, p. 148), fazendo com que o diretor estivesse sempre a realizar um deslocamento em relação ao sistema do próprio filme. O que estaria acontecendo no novo cinema seria um fenômeno de diacronia entre uma “língua do cinema de poesia”, que estaria a formar uma “tradição técnico-estilística”, e a consolidada “linguagem da narrativa cinematográfica” que estaria preocupada em expressar uma intriga ou o psicologismo de uma personagem (PASOLINI, 1982, p. 150).

Dentro de um mesmo filme, haveria um que operaria uma codificação das imagens a fim de narrar algo e, ao mesmo tempo, outro que tentaria corroer o primeiro através de um lirismo estilístico que se faz mostrar tanto quanto aquilo que se pretende contar. O “cinema de poesia” seria caracterizado, dessa maneira, por uma câmera que se faz sentir, violentando assim os fatos “através das loucas deformações semânticas devidas agora a sua presença como consciência técnico-estilística contínua” (PASOLINI, 1982, p. 150). Daí o uso do *zoom*, a alternância de lentes para se filmar um mesmo rosto, as contraluzes, os reflexos da luz na lente da câmera, os movimentos acentuados da câmera na mão, os *travellings* e os irritantes *raccords (jump cuts)* tão comuns no cinema moderno. Em contraposição, o “cinema de prosa” tentaria invisibilizar a câmera e os cortes para que pudessem ser submetidos à história. Ter-se-ia aí “duas maneiras de fazer cinema: duas línguas cinematográficas diferentes” (PASOLINI, 1982, p. 150).

Daí, também, a existência de *falsos raccords* nos filmes de Antonioni: em *Crimes da alma*, o casal olha para baixo, o plano seguinte é o elevador que sobe em *contraplongée*: a conexão gramatical que fazemos é que tal plano seria equivalente ao olhar do casal, mas quando a câmera se desloca para cima acompanhando o elevador que sobe, vemos aparecer o casal do outro lado da escada, o que acaba por transformar um plano subjetivo em objetivo. *A noite* também é repleto de *falsos raccords*. Giovanni está na cama e olha para cima, o plano seguinte é um plano de cima para baixo que filma Lídia esmagada pelas linhas arquiteturais

de um prédio: mesmo com a quebra do eixo do olhar tendemos a suturar o plano-olhar com o plano-vista embaralhando a fronteira entre o que é subjetivo e objetivo. Tais “erros de gramática” são realizados de propósito:

[...] eliminei muitas preocupações e superestruturas técnicas, eliminei tudo o que podia ser os nexos lógicos de uma história, os saltos de sequências em sequência, pelos quais uma sequência serviria de trampolim para a sucessiva, justamente porque me pareceu, e tenho absoluta convicção disto: hoje o cinema dever ser ligado à verdade e não à lógica (ANTONIONI, 2017, p. 71).

Antonioni pretende separar a verdade da lógica e ligá-la ao efeito que o filme produz ao se livrar das convenções narrativas no cinema, pondo, dessa forma, o drama em crise. A “subjetiva indireta livre” está intimamente ligada, no caso de Antonioni, a um...

[...] cansaço intuitivo que eu sentia havia muito tempo sobre o que eram as técnicas e os modos de narrativa, normais e convencionais no cinema. [...] [E]u considerava que era certo não abandonar os personagens nos momentos em que, esgotado o exame do drama, ou pelo menos aquilo que do drama interessava exprimir – os picos dramáticos mais intensos – o personagem ficava sozinho consigo mesmo, com as consequências daquelas cenas ou daqueles traumas ou daqueles momentos psicológicos tão violentos que, sem dúvida, haviam provocado nele determinada função e o haviam feito progredir psicologicamente em direção a um momento posterior. Parecia-me oportuno acompanhá-los nestes momentos aparentemente secundários, nos quais se teria a impressão de que não havia nenhum motivo para ver que rostos possuíam ou quais eram seus gestos, suas atitudes (ANTONIONI, 2017, p. 67-69).

Seria sob a égide do cinema de Antonioni que a crítica iria inventar, ou recuperar, a noção de desdramatização. Quem primeiro teria lançado “os jatos daquilo que mais tarde se denominara **desdramatização**” (MARTIN, 1966, p. 58, tradução nossa)<sup>175</sup> teria sido Rossellini em *Viagem à Itália*, mas quem “atingiu um grau que teve valor demonstrativo” (MARTIN, 1966, p. 59, tradução nossa)<sup>176</sup> foi Antonioni, que fez seus personagens atravessarem instantes quaisquer da vida, acontecimentos mais ou menos significantes cuja importância era dada mais a uma determinada atmosfera da cena do que ao conteúdo da mesma. Antonioni não propunha um final ao espectador, nem mesmo uma moralidade; a sequencialização dos episódios não pretendia ter nenhum valor demonstrativo e foram

<sup>175</sup> “[...] le premiers jalons de ce qu’on appellera plus tard la **dédramatisation**”.

<sup>176</sup> “[...] a atteint un degré qui ait valeur demonstrative”.

construídos preferindo a cronologia aos retornos explicativos. Os filmes de Antonioni avançam linearmente tal como um fluxo de eventos e atmosferas, “acontecimentos puros [...] livres de toda ‘significação’ imediata” (MARTIN, 1966, p. 62, tradução nossa)<sup>177</sup>, de modo que a significação se torna “mais afetiva do que intelectual” (MARTIN, 1966, p. 62, tradução nossa)<sup>178</sup>.

A operação de desdramatização consistiria em...

[...] rejeitar toda visão dramatizante dos acontecimentos (geralmente obtidas recorrendo às situações privilegiadas e simbólicas, aos *coup de théâtre* demonstrativos e por uma concentração, uma condensação da realidade destinada a fazer exprimir as significações) e a mostrar a vida tal qual ela é, tanto com seus tempos fracos como com seus tempos fortes, com suas praias de tédio e com seus picos de crises: e já que sempre há decupagem, ou seja - escolha, os acontecimentos são escolhidos não em função de seu valor significativo ou simbólico, mas antes de tudo em função de sua significação eventual que surge apenas em segundo grau, através de sua carapaça de aparência bruta e direta: tal como eles se apresentam a nós na realidade, não escolhidas, não decantadas, não interpretadas. Segue-se que a obra desdramatizada é de estrutura não circular ou cíclica, mas linear: o autor não tem nada a demonstrar, a provar, deixa a significação surgir dos acontecimentos no lugar de construir os acontecimentos em função da significação que ele gostaria de fazê-la enunciar e ele não sente a necessidade de conceber sua obra como uma demonstração, como um teorema (MARTIN, 1966, p. 59 e p. 62, tradução nossa)<sup>179</sup>.

No entanto, a desdramatização no cinema de Antonini não se faria apenas pela carapaça de aparência bruta e direta, nem apenas pela linearidade de sua estrutura, mas também pelas personagens, as quais não precisam tanto uma da outra. Por isso, não seria tanto

<sup>177</sup> “[...] purs événements [...] dénués de tout « signification » immédiate”.

<sup>178</sup> “[...] plus affective qu’intellectuelle”.

<sup>179</sup> “[...] rejeter toute vision dramatisante des événements (généralement obtenue par le recours aux situations privilégiées et symboliques, aux coups de théâtre démonstratifs et par une concentration, une condensation de la réalité destinée à lui faire exprimer des significations) et à montrer la vie telle qu’elle est, avec ses temps faibles comme ses temps forts, avec ses plages d’ennui comme avec ses sommets de crise; et puisqu’il y a toujours découpage, c’est-à-dire choix, les événements sont choisis non pas en fonction de leur valeur significative ou symbolique mais avant tout en fonction de leur valeur significative, leur signification éventuelle ne surgissant qu’au second degré, à travers leur carapace d’apparence brute et directe: tout comme ils se présentent à nous dans la réalité, non choisis, non décantés, non interprétés. Il s’ensuit que l’œuvre dédramatisée est de structure non pas circulaire ou cyclique, mais linéaire: l’auteur, n’ayant rien à démontrer, à prouver, laisse la signification surgir des événements au lieu de construire les événements en fonction de la signification qu’il voudrait leur faire énoncer et il n’éprouve pas le besoin de concevoir son œuvre comme une démonstration, comme théorème”.

o tema da incomunicabilidade que figuraria em seus filmes, mas uma doença dos sentimentos que faz o indivíduo afundar em si mesmo. Como diz Giulliana (Monica Vitti), em *Deserto Vermelho*: “Não aguento mais. Por que se deve sempre precisar de outro?”, “sabe o que quero? Ter todos os que me quiseram bem aqui, dentro de mim, como... como um muro.” E eis que Conrado (Richard Harris) – amigo do seu marido, mas que é apaixonado por ela – pergunta: “quer me dizer o que aconteceu?”. Ela simplesmente responde: “nada”.

Se o drama envolve necessariamente a relação com o outro, se ele é necessariamente dialógico, a quebra desta relação fundaria um movimento de desdramatização do drama. É noite numa cena perto do fim de *Deserto Vermelho*, Giulliana vai até um navio, chega a ensaiar subir a escada que dá acesso ao convés, mas eis que desce um marinheiro russo que fala uma língua que não entende. Ela também fala uma língua que o rapaz não compreende, mas mesmo assim eles conversam sem se entenderem. O que ela diz para ele é algo que parece dizer a si mesma. É unicamente neste momento, em todo o filme, que Giulliana consegue realmente falar diretamente o que sente.

Essa cena lembra uma outra em *Três irmãs* de Tchekhov, onde a conversa entre Andrei e Feraponte, um funcionário da administração rural que tem problema de audição, serve para a criação de um monólogo, ou melhor, para a morte do diálogo (SZONDI, 2011, p. 44-45). Andrei aproveita que Feraponte escuta mal e começa a falar sobre sua mulher que não o compreende e sobre como suas irmãs o intimidam. As palavras de Andrei poderiam muito bem serem ditas por Giulliana ao marinheiro russo que não a entende: “Se ouvisse bem, eu não teria falado. Mas preciso falar a alguém” (TCHEKHOV, 1995, p. 45).

No drama o falar sempre expressa, além do conteúdo das palavras, o fato de que se fala. Quando não há mais nada a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala. Na lírica, entretanto, mesmo o silêncio se torna linguagem. Nela as palavras não mais se contrapõem, mas são ditas com uma evidência que é parte da essência do lírico (SZONDI, 2011, p. 43-44).

Como pontua Rosenfeld (2018, p. 90-91), nas peças de Tchekhov, a desdramatização se dá através da inação, não há uma curva dramática e nem grandes conflitos que viriam suscitar o trágico, não há nenhuma tarefa significativa a se confrontar, as personagens decaem e se decompõem lentamente. Os diálogos, como em Antonioni, representam um efeito retardante na estrutura dramática, tendo mais uma função expressiva e lírica do que dramática,

não trazendo, por isso, confrontos de ideias ou visões de mundo. As personagens falam como se “estivessem imersos num mesmo amálgama discursivo, como se as réplicas não se ‘replicassem’, como se os enunciados fossem vetores que se somassem numa mesma direção” (MENDES, 2011).

No entanto, o artista precisaria se revoltar contra o real, fórmula que Antonioni extrai de Camus e que dá a ver a importância de um certo formalismo em seus filmes: a maneira de compor os quadros, de talhá-los a partir de suas linhas; de distribuir os pretos e os cinzas a fim de alcançar um certo equilíbrio; e estabelecer uma coreografia entre a câmera e os movimentos do ator, enfatizando sua relação com ela (se ele está de frente, de perfil, de costas, abaixo ou acima). Não apenas o movimento da personagem, mas também aquilo que é dito por ela deve ter uma íntima relação com aquilo que a imagem compõe.

Uma determinada fala, dita para uma parede ou dita para o fim de uma rua, pode mudar de significado. Assim como uma fala pronunciada por um personagem em plano americano ou de frente muda seu valor; assim como pode mudar o valor de uma fala se a câmera está alta ou baixa (ANTONIONI, 2017, p. 74).

Os filmes de Antonioni seriam marcados por uma “aliança entre uma perspectiva psicológica e uma visão plástica” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1970, p. 74, tradução nossa)<sup>180</sup>. Ali onde Pasolini via uma cisão, e por vezes uma convivência, entre dois tipos de cinema, Ropars-Wuilleumier parece ver um equilíbrio, pois a composição das personagens, como também aquilo que dizem, torna-se inseparável dos mecanismos próprios ao cinema. O próprio Antonioni parece explicitar tal aliança entre o drama e o sensível quando diz ser necessário que a imagem “me ajudasse a dizer o que queria dizer com aquele enquadramento, e ajudasse o próprio personagem a exprimir o que devia exprimir, e, além disso, criasse uma relação entre personagem e fundo, ou seja, com o que está atrás do personagem” (ANTONIONI, 2017, p. 69). Em *A noite*, depois das errâncias, a crise conjugal do casal Giovani e Lídia esmagará sentimentalmente a jovem Valentina (Monica Vitti) para quem as duas derivas convergem (“vocês acabaram comigo esta noite”), mas também transformará os três, sob a égide de um amor fracassado, em charmosas silhuetas em contraluz na porta que dá acesso ao fora da casa.

---

<sup>180</sup> “[...] l’alliance d’une perspective psychologique et d’une vision plastique”.

A desdramatização é também uma *desintrigação*, e em Antonioni ela se dá através de uma intervenção do lírico no seio mesmo da forma dramática: ora iniciando o filme através de uma cena forte que já aconteceu e que não figurará mais no filme, ora confundindo por um momento as imagens objetivas com as imagens subjetivas, ora fazendo os diálogos versarem em função do cotidiano de um “tédio dialogado” (ROSENFELD, 2018, 92), ora fazendo as personagens se calarem para fazer emergir toda uma tessitura do sensível através daquilo que veem, ora fazendo a câmera enquadrar a personagem em espaços vazios, ora filmando o espaço carente de personagem, como na cena final de *O Eclipse*. Certamente, “a ‘desdramatização’ é um efeito... dramático como qualquer outro” (CHION, 2010, p. 280, tradução nossa)<sup>181</sup>, ou, como queria Metz (2014, p. 183), a “desdramatização – termo prático mas perigoso – é apenas uma nova forma de dramaturgia”, mas no cinema ela acontece através de um deslocamento da importância das situações privilegiadas conectadas por elos causais em prol de situações quaisquer onde prepondera o visível e o sonoro, de modo que, em Antonioni, o drama tradicional é substituído por um “drama ótico” (OLLIER *apud* DELEUZE, 2018b, p. 21), por um drama que não se faz mais pela preponderância do inteligível em relação ao sensível, nem pelas relações causais entre as situações, mas pela relação afetiva que as imagens estabelecem entre si e pelo privilégio na maneira plástica como se constrói aquilo que é dado a ver.

---

<sup>181</sup> “La ‘dédramatisation’ est donc un effet... dramatique comme un autre”.

## 5. A IMAGEM-MENTAL NO *NOUVEAU CINÉMA*: O DILACERAMENTO DA INTRIGA E A SUBJETIVAÇÃO DO SENSÍVEL

### 5.1 O mental e a exploração do tempo em *O ano passado em Marienbad*

À medida que os cineastas neorrealistas abandonavam o realismo social e iam se enveredando por uma via em que a imagem reverberaria tanto a subjetividade da personagem quanto a do próprio autor, onde ambas se fundiriam criando estilos originais, eles passaram a ser acusados por parte da crítica de terem traído o neorrealismo.

Se o impacto desse movimento estético ressoou em todo o mundo, desde Hollywood até nos filmes do sul global, os franceses, sempre aptos a se inserirem nas tradições que os aprazem, pretenderam colocar-se como sendo o último suspiro dessa estética cinematográfica. “*Marienbad* é, até agora, o último dos grandes filmes neorrealistas”, afirmou Labarthe (1961, p. 28, tradução nossa)<sup>182</sup>, em um pequeno artigo publicado na *Cahiers du Cinéma* e intitulado *Marienbad année zero* [Marienbad ano zero], uma alusão ao título do filme de Rossellini denominado *Alemanha ano zero*. No artigo, Labarthe defende que *O ano passado em Marienbad* [L’année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961], filme dirigido por Alain Resnais e roteirizado por Alain Robbe-Grillet, teria sistematizado as descobertas neorrealistas levando-as às últimas consequências. No entanto, a alusão do título do artigo que visava aproximar o filme francês do italiano, ao mesmo tempo em que realçava semelhanças, deixava de realçar também as diferenças. Certamente, Resnais e Robbe-Grillet radicalizaram as lacunas e as faltas que separavam as cenas, o que, segundo Bazin, tinha sido uma das características do neorrealismo, de modo que elas se tornaram ainda mais inevitáveis, exigindo do espectador uma maior atividade para construir o sentido do filme. Porém, haveria uma diferença radical na maneira pelas quais as imagens construía a intriga, ou melhor, a desconstruía. Se nos filmes italianos ter-se-ia uma intromissão das imagens-fato que afrouxariam as relações entre as situações através de personagens videntes fazendo com que a intriga fosse minada, a todo tempo, em prol de uma impressão de realidade, em Resnais/Robbe-Grillet tratar-se-ia de mergulhar não mais no real através do olhar da personagem, mas de um mergulho na objetividade mesma do mundo através da emergência de imagens-mentais que viriam dilacerar a intriga em prol de uma impressão subjetiva.

<sup>182</sup> “*Marienbad* est le dernier en date des grands films néoréalistes”.

A diferença no modo de construção do enredo parece ter uma íntima relação com o modo pelo qual os dois filmes se relacionam com o espaço onde se fazem: ao invés de Alemanha, Marienbad. Se o filme de Rossellini *pressupõe* um lugar como sendo exterior ao filme, Berlin destruída pela guerra, o filme de Resnais *propõe* um lugar que talvez nunca tenha existido. No entanto, a diferença não estaria no fato de que Berlin existiria no mundo real e Marienbad não: daí a importância da distinção entre os significantes *pressupor* e *propor*. Marienbad não é, também, um equivalente dos lugares pressupostos, por exemplo, pelos contos de fadas, como o castelo do gigante em *João e o pé de feijão*. O que difere Marienbad, tanto de Berlin quanto do castelo do gigante, é que os dois últimos são pressupostos como sendo lugares independentes da narração. Marienbad, por sua vez, estabelece outra relação com a narração, pois ele só existiria porque o filme o constrói, o propõe, por seus próprios meios. Não haveria um espaço *a priori* à narração, pois ela criaria o seu próprio espaço na medida em que se faz. Em Rossellini, a imagem-fato funcionaria como designação, e é essa dimensão que a constituiria como tal, enquanto em Resnais/Robbe-Grillet a imagem-mental afirmaria o seu poder de criação. Certamente, *Alemanha ano zero* também constrói o espaço a sua maneira, mas a distinção diz respeito não apenas a dimensão construtivista do filme, mas à pressuposição da existência do espaço como sendo preexistente ao filme, enquanto *O Ano passado em Marienbad* propõe o espaço como sendo um ato de criação do próprio filme. Marienbad seria, talvez, um lugar mental, um labirinto mental.

Nas primeiras imagens de *O Ano passado em Marienbad*, tem-se uma câmera que passeia pelo palácio vazio, tanto o movimento da câmera quanto as paredes, os relevos e os objetos são suntuosos. O que a voz descreve em *off* parece narrar aquilo que vemos.

Atravessando corredores/ chegando até salões desertos encrustados com ornamentos de outra era/ quartos silenciosos, onde passos são absorvidos pelos carpetes tão fortemente/ tão pesadamente que ninguém ouve um passo/ como se o próprio ouvido estivesse distante.../ por estes corredores, através de salões, galerias/ desta estrutura de outro tempo.../ esta enorme, luxuosa, barroca, lúgubre... / com infundáveis corredores... (O ANO PASSADO EM MARIENBAD).

A voz monótona masculina parece às vezes aumentar e baixar de volume, “como se o próprio ouvido estivesse distante”, a depender do cômodo onde a câmera se movimenta. Ao encontrar uma representação teatral, a voz se transforma em um diálogo até a câmera encontrar a fonte da voz nos atores autômatos que estão no palco sendo vistos por algumas



peessoas. Tudo aquilo que estávamos observando era um palácio real ou era uma descrição falsificante dos atores-autômatos que construía aquilo que víamos? Talvez nem um, nem outro. Talvez, os dois ao mesmo tempo.

Marienbad é um lugar que apaga a locação real do filme ao mesmo tempo em que a recria de modo a constituir uma “superfície de emergências das imagens enigmáticas a propósito das quais a única coisa que podemos afirmar é que elas pertencem ao filme mesmo” (LABARTHE, 1961, p. 30, tradução nossa)<sup>183</sup>, pois aqueles olhos foram feitos para verem aquelas “portas falsas, colunas falsas, perspectivas falsas”. Se o filme de Resnais seria um prolongamento ou não do neorealismo talvez pouco importa; o que parece revelar a alusão ao filme de Rossellini por André Labarthe é uma curiosa passagem de um cinema que nasce pela devoção à impressão de realidade na imagem e desemboca no seu avesso subjetivo com seu potencial de criar mundos onde o real e o imaginário tornam-se indiscerníveis a ponto de estilhaçar a intriga.

Certamente é possível destacar uma trama em *O ano passado em Marienbad*. Em um suntuoso palácio barroco, que não sabemos ao certo se tratar de um hotel ou de uma clínica (RESNAIS; ROBBE-GRILLET, 1961, p. 4), X.<sup>184</sup> (Giorgio Albertazzi) e A. (Delphine Seyrig) se encontram. Eles parecem já terem se encontrado no ano passado quando se apaixonaram e combinaram fugir juntos. O enredo se faz através das tentativas de X. em convencer A. a fugir com ele, e as recusas dela que não quer ir, pois parece não se lembrar, ou não querer se lembrar, do encontro que tiveram no ano anterior. O homem tenta a todo custo fazê-la recordar, ao mesmo tempo em que ela, a todo o momento, parece tentar se esquivar da recordação. Ao mesmo tempo, em que há uma intriga, também haverá um movimento que tentará destruí-la, que a corroerá por dentro. A introdução do esquecimento como um aspecto da memória será o que irá esfacelar o enredo, irá criar as enormes lacunas, repetições e diferenças entre as situações a ponto de nem podermos mais denominar tal sequencialização das situações como intriga.

---

<sup>183</sup> “[...] surface d ’emergence d ’images énigmatiques à propos desquelles la seule chose que nous puissions affirmer est qu’elles appartiennent au même film”.

<sup>184</sup> Tal como é indicado no roteiro do filme, Robbe-Grillet (1988) denomina as personagens por letras.

A maneira como as situações se desenrolam uma após a outra na duração mesma do filme são motivadas pelo funcionamento mental do narrador, pois tanto o real quanto o imaginário pertence, aqui, a uma mesma ordem ontológica. No entanto, não se trata nem de uma alegoria, nem de uma metáfora, mas de uma tentativa de fazer o filme construir por seus próprios meios um estado mental. Assim, o que a personagem descreve, às vezes, não corresponde àquilo que vemos, o que acaba por criar uma disjunção entre aquilo que se vê e aquilo que se mostra. No começo do filme, o narrador nos diz que os corredores e os salões estão desertos, mas o que vemos é que eles estão repletos de pessoas; em um determinado momento, o narrador diz que a porta do quarto dela está aberta, mais o que vemos é que ela está fechada. Ao longo do filme, os espaços não são configurados de maneira constante, ora têm uma determinada disposição de objetos e de iluminação, ora, no plano seguinte, têm outra. As personagens vestem figurinos trocados, ora vestem branco para no instante contínuo seguinte vestirem preto; tem também seus gestos duplicados que retornam constantemente ao longo do filme. De maneira gradativa, a memória e o esquecimento vão submetendo o espaço, modelando e remodelando-o. Os longos *travellings* visam produzir aparições, desapareções e reaparições das personagens em diversos pontos do tempo. Se o plano-sequência no neorealismo visava garantir um maior “efeito de realidade” através de uma sensibilidade da duração, aqui a continuidade da tomada visa criar uma disjunção temporal a fim de arrancar a imagem do presente: A. aparece no escuro vindo em direção à câmera, X. entra no quadro pela esquerda e conversam por um momento, a câmera abandona os dois e passa a vagar pelos convidados para reencontrá-lo, em outro lugar, como sendo mais um entre os convidados olhando para ela que surge, agora, inesperadamente no alto da balaustrada do salão. A desapareção de uma personagem que abandona o plano e o seu aparecer logo depois, nos dá a sensação de uma aparição repentina em um tempo distinto da duração presente, que curiosamente não foi interrompido, pois foi filmado em sequência e sem cortes. A temporalidade do filme é a da memória, de maneira que o espaço se torna, ele também, temporalizado. O que motivaria a passagem de uma situação a outra não seria mais a causalidade das situações dramáticas, pois o filme, mergulhado dentro de seu próprio espaço mental, se assemelharia mais a uma sequencialização onírica onde as personagens estão imóveis tentando se fazerem lembrar daquilo que se passou.

O espaço em *O ano passado em Marienbad* nos lembra, de certa maneira, aquele de *Esperando Godot* de Samuel Beckett, pois em ambas as obras ele deixa de ser um lugar de uma ação, não é mais um espaço concreto onde os seres humanos se agitariam em busca da superação de seus problemas, não se configurando, assim, como uma referência mimética. O espaço aqui se torna uma paisagem da alma. “O espaço se liriciza porque perde autonomia, perde referência como local exterior, como paisagem objetiva” (MENDES, 1981, p. 63). O espaço não tem mais a sua unidade devido a uma ação dramática que faz o personagem passar causalmente de um objeto a outro. Porém, se em *Esperando Godot* temos ainda uma linearidade do tempo, se os objetos estão ainda situados no mesmo plano temporal, em *O ano passado em Marienbad* o tempo é constantemente bifurcado e os personagens e os objetos transitam entre diversos planos temporais, entre distintos “lençóis de passado” (Bergson).

Rompidos os vínculos causais entre as situações tem-se uma arte plana, um cinema que propõem uma sucessão de imagens nas quais o espectador deverá inserir uma profundidade (ROBBE-GRILLET, 1968). *O ano passado em Marienbad* tem a fama de ter uma multiplicidade de interpretações possíveis, e até mesmo o diretor e o roteirista parecem ter interpretações distintas, pois o filme não é o mesmo para os dois (RESNAIS; ROBBE-GRILLET, 1961, p. 14). Talvez isso aconteça, pois não se trata mais de contar uma história, mas fazer o espectador descobrir uma. O que deve ser lido na imagem precisa ser recriado por aquele que a vê: a superfície imagética não é apenas visível, mas torna-se também *legível* (Deleuze). O visível e o sonoro tornam-se algo que é preciso ler.

Se o cinema de intriga havia dissipado as possibilidades de equívocos através da sequencialização causal das cenas e dos planos, se o neorealismo tinha introduzido a ambiguidade como um direito do real a afrouxar a intriga, em *O ano passado em Marienbad* a ambiguidade é levada ao extremo, pois nunca saberemos se a imagem que vemos pertence ao presente, ao passado ou ao futuro. O *flashback* que servia ao apagamento da descontinuidade narrativa, no cinema de intriga, trazendo informação para o espectador a fim de proporcionar uma melhor compreensão da história, ganha uma função inversa e não se destina mais a instaurar uma única possibilidade de significação, mas de explodi-la, produzindo uma multiplicidade de significações possíveis a depender do trabalho do espectador diante do filme. Tal ambiguidade é ainda mais acentuada já que o final não funciona como um evento teleológico de uma ação dramática que deveria ser seguida do começo ao final e que

sobrecodificaria as cenas anteriores. A incerteza, essa busca constante por uma suposta verdade do encontro entre as personagens, transforma a câmera em uma espécie de *scanner* da memória a varrer situações desprovidas de qualquer vínculo sensório-motor. A intriga deixa de ser uma sucessão cronológica e passa ser um jogo de vai e vem no tempo, de uma tentativa quase desesperada das personagens para se instalar em zonas de passado a fim de alcançarem lembranças de um encontro que elas não mais se lembram, e que talvez nunca tenha ocorrido. Muitas vezes, o passado, o presente e o futuro ocupam um mesmo lugar dentro do plano, o que constrói ainda mais a incerteza perante o que se vê, como no exemplo do plano-sequência acima. Haveria em Marienbad uma espécie de tempo agostiniano, um “presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras” (SANTO AGOSTINHO, 2004, p. 328).

Se no cinema de intriga a montagem produzia uma imagem indireta do tempo; agora, ela passa a determinar as próprias relações temporais. Se o *flashback*, por exemplo, funcionaria como um sinal de que estaríamos no passado, aqui se trata de algo mais profundo, pois quando as personagens se movem não é mais no espaço que se deslocam e sim no tempo, como uma maneira de ocupar determinada zona do passado, a fim de saber se algo aconteceu entre elas.

Seguindo o seu próprio caminho na realização de filmes, Robbe-Grillet irá tomar esse primeiro experimento com Alain Resnais para fazer avançar ainda mais suas consequências nas obras seguintes, em que atuará como roteirista e também diretor. Cada vez mais, o cineasta-romancista irá realizar filmes onde “[a]s coisas contadas não existem verdadeiramente fora da narrativa que a obra lhes dá” (RESNAIS; ROBBE-GRILLET, 1961, p. 12, tradução nossa)<sup>185</sup>. Ao fazer emergir uma narração que cada vez mais cria aquilo que narra, ao afirmar cada vez mais o poder criativo da obra, a intriga será cada vez mais dilacerada e estraçalhada. Talvez ainda permaneça de alguma forma, mas talvez nunca mais seja a mesma. A intriga tornar-se-ia, cada vez mais, uma espécie de copo quebrado estilhaçado ao chão: imagem que já aparece em *O ano passado em Marienbad* e que será recorrente nos filmes que serão feitos por Robbe-Grillet daí por diante.

---

<sup>185</sup> “Les choses racontées n’existent pas vraiment en dehors du récit que l’œuvre en donne”.

## 5.2 Dois tipos de narradores: Ulisses (*Odisseia*) e o Capitão Ahab (*Moby Dick*)

Se haveria uma narração fundada nos esquemas sensório-motores de ação e reação, onde a personagem passa casualmente de um objeto a outro situado em um mesmo plano de imanência, como se a ação narrada existisse independentemente do ato de narrar, Robbe-Grillet irá propor uma narração que faz a personagem saltar de um plano a outro, mas que faz também o mesmo objeto passar de um plano a outro, como se as personagens estivessem, todo tempo, a visitar diversas possibilidades de desdobramento do acontecimento vivenciado. Neste tipo de narrativa, os elementos não existiriam mais *a priori*, mas seriam uma criação interna à própria arte de narrar.

Maurice Blanchot já tinha colocado em oposição esses dois tipos de narradores, que seriam também dois tipos distintos de navegadores, já que narrar é também um modo de navegar, é tentar seguir em uma determinada direção. O primeiro navegante é Ulisses de Homero, aquele que possuía o bom senso, a teimosia e a prudência, mas também a perfídia para se amarrar no mastro a fim de “gozar o espetáculo das Sereias sem correr o risco” (BLANCHOT, 2013, p. 4). Ulisses, o homem verídico, precisa passar pelo acontecimento sem perder a consciência de quem é e de quem são as sereias; precisa manter a distância entre aquilo que supõe ser real e aquilo que é imaginário, por isso necessita prender-se ao mastro e tapar seus ouvidos para poder não ser pego por aquilo que poderia fazê-lo desaparecer: eis aí a sua vitória e, ao mesmo tempo, a sua derrota. Depois de suas façanhas, decerto, Ulisses teria tornado o mundo mais firme e seguro, porém completamente desprovido de música.

O segundo tipo de navegador é aquele que foi aparentemente relegado ao fracasso por ter sucumbido diante da baleia Moby Dick, da imagem obsessiva que o guiou aos confins do mundo: o capitão Ahab. Se Ulisses se recusou à metamorfose, mantendo se firme no interior da escuta, o outro se abismou e desapareceu naquilo que viu, pois o mundo para Ahab é uma ameaça constante que o fazia estar sempre prestes a se “afundar naquele espaço sem mundo ao qual o atrai o fascínio de uma única imagem” (BLANCHOT, 2013, p. 11). Se Ulisses manteve sua determinação e prudência de modo que conseguiu passar pelas sereias, Ahab nos faz precipitar em um mundo outro onde encontra a baleia. O que um se recusou a ouvir, o outro se afundou a ver. Depois da prova, Ulisses continua sendo quem era, mantendo sua identidade, porém reencontra um mundo mais pobre, sem ruído e sem música, ao passo que Ahab perde a sua identidade em um mundo que ameaça naufragar nesse “espaço sem mundo”.

A grande diferença é que a engenhosidade técnica de Ulisses, ao se amarrar ao mastro de seu navio, visava garantir o limite e o intervalo entre aquilo que era real e aquilo que era imaginário. Já Ahab não intercepta tal passagem, de modo que pouco a pouco o real vai se tornando imaginário (primeiramente, os jatos-fantasmas começam a aparecer à noite). Se na narração de Homero é preciso a todo custo separar o real do imaginário a fim de garantir a verdade, na narração de Melville é preciso criar uma indiscernibilidade entre um e outro para fazer do falso uma potência, mas também uma maneira de dar força ao tempo.

No entanto, o perseverante Ulisses ao mesmo tempo em que ganhou, também perdeu a batalha com as sereias, ao mesmo tempo em que escapou daquilo que o ameaçava, foi pego em outra dimensão por “aquela navegação feliz, infeliz, que é da narrativa, o canto não mais imediato, mas contado, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio” (BLANCHOT, 2013, p. 6). Certamente, Ulisses não poderia ter saído ileso do encontro com o canto das sereias, que, por sua vez, não seria uma alegoria, mas uma luta obscura travada por toda narrativa para se fazer enquanto tal, uma luta pela qual toda narrativa não se deixaria reduzir às dimensões da designação, da manifestação e da significação de algo que fosse exterior a ela, uma eterna batalha para se diferenciar do exprimível, do enunciável e do significável. Se toda narrativa é uma navegação, é porque também é o episódio de um encontro. Haveria, dessa maneira, uma “lei secreta da narrativa”, nos diz Blanchot, que é preciso considerar: como toda narrativa se faz por um movimento de atração “em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade” (BLANCHOT, 2013, p. 8), é necessário introduzir aí a dimensão do sentido. Dimensão essa que é preciso se instalar, desde já, como ponto de partida, para que tal ponto possa ser alcançado a fim de que se torne forte e poderoso. No entanto, não se trata aqui do sentido como sinônimo de teleologia ou de objetivo a ser alcançado. Não há nada a alcançar, ou melhor, o que deve ser alcançado precisa ser esquecido de antemão para que se possa chegar a algum lugar.

A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é essa: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino. [...] Ninguém pode pôr-se a caminho com a intensão deliberada de atingir a ilha de Capréia, ninguém pode rumar para essa ilha, e aquele que decidisse fazê-lo chegaria ali por acaso, um acaso ao qual estaria ligado por um acordo difícil de entender. A palavra de ordem é, portanto: silêncio, discrição, esquecimento (BLANCHOT, 2013, p. 7).

Talvez, toda narrativa narre um acontecimento extraordinário que escapa à temporalidade cotidiana e ao mundo da verdade habitual. Dentro do mundo das representações, sempre haverá uma dimensão da narrativa que se fará *sobre* aquilo que ocorreu. No entanto, a narrativa não se reduz necessariamente ao acontecimento que representa, não é apenas um relato sobre o acontecimento, mas o próprio acontecimento, o lugar onde o acontecimento é convocado a acontecer. A narrativa cria a própria representação, ela é inseparável deste movimento criativo, instaura espécies de signos que criam outros signos.

Ela [a narrativa] só narra a si mesma, e essa relação, ao mesmo tempo que se faz, produz o que conta, só é possível como relação se realiza o que nessa relação acontece, pois ela detém então o ponto ou o plano em que a realidade que a narrativa ‘descreve’ pode continuamente unir-se à sua realidade como narrativa, garanti-la e aí encontrar sua fiança (BLANCHOT, 2013, p. 9).

Ulisses deseja conviver com as sereias, mesmo que seja de maneira protegida e durante um curto espaço de tempo que garanta a sua existência; o mesmo parece querer Ahab em relação a Moby Dick. É que há uma dimensão da narrativa na qual dois mundos que pareciam anteriormente impossíveis querem conviver e coexistir. A narrativa não se reduziria nem ao estado de coisas contado, nem ao enunciado do fato – que pretende designar ou manifestar algo, nem muito menos àquilo que pretende significar. A narrativa é uma fronteira entre aquilo que se conta e aquilo que é usado para contar, é o acontecimento enquanto sentido, que não se reduz à sua realização espaço-temporal, pois está...

[...] sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente em um começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno – ‘Ah!’ diz Goethe, ‘em tempos outrora vividos, foste minha irmã ou minha esposa’ – assim é o acontecimento de que a narrativa é a aproximação (BLANCHOT, 2013, p. 13).

Por isso, a baleia é um ser irrepresentável. Como nos diz o narrador de Moby Dick, “a sua forma é tão estranha, anguiliforme, maleável e variada, que sua expressão exata nem mesmo o diabo conseguiria captar” (MELVILLE, 2013, p. 287). Toda história, tudo aquilo que pretende almejar a representação de uma baleia é, para o narrador de Moby Dick, apenas uma aproximação. Assim, um retrato poderia apenas se aproximar, sem reproduzir fielmente, daquilo que seria o grande Leviatã, pois ele “é a única criatura do mundo que deverá

permanecer para sempre inexprimível” (MELVILLE, 2013, p. 287). O inexprimível e o irrepresentável são o limite de toda representação da baleia, sejam as pinturas antigas e modernas, sejam também as próprias esculturas feitas com canivete em dentes da própria baleia pelos marinheiros. Tais representações nunca conseguiram ser uma cópia exata do que é este ser se movendo na água. A única maneira de se ter uma ideia plausível de uma baleia seria indo pessoalmente a uma pesca, nos diz o narrador. Toda história de baleia será, necessariamente, uma história de pescador.

Seguramente, a narrativa dá a palavra ao tempo, àquilo que a faz avançar, mas também há uma outra dimensão da narrativa onde se opera uma metamorfose, não da personagem que se transforma, nem do mundo que foi mudado ou restaurado pela ação da personagem. Haveria uma outra metamorfose na qual a narrativa vai “pouco a pouco, embora imediatamente” (BLANCHOT, 2013, p. 11) realizando uma passagem do canto real para o canto imaginário, e é nessa distância entre um e outro que a narrativa parece também se fazer. Daí a importância, da indeterminação da ação, na literatura e no cinema moderno, tanto das personagens quanto dos narradores: “as ações já não se encadeiam em relação a uma lógica causal, as personagens e os narradores perdem suas identidades, e a voz narrativa torna-se polifônica, descentrada, afônica, mentirosa etc” (PARENTE, 2000, p. 39).

Na narrativa monológica de Ulisses, o mundo é uno e o que está em jogo é a instauração de um sistema de juízo que garantirá a indiscernibilidade entre quem se é e quem se conta. Já na narrativa não-verídica de Ahab, o mundo se desmoronou de tal maneira que não se sabe mais quem é quem. Aqui o mundo uno de Ulisses tornara-se múltiplo. “A narrativa é, portanto, essa situação refletida, pela qual sua realidade se realiza transformando a realidade em sua própria imagem” (PARENTE, 2000, p. 38). Certamente, a narrativa pertence ao enunciado, mas apenas enquanto “puro expresso que nos atinge” (PARENTE, 2000, p. 35).

### **5.3 A descrição verídica e a descrição falsificante**

É assim que Robbe-Grillet irá, de um modo ao menos semelhante ao de Blanchot, diferenciar dois modos de descrição, o que terá uma grande implicação, também, na constituição de dois modos distintos de narrar. Haveria uma descrição tal qual a praticava Balzac que “tem por finalidade fazer com que as coisas sejam vistas” (ROBBE-GRILLET,



1969, p. 97). Trata-se aqui de constituir um cenário, definir o enquadramento da ação, de apresentar a aparência física das personagens. As coisas, assim descritas, são colocadas para apresentar um mundo estável e seguro por serem constituídas de modo semelhante ao mundo real, o que – por sua vez – garantiria a verossimilhança dos acontecimentos, das palavras, dos figurinos e dos gestos desempenhados pelas personagens. Isso tudo serviria a nos convencer da existência de um mundo que existiria fora da literatura, um mundo que estaria sendo copiado, transcrito, reproduzido pelo romance. No entanto, tal mundo não é descrito por si mesmo, mas à medida da figura humana, de modo que cada objeto, cada espaço e cada parede são descritos como se representassem o alter ego da personagem, tanto no nível de sua pertença social quanto de seu caráter. Tais descrições funcionavam apenas como uma “moldura” para a intriga que seguiria impiedosamente o seu curso, de modo que a leitura de tais descrições poderia até mesmo ser pulada sem muito prejuízo à compreensão do romance. Tais descrições pressuporiam a verdade de um mundo que existiria independentemente do ato de descrever. No entanto, Deleuze acrescenta não se tratar aqui apenas da existência ou não do objeto no mundo real, já que se pode descrever um peixe que voa em um mundo maravilhoso. O que vale é a suposição da distinção, que a descrição sustém, entre ela e o seu objeto. Não se trata, também, de julgar se tal descrição é verdadeira ou não, mas o que importa é a sua pretensão à verdade. Deleuze chamará esse tipo de descrição de “descrição verídica”, ou “descrição orgânica”, por pressupor a separatividade entre o ato de descrever e a coisa descrita, ou seja, “uma descrição que supõe a independência de seu objeto” (DELEUZE, 2018b, p. 185).

No entanto, haveria um outro tipo de descrição que, ao invés de querer significar os objetos pressupondo um referente que lhe fosse preexistente, se dedicaria a tornar os objetos insignificantes, uma descrição que ao mesmo tempo em que apaga o objeto também o cria, uma descrição que não se pressupõe mais como sendo independente daquilo que descreve. Ela exclui duas vezes o objeto: uma apagando-o e outra recriando o objeto ao descrever, afirmando, assim, a sua força criadora em relação ao objeto, e não mais se reenviando a um objeto independente. Ao invés de fazer as coisas serem vistas, ela as destruiria embaralhando as linhas a fim de torná-las incompreensíveis. Se a antiga descrição era denominada verídica ou orgânica, por Deleuze, essa outra descrição seria não-verídica, não-orgânica, uma “descrição falsificante”: uma descrição que inventaria tudo aquilo que descreve. Para Robbe-

Grillet, suas descrições “não devem ser levadas ao pé da letra, mas, uma vez mais, ‘realizadas’” (RESNAIS; ROBBE-GRILLET, 1961, p. 17, tradução nossa)<sup>186</sup>.

Quando Robbe-Grillet diz que “podemos imaginar que *O ano passado em Marienbad* é um documentário sobre uma estátua” (RESNAIS; ROBBE-GRILLET, 1961, p. 17, tradução nossa)<sup>187</sup> talvez seja porque a estátua da balaustrada do jardim recebe todos os procedimentos de uma descrição falsificante. Vendo a estátua de um homem e uma mulher em trajes clássicos do lado de fora do palácio, as personagens discutem as suas divergências de percepção em relação a ela: X. diz que é o homem, da estátua, que viu algo perigoso e que, por isso, tenta parar a jovem que avança; mas A. irá retrucar que, na verdade, é a mulher que viu primeiro e que ela aponta para algo de maravilhoso. No entanto, ambas as teorias podem estar corretas e a câmera não cessa de nos mostrar diferentes pontos de vista da estátua. A moça tenta dar nomes aos personagens da escultura, ele pede que não o faça, pois há muitas possibilidades de significação. Desta maneira, a descrição que os dois fazem se sobrepõe à própria estátua, de modo que é preciso que o marido de A. apareça para poder dar uma “descrição precisa”, que se pretende verdadeira, pois supõe uma independência do objeto em relação a ela. Tal descrição não é dada diante da estátua mesma, mas dentro do salão diante de uma representação em desenho da escultura e do jardim que está pendurada na parede. É uma estátua de Charles III e sua esposa, diz ele, e representa o Juramento da Dieta no julgamento por traição, e as vestes clássicas são apenas convenções da época.

Não é raro, nesses romances modernos, encontrar uma descrição que não parte de coisa alguma; ela não dá inicialmente uma visão de conjunto, parece nascer de um pequeno fragmento sem importância – algo que mais se assemelha a um ponto – a partir do qual ela inventa linhas, planos, toda uma arquitetura; e tem-se mais ainda a impressão de que ela inventa tudo isso quando ela de repente se contradiz, se repete, se retoma, bifurca, etc. No entanto, começa-se a entrever alguma coisa e acredita-se que esse algo vai se tornar mais nítido. Mas as linhas do desenho se acumulam, se sobrecarregam, se negam, se deslocam, se bem que a imagem seja posta em dúvida à medida em que é construída. Alguns parágrafos ainda e, quando a descrição acaba, percebe-se que ela não deixou nada atrás de si: ela se completa num duplo movimento de criação e destruição (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 99).

---

<sup>186</sup> “[...] ne devaient pas être suivies à la lettre, mais, encore une fois, ‘realisées’”.

<sup>187</sup> “On peut imaginer que Marienbad est un documentaire sur une statue”.

O *Novo Romance* desejava “escorraçar o homem do mundo” a fim de visar “a objetividade perfeita” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 89). Para Robbe-Grillet, “existe alguma coisa no mundo, que não é o homem, que não acena para ele, que nada tem em comum com ele” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 34). Tal separação precisa ser constatada para que se possa criar um mundo a partir do nada, do pó (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 34). Os objetos e os gestos são em si mesmos antes de serem alguma outra coisa, estão sempre presentes trocando do sentido que atribuímos a eles. Ao invés das significações psicológicas e funcionais que a intriga e a descrição dos personagens impõem aos gestos e aos objetos, Robbe-Grillet pretende que eles sejam construídos na sua presença livre de qualquer sistema interpretativo, seja ele sentimental, sociológico, psicanalítico ou metafísico (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 17). No *Novo Romance*, os objetos furtam-se a serem “o vago reflexo da alma do herói, a imagem de seus tormentos, a sombra de seus desejos” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 17). Se haveria um modelo de história do qual o novo romance se aproximaria, e também os filmes do *Nouveau Cinéma*, seria o drama policial, já que os elementos encontrados pelos detetives nos locais do crime, as falas das testemunhas, parecem existir ali, ao menos inicialmente, fora de uma significação que só se realizará posteriormente quando a narrativa for se aproximando do seu final (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 18). No decorrer do filme, diversas hipóteses são lançadas, e seria exatamente este trabalho de detetive que o espectador deveria realizar nos filmes do *Nouveau Cinéma*: ele deve construir por si mesmo o sentido das imagens.

No entanto, acontece aqui uma passagem curiosa: ao tentar atingir a pura objetividade das coisas e dos gestos, ao tentar afastar toda visão antropocêntrica em relação ao mundo, a força descritiva desembocaria em uma “subjetividade total” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 92), pois tal descrição é realizada sempre por alguma personagem (se é que essa categoria ainda faça sentido nas obras de Robbe-Grillet) que é a menos neutra, a menos imparcial, mas que está comprometida com uma aventura obsedante a ponto de deformar a sua visão e produzir imaginações próximas do delírio. A proposta de um objetivismo radical desembocaria em um puro subjetivismo, já que “a objetividade no sentido corrente do termo – impersonalidade total do olhar – é evidentemente uma quimera” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 15). As coisas devem sempre acontecer na cabeça de alguém. Se a descrição verídica se referenciava em uma história de modo que aquilo que o romance mostrava era lido a partir das significações que o caracterizavam, tomando as personagens e os objetos como sendo

independentes dele, a descrição não-verídica de Robbe-Grillet não comportaria mais as análises psicológicas, sociais ou simbólicas, a sua referência seria a experiência particular de alguém que cria a si mesmo, o outro e os objetos que narra.

O romance *O ciúme* só poderia ser compreendido como a experiência de um ciumento levada às últimas consequências, de maneira que o mundo é visto através do ciúme, o que livra, por sua vez, as personagens e os objetos das servidões exteriores, fazendo o romance se perfazer por razões puramente imaginárias (PINGAUD, 1966, p. 31). O romance moderno não pressupõe uma significação fora de si, ele “cria para si mesmo suas próprias significações, à medida que avança” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 94). Não tendo um objeto, ele seria o objeto de si mesmo. O que interessaria não seria mais a coisa descrita, mas o movimento mesmo da descrição, de maneira que o romance não se distinguiria de outro pela anedota que conta, mas pelo seu movimento interno de criação (PINGAUD, 1966, p. 32).

A descrição literária é criativa-destrutiva, ela não é descritiva. A frase não é um relatório [*compte rendu*] sobre o objeto que existiria antes e fora dela. Se, no século XIX, a descrição balzaquiana pretendeu falar do mundo, a descrição moderna sabe que ela apenas descreve a si mesma, ou seja, o universo mental do falante. Se eu descrevo um copo, o copo não tem nenhuma realidade enquanto coisa, mas a descrição do copo terá uma realidade tanto quanto o movimento criador e destruidor. E esse movimento será eu (ROBBE-GRILLET, 1968, tradução nossa)<sup>188</sup>.

À primeira vista o cinema poderia ser definido unicamente como uma arte do mostrar, enquanto o romance a arte do dizer. Enquanto um empregaria imagens, o outro empregaria palavras, de modo que a imagem cinematográfica poderia vir a substituir a descrição verídica que pretende falar sobre o mundo e emitir relatórios sobre as coisas. No entanto, isso só aconteceria se cada imagem fosse tomada isoladamente, pois o que passava a interessar os novos romancistas que começavam a fazer filmes era a capacidade da câmera de contrariar a objetividade da imagem através do domínio do subjetivo e do imaginário, “a possibilidade de apresentar com toda a aparência da objetividade menos contestável aquilo que é apenas sonho ou lembrança; numa palavra, aquilo que é apenas imaginação” (ROBBE-GRILLET, 1969, p.

---

<sup>188</sup> “La description littéraire est créatrice-destructrice, elle n'est pas descriptive. La phrase n'est pas un compte rendu sur un objet qui existerait avant et en dehors d'elle. Si, au XIXe siècle, la description balzacienne prétend parler du monde, la description moderne sait qu'elle ne décrit rien que soi-même, c'est-à-dire l'univers mental du parleur. Si je décris un verre, le verre n'aura aucune réalité en tant que chose, mais la description du verre aura une réalité en tant que mouvement créateur et destructeur. Et ce mouvement, ce sera moi”.

100). Mirando o objetivo, o *Novo Romance* faz as imagens do *Nouveau Cinéma* se afundar no subjetivo. Em *A imortal* [L'immortelle, Alain Robbe-Grillet, 1963], a personagem N. (Jacques Doniol-Valcroze) olha através das persianas de uma janela, mas o que encontra não é necessariamente o que está fora, mas o que está dentro dela mesma: o olhar de sua amante L. (Françoise Brion). O clássico procedimento campo-contracampo ao invés de fundar uma mudança de ponto de vista em relação ao espaço, conecta um espaço aparentemente objetivo a um espaço aparentemente subjetivo de modo que não sabemos mais o que é um e o que é outro, fundando assim um ponto de indiscernibilidade entre o real e o imaginário.

É assim que as imagens de Istambul, em *A imortal*, são destruídas em seu interior através de um movimento sorrateiro da imaginação, de um imaginário que se defronta com o real de modo que o paraíso dos turistas é transformado em um labirinto mental de pesadelo (PINGAUD, 1966, p. 39). “Tudo isso é sua imaginação. Olhe... a mesquita dos seus sonhos está ruindo. E há o navio dos seus sonhos, um navio não apto a navegar. Agora, tudo deve começar novamente” (A IMORTAL). Se a exterioridade do real tenderia a manter o espectador afastado do filme, colocando-o no lugar de observador, aqui a exterioridade é aquilo que permite, ou deveria permitir, a entrada do espectador no imaginário. O exterior é constantemente contaminado por um sentimento preponderante que a personagem vivencia: o ciúme do herói (*O ciúme*), a obsessão amorosa de um rapaz (*A imortal*), a necessidade de um produtor de fazer um roteiro durante uma viagem de trem (*Trans-europ-express* [Alain Robbe-Grillet, 1966]), a incompreensível necessidade de mentir (*O homem que mente* [L'homme qui ment, Alain Robbe-Grillet, 1968] ou até o desejo sexual de uma jovem bruxa moderna (*Deslizamentos progressivos do prazer* [Glissements progressifs du plaisir, Alain Robbe-Grillet, 1974]). É como se a composição da intriga no cinema de Robbe-Grillet não se opusesse a *distentio anima* agostiniana, pois ela não é mais a sua “réplica invertida” (RICOEUR, 2010, p. 56). A *distentio* é a maneira mesmo de sequencializar as ações, é uma outra maneira de compor a intriga.

Algo parecido também teria acontecido no drama moderno, onde a exterioridade da forma dramática seria impregnada pelo lírico de modo que o drama teria como palco a própria imaginação. Um palco no qual o mundo subjetivo se derramaria no mundo objetivo e o contaminaria com o sentimento da poesia. Diferentemente do tempo épico que seria dilatado e horizontal e do tempo sintético do drama que operaria uma seleção hierárquica dos

acontecimentos conectando-os pela causalidade, o tempo lírico se expandiria sempre através de um ponto e iria fluindo e refluindo a partir de círculos concêntricos, fluindo e refluindo entre o eu e o mundo “num movimento que se assemelha aos das batidas do coração” (MENDES, 1981, p. 50). Assim, não haveria mais uma sucessão lógica das situações, nem o seu desenvolvimento cronológico, pois não haveria fatos, e sim sensações. “[U]m acontecimento não é algo aí para ser contado (como no épico) ou mostrado (como no drama), mas para ser sentido e compartilhado” (MENDES, 1981, p. 52).

Acolhendo os procedimentos líricos, o drama sofrerá profundas transformações em sua estrutura. Se o drama se faria por uma unificação do espaço, do tempo e da ação, e seria alimentado pelo conflito, pelo antagonismo e pelo choque entre vontades contrárias, “a presença do lírico na obra dramática atinge principalmente a linguagem e o modo de encadeamento das situações, quebrando o nexos causal que as fariam desfilar numa sequência lógica” (MENDES, 1981, p. 56). Pode-se, então, saltar de um espaço a outro, como também de um tempo a outro; a consciência, livre das amarras da unidade de espaço, tempo e ação, ganha liberdade para construir sensações por outros meios e estabelecer outras relações entre as situações, ou até mesmo reduzir a intriga a uma única situação. O drama lírico destrói a estrutura dramática tradicional, que se funda numa elevação da tensão até um clímax, e passa a se desenvolver “a partir da repetição de momentos, da recorrência de imagens que reproduzem uma única situação básica” (MENDES, 1981, p. 57).

Assim, *Esperando Godot*, de Beckett, tem sua intriga resumida a uma situação única: dois homens esperando alguém numa estrada deserta. Eles nunca o viram e não sabem se virá, mas ainda assim esperam interminavelmente. “Oficialmente se poderia chamar a isso de uma história. É bem mais uma *situação*, única, mesma, e que se repete ‘ad infinitum’. Ou ‘ad absurdum’” (MENDES, 1981, p. 60). Dessa maneira, o diálogo de Estragon e Vladimir é repetido diversas vezes como se fosse o refrão de uma música, onde estão sempre a discutir a possibilidade de ir embora e, sempre, se dão conta de que não podem, pois estão esperando Godot. A árvore, sempre presente, apresenta pequenas diferenças em relação às estações do ano, ajuda-nos a mergulhar no tempo da espera. Despojada de uma intriga e com o cenário reduzido a apenas uma estrada, ou a um fora, “a peça resiste, sem uma só lacuna, quando na verdade ela é feita só de vazios, sem uma interrupção quando pareceria que ela nunca tem motivos para continuar ou acabar” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 77). Os espectadores

permaneceriam assim agarrados à peça não mais pelas “situações picantes” das engrenagens de uma intriga (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 79), mas unicamente pela presença desses dois seres, Estragon e Vladimir, que não dizem quase nada e não fazem quase nada, pois “[o] personagem do teatro está em cena, é essa sua primeira qualidade: ele está ali” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 75).

Será exatamente através da presença dos objetos e dos gestos, realizada através de descrições puras à maneira de um engenheiro, ou de um detalhado roteiro de cinema, que Robbe-Grillet irá talhar os seus romances. Daí a insistência das descrições serem sempre no presente do indicativo.

Agora a sombra da coluna – a coluna que sustenta o ângulo do teatro – divide em duas partes iguais o ângulo correspondente da varanda. Essa varanda é uma larga galeria coberta, que cerca três lados da casa. Como sua largura é igual na parte central e nas partes laterais, o traço da sombra projetada pela coluna chega exatamente à quina da casa; mas detém-se ali, pois apenas as lajes da varanda são alcançadas pelo sol, ainda demasiado alto no céu. (ROBBE-GRILLET, sem data, p. 7).

Uma metade de cabeleira pende para trás, a outra mão traz para a frente do ombro a outra metade. Deste lado (o lado direito) a cabeça se inclina, de modo a melhor oferecer os cabelos à escova. Cada vez que esta cai, no alto, por trás da nuca, a cabeça inclina-se ainda mais e se ergue em seguida sem esforço, enquanto a mão direita – que segura a escova – se afasta no sentido inverso (ROBBE-GRILLET, sem data, p. 42).

O romance de Robbe-Grillet vai tentar se furtar à acusação de que era apenas um discurso, para tentar acrescentar o aspecto do ‘mostrar’ em sua narrativa; o cinema, por sua vez, tentará escapar aos limites da presença imediata da imagem para tentar instaurar uma visão subjetiva das coisas, mas também o tempo (PINGAUD, 1961, p. 32). Ao fazer a imagem mergulhar no subjetivo, estabelecendo relações entre os objetos e a figura humana não mediadas pela causalidade, mas através da pura objetividade daquele que subjetiva o real, a narração em Robbe-Grillet perde toda a sua pretensão à verdade, de modo que as imagens deixam de ser objetiva para devirem mentais. Ao instaurar uma descrição não-verídica, o *Nouveau Cinéma* instaura conseqüentemente uma narrativa falsificante que pretende contestar a própria narrativa. No entanto, a questão principal não é quebrar a narrativa como uma ilusão, apesar de isso também acontecer, mas romper “a ilusão da narrativa como modelo de verdade” (PARENTE, 2000, p. 131). Para Parente, o cinema de Robbe-Grillet romperia com

as três dimensões da narrativa verídica a fim de por em crise o seu modelo de verdade: (1) a lógica causal; (2) a sua referencialidade em relação ao acontecimento narrado e (3) a sua transparência. Não se trataria mais de fazer os acontecimentos operarem por uma lógica causal que agenciaria os acontecimentos como sendo um a causa do outro; não se trataria também de sustentar uma referencialidade da narrativa como uma relação ou reprodução do que aconteceu ou do que acontece, como não se trataria também de reproduzir o que aconteceu, mas de instaurar ela mesma um acontecimento. A narrativa perde a sua cronologia e parece operar não mais pelos mecanismos da forma dramática, mas por algo semelhante à descrição freudiana dos mecanismos dos sonhos. Como disse a advogada em relação à personagem de *Deslizamentos progressivos do prazer* a fim de explicitar o seu jogo, que parece também ser o mesmo do diretor do filme: “semelhanças, repetições, substituições, simulacros”. Traça-se, assim, uma narrativa que não opera mais por causalidade, mas por “conexões, conexões policiais, conexões sexuais”. Ao destroçar a intriga, ao livrar as situações das relações causais, o *Nouveau Cinéma* inventa uma outra maneira de fazer o tempo subordinar o movimento. Certamente, a intriga está lá, mas não pode ser resumida sem deixar de fora outras intrigas possíveis. O novo realismo não seria mais a equalização da contradição entre a tragédia e o real, não seria mais aquele que organizaria as imagens-fato para que elas falassem por si mesmas, mas um realismo que radicalizaria a proposta do próprio Bazin deixando ao espectador a criação do sentido “através do insignificante, da aparência, da ambiguidade e do descolado das imagens” (PINGAUD, 1966, p. 36, tradução nossa)<sup>189</sup>.

#### **5.4 A subordinação do movimento ao tempo e os encadeamentos não-orgânicos: as delicadezas e as errâncias**

Desde sempre o cinema lidou com a necessidade de fazer a imagem se furtrar ao presente instaurando imagens-lembrança, imagens-sonho e imagens-delírio. Se o passado sempre existiu na literatura, pois ele é inerente às formas verbais que o constroem, no cinema o passado é quase sempre algo falso, pois a imagem, no momento em que a vemos, estaria inerentemente no presente. Para criar o passado, o cinema lançou diversas convenções para que o espectador pudesse entender aquela imagem que desfila diante dele como se remetendo

<sup>189</sup> “[...] à travers l’insignifiance, apparente, l’ambigüité, le décousu des images”.



a algo que se passou: seja uma *voz-off* anunciando o passado que vai se instaurar, sejam as fumaças que indicam que estamos voltando atrás no tempo, seja um diálogo ou algum elemento do cenário que ajuda o espectador a significar que aquele corte não é apenas espacial, mas também temporal. Conseguindo criar tais convenções, o cinema pôde dar diversos usos narrativos e dramáticos ao *flashback*: desde como uma forma de explicar o que se passa no presente da história através de algo que aconteceu no passado, garantindo uma melhor compreensão da intriga pelo espectador, desde o filme que se passa completamente como um retorno ao passado onde um narrador se apaga para ceder lugar à narração das imagens, mas também como uma tentativa de explicar aquilo que é inexplicável (como em *Cidadão Kane*). No entanto, haveria uma maneira de fazer o passado entrar em relação com a memória e o esquecimento, e não apenas com a lembrança, tal como em *Hiroshima, meu amor* [*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959], onde a volta ao passado é realizada quebrando a ordem cronológica através de quedas sucessivas e aparições imprevistas do que se passou. “Não adentramos mais no tempo da cronologia explicativa, mas sim nesse tempo subjetivo que os romancistas tinham tentado descrever” (PINGAUD, 1966, p. 32, tradução nossa)<sup>190</sup>.

Em todos os três primeiros exemplos, as convenções viriam assegurar tal distinção, sendo ainda possível distinguir aquilo que pertencia ao presente e ao passado. Já nos filmes de Robbe-Grillet, tal distinção viria a ser impossível de ser realizada, pois diversos tempos passam a compartilhar o mesmo plano cinematográfico. Como as imagens se sucedem segundo uma lógica mental, tal como o romance moderno fazia com as palavras de modo a ressoar um fluxo de consciência, o *Nouveau Cinéma* irá fazer as imagens seguirem um fluxo subjetivo que contamina e que molda não apenas o espaço, as personagens e os objetos, mas o próprio corte entre uma imagem e outra. No entanto, isso não seria apenas uma intromissão do romance no cinema, já que o próprio cinema já vinha também realizando essa entrada do espectador no mundo subjetivo das personagens, desde os *planos ponto-de-vista* de *A dama do lago* [*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1946] onde a câmera toma o lugar da visão da personagem, mas como também em *Rashomon* [Akira Kurosawa, 1950], onde o filme multiplica diversos pontos de vistas sobre o mesmo evento. O que se veria aí seria uma

---

<sup>190</sup> “Ce n'est donc plus le temps de la chronologie explicative dans lesquels nous entrons, c'est vraiment ce temps subjectif que les romanciers avaient essayé de décrire”.

maneira própria pela qual o cinema começa a inventar uma imagem-tempo, de fazer do tempo um signo próprio à imagem.

Não se trata de estabelecer uma cisão entre uma imagem-movimento e uma imagem-tempo, já que esta não pode se fazer sem aquela. A distinção entre um cinema clássico e um cinema moderno não seria que um se faria como o cinema do movimento e o outro como um cinema do tempo. O cinema clássico já tinha uma consciência do tempo, mas este derivava do movimento. O tempo era aí derivado da intriga que cosia as imagens através da causalidade. O tempo estava, por isso, reduzido a uma simples sucessão de instantes e de situações e submetido ao movimento como uma derivação dos esquemas sensório-motores da personagem que agia e reagia a fim de alcançar o seu objetivo. Por sua vez, no cinema moderno, eis a tese principal do segundo tomo sobre o cinema de Gilles Deleuze, o que acontece não é o desaparecimento do movimento, mas uma inversão da sua relação com o tempo, de modo que é o movimento que estaria submetido ao tempo e não o contrário. Tal como pronuncia Hamlet, o tempo estaria fora do eixo.

Para Deleuze (1984, p. 15), o cinema moderno se faria sobre uma crise do movimento, o que não seria a eliminação do movimento, mas uma maneira de selecioná-lo, de triá-lo, de modo a revolucionar a relação entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. Deixando de ser uma derivação indireta do movimento, o tempo deixa também de ser uma ordem de sucessão de instantes ou de situações e passa a ser, ele mesmo, uma expressão direta da imagem: não mais uma imagem *do* tempo, mas uma *imagem-tempo*. Certamente, isso já se dava com as câmeras-lentas que Epstein empregava em *A queda da casa de Usher*, como uma maneira de nos fazer mergulhar no tempo através da inversão da relação do movimento-tempo. A própria noção de fotogenia, e suas constantes remissões conceituais a uma nova forma de ver através da aceleração e da desaceleração do movimento pode ser vista, talvez, como sendo desde já uma experiência temporal direta do cinema. No entanto, o tempo aqui, apesar de já se mostrar como imagem, é ainda derivado do movimento, mas de um movimento aberrante (Deleuze), de um movimento já posto em crise, de modo que o tempo ainda estava intimamente associado à imagem-movimento mesmo que desviante.

Na medida em que o movimento deixa de ser a dimensão mais importante da imagem, a imagem deixa de ter suas dimensões como sendo puramente espaciais a fim de se engajar no

tempo e na duração. Quando dissemos que Robbe-Grillet faz seus filmes a partir de um tempo agostiniano é porque Santo Agostinho via o tempo fora dos termos espaciais, pois era impossível medir o tempo, já que o passado não existe porque passou, o presente não pode ser medido, pois não tem extensão (lhe falta o espaço), e o futuro ainda não existe pois não aconteceu. O que haveria seria a memória do que se passou, a atenção ao presente que passa e a expectativa do que irá acontecer. Assim, não só o tempo estaria dentro de nós, mas também nós estaríamos dentro do tempo. A memória seria uma espécie de *distensão* da alma no tempo, ou melhor, “o tempo não é outra coisa senão *distensão*; mas de que coisa o seja, ignoro-o. Seria para admirar que não fosse a da própria alma” (SANTO AGOSTINHO, 2004, p. 334). O tempo não seria mais uma coordenada do espaço e deixaria, assim, de ser o número ou a medida do movimento. Não mais projetando suas qualidades mensuráveis sobre o tempo, o espaço faria o movimento deixar de ser uma quantidade extensiva mensurável para devir uma qualidade intensiva afetiva. Daí o retorno ao plano fixo no cinema moderno ser um dos sintomas da crise do movimento: extingue-se o movimento da câmera e os cortes da montagem para que os elementos moventes dentro do plano possam durar por eles mesmos, dando a sentir suas qualidades de movimento e as afecções dos gestos que acontecem.

Se o cineasta japonês Yasujiro Ozu (1903-1963) teria sido o primeiro cineasta moderno, antes mesmo de se ter deflagrado um cinema moderno na Europa, é exatamente por conta de seus “dramas desdramatizados” repletos de planos vazios que acabavam por criar “um mundo povoado por objetos e materialidades, entre os quais ocupamos um modesto lugar que só nossa vaidade [...] antropocêntrica nos faz colocar a nós mesmos numa posição central” (LOPES, 2012, p. 94)<sup>191</sup>. Em *Era uma vez em Tóquio* [Tôkyô monogatari, Yasujiro Ozu, 1953], depois de sabermos que Shukichi (Chisrû Ryû) e Tomi Hirayama (Chieko Higashiyama) irão à cidade visitar os seus filhos, vemos, em seguida, um conjunto de imagens que não servem tanto à contextualização do espaço diegético da cidade grande no

---

<sup>191</sup> Denilson Lopes irá identificar um “efeito-Ozu” que atravessará o cinema contemporâneo como em *Café Lumière* [Kôhî jikô, Hou Hsiao-Hsien, 2003], *A luz da ilusão* [Maboroshi no hikari, Kore-eda Hirokazu, 1995], *Suzaku* [Moe no Suzaku, Naomi Kawase, 1997], *35 doses de rum* [35 rhums, Claire Denis, 2008], que ao mesmo tempo em que é “uma possibilidade de manter ainda um cinema narrativo” é também por em fragilidade tal cinema através da “ausência de fortes momentos dramáticos [como também] pela rarefação e pelo despojamento de um cotidiano sem ornamentos” (LOPES, 2012, p. 102), o que torna os espaços e objetos tão centrais quanto as personagens.

qual se desenrolará o drama, mas visam oferecer-nos situações óticas e sonoras: as torres de uma fábrica de onde sai fumaça, uma pequena estação de trem onde transitam pessoas e duas mulheres conversam, um cartaz de médico e as roupas no varal com as crianças que passam ao fundo. A modernidade em Ozu é vista pela “encenação do comum” (LOPES, 2012), do cotidiano insignificante “sem realidade e sem segredo” (BLANCHOT, 2007, p. 237), mas que é, paradoxalmente, o lugar possível de qualquer significação.

A arrumação da mala para ida à cidade gira em torno de uma conversa banal em relação à pequena bolsa que teria desaparecido. Aqui, não há verdades a serem ditas olho no olho, como em Bergman, pois os diálogos são ditos em tom menor, como uma existência mínima (LOPES, 2012, p. 98); os comportamentos, por sua vez, perdem seu prolongamento sensório-motor e entram na lenta dimensão do cotidiano, como quando a filha Noriko (Setsuko Hara) limpa a casa para receber os pais, executando gestos que ora preenchem, ora deixam o espaço vazio. Diferentemente da cena da doméstica em *Umberto D.* onde toda a miséria do mundo se precipitara no momento em que a garota olha a sua barriga grávida, em *Era uma vez em Tóquio* há apenas a leveza do cotidiano de uma filha que espera a chegada de seus pais. Em Ozu, *A Rotina tem seu encanto* [Sanma no aji, Yasujiro Ozu, 1962].

Diferentemente de Antonioni, onde o vazio instaurava uma crítica e uma clínica do sentimento de angústia de um país que se recuperava de uma guerra – tal como em *Eclipse*, onde “o espaço vazio [na cena] final decorre da ausência dos amantes que combinaram se encontrar” (LOPES, 2012, p. 97) – o vazio de Ozu é de outra natureza, pois não há o ressentimento da guerra que figura ali apenas como um fato passado vivido. Não há angústia, nem ausência humana, mas espaços e objetos que impõem a sua presença, como as personagens que entram e saem de quadro. Em Ozu, o drama é desdramatizado em prol de “pequenos e breves momentos de beleza” (LOPES, 2012, p. 98). Os corpos e os objetos “não ocupam um sentido muito explícito no desenrolar da ação, não funcionam como contextualização da cena”, são apenas “momentos de suspensão, paisagens ou naturezas-mortas a serem contempladas” (LOPES, 2012, p. 96). A intriga está ausente e “a imagem-ação desaparece em prol da imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem sonora do que ela *diz*, uma natureza e uma conversa absolutamente banal constituindo o essencial do roteiro” (DELEUZE, 2018b, p. 29). As imagens que Ozu produz

estão cortadas de todo prolongamento sensório-motor, de maneira que elas devêm situações óticas e sonoras puras.

Na narração verídica do cinema de intriga, na qual a verrossimilhança é construída a fim de reforçar a aparência de verdade, o encadeamento seria orgânico e dependeria de um meio bem qualificado e de seu prolongamento sensório-motor pelas personagens que agiria e reagiriam sobre ele. Aqui, sempre se passa de um objeto a outro que se situa no mesmo plano de imanência, passa-se sempre de uma situação a outra, mas também de uma ação a outra, através das conexões causais entre elas. Aí a percepção de algo se prolonga imediatamente em ação, o virtual passa imediatamente ao atual com muito pouco intervalo entre um e outro. Se *Obsessão* [Ossessione, Luchino Visconti, 1943] seria considerado o primeiro filme neorrealista para Deleuze, seria porque já poria em cena os rompimentos sensório-motores das personagens. Diferentemente de um *western* americano onde a personagem adentra um *saloon* como se o conhecesse desde sempre como um meio qualificado de ação, com sua mão já posta sobre a pistola na cintura, pronta para reagir a qualquer movimento das pessoas que ali se encontram, em *Obsessão*, Gino (Massimo Girotti) já não sabe onde adentra quando abre a porta do salão do hotel. Ao passar pelas persianas o que se descortina é todo um meio sensível: os rapazes na mesa, os cachorros que lhes cheiram os pés, mas também o canto de Giovanna (Clara Calamai) que ele segue, tal como faria Ahab no lugar de Ulisses, até se abismar em seu olhar dentro da cozinha.

Tal ruptura com as cenas de entrada nos *saloons* do Velho Oeste seria retomada anos depois por Sergio Leone na abertura de *Era uma vez no oeste* [C'era una volta il West, Sergio Leone, 1968], mesmo que para depois territorializá-la em um duelo clássico. A porta se abre sozinha, o despachante da velha estação que escrevia o horário com um giz no quadro interrompe seu gesto como se o tempo parasse, ou saísse do eixo. Instala-se, então, todo um conjunto de situações óticas e sonoras: um pé de um estranho encosta a porta que range, mais dois estranhos se postam parados como silhuetas em contraluz nas portas, um barulho de uma engrenagem de ferro que range insiste em sonorizar o ambiente. O despachante apela rapidamente para seus esquemas sensório-motores oferecendo-lhes uma passagem para logo se deter. Certamente, há uma situação dramática ali instaurada, pois há um conflito onde três estranhos adentram a estação e cujas presenças ameaçam o velho despachante e a sua ajudante indígena. Talvez por isso eles sejam presos em um pequeno quarto e o filme simplesmente se

esquece deles, como se a forma dramática estivesse ali também presa para poder liberar outra possibilidade de construção de situações pela via sensorial. Assim, a dimensão dramática é afastada da situação, tornando-se secundária em relação à duração da espera que se arrasta em pequenos gestos de um tempo que passa: uma personagem anda sobre as tábuas soltas que contornam a estação, a outra brinca com a mão na água de uma cocheira, o barulho de um telégrafo que acaba de chegar é logo interrompido, a goteira pinga sobre a testa e depois sobre o chapéu mudando o timbre do gotejar, uma mosca insiste em pousar no rosto e se há a ação de sacar a arma não é para matá-la, mas para prendê-la no cano da arma e levá-la ao ouvido transformando rapidamente a situação dramática do incômodo em situação sonora de um zumbido abafado. Tudo isso, certamente, precipitará na situação dramática do duelo ao final na cena, e toda situação ótica e sonora se reterritorializará na situação dramática de um filme de ação com seus encadeamentos orgânicos.

No entanto, no encadeamento não-orgânico, a percepção é cortada de seu prolongamento sensório-motor de modo que as situações só se podem se sucederem por outros meios. Como o prolongamento sensório-motor da personagem foi cortado, devido à sua imobilidade diante da situação, o encadeamento não consegue mais se fazer pela lei da causalidade, de modo que os espaços se tornam desconectados e as personagens acedem a uma função de “ver”, elas tornam-se videntes. Quando os encadeamentos sensório-motores falham, nascem os espaços desconectados, o que não quer dizer que não haja uma conexão entre eles, mas isto quer dizer que a conexão vem de um outro lugar. São espaços cujas partes se fazem de maneira indeterminada, e por isso podem se conectar por meios outros.

Daí a importância das deambulações no cinema moderno como uma maneira de conectar os espaços através da deriva da personagem que faz o filme saltar de um lugar a outro, talvez toda uma herança dos filmes neorrealistas: a rota de fuga traçada por Manoel (Geraldo del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) em *Deus e o diabo na terra do sol* [Glauber Rocha, 1964], onde depois de terem assassinado o patrão Coronel Moraes (Milton Rosa), uma serialização espacial é estabelecida de modo a conectar o domicílio do casal na secura do sertão até o mar sem horizonte, mas passando por espaços como a casa de farinha, a feira, o alto da capela de São Sebastião, o descampado rochoso do bando do cangaceiro Corisco; em *Manilla nas garras de Néon* [Maynila sa mga kuko ng liwanag, Lino Brocka, 1975] a busca de Julio (Bembol Roco) por sua amada Ligaya (Hilda Koronel), enviada à cidade para buscar

seu sonho, conecta espaços diversos desde a bucólica vila do interior ao velório na grande cidade filipina, passando pelo canteiro de obra, o barracão dos operários, a favela, a feira, o centro da cidade à noite, o apartamento classe média do rapaz gay, a casa de prostituição masculina, a favela devastada pelo incêndio, a casa pobre do amigo operário, perfazendo, assim, toda uma deriva entre diversos estratos sociais. Os primeiros filmes de Win Wenders se fariam também por conexões entre espaços diversos através da perambulação: a incumbência de levar a menina para casa conectando EUA e Amsterdã (*Alice nas cidades* [Alice in den Städten, Win Wenders, 1974]); mas também em Abbas Kiarostami, onde o ímpeto de uma criança para entregar um caderno pego por engano do amigo faz conectar, através de incansáveis corridas, duas cidades próximas separadas por um morro (*Onde é a casa do meu amigo?* [Khane-ye doost kodjast?, 1987]). “[O] que substituiu a ação, ou a situação sensório-motora foi o passeio, a errância, o contínuo ir e vir” (DELEUZE, 2018a, p. 308).

Certamente, há nessas derivações um objetivo da personagem, há também todo um esquema sensório-motor do corpo que precisa se deslocar de um espaço a outro, mas toda ação praticamente ancorada no deslocamento espacial visaria fazer emergir situações óticas e sonoras onde as personagens passam por e veem lugares que parecem marcar a imagem pela força de sua presença. O curioso é que a dimensão da perambulação, que acederá a situações óticas e sonoras puras, desprovida de qualquer objetivo, de qualquer meta a ser alcançada pela personagem, também acontecerá em solo americano no seio mesmo de Hollywood: *Taxi driver: o motorista de táxi* [Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976]. Condenado a vagar de carro pela cidade, Travis (Robert De Niro) também está condenado a vê-la pela janela e através de seu retrovisor.

No entanto, tais errâncias podem ser até de uso secundário em filmes como *A Aventura* de Antonioni, onde a conexão entre os espaços é feita menos pela deriva das personagens do que através de um olhar ausente que assombra virtualmente o caminho de busca das personagens. Cláudia [Monica Vitti] desaparece no começo do filme em uma pequena ilha rochosa; ao mesmo tempo em que justifica de maneira absurda a deriva de sua amiga Anna [Lea Massari] e o seu noivo Sandro [Gabriele Ferzetti] que a procuram, o desaparecimento faz com que os espaços se conectem através de seu olhar ausente, como se a

qualquer momento a relação amorosa que daí começa a nascer possa ser vista por ela (Deleuze). A rota do encontro se torna também uma rota de fuga.

Deleuze (2018b, p. 28) irá pontuar outras maneiras de conectar espaços desconectados como em Bresson, onde as mãos dos batedores de carteiras, em *O batedor de carteiras* [Pickpocket, Robert Bresson, 76 min.], perdem a sua função sensório-motora para ganhar uma dimensão tátil, conectando, diversos fragmentos de espaço da Estação de Lyon. Podemos ver também em *O Dinheiro* [L'Argent, 1983] uma conexão de espaços feitos pelas notas que passam de uma mão a outra, mas também de um espaço a outro.

### 5.5 A narrativa como labirinto: a descronologização em Robbe-Grillet

No entanto, em Robbe-Grillet, a deriva também não será mais o procedimento principal para operar uma conexão entre espaços desconectados que passará, agora, a se conectarem através de uma relação mental gerando a implosão das categorias clássicas da dramaturgia. Também não haverá uma análise psicológica da personagem, pois não se tratará mais de pôr o espectador como sendo exterior ao filme a fim de que possa julgar o comportamento das personagens, mas trata-se de pô-lo dentro de um espaço mental a fim de liberar os gestos e os objetos das amarras da intriga e da interpretação. Não haverá, tampouco, uma história a contar, já que a anedota sempre remeteria o espectador aos “esquemas pré-fabricados com que as pessoas estão habituadas” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 24), aos clichês. Talvez possa haver uma história, mas esta perderia todo o seu caráter “de certeza, sua tranquilidade, sua inocência” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 25-26).

A imagem-mental seria “uma imagem que toma por objeto *de* pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção” (DELEUZE, 2018a, p. 295). Nos filmes de Robbe-Grillet, isso acontece por uma indistinção entre a personagem e o narrador, mas também entre o real e o imaginário. As personagens deixam de ser apenas actantes e passam também a serem narradores, elas contam o filme de tal forma que passam a ocupar o lugar antes oculto do narrador clássico, que só aparecia para depois novamente se disfarçar. Em *A imortal*, como tudo se passa dentro da cabeça da personagem, o narrador ainda continua oculto, mas se



permite estabelecer relações entre as situações que não se limitam à causalidade. N. olha da janela e vê um close de sua amada L. através das persianas que desaparecem aos poucos, restando apenas o rosto dela para logo advir, na sequência, imagens quase fotográficas: a câmera fixa, a personagem também fixa, e apenas o mundo que se move. A memória torna-se uma espécie de cartão postal que, ao invés de tudo fixar, permite ao mundo durar ainda um pouco dentro dele.

Já em *Trans-europ-express* será necessário identificar essa instância narrativa, é preciso mostrar de onde ela vem, e o procedimento será expor um roteirista, um produtor e uma secretária que estarão escrevendo o roteiro em uma cabine de trem, quando o ator Jean-Louis Trintignant entra na cabine para logo depois sair. Se em Pirandello, as personagens estão em busca de um autor, que por sua vez se nega a representar o drama de suas vidas, aqui Robbe-Grillet faz o produtor, a secretária e o roteirista colarem a personagem do roteiro em construção ao corpo do ator. Quando Jean-Louis Trintignant entra na cabine, os três já estavam inventando uma história sobre tráfico de drogas para filmar, a imaginação narrativa, então, se cola em Trintignant para lhe rebatizar com o nome de Elias, tomando assim o corpo do ator: a narrativa faz corpo com o corpo do ator. O que faz a existência da personagem não é mais o seu caráter determinado que justificará a maneira pela qual age e reage à determinada situação, mas “é graças a esse caráter que, um dia, ele legará seu nome a um tipo humano que aguardava, seria possível dizer, a consagração desse batismo” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 22). Trintignant passa a ser, agora, o tipo humano batizado de Elias, que por sua vez será apenas um “fantoche” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 22) da imaginação daqueles que estão elaborando o roteiro do filme. A partir daí tudo se desenrolará em dois níveis: o nível da narração em que os três estão criando a história na cabine do trem e o da história filmada que nos é mostrada encarnada no corpo de Trintignant que agora é Elias. O que vemos é exatamente o vai e vem das decisões tomadas na construção da história, as justificações das lacunas, a consciência das pontas que ficaram sem avanço e que são deixadas para trás, ou seja, a história que vemos contada e mostrada não passa de uma imagem-mental do roteirista que decide qual será a imagem que permanecerá avançando e quais serão descartadas na duração do filme.

Em *O Homem que mente*, as instâncias do narrador e da personagem voltarão a se tornarem indiscerníveis, mas de uma maneira mais sofisticada do que em *A imortal* onde,

apesar de narrar, o narrador se mostrava ainda por demais oculto, e do que em *Trans-europ-express* onde a passagem de uma a outra se mostrava por demais visível. Em *O Homem que mente*, o corpo do ator (Jean-Louis Trintignant) será o avatar, ora daquele que narra, ora das personagens que são narradas, tornando ambas as instâncias ainda mais indiscerníveis. A primeira coisa que a personagem do filme diz é que seu nome é Jean Robin e que ele tentará contar a sua história. Só que a sua história começa exatamente no presente em que ele está: na floresta. Robbe-Grillet constantemente insiste em dizer que em seus filmes as personagens não têm uma existência pregressa, elas nascem e morrem com o filme: elas são uma criação da obra. Vemos, em seguida, imagens de um riacho, uma pedra na correnteza, galhos caídos e agora o narrador nos diz que o filme começa no campo e narra tudo o que vimos antes: o rio, a pedra, os galhos. O filme poderia começar infinitas vezes a depender de onde estivesse a personagem-narradora.

Por ser também narradora, a personagem tem a capacidade não apenas de inaugurar o lugar de partida do filme, mas também de inventar a si mesma. Ao se aproximar de uma cidade, diz que agora seu nome é Boris, mas que as pessoas o chamam de Jean ou “o Ucrâniano”. As personagens podem mudar de nome, essa é uma das anti-regras que Robbe-Grillet pactua logo de partida com o espectador, pois se a personagem é também o narrador de sua história, ela pode fazer consigo mesma o que bem entender: a personagem, o narrador, o cineasta seriam, por excelência, o homem que mente. Mas Jean Robin é também o nome do amigo de Boris – o narrador, que é também uma personagem, sobre quem ele tem agora o dever de falar. “Ele era meu amigo, meu aliado, meu companheiro de luta”. É essa personagem com uma identidade mutante que irá nos contar e nos mostrar a história. O que pode acontecer com a narração e com a intriga se o narrador muda de identidade? Se ora ele é uma, ora outra instância? Se ora ele é ele, ora ele é *outro*?

Nietzsche (2006) já tinha alertado para a operação lógica de identidade sobre a qual se fundava o “mundo verdadeiro” para o sábio, o devoto e o virtuoso: o mundo é o mundo, ele é ele, mas também eu sou eu. O mundo verdadeiro seria plenamente alcançável para um filósofo como Platão que se dizia ser a verdade. Já no pensamento cristão, tal mundo começaria a se tornar inalcançável, mas também prometido. Quando o mundo verdadeiro não se deixaria mais alcançar, mas se constituiria como uma promessa, estaria forjada a verdade cristã que ao mesmo tempo em que afasta o mundo verdadeiro, torna-o almejado através da

penitência. Em um terceiro momento, o mundo verdadeiro nem mais prometido poderia ser, tornar-se-ia apenas um consolo para o pensamento, uma obrigação, uma espécie de “imperativo categórico” tal como em Kant. No quarto momento, o mundo verdadeiro não seria mais nem um consolo, nem prometido, nem alcançado, mas seria desconhecido; eis aí o amanhecer da razão para Nietzsche. No entanto, no derradeiro momento, ao meio-dia da razão, a ideia mesma de um mundo verdadeiro poderia ser eliminada, e o que então restaria? “Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? O aparente, talvez?... Não! *Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!*” (NIETZSCHE, 2006, p. 32). E foi assim como o mundo verdadeiro se tornou finalmente fábula.

Quando o mundo verdadeiro é abolido, quando “eu” deixa de ser “eu” e o mundo deixa de ser o mundo, quando *eu é um outro*, tal como Ahab que se perdeu atrás da baleia, a narrativa deixa de almejar uma verdade ou um acontecimento que lhe preexistiria. Não há mais uma relação direta com a aparência como uma cópia degradada de uma ideia que vem a se tornar sensível, e passa a construir a sua própria verdade a partir daquilo que mostra e conta. Não haveria mais um mundo da essência e um mundo da aparência, não mais uma fábula preexistente pela qual a imagem viria dar a ver posteriormente. O mundo seria a própria fábula.

A narrativa cinematográfica para Robbe-Grillet construiria a si mesma, tornar-se-ia imanente à imagem-movimento. Contudo, talvez, ela nunca deixara de ser assim, até mesmo no cinema de intriga onde a imagem-movimento criaria a ação através de procedimentos que lhe seriam próprios como a montagem. No entanto, a diferença é que ao afirmar a radicalidade da invenção narrativa em relação aos objetos e aos gestos que cria, Robbe-Grillet faz uma imagem-tempo desprender-se da imagem-movimento. Eis que Jean, o narrador, diz que a primeira vez que chegou na cidade entrou diretamente em uma hospedaria vazia, mas o que a imagem nos mostra é que o espaço está cheio de pessoas. Em que tempo Jean, a personagem, está? No presente? No passado? Ou no futuro? A câmera livremente passeia pelo bar, a montagem começa a cortar de rostos para rostos de pessoas comuns, rostos de não atores que estão ali evidentemente para a filmagem. Jean passa, assim, a sua narração para a câmera e posteriormente para a montagem. E eis que as pessoas que estão no bar começam a falar de Jean Robin, que quando voltar ele será tratado como um herói, que ele tinha falado que voltaria numa primavera etc. E eis que os rostos começam a discutir entre si o tempo em que

Jean Robin desapareceu: se faz dois ou três anos que tudo acontecera não se sabe bem ao certo... No entanto, todos acham que ele retornará. Mas se Jean Robin pode ser também Boris Valissa, se a personagem é também o narrador, será que as dimensões do tempo não se embaralhariam? Será que Jean Robin realmente morreu? Será que ele voltará? Será que ele já voltou ou será que ele já não estaria desde sempre ali?

Pode-se estabelecer uma relação entre o filme *O homem que mente* com o conto *O jardim de veredas que se bifurcam* de Jorge Luis Borges: uma história policial, uma perseguição e, também, alguém que possui um segredo e que pretende revelar. No entanto, a semelhança principal parece advir não tanto de seu conteúdo, mas da capacidade do romancista chinês Ts'ui Pen, bisavô do narrador no conto de Borges, de ter escrito um romance em que qualquer um que o lesse se perderia, um romance que era também um labirinto, “um labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros” (BORGES, 1999, p. 46). Ao encontrarem tal romance, depois da morte do escritor, seus herdeiros nada entenderam, eram apenas “manuscritos caóticos” que só foram publicados por insistência de um monge. O romance era um livro estranho onde o herói morre no terceiro capítulo, mas no quarto está vivo. No entanto, essa aparente confusão parecia revelar um erro de perspectiva daqueles que o liam, pois esses achavam que a bifurcação do romance-labirinto construído por Ts'ui Pen se dava no espaço, quando ela se dava no tempo.

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta - simultaneamente - por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. [...] Na obra de Ts'ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, as veredas desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo (BORGES, 1999, p. 46).

Assim, como no romance de Ts'ui Pen, em *O homem que mente*, o herói Jean Robin morre caindo em um abismo, mas na próxima sequência reaparece para continuar outra possibilidade da história que nos será contada. Em *O ano passado em Marienbad*, A. também morreria, seu marido (Sacha Pitoëff) teria lhe dado um tiro, mas na sequência seguinte ela retorna. “E agora você está aqui mais uma vez. Não, este fim não estava certo. Eu preciso de você viva”, diz a personagem que também é o narrador.

A metáfora do labirinto usada por Borges para se referir ao romance parece instaurar alguns “semas evidentes” para pensar os filmes de Robbe-Grillet: “voltas, desvios, espaço do qual não se pode sair, mas no interior do qual fazemos esforços para encontrar um caminho de saída” (BARTHES, 2005, p. 232). A mansão em *Marienbad* era conhecida, nos diz a voz do narrador em *off* ao final do filme, pelo seu estilo francês, onde não havia árvores, nem flores, nem plantas; apenas pedras, granitos, mármore, linhas formais que marcavam um espaço rígido, superfícies sem mistério. Inicialmente, talvez fosse impossível se perder neste lugar, com seus caminhos retos. Mas estando aí, já se estava, agora, em vias de se perder para sempre.

Para Barthes, no entanto, o labirinto estabeleceria uma relação contraditória com o conceito de estrutura: poderia um labirinto ser estruturado? Barthes não responde, mas lança uma “cláusula de definição: presença de um fator intencional e *sistemático*” (BARTHES, 2005, p. 236). Se o labirinto não teria uma estrutura que lhe seria subjacente, ao menos ele só poderia ser construído por uma vontade e por alguma sistematicidade. Com certeza, Ts’ui Pen teria concordado com tal cláusula, já que foi preciso se recolher para construir o seu labirinto. Mesmo se não puder ser estruturado, a metáfora desempenharia, por sua vez, uma função estrutural; Barthes cita Byron (*apud* Barthes, 2005, p. 237): “O que distingue o labirinto <...> é a combinação de impasses que não permitem nenhuma saída, e de bifurcações onde o viajante deve perpetuamente escolher seu caminho entre numerosas opções que se apresentem a ele”. Haveria caminhos que não requereriam responsabilidade do viajante, pois se apresentam como becos sem saídas, mas haveria outros que possuiriam tamanha diversidade, devido à quantidade de bifurcações que se apresentam nas encruzilhadas, que a liberdade do viajante estaria assegurada. O obstáculo não seria mais o destino, mas a própria escolha daquele que viaja. Por isso, para Barthes, pode ser útil estudar a narrativa como labirinto, pois ela implica um autor que guia e que escolhe as bifurcações, mas que às vezes volta atrás e escolhe outra via; mas a metáfora do labirinto também implica um sentimento de se estar perdido numa história, de embaralhamento e de complicação. Por isso, para Barthes (2005, p. 247), a metáfora do labirinto pode ser o equivalente da metáfora do sentido.

Barthes não queria que Robbe-Grillet fizesse filmes, pois, para ele, o cineasta queria matar o sentido, o que seria algo quase impossível.

Porque o sentido varia, ele não se suspende. A variação impõe um sentido cada vez mais forte, de ordem obsessiva: um número reduzido de significantes ‘varia’ (no sentido da palavra em uma música) reenvia ao mesmo significado (é definição da metáfora) (BARTHES, 1963, p. 30 tradução nossa)<sup>192</sup>.

No entanto, talvez, Robbe-Grillet, não quisesse matar o sentido, mas apenas embaralhá-lo. Se Barthes não queria que Robbe-Grillet fizesse filmes é porque achava que o romancista-cineasta fazia as imagens se prenderem às metáforas, às repetições dos significantes tais como na música. Barthes insistia em dizer que os filmes do cineasta-romancista remetiam as repetições a um sentido que era exterior ao filme, a uma equivalência do *como se fosse*. Todavia, a repetição nos filmes de Robbe-Grillet não era a repetição que “reenvia ao mesmo significado”, mas a repetição da diferença. Assim, como no romance de Ts’ui Pen, a história em *O homem que mente* se repete na “pululação dos divergentes” (BORGES, 1999, p. 49), pois Boris, o narrador, está constantemente mentindo e contando sobre o mesmo acontecimento várias versões do que poderia ter ocorrido, como se sempre o acontecimento pudesse se atualizar de maneiras distintas à medida que o filme avança. Os filmes de Robbe-Grillet estão a todo o momento se defrontando com diversas alternativas, entrelaçando diversos passados e diversos futuros, fazendo o tempo proliferar e bifurcar constantemente. A maneira como Robbe-Grillet constrói suas imagens através das repetições, das diferenças, das sobreposições e dos deslocamentos (os mecanismos do sonho em Freud), não dizem respeito a uma metáfora do mental, mas é o próprio estado mental da personagem.

Boris Varissa chega ao castelo onde estão a mulher, a irmã e a servente de Jean Robin, e eis que a personagem, que é também o narrador, se apresenta como Boris, que foi enviado por Jean. No entanto, a cada uma ele contará uma versão diferente da história. Em *O homem que mente*, “a única verdade é a palavra deste homem que inventa o mundo; ele pode dizer sucessivamente a cada uma das três jovens que ele ama, a ela somente: no momento em que ele diz, é verdade” (ROBBE-GRILLET, 1968, tradução nossa)<sup>193</sup>. Em uma série, Jean foi pego e levado para uma prisão, mas Boris conseguiu arquitetar um plano para tirá-lo de lá

---

<sup>192</sup> “Parce qu’il varie « le sens », il ne le suspend pas. La variation impose un sens de plus en plus fort, d’ordre obsessionnel : un nombre réduit de signifiants « variés » (au sens du mot en musique) renvoie au même signifié (c’est la définition de la métaphore)”.

<sup>193</sup> “[...] il n’y a de vérité que la parole de cet homme qui invente le monde; il peut dire successivement à chacune des trois jeunes femmes qu’il l’aime, elle seule: du moment qu’il le dit, c’est vrai”.

com um trator de feno que consegue pôr embaixo de uma janela para que Jean pudesse se jogar em cima. Aqui, Boris tirou Jean Robin da prisão. Mas em outra série possível, Jean Robin não teria sido tirado da prisão por Boris, mas o que acontecera foi que Jean armou uma emboscada para os seus companheiros, pois, quando eles chegaram com o trator de feno para tirar Jean da cadeia, ele já tinha contado tudo para os soldados alemães que facilmente capturam seus amigos de luta. Jean agora não é mais o herói, ele é o traidor. Assim como Ts'ui Pen, o romancista chinês do conto de Borges, Robbe-Grillet “acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos” (BORGES, 1999, p. 50).

Ao contar os momentos da ocupação, quando a necessidade de se esconder era constante e as ruas eram repletas de barricadas postas pelos alemães para controlar a cidade, vemos Jean pela primeira vez, sentado sozinho à mesa na mesma hospedaria. Boris se aproxima. Talvez não seja nem tanto aqui o encontro entre Jean e Boris, que agora possuem aparências distintas, que acontece pela primeira vez, mas o encontro da narração, daquilo que se conta, com a imagem de Jean Robin, aquilo que se mostra. Se a narração e a mostra estavam operando uma disjunção, aqui as duas séries parecem se coincidir pela primeira vez no que tangem a quem é quem. Boris fala de Jean como outro.

Jean era o meu único verdadeiro amigo, meu companheiro de todos os momentos, meu companheiro de esperança e de luta. Tinha um no outro uma confiança total, inquestionavelmente, tinha um único e mesmo espírito, a mesma memória, o mesmo objetivo, o mesmo corpo (O HOMEM QUE MENTE).

Essa síntese, essa aparente convergência entre a narração e a imagem seguem juntas a partir daqui, mas sem manterem uma equivalência: se há alguma síntese, ela só poderá ser disjuntiva. Quando Boris segura Jean pelo braço para sair rapidamente da hospedaria, pois poderia estar sendo perseguido, ele não narra mais o outro, mas sim a si mesmo: “Naquele dia, tive de mostrar a mim mesmo. A situação era muito séria”. Aquele que foi narrado como outro é tomado pelo braço pelo narrador que o vê agora como um duplo de si mesmo, instaurando, assim, mais uma vez, uma disjunção entre o contar e o mostrar. Eu é um outro.

Em Robbe-Grillet, a desintegração da intriga torna-se como nunca, até então, cada vez mais explícita. Certamente isso já tinha sido experimentado no terreno surrealista por Buñuel

e Salvador Dalí em *Um cão andaluz* [Un chien andalou, Luis Buñel, 1929] e seria levado adiante através de uma estética maneirista por David Lynch (*A estrada perdida* [The lost highway, David Lynch, 1997] e *A cidade dos sonhos* [Mulholland driver, David Lynch, 2001]), mas também de uma maneira singela nos filmes em dípticos do coreano Hong Sang-soo (*A virgem desnudada pelos seus celibatários* [Oh! Soo-jung, Hong Sang-soo, 2000] e *Certo Antes, Errado Agora* [Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da, Hong Sang-soo, 2015]) onde uma mesma história se repete através de sutis modificações. No entanto, a descronologização da intriga não seria algo que seria levado à frente como um terreno constante de experimentação no cinema contemporâneo. De modo contrário, no final do século XX e início do XXI, as fichas serão apostadas numa linearização extrema da narrativa somada a uma minimalização da intriga que passa a ser configurada como uma situação dramática única, quase imperceptível, a fim de fazer brotar um devir-tátil das situações óticas e sonoras puras.



## 6. A IMAGEM-SENSAÇÃO DO CINEMA DE FLUXO: O MINIMALISMO DA INTRIGA E A ATMOSFERA

### 6.1 A intriga como um *crescendo* sensível

No final dos anos 90, Stéphane Bouquet (2005) alinhavou diversos cineastas sob a rubrica de “cineastas artistas”: Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai, David Lynch, David Cronenberg, Tim Burton, Sokurov, Todd Haynes, Atom Egoyan... Eles teriam injetado no seio dos filmes narrativos uma linhagem anteriormente aberta por Andy Wahrol e Marguerite Duras que já faziam uma “reciclagem massiva e generalizada do mundo como obra de arte potencial, reciclagem que impôs a invenção de aproximações novas de captura das coisas” (BOUQUET, 2005, p. 163, tradução nossa)<sup>194</sup>. Seriam filmes que não teriam nada a contar, apenas uma ambiência a ser criada na qual o espectador deveria imergir. Com *Sleep* (1963) [Andy Wahol, 1963], de quase 6 horas de duração, Andy Wahrol teria criado um filme que não se impõe ao espectador: os pequenos movimentos do sono do *performer* dormindo e suas constantes repetições não exigiriam nenhuma compreensão racional, de modo que se poderia dormir, ao mesmo tempo em que o protagonista, ou sair da sala, dar uma volta pela cidade e retornar depois. Já Marguerite Duras, em *L’homme atlantique* [O homem atlântico, Marguerite Duras, 1981], faz um filme que trata da impossibilidade de vê-lo, um filme feito em sua maior parte com tela preta onde não há quase nada a olhar, apenas um *hall* de hotel a se habitar, com suas colunas, suas cadeiras e as janelas que dão para o mar. Esquivando-se de uma história para contar, mas também de um filme para ver, esses filmes teriam criado “apenas um novo dispositivo de cinema onde há que se habitar” (BOUQUET, 2005, p. 162, tradução nossa)<sup>195</sup>, filmes que vislumbrariam...

[...] um transbordamento do narrativo, a vontade de algo que não seja uma história (um sentido, e a emoção), o desejo de repercutir no corpo os estados pouco evidentes do corpo ou da consciência. Trata-se, no entanto, de pensar o filme como lugar, ou seja, como espaço no qual o espectador deve

<sup>194</sup> “[...] un reciclaje masivo y generalizado del mundo como obra de arte potencial, reciclaje que impuso la invención de aproximaciones nuevas de captura de las cosas”.

<sup>195</sup> “[...] ninguna película que hay que ver, sino un nuevo dispositivo de cine que hay que habitar”.

também inventar, ao menos em parte, o lugar que ocupa e seus caminhos (BOUQUET, 2005, p. 164, tradução nossa)<sup>196</sup>.

Nos anos 90, seguindo a trilha aberta por Wahrol e Duras, começam a surgir diversos filmes que parecem devolver esse “cinema onde há que se habitar” àquilo que pode ser visto e contado. Injetando a sensação de uma imagem que se habita em uma lógica da intriga, David Cronenberg, por exemplo, irá fazer *Crash: estranhos prazeres* [Crash, David Cronenberg, 1996] estabelecendo íntimas relações entre o desejo das personagens e as mais diversas materialidades com as quais o filme trabalha: seus corpos portadores de deficiências e repletos de cicatrizes, os fluidos sanguíneos e sexuais do corpo, a textura metálica e maquinica dos automóveis. O filme constrói um mundo que funciona a partir de suas regras próprias, no qual o espectador deverá entrar, mas, ao mesmo tempo, manter-se distanciado em relação ao desejo das personagens que se involucra nas materialidades que a película lhe propõe a fim de atingir a imersão em uma realidade absurda.

Seguramente, não é apenas numa relação entre a subjetividade das personagens e a materialidade do mundo no qual estão submersas que o filme se estrutura, já que o faz também por uma intriga amorosa, uma história de amor com final feliz. James Ballard (James Spader) e Catherine Ballard (Deborah Kara Unger) formam um casal que adora fazer sexo com outras pessoas. O filme começa com um acidente onde o carro de Ballard se choca com o carro da doutora Helen Remington (Holly Hunter). Depois do choque, através do para-brisa quebrado, se estabelece um sedutor encontro de olhares entre os dois, e James vê Helen baixar a camisa e lhe mostrar os seios. Os dois se reencontram posteriormente no hospital, onde ela está acompanhada de Robert Vaughan (Elias Koteas), um rapaz estranho que olha para as recentes cicatrizes de James como se fossem obras de arte. James e Helen, os dois envolvidos no acidente, acabam se reencontrando no pátio de sucatas, onde seus carros estão completamente danificados; de lá, vão para o estacionamento do aeroporto onde terminam transando dentro de um carro recém-comprado por James. Através dela, ele conhece um estranho grupo, liderado por Vaughan, um homem irreconciliável com seu desejo, que pratica compulsivamente sexo dentro de automóveis que sofreram acidentes, que adora fotografias de

---

<sup>196</sup> “[...] un desbordamiento de lo narrativo, la voluntad de algo que no sea una historia (un sentido, y la emoción), el deseo de percutir el cuerpo, los estados poco evidentes del cuerpo o de la conciencia. Se trata todavía de pensar la película como lugar, es decir, como espacio donde el espectador debe también inventar, al menos en parte, la plaza que ocupa y sus caminos”.

perícia de acidente automobilístico, que vive na clandestinidade simulando ao vivo acidentes famosos que repercutiram na mídia e que descarrega seus prazeres chocando seus carros como se fosse um coito. As relações extraconjugais com as pessoas desse grupo acabam cada vez mais por aumentar o prazer sexual do casal Ballard, que ao final do filme, depois de um grave acidente no qual Catherine sobrevive, terminam fazendo amor na grama ao lado do carro acidentado virado de cabeça para baixo.

Bater é como penetrar e gozar. [...] Corpos deformados por acidentes de carro praticam o sexo lubrificado, a penetração rápida e a descarga orgástica. Mais do que a beleza, o que excita os personagens são os estigmas físicos, o risco, o voyeurismo, a redenção da morte violenta (GIUCCI, 2011, p. 82).

No entanto, apesar de se estruturar por uma intriga, o filme parece construir suas cenas a serviço de um *crescendo* que não é necessariamente dramático, mas de excitação, de aumento do prazer das personagens, acompanhado por um aumento da tensão escópica dentro de cada plano (algo mais ou menos parecido com que Rossellini tinha feito com a escalada emocional em *Stromboli*). Da cena de sexo da abertura, onde Helen transa apoiada na asa de um avião estacionado no hangar, um desejo que não voa, passando pela cena onde a transa do casal se prolonga nos entrechoques de seus carros em uma via movimentada, até o sexo na grama depois do acidente ao final do filme, há certamente uma alteração progressiva da intensidade a partir da materialidade mesma das máquinas em sua relação potencial com a morte e com o erótico.

Dessa maneira, a intriga parece funcionar como um dispositivo de entrada e imersão em um mundo estranho, fazendo com que as cenas estabeleçam uma íntima relação entre a mobilidade, o desejo e a morte. A progressão deixa de ser apenas dramática e torna-se uma *progressão sensível*. Ao invés de uma imagem submetida unicamente à lógica racional da ação, ela também se faz por uma lógica rítmica da intensidade sensível, de maneira que o tempo deixa de estar submetido unicamente à intriga, passando a ser a medida não mais de um movimento extensivo no espaço, mas de um movimento intensivo da alma. Se no cinema clássico, o tempo seria a expressão indireta do movimento no espaço, em *Crash*, o tempo seria uma expressão indireta do movimento da alma.

*Crash* é então um filme construído sobre a repetição, mas uma repetição a-dramática, não progressiva, serial (como se diz da música serial).

Não há aceleração, nada de urgência, nada de pânico, nada de apostas que se revelarão repentinamente. Sempre há um mesmo ritmo, sempre a mesma lentidão, francamente bem-vinda em um filme que poderia facilmente se deixar intoxicar pela velocidade. Simplesmente as pessoas fazem amor, e mais amor, no meio dos carros mais ou menos acidentados. É apenas a intensidade que muda (certas sequências são mais *hots* que outras), mas não mais que os acidentes, o ato erótico não dá lugar às cenas convulsivas, com gemidos grotescos e rostos risivelmente fixados no gozo (BOUQUET, 1996, p. 24, tradução nossa)<sup>197</sup>.

A diferença entre o movimento extensivo no espaço e o movimento intensivo da alma parece ter uma relação direta entre os números cardinais e os ordinais na matemática. Os primeiros operam através da abstração de uma unidade de medida que é projetada como divisão de partes iguais na extensão (um, dois, três metros, por exemplo), de modo que o tempo pode ser a medida do movimento a partir de instantes privilegiados; já os números ordinais operam uma ordenação das posições numa determinada sequência temporal (primeiro, segundo, terceiro), onde cada nova posição assumida na ordem equivale a uma nova intensidade distinta da que lhe precedeu e lhe antecederá (primeira batida fraca, segunda batida forte, terceira batida fraca...). A variação de intensidade acaba criando um ritmo que não mais é a medida extensiva, mas a medida intensiva que relaciona a intensidade que se presentifica com aquela que passou e com a que virá, estabelecendo entre as posições uma diferença de potencial.

*Crash* seria uma “álgebra do desejo” (CRONENBERG, 1996, p. 28, tradução nossa)<sup>198</sup>, um filme serial “que sacrifica a narrativa (*récit*) à sensação, e lhe envolve em uma atmosfera macia, calma, voluptuosa e jubilatória” (BOUQUET, 1996, p. 25, tradução nossa)<sup>199</sup> que é criada também pela maneira como a câmera filma carinhosamente a pele, as cicatrizes e a carne martirizada ou excitada, um “[c]inema que desarma pela doçura”

---

<sup>197</sup> “*Crash* est donc un film construit sur la répétition, mais une répétition adramatique, non progressive, sérielle (comme on dit musique sérielle). Il n’y a pas d’accélération, pas d’urgence, pas d’affolement, pas d’enjeu qui se dévoilerait soudain. Il y a toujours le même rythme, toujours cette même lenteur, franchement bienvenue dans un film qui aurait pu facilement se laisser griser par la vitesse. Simplement, les gens font l’amour, et l’amour encore, au milieu de voitures plus ou moins accidentées. C’est juste l’intensité qui change (certaines séquences sont plus *hots* que d’autres), mais pas plus que les accidents, l’acte érotique ne donne lieu a des scènes convulsives, avec gémissements grotesques et visages risiblement figés dans la jouissance”.

<sup>198</sup> “L’algèbre du désir...”

<sup>199</sup> “[...] qui sacrifie le récit à la sensation, et vous entoure d’une atmosphère, ouatée, calme, voluptueuse et jubilatoire [...]”.

(BOUQUET, 1996, p. 25, tradução nossa)<sup>200</sup>. Cada situação, por sua vez, se faz por uma íntima relação com as materialidades que a compõe (carros, próteses, choques, cicatrizes e corpos com deficiência), constituindo um ritmo a partir de uma diferença potencial entre as sensações instauradas pelos gestos sexuais e mortíferos das personagens ao longo da duração.

Nesse sentido, há um “devir antropomórfico do carro” (BOUQUET, 1996, p. 24, tradução nossa)<sup>201</sup> onde o uso do automóvel como instrumento de transporte é deslocado para o seu uso como instrumento de prazer e de choque. Depois de ter o carro sujo de sangue por terem parado em um acidente para fotografá-lo, James, Helen e Vaughan vão limpá-lo em um lava-jato. Enquanto o carro é lavado, Helen e Vaughan começam a transar no banco de trás, sob o olhar de James, marido de Helen, que ajusta o retrovisor para ver melhor sua esposa tendo relação com seu mais novo amigo. Os fluidos corporais daqueles que copulam são alternados pela montagem com o fluido que lava o carro por fora. Aos dedos lubrificados, segue o vidro da janela do carro que também recebem fluidos. Um ambiente úmido envolve o carro e conseqüentemente os amantes e o *voyeur*. A cena serve mais para expor uma determinada sensação ligada à materialidade dos corpos e dos fluidos ao olhar do que a uma função dramática.

Em outra cena, depois de terem transado, James corre para dentro de um estacionamento de sucata entrando em um carro completamente amassado; Vaughan aparece dirigindo um outro carro e, ao ver James, avança velozmente até bater na lateral do carro em sucata; dentro dele, James se contorce de prazer. Vaughan faz isso mais algumas vezes, até desaparecer no horizonte da perspectiva de uma rua iluminada. Certamente, o carro funciona no filme como um *cronotopo*, uma síntese do espaço-tempo da intimidade, uma “mistura de quarto móvel e de cama: o interior do automóvel acentua o sentido da intimidade e da atração, bem como o sentimento de desagrado ou repulsão” (GIUCCI, 2011, p. 83). Contudo, o carro se desdobrará também em um “*erotopo*”, exibindo a pulsação do desejo através do prolongamento do corpo em máquina, espécie de prótese onde o orgânico se imbrica com o inorgânico maquínico a fim de expandir o desejo humano na sua relação com o mundo e com o trânsito como espaço público de manifestação do privado.

---

<sup>200</sup> “Cinéma désarmant de douceur [...]”

<sup>201</sup> “[...] devenir anthropomorphe de la voiture [...]”

O mesmo uso do carro que se deu nas cenas acima descritas se dá, também, no trânsito das movimentadas avenidas da cidade em plena luz do dia. As personagens, enfeitiçadas pelo risco, vivem o efêmero intensamente (GIUCCI, 2011, p. 83). O trânsito, as ruas, as curvas e os canteiros – que separaram o fluxo dos carros que vão daqueles que vem – servem à concretização do êxtase sexual. As relações entre o público e o privado, no filme, são perigosas e acidentais podendo levar as personagens, e aquelas que estão no entorno delas, à morte. O trânsito funciona como uma *heterotopia*: um lugar de justaposição de espaços múltiplos e incompatíveis (FOUCAULT, 2013). Um lugar onde se deveria buscar a segurança para esconjurarmos o imprevisto passa a ser procurado exatamente pelo seu contrário: pelo risco e pelo acidental.

Apesar da dimensão estrutural da intriga, *Crash* parece se fazer mais pelo “cotidiano de pessoas que estabelecem um vínculo grupal secreto com o acidente e com a morte” (GIUCCI, 2011, p. 83) do que pelo encadeamento progressivo de causa e efeito das situações e seu tenso impulso a uma meta. Ao ser questionado por um espectador que lhe disse que “[u]ma série de cenas de sexo não constitui uma intriga”<sup>202</sup>, Cronenberg (1996, p. 27) lhe teria respondido “[m]as porque não? Quem disse isso? De onde vem tal regra”<sup>203</sup>? Para além, ou aquém, de uma construção dramática, as situações põem em relevo a materialidade mesma da imagem, de modo que tudo aquilo que a compõe passa, necessariamente, pelos corpos das personagens como “um lugar das mais violentas alterações e das mais intensas afecções” (SHAVIRO, 2015, p. 152). O corpo será o lugar onde irá se inscrever o *crescendo* das intensidades e das sensações físicas, já que “tudo deve ser material e visivelmente encenado” (SHAVIRO, 2015, p. 154). O cinema-corpo de Cronenberg desmonta sistematicamente as oposições binárias entre matéria e pensamento, imagem e objeto, o eu e o outro, o masculino e o feminino, a natureza e a cultura, o humano e o inumano, o orgânico e o mecânico, a intriga e sensível, mas também entre a causalidade e o ritmo.

O corpo também assumirá um lugar preponderante em *O rio* [He Liu, Tsai Ming-Liang, 1997], do cineasta taiwanês Tsai Ming-Liang. Depois de mergulhar na água suja de um rio para fazer uma cena como dublê, que não estava funcionando por conta do manequim ser

---

<sup>202</sup> “Une série de scènes de sexe ne constitue pas une intrigue!”

<sup>203</sup> “Mais pourquoi pas? Qui dit cela ? D’où vient une telle règle?”

visivelmente falso, Hsiao-kang (Lee Kang-sheng) fica com uma dor no pescoço que vai se agravando ao longo do filme. As tentativas de cura da dor passam pelas técnicas corporais orientais de massagem, acupuntura e quiropraxia. Numa China invadida pela modernidade, é como se o corpo sofresse as consequências da ocidentalização. Não apenas o corpo da personagem vira um território da ficção como também a água, recorrente em todo o filme, assume uma materialidade narrativa como aquilo que intoxica, lava e irrompe, mas que também se junta à família de Hsiao-kang que vive em um pequeno apartamento em Tapei. Todos os encontros sexuais dos membros da família que acontecem fora de casa são contrapostos à água que invade o apartamento e precisa ser posta para fora. A busca pela cura parece ser um dispositivo que faz as personagens transitarem por atmosferas aquosas: o rio, a sauna gay e o quarto do apartamento do pai que tem uma goteira que vai se agravando até tomar tudo.

Esse cinema parece prologar o cinema de poesia de Pasollini, onde a subjetividade da personagem serviria a um exercício de estilo, através de “programas de enfermidade” (BOUQUET, 2005, p. 164, tradução nossa)<sup>204</sup> que acabam por criar uma “ficção clínica” (BOUQUET, 2005, p. 163, tradução nossa)<sup>205</sup>: “um meio privilegiado de criar o vazio, de constituir um mundo cerrado, funcionando segundo regras anormais, logo específicas” (BOUQUET, 2005, p. 163, tradução nossa)<sup>206</sup>. Em *O rio*, esse vazio dramático é criado dando ao espectador o mínimo de informação daquilo que ele está a ver. Só depois de quase uma hora de projeção é que saberemos que os três personagens que vemos – a senhora, o senhor e o garoto – formam uma família. As cenas se sucedem sem nenhum encadeamento e giram entorno de gestos cotidianos como se lavar, passear, almoçar. Tudo isso as personagens fazem sozinhas, quase nunca acompanhadas, o que enfatiza a solidão daquelas que vivem sobre o mesmo teto. Longe de ser um defeito narrativo, tais procedimentos acabam por envolver o espectador em uma atmosfera.

Se Hsiao-kang toma o lugar do manequim na gravação da cena no rio, a sua doença parece instaurar uma inversão, como se o manequim tomasse também o seu lugar, já que ao

---

<sup>204</sup> “[...] programas de enfermidades”.

<sup>205</sup> “[...] ficción clínica”.

<sup>206</sup> “[...] un medio privilegiado de crear el vacío, de construir un mundo aislado, funcionando según reglas anormales, luego específicas”.

longo do filme ele vai sofrendo uma perda de mobilidade do corpo, que vai aos poucos se enrijecendo. A dor no pescoço, nas articulações e nos membros evocam a perda do controle sobre o próprio corpo, de modo que a personagem parece figurar como uma marionete cujos fios que a guiam teriam sido cortados. Se a ausência de articulação figura no corpo da personagem, ela também figurará a relação entre as imagens. Logo no início do filme, Hsiao-kang encontra por acaso com sua amiga (Yi-Ching Lu), que não vê há dois anos, na escada rolante (todo um movimento disjuntivo é trabalhado aqui entre a personagem que sobe e aquela que desce na direção contrária); vai parar, também por acaso, no *set* de gravação, onde atuará como dublê de um manequim; ainda por acaso ele desenvolve uma dor no pescoço, que se tem alguma relação com o mergulho no rio poluído é menos por causalidade e mais por *acontecer depois*; mas também será por acaso que encontrará e transará com o próprio pai (Tien Miao) em uma sauna.

Será depois desse encontro à meia luz – onde os corpos levemente iluminados se movimentam como sutis silhuetas e no qual o desejo sexual entre pai e filho transborda – que, no plano seguinte, a água irá também transbordar inundando o apartamento onde a mãe-esposa (Yi-Ching Lu) está sozinha. As imagens podem se conectar ao acaso, mas também podem se conectar através da materialidade que as constituem.

## 6.2 Fábula, *syuzhet* e materialidade

Tal cinema dos anos 90 parece evidenciar uma releitura das noções de fábula e *syuzhet*, algo equivalente a “tema” em português (mas que também abarca a noção de intriga) e *sujet* em francês, anteriormente esboçada pelos formalistas russos, para quem a fábula seria “um conjunto de acontecimentos ligados entre si [...], exposto de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos *independentes da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra*” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 173, grifo nosso). A fábula seria anterior à obra e existiria independentemente de qualquer suporte, sendo por isso abstrata e exterior a qualquer material que serviria à sua expressão.

A fábula se encontraria em relação de tensão com o *syuzhet* (a temática), que é “constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que *respeita a ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam*” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 173, grifo



nosso). Se a fábula seria independente de qualquer suporte, o *syuzhet* dele dependeria a fim de poder acessar o leitor. Em outras palavras, a fábula seria “o que se passou” e o *syuzhet* seria “como o leitor toma conhecimento dela” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 173, nota de rodapé). Por ser constituída de “pequenos elementos temáticos dispostos numa certa ordem” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 172), o *syuzhet* apresentaria uma certa unidade, de maneira que a ordenação poderia ser causal e cronológica (o que configuraria uma trama, ou um *mythos*) e/ou meramente descritiva, tal como em obras sem trama. O *syuzhet* também poderia ter uma cronologia embaralhada onde o presente viria depois do futuro e antes do passado. Haveria, assim, dois tipos de ordenação: uma que é “pragmática” e “natural” que existiria independente da obra que a veicula (a fábula), e outra artificial que seria criada a partir daquilo que é disposto em uma obra concreta (a *syuzhet*).

Se a fábula tenderia ao abstrato, ou seja, a uma organização desencarnada de qualquer suporte material, a *syuzhet*, ao contrário, tenderia a uma organização encarnada na materialidade da obra pela qual se exprime; por isso, a *syuzhet* seria distinta, mas não tão distante da fábula. A fim de ser apreendida pelo espectador, a fábula precisaria adquirir carne, necessitaria passar por uma “*syuzhetização*”, uma *mise en syuzhet*, que seria a encarnação da fábula em um suporte. A fábula não é mais que “um material que serve à construção da [*syuzhet*]” (CHKLOVSKI apud EIKHENBAUM, 1973, p. 22)

André Gaudreault e Philippe Marion (2012) irão fazer uma releitura do par conceitual fábula e *syuzhet*, enfatizando a mídia ou a materialidade do suporte expressivo como um terceiro elemento a fim de formar um espectro com dois extremos: em uma ponta estaria a noção de fábula, “a história como virtualidade pura” (GAUDREAULT; MARRION, 2012, p. 116), e, no outro, a noção de mídia, “o suporte [material] expressivo” (GAUDREAULT; MARRION, 2012, p. 117). No meio dos dois extremos, estabelecendo relações entre eles, estaria o vasto espectro da *syuzhet*. “Fábula e mídia são completamente independentes uma em relação à outra, enquanto a *syuzhet* media um tipo de relacionamento entre as duas, ou seja, um produto resultante da encarnação de um substrato narrativo em mídia” (GAUDREAULT; MARRION, 2012, p. 117). A *syuzhet* seria uma noção de dupla face: uma voltada para a fábula, onde figuraria como esforço de organização para a produção de estrutura, e outra voltada para o fílmico, como esforço de expressão para se produzir a obra propriamente dita a partir da materialidade que a constitui. A *syuzhet* ocuparia “um terreno

intermediário entre fábula e mídia”, sendo também “o lugar de segurança do contado e do contar” (GAUDREULT; MARRION, 2012, p. 119).

A fábula se configuraria como um projeto narrativo que no curso de sua realização encontraria a resistência do material do meio de expressão em seu processo de encarnação. No entanto, tal resistência não teria uma conotação de degradação em relação à ideia, mas seria uma resistência criativa imposta pela opacidade inerente à materialidade expressiva, como se a fábula fosse animada por um desejo de tornar-se transparente. “[O] momento da expressão é um encontro quase físico, uma luta corpo a corpo. No entanto, uma resistência não constitui um limite, porque a resistência também se configura como fonte e, até mesmo, como condição de criatividade” (GAUDREULT; MARRION, 2012, p. 110).

A materialidade expressiva teria um “potencial narrativo ontológico”, uma predisposição em combinar e multiplicar os materiais expressivos (ritmo, movimento, gestos, música, discurso, imagem, escrita...) através da qual a intriga poderia ser construída e através da qual o suporte material funcionaria como uma “força de gravidade”, uma “força de atração” (GAUDREULT; MARRION, 2012, p. 120). Se a *syuzhet* se localizaria entre a fábula e a mídia, a narrativa midiática teria, necessariamente, duas dimensões que se entrelaçariam: a narratividade intrínseca da própria mídia, o seu “potencial narrativo ontológico” (como a sequencialização de instantes da imagem-movimento, no caso do cinema), e uma narratividade extrínseca que seria o “substrato anedótico” através da qual se manifestaria a disposição narrativa da fábula. (GAUDREULT; MARRION, 2012, p. 123). No entanto, cabe considerar, que no caso do cinema, a materialidade da mídia é inseparável da materialidade daquilo que compõe a imagem na hora da filmagem, do rastro que o mundo imprime na câmera. A (re)apresentação do que foi filmado (objetos, corpos, movimentos, luzes) compõem também, no caso do cinema, a face material da *syuzhet*.

Em *O doce amanhã* [The Sweet Hereafter, Atom Egoyan, 1997), a face material da intriga será talhada a partir, principalmente, do conjunto de gestos e expressões de rostos das personagens a fim de formar uma atmosfera de luto. Tal como em *Crash*, o dispositivo narrativo será também a entrada de um desconhecido em um universo alheio. O advogado Mitchell (Ian Holm) chega a uma pequena comunidade perdida na neve, logo após um recente acidente com o ônibus escolar que matou quase todas as crianças do vilarejo, a fim de

representar os pais em um processo junto às autoridades responsáveis pela segurança do transporte. Com a chegada do advogado, os moradores revivem a dor da perda de seus filhos, o que instaura um conflito na comunidade entre aqueles que querem a vingança e a aqueles que se recusam a ter o apoio de alguém de fora para resolver seus problemas. O advogado se esforça para convencer os pais a aceitarem o processo, cujo trabalho lhe renderia 30% do valor da causa. Durante a sua viagem à pequena comunidade, Mitchell recebe telefonemas de sua filha, para lhe pedir dinheiro para comprar drogas.

O filme é composto basicamente por uma série principal de imagem (o presente de Mitchell que tenta convencer os pais acerca do processo, o que nos proporciona a escuta deles sobre o acidente ocorrido) e mais quatro séries secundárias (o passado do ônibus que passa recolhendo as crianças na planície gelada, a filha ligando para Mitchell, Mitchell viajando de avião ao lado de uma antiga amiga de sua filha para quem conta sobre o passado drogado de sua filha, e Nicolle contando a fábula do flautista de Hamelin para duas crianças). Se *Crash* se faz por uma atenção ao presente efêmero do desejo a fim de instaurar uma ambiência estranha e absurda, no filme de Egoyan, o drama é deslocado para o passado com a finalidade de instaurar um presente repleto de gestos e expressões de luto das personagens. Ao invés de um processo presentificado de destruição, as personagens aqui já estão destruídas por algo que já se passou. As imagens trazem o passado de volta menos para reforçar a emoção da intriga, do que para criar as relações que as personagens tinham entre si no passado.

Ao chegar, à noite, na casa de um desconhecido, Mitchell encontra apenas uma guitarra ligada esquecida ecoando a vibração automática dos captadores, o que instaura uma determinada paisagem sonora. O advogado chega à janela e vê o ônibus danificado do lado de fora. Sem nenhuma continuidade psicológica, a montagem nos leva para Sam (Tom Mac Camus) e Nicolle (Sarah Polley) que veem Dolores (Gabrielle Rose) organizar a decida das crianças do ônibus, que vimos anteriormente danificado, para a entrada no parque. O corte temporal parece se fazer mais pelo gesto do próprio filme, ao tomar o ônibus no presente como pretexto para nos convidar a ir a uma zona do passado a fim de nos trazer a informação de quem é Dolores, a motorista do transporte escolar. Já que não tem nenhum sinal de *flashback*, pode-se ler também tais imagens como sendo pertencentes ao imaginário de Mitchell. A continuidade é realizada apenas pela materialidade e presença do objeto, o ônibus,

cujo contraste entre o aspecto destruído e o aspecto intacto do plano seguinte permite criar um *flashback* desvinculado da subjetividade da personagem que o observa.

Mesmo afastando o drama para o passado, o filme tem uma história para contar, e talvez, seja até por demais forte que sobrecodifique em demasia as imagens. Certamente, as cenas em que Nicolle lê o conto *O flautista de Hamelin* para as crianças evidencia o conteúdo moral do filme, dito literalmente por Mitchell quase em lágrima enquanto a sua filha lhe chama ao telefone: “porque todos nós perdemos nossas crianças. Elas estão mortas para nós. Elas estão se matando nas ruas. Vagando como zumbis em shoppings. Algo terrível está acontecendo. E está levando nossas crianças. É tarde demais. Elas se foram” (O DOCE AMANHÃ). *O doce amanhã* pretende ser uma grande metáfora: as casas separadas por quilômetros de distância, o lugar a ermo na neve, as crianças que desaparecem de uma única vez, o conto do flautista, tudo parece apontar para uma Grande Representação que submete as imagens.

Nos filmes dos finais dos anos 90, não se trata mais de um enxerto da imagem desprovida de ação na narrativa, nem de uma parada na intriga através de personagens que veem e ouvem, mas do “transbordamento do narrativo” que reúne o escópico e o pensamento em uma *cinestesis* e que passam a trabalhar a própria materialidade do filme como aquilo pelo qual a intriga irá se fazer. São filmes que criam não apenas mundos, mas também dispositivos, procurando não facilitar o lugar ocupado pelo espectador na ficção, mas “submergi-lo em um banho de sensações novas” (BOUQUET, 2005, p. 164-165, tradução nossa)<sup>207</sup>. O isolamento (*aislamiento*) é um dos procedimentos principais elencados por Bouquet para caracterizar os filmes desta época: a casa, a situação opressora e uma personagem (Julianne Moore), que não consegue mais viver em uma cidade, filmada com uma câmera distanciada e com leves e suaves movimentos criando uma pressão na duração (*Mal do século* [Safe, Todd Haynes, 1995]), o mundo absurdo de carros, prazer e morte filmados com uma câmera elegante e fluída como se acariciasse levemente o mundo (*Crash*), a mesma fluidez aplicada a um pequeno vilarejo afastado na neve (*O doce amanhã*), mas também o plano imóvel que fixa o próprio corpo e a insistente dor no pescoço da personagem (*O rio*).

---

<sup>207</sup> “[...] sumergirlo en un baño de sensaciones nuevas”.

Tais procedimentos de isolamento utilizados pelos cineastas-artistas se assemelham às *instalações* dos artistas plásticos que tentam provocar “um deslocamento do corpo que não pertencem à ordem do imaginário (como na ficção clássica), mas a uma ordem mais sensorial, infra-intelectual” (BOUQUET, 2005, p. 165, tradução nossa)<sup>208</sup>. Trata-se menos de tratar o espaço como um cenário, e mais como uma paisagem que se deve captar e constituir com ela uma espécie de “espaço museológico”<sup>209</sup> a fim de criar “obras atmosféricas, como ambientes sensoriais” (BOUQUET, 2005, p. 165, tradução nossa)<sup>210</sup>; trata-se menos de criar sentido do que sensações. Uma espécie de tentativa de tornar cinematográficos os próprios órgãos do sentido, pois é uma propriedade das sensações produzir um espaço que lhe é próprio (GIL, 2020, p. 33) e que “apresenta-se como atmosfera” (GIL, 2020, p. 34) através da materialidade do meio pela qual ela é construída. Mais do que uma semelhança ou isomorfismo entre “o espaço interior da *sensação* e o espaço exterior do *sensível*” (GIL, 2020, p. 34, grifo nosso), a atmosfera é o apagar das fronteiras entre aquilo que está dentro e aquilo que está fora. O espaço da sensação é o espaço do próprio corpo tornado idêntico ao que se passa dentro e fora dele.

O encontro entre a dimensão externa do sensível e a dimensão interna da sensação é, também, a duração, pois fazer dos filmes uma instalação é “tentar manter unidos a *percepção* e o *afeto*, ou seja, proporcionar uma duração interna ao tempo, escavar sua espessura afetiva” (BOUQUET, 2005, p. 161, tradução nossa)<sup>211</sup>. Grande parte das vezes, essa escavação é alcançada pela lentidão, pelo demorar do plano que insiste em permanecer na tela: os filmes de Béla Tarr, como em *O tango de Satã* [Sátántangó, Béla Tarr, 1994], onde a duração dos planos é mais demorada do que o habitual, fazendo-nos padecer de uma alteração da sensação do tempo durante sete horas e trinta minutos de filme; mas também os filmes do cineasta chinês Hou Hsiao-hsien onde a lentidão visa à emergência de uma determinada assignificância do mundo em momentos banais e cotidianos, em objetos e corpos desprovidos

---

<sup>208</sup> “[...] un desplazamiento del cuerpo que no pertenece al orden del imaginario (como en la ficción clásica) sino a un orden más sensorial, infraintelectual”.

<sup>209</sup> “[...] espacio museico”

<sup>210</sup> “[...] obras atmosféricas, como entornos sensoriales”.

<sup>211</sup> “[...] mantener unidos la *percepción* y el *afecto*, es decir, proporcionar una duración interna al tiempo, excavar su espesor afectivo”.

de qualquer função dramática que acabam por colocar a própria lógica narrativa em cheque (GARDNIER, 2010a, p. 13).

### **6.3 O cotidiano, o minimalismo da intriga e a dimensão inteligível do sensível: o comum em Hou Hsiao-Hsien**

Certamente todo filme de Hou Hsiao-Hsien se baseia em uma história bem simples, mas o que há de mais interessante é a maneira como ele a conta, a maneira pela qual produz a *syuzhet*, que apesar de por a narrativa em cheque, torna-a ainda mais forte (GARDNIER, 2010a, p. 13). E a força pela qual a narrativa nos filmes de Hsiao-Hsien se faz é tanto pela construção minimalista da intriga, quanto pela materialidade das situações criadas a fim de instaurar atmosferas. “Eu não desejo contar histórias, meu desejo é criar climas, ambiências” (HSIAO-HSIEN *apud* GARDNIER, 2010a, p. 13). Assim, quando adapta o romance para realizar *Flores de Shangai* [Hai shang hua, Hou Hsiao-Hsien, 1998] é preciso reduzir o número de personagens, retirar a sua densidade, diminuir o número de bordéis para apenas três e simplificar a intriga, mas o mais importante é ser “fiel à atmosfera geral, que é o que me parecia o mais importante” (HSIAO-HSIEN *apud* BAECQUE; LALANNE, 2010). A atmosfera, *espaço das sensações*, em Hsiao-Hsien é construída a partir de todo um conjunto de materialidades, figurinos, cenários, iluminações, movimentos dos atores dentro do quadro, mas tudo isso – não estaria em função da dimensão psicológica da personagem ou da representação da ação no cinema de intriga – mas, sim, para trazer concretude e beleza às situações banais e cotidianas. Hsiao-Hsien é atravessado por um “efeito-Ozu” (LOPES, 2012),

[...] não como a sombra marcada pelo autocontrole e pela disciplina, mas pela possibilidade de trazer um pouco de delicadeza em meio a um mundo de excessos de informação, falas, imagens e sons, por um desejo de uma vida mais comum, mas não menos bela (LOPES, 2012, p. 106).

Em *Café Lumière* [Kôhî jikô, Hou Hsiao-Hsien, 2003], no primeiro plano-cena do filme, Yôko (Yo Hitoto) estende a roupa no varal do apartamento enquanto conta um sonho para um amigo no celular, uma vizinha lhe chama do lado de fora e lhe dá boas-vindas pela sua chegada recente de Taiwan, ela sai do plano e escutamos o resto da conversa no fora de campo, enquanto as roupas no varal balançam com o vento. Se não há corte, se tudo é filmado em sequência com uma câmera que acompanha suave e carinhosamente a personagem, é

porque é preciso preservar a duração, o tempo, mas também a afetividade dos movimentos cotidianos da garota e, também, das roupas que balançam ao vento quando a personagem sai de quadro. Na cena seguinte, ela anda pela cidade, pega o metrô em meio aos movimentos e sons urbanos de Tóquio, sempre filmada por um movimento afetuoso da câmera, até chegar na livraria de seu amigo Hajime (Tadanobu Asano), onde paga a sua encomenda, dá um relógio de presente a ele, escutam um CD e conversam sobre o sonho que teve. No filme, o tempo é construído pelo “encadeamento de pequenas ações cotidianas” (VIEIRA JR., p. 57), onde cada plano parece instaurar a presença dos corpos e objetos que o ocupam. “Cada plano não responde a nada além de seu ritmo interno, a montagem assume seu papel não mais de normalizadora entre dois planos, mas os junta de modo a manter uma fissura irremovível entre elas” (GARDNIER, 2010a, p. 15).

Hsiao-Hsien parece retomar uma crença na imagem, mas também uma crença no mundo, que não tem nada a ver com o realismo do cinema de intriga que visava garantir a verossimilhança para fazer a progressão dramática funcionar, mas parece retomar, do seu jeito, o neorrealismo que pretendeu garantir uma aproximação da imagem ao real a fim de instaurar uma realidade “dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes” (DELEUZE, 2018b, p. 11). No entanto, a nova aposta de indexação da imagem ao real, não teria uma finalidade social como no neorrealismo da primeira fase, ou uma visada subjetiva em relação ao mundo como no neorrealismo da segunda fase e no *nouveau cinéma*, mas almejaria à “ressensibilizar o olhar diante do comum” (VIEIRA JR, 2020, p. 55), a fim de dar a ver a delicadeza dos microeventos (LOPES, 2010), o que faz Erly Vieira Jr. (2020) denominar tal tipo de procedimento de “realismo sensório”.

“Acreditar, não mais em outro mundo, mas na ligação do homem com o mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só poder ser pensado: ‘algo possível, senão sufoco’” (DELEUZE, 2018b, p. 247). Tal crença que não se dirigiria mais a outro mundo e sim a este mundo mesmo tal qual ele é, é posta em cena através de personagens que estão em uma situação ótica e sonora pura. “Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nossa única ligação” (DELEUZE, 2018b, p. 249). Por

isso, Hajime anda pela cidade a gravar seus sons, especialmente dos trens, tanto fora quanto dentro deles.

O que um cinema do cotidiano realizaria seria uma “encenação do comum” (LOPES, 2012, p. 110) – através de uma poética minimalista e, paradoxalmente, de uma “estética rarefeita” (LOPES, 2012, p. 114) – que se faz na “contenção dos gestos, na redução dos diálogos a falas banais e/ou sem intensidade dramática; numa atuação sem exageros, evitando closes e frases de efeito, mas não menos afetiva” (LOPES, 2012, p. 114). O comum não diria respeito ao homem comum do naturalismo que se definiria pelo meio geográfico e racial, tal como o neorealismo teria posto em cena, mas como um cotidiano esvaziado de clímaxes e pontos privilegiados (LOPES, 2012, p. 115), “uma busca de despojamento e empobrecimento formais, na redução de elementos em cena sem que isso implique uma superestimação da presença do ator” (LOPES, 2012, p. 115). A postura assumida diante no mundo não seria metafísica, mas enfatizaria o lugar do ser humano como estando em pé de igualdade aos objetos, o que provocaria não uma crise existencial, mas um “apaziguamento tenso”, uma “serenidade em meio à catástrofe”, através de “uma simplicidade dos pequenos dias, das repetições” (LOPES, 2012, p. 117). Tais procedimentos instaurariam um esvaziamento que tenderia a fazer ver o drama ali onde não há mais uma forma dramática. “Também o vazio é pleno de coisas” (LOPES, 2012, p. 117).

Esta insipidez do sentido permanece aquilo que há de mais precioso nos filmes de Hou Hsiao-Hsien; essas longas praias nas quais a monotonia, o vazio e o neutro, exigem o nosso abandono, suspendem a nossa avidez apressada de sentido e de saber. [...] Este valor do neutro possui, nos filmes de Hou Hsiao-Hsien, um poder sem fim, aquele de absorver na contemplação os sentimentos e os afetos de seu espectador. O vazio aqui está no início de todos os possíveis, é preciso comunicar todas as emoções dentro de um respeito ao cosmos (BAECQUE, 2010b, p. 35).

A realidade elíptica e dispersiva de *Café Lumière* se faz por uma tendência ao esvaziamento, por uma desdramatização das situações privilegiadas que se tornam opacas, diferentemente da transparência do cinema de intriga, e desprovidas de emoções exageradas. É somente à noite, depois de 25 minutos de filme, quando Yôko conta, sentada de costas para a câmera, à sua suposta mãe (Kimiko Yo) que está grávida; ao invés de instaurar uma situação conflitiva e reativa, a mãe (que depois vamos saber que é sua madrasta) “reage” por gestos contidos que mesclam um sentimento de preocupação, mas também de curiosidade. Em outra



cena, em que supomos que seu pai (Nenji Kobayashi) já saiba da gravidez, o vemos em silêncio diante da sugestão de sua esposa para que converse com Yôko. O assunto da gravidez não é tocado, mas apenas insinuado. Há toda uma “ocultação de informações” (VIEIRA JR., 2020, p. 56) tal como o tempo de três meses de gravidez que só aparece próximo ao fim filme. *Café Lumière* cria a sua realidade a partir da instauração de incertezas, de modo que não conseguimos identificar, por exemplo, a datação das cenas em um tempo cronológico, pois “as elipses são deliberadamente marcadas por essa proposital imprecisão” (VIEIRA JR., 2020, p. 56). Hsiao-Hsien se utiliza da irrepresentabilidade radical do cotidiano, de sua recusa a ter um começo e um fim e de sua tendência a dissolver as estruturas e desfazer as formas (VIEIRA JR., 2020, p. 51).

A composição de um *drama desdramatizado* ecoaria o neutro tal como formulado por Barthes (2003, p. 30) como sendo o paradoxo entre a suspensão e o desejo da violência. O neutro não seria tanto o alvo, mas a travessia, mas também suspensão das ordens, das leis, das exigências e das combinações. “O neutro, portanto, seria a base de um drama desdramatizado em vez do conflito que move a ação, na esteira da poética aristotélica, ou de uma poética do excesso, na explosão dada-surrealista-artaudiana” (LOPES, 2012, p. 98). Todavia, o neutro forma, também, o “meio”, esse elemento que molda e acompanha a sensação, mas que também é moldado por ela através de “modulações intensivas”. As sensações produzem um espaço que lhe é próprio, um espaço qualitativo que desloca o espaço euclidiano e suas três dimensões. “O espaço da sensação apresenta-se como uma atmosfera” (GIL, 2020, p. 34), que guarda uma íntima semelhança entre “o que antes aparecia como interior (uma emoção) [com o que] dá-se agora no ‘exterior’ (visível) como forma” (GIL, 2020, p. 35).

Se *Café Lumière* é “o mais sensível e o mais cerebral” dos filmes de Hsiao-Hsien é porque há uma equalização entre o sensível e o inteligível, que não se daria unicamente entre o *mythos* e *opsis*, mas que passaria a configurar uma dimensão do próprio sensível, através de uma *mise en scène* que se faria por “um equilíbrio de composição de planos dos mais arriscados e complexos” (GARDNIER, 2010b, p. 59). São instantes inesperados que acontecem dentro do quadro, quando, por exemplo, Yôko e seu pai chegam em casa de carro, mas o vemos chegar pelo surpreendente reflexo da vidraça da janela da sala onde sua mãe está, ao fundo, preparando a refeição; ou também no epifânico plano final do filme, onde dois trens se cruzam, mas também um terceiro que passa por baixo dos dois, e um quarto que

aparece ao lado e finalmente um quinto que sai pelo mesmo túnel que o terceiro entrou. A cada trem, uma nova surpresa, como se fossem acordes visuais executados em uma sinfonia. Os trens de Hsiao-Hsien lembram os aviões de Zavattini (1953, p. 52) que deveriam passar mais de três vezes para fazer as situações aparecerem tais como são em sua própria significação.

Os filmes de Hsiao-Hsien colocariam a questão “como reconhecer a linha que separa o contável do não-contável” (GARDNIER, 2010b, p. 59), ou melhor, como reconhecer a linha que separa o *mythos* da *opsis* no caso de filmes onde as imagens não se ligam mais por causalidade, mas apenas por acontecimentos que se dão um depois ao outro?

Hou Hsiao-hsien responde da maneira que sabe, e é uma resposta preciosa: articulando os elementos mais banais e criando a partir deles um ritmo preciso, pintando com a câmera uma luz que geralmente não percebemos, criando com a bruma uma sensação que é incomum no cinema (tão fascinado com a iluminação que às vezes pouco se dá conta do verdadeiro poder da luz), dramatizando aquilo que se acreditou ser oposto do drama: o simples transcorrer da vida, aqui metamorfoseado em verdadeiro transbordamento do instante e das oportunidades que o instante cria para que surja beleza a partir dele (GARDNIER, 2010b, p. 60).

Com certeza, pode-se compreender uma intriga em *Café Lumière*: uma escritora retorna para Tóquio e informa a sua família da sua gravidez e que não quer se casar, conhece um operador de áudio que grava sons do cotidiano da cidade e parece se apaixonar por ele. No entanto, essa intriga, ou melhor, esse “mínimo de fio narrativo” (GARDNIER, 2010b, p. 59), é apenas um pretexto para fazer o sensível se desdobrar em dois níveis: em um nível *material* onde o que importa é o que as pessoas vestem, a maneira de andar, de comer e o que comem; e um nível *intelectual* do sensível onde o interesse recai sobre o plano talhado na luz mais notável e incomum, mas também nos planos compostos com uma extrema complexidade a fim de mostrar o mínimo (GARDNIER, 2010b). A equalização entre o inteligível e o sensível em Hsiao-Hsien não se dá apenas fazendo o sensível expressar a sua própria lógica, mas também fazendo o inteligível expressar a sua não-lógica, a sua ausência de sentido, pois nem sempre aquilo que se conta tem lógica; e é por isso que Yôko conta o sonho que teve ao amigo no telefone: uma mãe estava infeliz porque algo aconteceu com o seu bebê, o rosto dele tinha congelado, era um rosto velho feito de gelo que de repente se derreteu. (Lembremos que Hamlet também conta uma espécie de conto sem lógica ao ser interrogado por Cláudio quanto ao que estava lendo). Esse sonho faz Hajime (Tadanobu Asano) lembrar de uma história de

duendes europeia escrita pelos Irmãos Grimm e dá para Yôko o livro de presente. No entanto, mesmo lendo o livro *Outside over there*, ilustrado por Maurice Sendak, ela não consegue entender a história. Se até mesmo alguns contos não foram feitos para serem compreendidos, por que um filme também não poderia sê-lo? “O que é *Café Lumière*, então? Um documentário, uma ficção? Nenhum, e ambos. Um mistério? Certamente” (GARDNIER, 2010b, p. 60), tal como a história do conto que Yôko lê.

Apesar dos filmes de Hsiao-Hsien trabalharem com um minimalismo da intriga, ao vê-los não se pode estar à procura de uma história, por menor que seja. Como os filmes se fazem por um “conforto da banalidade”, por “uma sucessão de pequenas ações cotidianas” silenciosamente repetidas, um “desfile de sutilezas” (VIEIRA JR., 2020, p. 54), uma “glorificação dos pequenos gestos da vida cotidiana” (GARDNIER, 2010b, p. 58), para se ver *Café Lumière*, deve-se procurar o drama “nas mínimas mudanças no registro luminoso, [n]os mínimos gestos ou não gestos” (GARDNIER, 2010b, p. 59). Quando a madastra solicita ao pai que ele converse com Yôko sobre a sua gravidez, o pai permanece em silêncio e só se move para sair da zona luminosa e se afundar, de costas para câmera, na zona sombreada do quadro. É preciso estar atento, por exemplo, a essas sutis modulações entre a luz e as trevas para poder ver o drama que se pinta na tela de um filme de Hsiao-Hsien. Se o nome do filme é *Café Lumière*, o que parece ser uma homenagem ao inventor do cinema, talvez seja porque apesar de toda a parafernália inserida no modo de produção cinematográfico, “todo o cinema ainda cabe na simples chegada de um trem na estação” (GARDNIER, 2010b, p. 60).

A arte cinematográfica de Hsiao-Hsien é constantemente comparada pela crítica à arte da pintura: a sua escrita também pode “ser também uma pintura” (BURDEAU, 2010, p. 63); ele conceberia determinados procedimentos como uma “forma de ‘pintar’ com a luz da câmera por cima de uma fotografia do mundo, à maneira dos pintores hiper-realistas” (GARDNIER, 2010, p. 59); criaria o seu universo “com acuidade de pintor” (VOGNER, 2010, p. 107). Talvez, por isso, tenha homenageado com o título *Café Lumière* o “último pintor impressionista” (AUMONT, 2004, p. 25), que propriamente não pintava, mas que teria inventado a máquina que atualizaria, através da tecnologia, séculos de busca da pintura em expressar atmosferas: o cinematógrafo. Isso porque diferentes pintores como Poussin, Velázquez ou Chardin, dentre outros, vinham “trabalhando para mostrar o tremor da luz nas

folhas, ou a atmosfera dos fins de tarde, ou o brilho tranquilo dos objetos do cotidiano” (AUMONT, 2004, p. 34), que o cinematógrafo viria a realizar por outros meios.

A atmosfera é inseparável de um efeito de realidade que é também um efeito quantitativo (AUMONT, 2004, p. 33), e é exatamente tal efeito de transbordamento de realidade que distingue o aparelho dos Lumière dos brinquedos que o antecederam (taumatropo, fenaquistoscópio, zootropo, praxinoscópio...), o que o colocaria mais do lado da arte, do que do lado da geringonça. Se Lumière poderia ser considerado o último dos pintores impressionistas, seria exatamente pela profusão de detalhes que suas vistas traziam, como indica alguns relatos sobre as primeiras projeções: “[m]ais de cem personagens ou grupos animados passam em 50 segundos, nessa porta projetada sobre a tela”; “[d]istinguem-se todos os detalhes: as ondas do mar que vêm se quebrar na praia, o fremit das folhas sob a ação do vento etc.”; “[c]ertamente o detalhe admirável, até as baforadas de fumaça de cigarro, revela os volumes devido à perfeição do aparelho”; “víamos o ferro se encandecer, se alongar à medida que tudo era batido, produzir, quando eles o mergulhavam na água, uma nuvem de vapor que se elevava lentamente no ar que uma rajada de vento vinha repentinamente expulsar” (*apud* AUMONT, 2004, p 32).

Mais do que impressionista, poderíamos dizer que Lumière seria atmosferista, já que suas vistas atualizavam a busca da pintura por representar o impalpável (a luz que não pode ser tocada, como sendo a pura matéria visual), o irrepresentável (o fenômeno atmosférico) e o fugidivo. Todas as dimensões que a pintura buscava apreender parecem estar no cintilar das folhas que se movem, no volume das baforadas de cigarro e na fumaça do vapor das vistas Lumière cujo efeito de realidade, tal qual em Hsiao-Hsien, é inseparável de um certo “atmosferismo” (AUMONT, 2004, p. 44). “O câmara tem a tarefa paradoxal de pintar, com a máquina fotográfica, imagens de atmosfera”, diria Balázs (*apud* AUMONT, 2004, p. 71). Se Lumière é aqui homenageado por Hsiao-Hsien, talvez seja porque se via também, tal qual o cineasta primevo, como um instaurador de atmosferas.

#### 6.4 Presença e atmosfera, *logos* e sentido

A noção de atmosfera parece advir da noção romântica alemã de *Stimmung* que tem diferentes sentidos e nuances. Corresponde ao inglês *mood* quando se refere a “um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão” (GUMBRECHT, 2014, p. 12), mas também ao sentido de *climate* quando “diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (GUMBRECHT, 2014, p. 12). Já em alemão a palavra é uma amálgama entre *Stimme* e *stimmem*, uma voz e o afinar de um instrumento, respectivamente. *Stimmung* reúne, ao mesmo tempo, um sentido subjetivo, lírico (estado de espírito e uma voz que o enuncia, mesmo de maneira difusa), e um sentido objetivo (algo físico que afeta a pessoa de maneira sensível), algo interior e exterior, algo que toca por dentro e por fora.

Devido ao sentido físico, o *Stimmung* não é completamente independente dos componentes materiais das obras, já que é “formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (GUMBRECHT, 2014, p. 13). O *Stimmung* diria menos respeito ao revelar de um sentido que subjaz a uma narrativa, e mais ao potencial que esta contém, evocando da parte do leitor menos um esforço interpretativo do que a permissão de habitar “mundos de sensações – mundos que parecem entornos físicos” (GUMBRECHT, 2014, p. 99).

A noção de atmosfera implicaria uma desierarquização entre as noções de sentido e presença. Desfazendo a dicotomia entre espírito e matéria, cogito e extensão, tempo e espaço, mente e corpo, sujeito e objeto, inteligível e sensível, profundidade e superfície e significado e significante que foram estabelecidas pela vocação hermenêutica das humanidades e das artes que sempre pendeu, historicamente, para o lado do polo espiritual em detrimento do polo do corpo e da matéria.

O sentido estaria ligado às dimensões da interpretação e da linguagem como “lugares e instrumentos da construção do mundo”, (GUMBRECHT, 2010, p. 67) e operaria por um desejo de compreensão do fenômeno através do *logos*, através da “consciência de que uma escolha ocorreu (ou o conhecimento de alternativas àquilo que ocorreu)” (GUMBRECHT, 2010, p. 134): um dia luminoso seria vivido como o *outro* de um dia chuvoso, por exemplo. Já

a produção de presença operaria por um desejo de ter as coisas do mundo próximas à nossa pele e não buscaria compreendê-las através de um esforço racional. A presença seria a sensação da chuva mesma sobre nossa pele e “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

O *Stimmung*, a atmosfera, seria um aquém, ou um além, da atribuição de sentido às coisas, já que incluiria também a dimensão física dos fenômenos. Toda situação, obra ou texto teria uma atmosfera e uma ambiência que lhe são próprias, teria suas próprias “formas intensas e íntimas” (GUMBRECHT, 2014, p. 23), sua própria singularidade. As formas artísticas seriam portadoras de “cargas elétricas”, e seria até possível tocá-las, tal como fez Jimmy Hendrix quando tocava a eletricidade da música. Se alguém tocou nessa energia em forma de obra, talvez a obra possa nos transmitir algo dessa carga. No entanto, ao entrarmos em contato com os ambientes e as atmosferas de uma obra, elas não nos tocariam apenas por fora, mas também por dentro. Assim, para Gumbrecht, as obras de Shakespeare teriam o potencial particular de se projetarem para além da lógica do enredo e da hermenêutica atingindo a “densidade e imediatez nas maneiras como tornam presente a atmosfera de seu próprio mundo” (GUMBRECHT, 2014, p. 58), como se a vida corresse por dentro delas; já as obras de María de Zayas instaurariam “uma densa atmosfera de melancolia enamorada” (GUMBRECHT, 2014, p. 74); *Morte em Veneza* de Thomas Mann, não teria o seu foco de leitura centrado na intriga, mas no peso da atmosfera que o livro evoca, onde as sensações físicas da personagem são inseparáveis da sua constituição psíquica de apaixonada; triste e linda seria a atmosfera de *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, cuja intriga “hollywoodiana” seria inferior ao clima que a obra presentificaria; e, em *Me and Bobby McGee*, seria a voz de Janis Joplin que precisou se realçar em relação aos músicos carentes de talento para poder criar aos nossos ouvidos uma atmosfera de liberdade (GUMBRECHT, 2014).

Certamente, toda obra tem a sua atmosfera, mas algumas artistas, como Lucrecia Martel, visariam criá-las como um projeto, tomando como ponto de partida para suas obras fílmicas não mais o sentido de uma intriga cuja atmosfera viria reforçar, mas sim as sensações que a materialidade do tema lhe proporcionaria. Tal é o caso de *O Pântano* [La Ciénaga, Lucrecia Martel, 2001], onde a atmosfera é constituída por um mormaço, um calor abafado,

uma chuva que ameaça cair, o alto da montanha que se contrapõe ao baixo da fazenda, uma sonolência que parece pairar sobre os corpos dos adultos que contrasta com os corpos agitados das crianças, mas também, e principalmente, pelo som que antecede a imagem no processo criativo da cineasta argentina.

### 6.5 A atmosfera e a procissão dos acontecimentos em *O Pântano*

Em uma entrevista para o documentário *Um filme de cinema* [Walter Carvalho, 2017], Lucrecia Martel sintetiza a maneira como concebe um filme. Para isso, a diretora argentina distingue duas maneiras de criação: uma que chama de “maneira clássica” que conceberia tanto o olhar, quanto o tempo, como uma flecha, o que imprimiria uma única direção ao movimento que se dirigiria linearmente a algo e instauraria uma alternância entre causa e consequência<sup>212</sup>; e uma outra que operaria de uma maneira mais difusa e que não teria a imagem visual como fundamento para a criação da cena, mas a imagem sonora. Quando o som é tomado como princípio de organização da cena, a direção única do modelo clássico perderia o sentido, pois “o som emana de todas as direções e não dá uma ideia tão forte de direcionalidade quanto o olhar” (MARTEL *apud* UM FILME DE CINEMA). Martel concebe as cenas primeiramente a partir do som para, daí, encontrar as imagens que a ele se somariam. Para tornar inteligível seu processo criativo, ela gosta de comparar o roteiro de seus filmes a uma piscina na qual o espectador deverá estar imerso.

[A piscina] é como se fosse um cinema, a superfície da água é a tela. E a ideia é que o som do filme modifica todo esse espaço. Para mim, quando alguém diz que um filme tem atmosfera, o que está percebendo é que não foi construído em um sentido temporal, como uma flecha, mas ao longo de outras linhas. (MARTEL *apud* UM FILME DE CINEMA)

As primeiras imagens de *O Pântano* se dão no entorno de uma piscina suja, e trata-se exatamente da instauração de uma atmosfera: pimentões secando ao sol de um dia quente e nublado, corpos de pessoas de meia idade arrastando as repouseiras ao redor de uma piscina suja para fugir da chuva que ameaça cair. Trovões retumbam, um tiro ao longe: são os meninos que correm com cachorros e com espingardas em mãos pelo meio da floresta, e encontram um boi atolado na lama até o pescoço. Segue outra cena em que Momi (Sofia

---

<sup>212</sup> Cf. “O tempo e o olhar estão ligados a essa ideia da flecha. Causa, consequência, causa, consequência...” (MARTEL *apud* UM FILME DE CINEMA)

Bertolotto), uma garota branca, e Isabel (Andrea López), uma moça de traços indígenas, dormem na mesma cama. Momi acorda e começa a dar graças a Deus por ter lhe dado Isabel. A vitalidade da corrida dos meninos e dos cachorros na floresta contrasta com a letargia do interior da casa, dos adultos estirados nas repouseiras e de Momi e Isabel deitadas na mesma cama. Todos esses sons são intercalados ou sobrepostos pelo barulho do gelo tintilando no copo de vinho de Mecha (Graciela Borges). O som compõe com o visual uma atmosfera, e ao se fazer um exercício de escutar o filme de olhos fechados, pode-se perceber que a banda sonora se assemelha aos ruídos de um filme de terror. Tudo isso parece ir se avolumando principalmente quando Mecha começa a recolher os copos, cujo tintilar dos vidros parece aumentar até levá-la à sua queda ao chão, a primeira queda do filme.

Os planos-conjuntos, que normalmente servem para situar as personagens e o espectador no espaço, são descartados em prol de “uma cadeia descontínua e instável que ressoa a ameaça que se aproxima dos personagens” (OUBIÑA, 2007, p. 17, tradução nossa)<sup>213</sup>. Ao invés de extinguir a ambiguidade das imagens, os planos acentuam uma sensação difusa em relação a elas. A cena inicial é construída por planos fechados, recortes de corpos, mãos, detalhes de objetos que não visam localizar um espaço nem atualizar uma extensão; mas pretende assinalar uma iminência, uma intensidade, algo que se anuncia e se insinua. “Não diz onde estamos, mas diz que podemos temer” (OUBIÑA, 2007, p. 17, tradução nossa)<sup>214</sup>. Essa sensação difusa de perigo se prolongará durante todo o filme, como se perseguisse invisivelmente as personagens.

O filme não trata de personagens que agem, muito pelo contrário, elas estão abandonadas à completa inatividade. Tal como em uma peça de Tchekhov, elas estão entediadas por não terem nada a fazer, como se esperassem apenas a passagem do verão. Passam a maior parte do tempo deitadas, o que faz de *O Pântano* “um filme sobre camas” (OUBIÑA, 2007, p. 38, tradução nossa)<sup>215</sup>. Tal inação das personagens serve à constituição de uma ambiência particular, sedativa, como se estivessem numa eterna sesta. Se na trilogia da morte de Gus Van Sant (como veremos mais adiante), as personagens seguem eretas para no

---

<sup>213</sup> “[...] una cadena audiovisual discontinua e inestable em donde resuena la amenaza que se cierne sobre los personajes”.

<sup>214</sup> “[...] no dice *donde* estamos, nos dice *qué* podemos temer”

<sup>215</sup> “[...] um filme sobre camas”.



final tombarem na horizontalidade da vida que se esvai, aqui as personagens estão, desde o início, já horizontalizadas, abandonadas à preguiça e à inatividade, como se uma força brotasse do chão prendendo seus corpos à gravidade da Terra. Talvez seja por isso que *O Pântano* é um filme que se dá entre duas quedas: uma no seu início e outra em seu final.

Ao escrever a sinopse do filme, é interessante notar como Lucrecia não se detém em quase nenhuma ação, mas trata, exatamente, de evidenciar uma atmosfera.

Fevereiro no noroeste argentino. Sol que racha a terra e chuvas tropicais. No monte algumas terras se inundam. Esses pântanos (*ciénagas*) são armadilhas mortais para os animais de grande porte. No entanto, são caldeirões de vermes felizes. Essa história não trata de pântanos, mas da cidade de La Ciénaga e seus entornos. A 90 km está o povoado Rey Muerto e perto de lá a fazenda La Mandrágora. A mandrágora é uma planta usada como sedativo, antes do éter e da morfina, quando era preciso que uma pessoa suportasse algo doloroso como uma amputação. Nessa história é o nome de uma fazenda onde se colhem pimentões vermelhos, e onde Mecha, uma mulher cinquentona que tem quatro filhos e um marido que tingem o cabelo, passa o verão. No entanto, isso é algo para se esquecer rápido tal como um par de tragadas. Ainda que, como diz Tali, o álcool entra por uma porta e não se vai por outra. Tali é a prima de Mecha. Também tem quatro filhos, um marido amante da casa, da caça e dos filhos. Vive em La Ciénaga, em uma casa sem piscina. Dois acidentes reunirão essas duas famílias no campo, onde tratarão de sobreviver a um verão do demônio (OUBIÑA, 2007, p. 15, nota de rodapé, tradução nossa)<sup>216</sup>.

Depois de realçar toda uma relação poética entre nomes e materialidades (a cidade e o pântano), mas também entre nomes e estados de espírito (a fazenda e o sedativo), Lucrecia descreve a ação: duas famílias precisarão sobreviver juntas. Mas sobreviver a quê, se não há nenhum obstáculo a ser superado, nenhum monstro a ser combatido, nenhum assassino do qual se livrar? O que essa sinopse “literária” parece apontar é a primazia da atmosfera sobre a ação. Em *O Pântano*, a história não procederá por teleologia. E, se ainda há uma linearidade

---

<sup>216</sup> “Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte, algunas tierras se anegan. Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda. En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esta historia no trata sólo de aguas muertas, sino de la ciudad de La Ciénaga y alrededores. A 90 km está el pueblo de Rey Muerto, y cerca de ahí la finca La Mandrágora. La Mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando una persona tenía que soportar algo doloroso, como una amputación. En esta historia es el nombre de una finca con piscina donde se cosechan y secan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha, una mujer cinquentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque, como dice Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por otra. Tali es la prima de Mecha. También tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza y los hijos. Vive en La Ciénaga, en una casa sin piscina. Dos accidentes reunirán a estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano del demônio”.

do tempo, trata-se mais de “um tempo espesso que arrasta as personagens até um fundo imóvel e os impede de agir” (OUBIÑA, 2007, p. 21, tradução nossa)<sup>217</sup>. O visual e o sonoro visam aqui não a uma finalidade da intriga, nem à constituição de situações dramáticas privilegiadas para as quais as imagens convergiriam, mas à instalação de uma atmosfera difusa, asfíxiante e perturbadora que irá se sedimentar aos poucos até estalar de vez com a segunda queda.

Se avançamos no filme esquecendo diversos momentos fugidios que nos foram apresentados – como o fato de Gregório, marido de Mecha, tingir os cabelos – é porque o olhar e a escuta não são mais direcionais, e sim multissensoriais, dispersivos e flutuantes, pois não relacionam a imagem a um objeto sensível que estaria fora, mas, também, a uma sensação que ressoa dentro. O olhar e a escuta visam à instauração de uma ambiência que engloba não apenas o olho e ouvido do espectador, mas também todo o seu corpo. “Perceber as atmosferas não é uma tarefa de *deciframento*; implica, no entanto, compreender sua gênese cultural com a finalidade de descobrir aquelas *fontes de energia* que afetam corporalmente” (KRATJE, 2019, p. 93, tradução nossa)<sup>218</sup>. A atmosfera é inseparável do corpo, da “dimensão textual das formas que envolvem os sujeitos como uma realidade física” (KRATJE, 2019, p. 92, tradução nossa)<sup>219</sup> e que tem mais a ver com o descritivo, do que com o narrativo, mas que “não consiste em elementos particulares, mas em constelações e campos de forças que se referem a um conjunto de qualidades” (KRATJE, 2019, p. 93, tradução nossa)<sup>220</sup>.

Em *O Pântano*, a atmosfera se faz também por um dispositivo de isolamento, que nem mesmo as cenas que acontecem fora da fazenda parecem romper, já que o reforçam através do contraste entre o alto da montanha e o baixo da fazenda, e entre a vida que pulsa no povoado e a vida que se esvai na fazenda. A Mandrágora assemelhar-se-ia a “uma prisão ou uma ilha suspendida no meio do nada” (OUBIÑA, 2007, p. 18, tradução nossa)<sup>221</sup>. Curioso que Martel

<sup>217</sup> “[...] un tiempo espesso que arrastra a los personajes hacia un fondo inmóvil y les impede actuar”.

<sup>218</sup> “Percebir la atmosfera no es una tarea de *desciframento*, implica, más bien, comprender su génesis cultural con el fin de descubrir aquellas *fuentes de energia* que afectan corporalmente”.

<sup>219</sup> “[...] dimensión textual de las formas que envuelven a los sujetos como una realidad física”.

<sup>220</sup> “[...] no consiste en elementos particulares, sino en constelaciones y campos de fuerzas que refieren a un conjunto de cualidades”.

<sup>221</sup> “[...] una prisión o una isla suspendida en el médio de la nada”.

descreva, na sinopse, a distância entre a fazenda e o povoado Rey Muerto, mas no filme nenhum indicativo de distância é dado. Tal como em *O anjo exterminador* [El ángel exterminador, Luis Buñel, 1962] onde as personagens burguesas estão presas dentro de uma casa e não conseguem sair mesmo com a porta estando aberta, a fazenda Mandrágora parece exercer também uma inexplicável atração sobre aqueles corpos que não conseguem sair dali, tal como José (Juan Cruz), que mora em Buenos Aires, e ao saber que a mãe se machucara, deixa a sua esposa Mercedes (Silvia Baylé) e vai até lá, prolongando quase que infinitamente os dias de sua estadia, mas também Tali (Mercedes Morán), irmã de Mecha, que deseja ir para Bolívia comprar o material escolar das crianças, mas nunca vai.

A instauração da atmosfera em *O Pântano*, também é inseparável do procedimento de fragmentação narrativa, que se faz tanto pela materialidade fragmentária do corte operado entre os planos, quanto entre as cenas. Os planos e as cenas começam, quase sempre, quando os acontecimentos já estão ocorrendo e terminam quando já acabaram, promovendo um estilhaçamento da intriga através da alternância dos pontos de vistas das personagens e das recorrentes elipses. A passagem de um espaço a outro não se dá por motivações causais, como no cinema de intriga, mas por um processo de indeterminação de um espaço qualquer a outro espaço qualquer; o tempo, também indeterminado, passa de instantes quaisquer a instantes quaisquer, como se a duração tivesse ela mesma engolido a sucessão e a permanência. O tempo agora é ordinário, é o tempo da banalidade cotidiana que não tem nenhuma relação com os momentos privilegiados da lógica da ação extraordinária. No entanto, toda essa banalidade cotidiana, esse *mais de real*, vem de par com um “estranhamento desrealizado” (HIGUEINEN, 2002, p. 72, tradução nossa)<sup>222</sup>, que acaba por instaurar uma certa ambiência morosa e sedativa.

Fragmentada a intriga, restam apenas linhas narrativas partidas: Mecha se fere na piscina, é levada para o hospital e permanece durante todo o filme na cama recebendo as visitas; Momi está apaixonada por Isabel, que está prestes a ser demitida da casa; José vem de Buenos Aires fugindo de sua esposa, adia a sua volta e permanece transitando pelas camas das mulheres da casa; Tali chega com sua família na fazenda e deseja ir para a Bolívia comprar o

---

<sup>222</sup> Infelizmente perdemos o acesso à citação original.

material escolar das crianças e nunca consegue; e o pequeno Luciano (Sebastián Montagna) que sempre está assombrado pela morte.

Diferentemente dos estilhaços narrativos de Robbe-Grillet, que fazia a narrativa compartilhar futuros possíveis, o estilhaçamento aqui é composto por elipses, por momentos temporais retirados de um fluxo contínuo, quebrando, assim, a coluna vertebral pela qual a ficção se fazia como um organismo, rompendo o regulamento interno através do qual a parte era subordinada ao todo e estilhaçando os encadeamentos de causa e efeito que garantiam a inteligibilidade da narrativa através de seu desenvolvimento no tempo.

Mesmo quando a narrativa se concentra um pouco mais sobre Momi – já que é a única que passa por uma sutil transformação por ter uma certa consciência crítica sobre o que se passa com sua família –, não há o privilégio de uma personagem que conduz a narrativa. Não se trata também de uma estrutura coral, como em *Rio, 40 graus*, onde haveria diversos fios de intriga que correriam em paralelo, pois não há distintas histórias onde uma faria a outra avançar. Aqui, o que há é a passagem, por elipse, de “uma situação a outra seguindo um fluxo ou uma deriva” (OUBINÃ, 2007, p. 31, tradução nossa)<sup>223</sup>, pois não há uma estrutura hierárquica entre as situações que elegeria momentos privilegiados para fazer a narrativa progredir, mas sim uma relação horizontal e difusa entre elas. Sem estabelecerem entre si uma relação de causa e efeito, elas parecem se relacionar mais por promiscuidade e contaminação (OUBINÃ, 2007, p. 31, tradução nossa) do que por causalidade.

José se deita de cueca numa cama de solteiro, Vero (Leonora Balcarce) – sua irmã – logo chega para deitar-se também; ele tenta impedi-la, mas não consegue. Ela cheira o pescoço de José e pergunta se Mercedes, sua esposa, vai vir, e se ele gosta realmente dela. Vero parece transbordar uma energia incestuosa que contamina a cena seguinte, onde Mecha, vestida com um *baby doll* e com um curativo no braço (figurino que lembra a forma de um vestido de noiva), e Gregório (Martín Adjemián), seu marido e pai de José, estão sentados numa cama de casal. A energia sexual, jovem e vibrante da cena anterior parece, num primeiro momento, contrastar com a energia murcha da cena presente, mas também a contamina. Mecha comunica a Gregório que ele deve se mudar para o quarto do fundo, mas

---

<sup>223</sup> “[...] una situación a outra siguiendo um flujo o una deriva”.

uma energia sexual parece ainda exalar de seu corpo já idoso, criando uma contradição entre aquilo que é dito e aquilo que o seu corpo manifesta. A cena seguinte são os filhos de Mecha que adentram a mata apontando a arma para as crianças locais que parecem abusar libidinalmente de seus cachorros. Saltando de um espaço a outro, mas também entre grupos de personagens, o filme parece conduzir uma energia que vai passando não só de cena a cena, mas também de imagem a imagem.

Essa era a ideia geral do filme: não ter começos de cenas, mas que fossem como irrupções em situações já começadas. Se ninguém vê a gênese e o final da situação, se desdramatiza muito. E em um filme onde não havia um suporte dramático suficientemente forte, minha aposta consistiu em manter – mas não aumentar – a situação tensa do começo. Em todo caso, se se aumentava o dramatismo, ia ser por acumulação de pequenas coisas e não porque realmente houvesse uma grande expectativa de algo (MARTEL *apud* OUBINÃ, 2007, p. 33, tradução nossa)<sup>224</sup>.

Ao mesmo tempo em que as elipses promovem uma passagem energética de um plano a outro, e entre uma cena e outra, elas acabam por constituir um labirinto, já que não conseguimos construir uma representação da totalidade da casa e da fazenda. As cenas internamente fragmentadas são separadas uma da outra por cortes que eliminam a transição de um cômodo a outro da casa, mas também entre o espaço da fazenda e a cidade. Depois de cair e se ferir com os copos na piscina, Mecha é colocada dentro do carro por Momi e Isabel; a próxima cena é Tali com seu filho no hospital conversando com o médico sobre Mecha que está internada e sedada no quarto ao lado. Na trilogia da morte de Gus Van Sant, o dispositivo narrativo se fará no trajeto, no movimento, no deslocamento dos corpos e da câmera, mas em *O Pântano*, não há trajeto, pois as personagens, e também o drama, estão afundadas como um boi na lama.

Se não há transições, se o movimento das imagens se faz por interrupções descontínuas, se os planos começam pelo meio dos acontecimentos e terminam antes da situação ter seu acabamento ou, ao contrário, perduram por mais tempo do que deveria, é porque as situações nunca se transformam. Momi pula na água suja da piscina, ela não mais

---

<sup>224</sup> “Ésa era la ideia general de la película: no tener comienzos de escena, sino más bien que fueran como irrupciones en situaciones ya empezadas. Si uno ve la génesis y el final de la situación, se desdramatiza mucho. Y en la película en donde no había un soporte dramático suficientemente fuerte, mi apuesta consistió en mantener – pero no aumentar – la situación tensa del comienzo. O en todo caso, si se aumentaba el dramatismo, iba a ser por la acumulación de pequeñas cosas y no porque realmente hubiese una gran expectativa de algo”.

aparecerá, a água vai acalmando até retornar ao seu imobilismo. A personagem só aparecerá em um plano posterior, em outra situação, como se nada tivesse acontecido. Temos aqui uma “história de estagnação” (OUBIÑÁ, 2007, p. 43, tradução nossa)<sup>225</sup> com muito movimento e pouca transformação. Qualquer perturbação cairá logo em uma extrema acomodação, a fim de que o mundo pareça estagnado, como a água da piscina suja logo após o mergulho de Momi. Tal como o corpo que cai na água provocando sua perturbação e se expandindo em ondas concêntricas até a borda da piscina, assim parece também se fazer a dramaturgia de *O Pantano*: não por progressão dramática o que geraria a expectativa de um desfecho, mas pela manutenção de uma situação tensa inicial, que vai acumulando “pequenas coisas” ao longo do filme. A queda inicial de Mecha com os copos de vidro e a chuva que ameaça cair parecem ser pedras atiradas em uma superfície de água parada, sendo que o movimento expansivo das ondas aí geradas será o filme que figurará, exatamente, como a reverberação desses atos.

Como pontua Oubiña, *O Pantano* coloca diversas questões dramáticas paradoxais: como trabalhar uma progressão dramática constituída por platôs? Como dispor uma progressão sem avançar? Como organizar conflitos sem histórias? Como organizar a tensão dramática sem aumentar a pulsação narrativa? Sem um conflito central, as situações seguem sem uma hierarquia entre elas, sem linha narrativa e sem direcionalidade única, se fazendo ao ritmo de uma *procissão*. “As coisas vão se unindo, no entanto é mais uma procissão que uma trama” (MARTEL *apud* OUBIÑÁ, 2007, p. 24, tradução nossa)<sup>226</sup>. A descontinuidade entre as imagens serve aqui como uma acentuação do fluxo de tempo que se involucra internamente, são diversas linhas narrativas e seus pequenos conflitos que se envolvem umas às outras, “relatos mudos que apenas se insinuam e que somente alcançam uma baixa intensidade narrativa” (OUBIÑÁ, 2007, p. 24, tradução nossa)<sup>227</sup>. Aqui também se dá uma lógica da contaminação, “uma reminiscência atroz nas imagens contíguas”<sup>228</sup>, “uma onda invisível que marca os outros planos”<sup>229</sup>, “o que acontece é mais que o que acontece: está

---

<sup>225</sup> “[...] una historia de estancamiento”.

<sup>226</sup> “[...] as cosas se van uniendo pero es más una procesión que una trama [...]”

<sup>227</sup> “[...] relatos asordados que apenas se insinúan y que sólo alcanzan una baja intensidad narrativa [...]”

<sup>228</sup> “[...] una reminiscência atroz en las imágenes contiguas [...]”

<sup>229</sup> “[...] una huella invisible que marca a los otros planos”.

permanentemente carregada de ameaças” (OUBIÑA, 2007, p. 27, tradução nossa)<sup>230</sup>. As imagens e os sons são construídos por um “regime de iminência”<sup>231</sup>, já que as cenas não se resolvem, permanecendo, por isso, em suspensão. Cada plano parece não fazer avançar o que lhe sucede, são espécies de receptáculos de vazio.

É um decurso que parece não se orientar segundo uma teleologia, já que articula um modo singular de progressão dramática. A sucessão de pequenos acidentes e de situações de risco não modifica o comportamento dos personagens, pois a alternância entre perigo e inação (logo após um momento inquietante, cada um recupera sua natural indolência) produz uma acumulação conflitiva e, conseqüentemente, um crescimento da tensão dramática que somente pode resolver-se em uma catástrofe. Não há uma curva lógica, que mediante um jogo de causa e efeito, conduza a um desenlace; há, no entanto, uma dilatação da matéria que acaba por estalar (OUBIÑA, 2007, p. 27, tradução nossa)<sup>232</sup>.

As situações visam mais à criação de um estado de suspensão do que uma progressão dramática; ao invés de uma trama, uma procissão de acontecimentos, também eles suspensos. “Como uma roleta russa: nada aconteceu, mesmo que poderia ter sido uma tragédia, mas em algum momento terminará sendo” (OUBIÑA, 2007, p. 26, tradução nossa)<sup>233</sup>. *O Pântano* opera menos por progressão do que por modulação dramática já que o filme se faz sobre os tempos mortos (são diversas as cenas que acontecem sobre a cama). A inação das personagens vai se convertendo aos poucos em algo pronto a explodir. Tal sensação de explosão visa menos uma teleologia, e mais a um processo de acumulação das imagens, do sensível, uma constituição de atmosfera.

---

<sup>230</sup> “[...] lo que sucede es más que lo que sucede: está permanentemente cargado de amenazas”.

<sup>231</sup> “[...] régimen de inminencia [...]”

<sup>232</sup> “Es un decurso que parece no orientarse según una teleologia pero que articula un singular modo de progreso dramático. La sucesión de pequenos accidentes y de situaciones de riesgo nunca modifica el comportamiento de los personajes; pero la alternancia entre peligro e inacción (luego de un momento inquietante, cada uno recupera su natural tensión dramática que sólo puede resolverse en una catástrofe. No hay una curva lógica que, mediante un juego de causa y efecto, conduzca hacia un desenlace; hay, una diatación de la materia que acaba por estallar”.

<sup>233</sup> “Como una ruleta rusa: no pasó nada, aunque podría haver sido una tragédia. Y en algún momento terminará siéndolo”.

## 6.6 A figura como *arqué* narrativa em *O Pântano*

Apesar de não operar uma curva lógica de causa e efeito rumo a um desenlace, *O Pântano* parece desenvolver uma relação curiosa com o tempo, pois faz da figura uma espécie de *arqué*, não como fundamento ou causa de algo, mas como um fluxo do tempo avançando tal como uma procissão, como disse a própria Martel. A ameaça que se anuncia na primeira cena – através do tintalhar angustiante do gelo na taça de vinho, dos meninos apontando a arma para um boi atolado na lama, seguido de um tiro que ressoa para o fora de campo da família que o escuta na piscina, a queda de Mecha com os copos de vidros, a chuva que finalmente se precipita e Momi retirando os cacos cravados no peito da mãe –, parece de alguma maneira se realizar ao final, quando o pequeno Luciano sobe na escada para finalmente ver o cachorro cujo latido tanto o amedronta e cai, lá do alto, num gesto radical da gravidade da Terra que o põe finalmente na eterna horizontalidade. Eis aí a segunda queda.

O avançar da narrativa não é independente daquilo que se passou, mas diferentemente de uma relação de causa e efeito (o passado sendo a causa do que advém), trata-se aqui de uma relação de promiscuidade e contaminação. À medida que o filme avança, aquilo que vai acontecendo vai preenchendo o que já aconteceu. A *arqué* relançada constantemente em direção ao futuro é também devolvida em direção ao passado, fazendo dos momentos presentes do filme uma espécie de *arqueologia narrativa* onde as coisas retornam diferentemente ao longo de sua duração, como se os acontecimentos do começo do filme prefigurassem os acontecimentos que veem depois deles, ao mesmo tempo em que os acontecimentos posteriores preenchem os que lhes antecederam.

Separados por mais de uma hora de duração, o início do filme e a tragédia contingente final parecem se encontrar em algum lugar do presente que passa, do movimento que se realiza a cada instante nas imagens. Pode até parecer que as situações acontecem por acaso, de modo que a morte final da criança vem para poder cortar, imediatamente, o fio contínuo e interminável do trabalho da narração. Porém, algo parece permanecer e atravessar as situações em suas diferenças, pois as figuras não são apenas provisórias, mas sim uma “forma provisória de algo eterno e atemporal” (AUERBACH, 1997, p. 51). Esse algo que permanece e atravessa não seria o tempo como uma forma imutável daquilo que não pára de mudar?



Quando dizemos que *O Pântano* opera por figura, estamos nos referindo à sua construção narrativa, que se assemelha e induz, de alguma maneira, à *interpretação figural* tal como aquela praticada pelos padres da igreja do século II para fazer relacionar contiguamente o *Velho* ao *Novo Testamento*, demonstrando que todos os acontecimentos e personagens do primeiro seriam prefigurações do segundo, bem como sua história de redenção (AUERBACH, 1997, p. 28). A figura seria algo que “anuncia alguma outra coisa” (AUERBACH, 1997, p. 27), mas não se trata de uma mera alegoria, e sim de uma “profecia figural” (AUERBACH, 1997, p. 27), algo ainda oculto (talvez melhor dizer: virtual) que ali se insinua e preenche o acontecimento (AUERBACH, 1997, p. 41), é a mudança de algo que irá permanecer (AUERBACH, 1997, p. 42), mas também é a “conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro” (AUERBACH, 1997, p. 50). É como se uma situação estivesse no lugar de outra, como se uma representasse a outra. “O primeiro significa o segundo, o segundo preenche o primeiro [...], um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, algo que está para vir, que será o acontecimento real, verdadeiro, definitivo” (AUERBACH, 1997, p. 50).

Os acontecimentos não são mais considerados em sua relação divisível com um outro: estando individualmente separados, cada um deles se relacionam com uma terceira coisa que parece estar ali sendo prometida, mas que ainda não se tornou presente.

“[N]a interpretação figural o fato está subordinado a uma interpretação que já está plenamente garantida desde o começo: o acontecimento passa a ser definido segundo um modelo ideal que é um protótipo situado no futuro e, por conseguinte, apenas prometido” (AUERBACH, 1997, p. 50).

As figuras seriam acontecimentos transcendentais que se relacionariam menos com a dimensão horizontal da história, do que com uma dimensão vertical, que no caso do catolicismo medieval seria a teologia divina.

Se a figura funcionaria em *O Pântano* como uma *arché* é porque seria, tal como nota Agamben – em relação à franja de ultra-história de Dumezil –, “um passado de tipo especial, que não antecede cronologicamente o presente como uma origem, nem lhe é simplesmente exterior” (AGAMBEN, 2019, p. 137). A figura não seria um transcendente, tal como a

operavam os monges medievais, mas uma espécie de “matriz imanente” (AGAMBEN, 2019, p. 137), “uma procissão no tempo, de costas virada para a meta” (AGAMBEN, 2019, p. 142). A *força do tempo* que transpassa as situações em *O Pântano* já tinha sido pontuada por Martel como tendo mais uma relação com a imagem da procissão do que com a de uma trama. No entanto, talvez, possamos equiparar tal procissão à dupla imagem de um anjo, forjada por Agamben, que guardaria em uma de suas metades o anjo de Walter Benjamin que “avança rumo ao futuro fitando o passado”, e – na sua outra metade – o anjo de Enzo Melandri, que “regride no passado olhando para futuro” (AGAMBEN, 2019, p. 142). A figura, como *arqué*, é “quando um futuro alcançado no passado e um passado alcançado no futuro coincidem por um instante” (AGAMBEN, 2019, p. 142) tendo o presente como meta invisível. A figura em *O Pântano* seria regida por Exu, aquele que matou um pássaro ontem, com uma pedra jogada somente hoje, uma espécie de “recíproca exata do eterno retorno” (AGAMBEN, 2019, p. 148), mas também uma “recordação do presente” (Bergson), “dupla repetição de uma ação já repetida” (MARTINS, 2003, p. 66).

Na primeira vez em que aparece no filme, depois de falar ao telefone com seu marido, Tali vai até o quintal com uma panela de pressão ainda quente que tem dentro uma carne que não descongela; coloca-a no chão e diz para a tartaruga, que por ali passeia, para tomar cuidado. Como se pressentisse algo que ocorrerá por ali, mira o muro, tentando decifrar algo que dali parece emanar. Um som invade a cena, um som eletrônico de baixa frequência que parece profetizar o acidente de seu filho Luciano em um futuro próximo, a segunda queda. A situação ótica e sonora não visa aqui ao sublime, não visa instaurar um presente puro como algo que paralisa a personagem diante da qual ela não saberia reagir, mas uma imagem-tempo que parece vir do futuro, algo que ali se insinua vindo de outro lugar, tal como uma pedra arremessada do futuro. O presente em *O Pântano* parece ser “a forma de um passado no futuro, isto é, de um *futuro anterior*” (AGAMBEN, 2019, p. 152), um “futuro do presente” (Santo Agostinho).

A figura como *arké* faz cada cena funcionar como uma intensidade que se anuncia de modo a conter virtualmente uma outra intensidade que irá lhe seguir. Porém, isso não significa que ela irá ser composta pela que advirá, mas sim decomposta, pois a passagem do virtual ao atual, só pode acontecer sob o preço de formar uma nova cena que se diferenciará (por decomposição) da anterior, tanto por uma diferença de intensidade, quanto por diferença

de potência ao infinito:  $1^1, 1^2, 1^3 \dots 1^n$  (Deleuze)<sup>234</sup>. Na medida em que o tempo avança, a decomposição de cada cena se dará pelo potencial que ela contém que se tornará atual. Ao mesmo tempo em que as cenas contêm virtualmente as seguintes, as virtualidades vão se decompondo, dentro delas, ao se atualizar na sucessão do presente que passa. É uma espécie de processo, em que cada ato de divisão do virtual pelo atual acaba por transformar uma unidade cênica em outra, instaurando, assim, uma atualidade que por sua vez conterà virtualmente outras unidades. Cada unidade cênica contém em si uma multiplicidade virtual que procede da potência do tempo, da força do tempo, da forma imutável daquilo que muda. Quando uma multiplicidade virtual se atualiza na cena, ela só pode se atualizar na forma da potência seguinte, que neste momento funciona como uma unidade, que por sua vez contém uma multiplicidade virtual que só se atualizará em uma unidade seguinte... Cada cena é uma intensidade, uma quantidade cuja grandeza só pode ser apreendida como unidade na medida em que implica e envolve todos os graus das demais cenas nas quais ela irá, futuramente, se desdobrar.

A morte de Luciano é anunciada diversas vezes tal como uma estratégia amplamente utilizada no relato da narrativa oral. “[Q]uando se narra um feito que já tenha ocorrido, se vê antecedentes disso que remonta ao nascimento, como se a pessoa estivera condenada desde o começo. Frente ao terrível ou inesperado, surge sempre uma vontade que procura incluí-lo dentro de um plano” (MARTEL, 2007, p. 56, tradução nossa)<sup>235</sup>. Mesmo sendo anunciada ao longo de todo o filme, a morte de Luciano ao final é inesperada e imprevisível. Tais anunciações tornam-se percebidas apenas com a morte mesma, quando fazemos um esforço de retrospecto e percebemos que a criança observava curiosamente a lebre morta trazida da caça; que ele tinha se ferido na perna e subira na pia para limpar sozinho o sangue; que estivera, certa vez, na frente da espingarda dos meninos que caçavam; que tivera medo do cachorro que latia do outro lado do muro como se ele pudesse derrubar a parede que os separava; e que, na brincadeira de esconde-esconde, foi declarado morto pelas meninas. “Cada plano (e cada sequência de planos) funciona como um receptáculo onde parecia nada

---

<sup>234</sup> Sobre a passagem do atual ao virtual se dar por uma diferença de potência. Cf. DELEUZE, Gilles. *Cours Cinéma, vérité et temps: le faussaire*, 13/03/1983.

<sup>235</sup> “[...] cuando se narra un hecho que ya há ocurrido, se ven antecedentes de eso que se remontan al nacimiento, como sí la persona estuviera condenada desde el comienzo. Frente a lo terrible o lo inesperado, surge siempre una voluntad que procura incluirlo dentro de un plan”.

acontecer. E embora isso impunha uma atenção flutuante, distraída ou adormecida, de maneira paulatina e invisível vai-se incubando uma violência que, logo quando emerge, resulta espantosa” (OUBINÃ, 2007, p. 27, tradução nossa)<sup>236</sup>.

No entanto, as qualidades intensivas não dizem respeito apenas à potência ascendente que vai de  $1^1$ ,  $1^2$ ,  $1^3$  a  $1^n$ , mas também a outra potência que se localiza entre o um e o zero, entre uma intensidade e o nada ( $1^n$ ,  $1^{(n-1)}$ ,  $1^{(n-2)}$ ,  $1^{(n-3)}$ ... 0)<sup>237</sup>. Luciano percorre exatamente essa figura que cai, que tomba, da intensidade de uma pequena ferida na perna até a queda da escada. Em *O Pântano*, o tempo deixa de ser o número e a medida do movimento para se tornar uma série de potências. E se a série de potências é uma procissão é porque cada potência retorna àquela da qual procedeu, e ela só pode se desdobrar em uma potência superior se retornar àquela que lhe antecedeu. A série é uma procissão, mas também a emanção de uma potência a uma outra potência. O termo que segue a um outro termo sempre procede do precedente do qual emana.

Em *O Pântano*, a figura procede também por uma procissão de contrastes, que se faz por oposições figurais como movimento e repouso, tal qual a mobilidade livre e viva das crianças e a imobilidade sedativa dos adultos; o dentro e o fora, que contrasta o interior da casa com o quintal, a cerca, a rua e a cidade; o espaço de cima do monte onde as crianças perigosamente caçam e a parte de baixo da fazenda onde jaz o perigo da imobilidade; e a atração e a repulsão, o desejo de estar juntos e os momentos em que as personagens querem expulsar as outras de perto de si. Tal dialética figural não serve a um dispositivo de contemplação, que estaria intimamente associado a um olhar passivo em relação ao mundo – como se o real fosse de certa forma transportado à imagem para ser contemplado –, mas a um dispositivo de observação que implicaria um olhar ativo que altera a imagem através de “uma intervenção transformadora, que, no momento de descrever o seu objeto, o articula como tal. É neste sentido que o filme observa as coisas: para devolver delas uma nova imagem, impregnada por uma dimensão analítica e reflexiva” (OUBINÃ, 2007, p. 11-12, tradução

<sup>236</sup> “Cada plano (y cada secuencia de planos) funciona como un receptáculo em donde pareceria no suceder nada. Y aunque esse impone una atención flotante, distraída o adormecida, de manera paulatina y invisible se va incubando una violencia que luego, cuando emerge, resulta sorpresiva”.

<sup>237</sup> Sobre as qualidades intensivas como potência localizada entre o 0 (zero) o 1 (um), Cf. DELEUZE, Gilles. *Cours Cinéma, vérité et temps : le faussaire*, 20/03/1983.

nossa)<sup>238</sup>. Menos do que narrar, Martel poria em cena uma descrição que cria o próprio objeto que descreve, uma *descripción falsificante* (Deleuze) tal como tinha praticado Robbe-Grillet. Tratar-se-ia menos de ver as coisas em sua naturalidade, do que de forjar uma nitidez que não seria possível no natural. Trata-se de uma “refração catalizadora” (OUBIÑA, 2007, p. 12, tradução nossa)<sup>239</sup> que forja um realismo crítico e instaura um conflito que não diz respeito à ação dramática propriamente dita, mas um conflito posto no seio mesmo do visível.

Apesar das situações serem vistas e vivenciadas pelas personagens, o olhar crítico que o filme instaura ganha uma dimensão que jamais poderiam vir apenas delas. É neste sentido que o visual e o sonoro aqui forjam uma “subjéctiva indireta livre”, tal como tinha teorizado Pasollini acerca do cinema moderno. *O Pântano* não é um filme sobre personagens que agem e reagem a situações para modificá-las ou serem modificadas, mas é “um cinema crítico sobre personagens catatônicos” (OUBIÑA, 2007, p. 14, tradução nossa)<sup>240</sup>, que ouvem sons que vêm tanto do presente, quanto do futuro.

Quase nada acontece em *O Pântano*. O filme é talhado sobre o território decadente que guarda os efeitos devastadores do neoliberalismo na classe média argentina do interior do país. Se fossem tempos economicamente prósperos, talvez, essa família estivesse passando as férias na Disney, ou em alguma praia do sul do Brasil, e não na borda de uma piscina suja. Nada de novo pode se produzir nesse mundo caloroso, sufocante e sem saída. “Os personagens formam parte de uma rede de relações que funciona como um sistema fechado e de onde as coisas passam imutáveis de uma geração a outra” (OUBIÑA, 2007, p. 15, tradução nossa)<sup>241</sup>. *Quase* nada acontece, pois a narrativa é *quase* circular. Se o filme parece indicar que Mecha terminará na cama como sua mãe, que José irá tornar-se tão inútil quanto seu pai, que tudo estaria destinado a repetir o mesmo eternamente, ao final ao menos uma pequena coisa se anuncia (a Anunciação!), algo que pode quebrar tal repetição circular instaurando

---

<sup>238</sup> “[...] una intervención transformadora que, en el momento de describir su objeto, lo articula como tal. Es en este sentido que el filme observa las cosas: para devolver de ellas una nueva imagen, impregnada por una dimensión analítica y reflexiva”.

<sup>239</sup> “[...] refracción catalizadora [...]”

<sup>240</sup> “[...] un cine crítico sobre personajes catatónicos”.

<sup>241</sup> “Los personajes forman parte de una red de relaciones que funciona como un sistema cerrado y en donde las cosas pasan inmutables de una generación a otra”.

uma pequena diferença, uma possibilidade de evitar que o círculo se feche sobre si mesmo. Depois da queda de Luciano da escada, o impacto de seu corpo repercute nos espaços vazios da casa. É a primeira vez que vemos um plano da casa sem pessoas dentro. Os cômodos são mostrados sem ninguém, o espaço se impõe por si só. Vero está agora deitada ao lado da piscina suja, depois de ter tentado se comunicar com seu irmão José sem sucesso, pois ele estava em Buenos Aires sem saber o que fazer com a notícia da morte de Luciano. Apesar de Vero estar na mesma postura que os adultos estavam na cena de abertura, ela é filmada de uma maneira distinta, do alto, num plano geral, em contraste aos planos detalhes da cena primeira. Momi entra arrastando a cadeira, repetindo mais uma vez o gesto que os adultos fizeram no início, quando a chuva começava a cair. O mesmo plano da serra é mostrado aqui, mas não há mais ameaça de chuva, ela já precipitara. Momi coloca a cadeira de costas para Vero, que pergunta onde ela estava. Momi responde que tinha ido ver a virgem Nossa Senhora da Anunciação, mas nada viu. Momi não viu, mas o filme, e talvez nós, parece que vimos algo. Se as personagens não veem ali nenhuma mudança, se tanta coisa se passou e quase nada mudou, já que as meninas retomam exatamente os mesmos gestos de seus pais, o filme trata de operar uma mudança no visível e no audível: uma sutil diferença se instaura a fim de que algo possa – de alguma maneira, mais uma vez – se anunciar. Talvez de uma maneira diferente, talvez não.

### **6.7 O minimalismo da intriga e o fluxo contínuo do sensível na trilogia da morte de Gus Van Sant**

Se o cinema do fim dos anos 90 ainda se apoiava na narrativa para que as imagens pudessem transbordá-la, se ele ainda usava os procedimentos caros ao cinema clássico como o campo/contra-campo, mas também o *crescendo* de uma intensidade em direção a um clímax, mesmo alcançando isso através de uma escalada sensorial, tais filmes irão abrir caminho para experimentos radicais de instauração de ambiências, que acontecerá no início dos anos 2000, na tentativa de estabelecer uma outra relação com o tempo e, conseqüentemente, com a dramaturgia.

Tais experimentações parecem ter seu paradigma em uma cena que parece ter sido retirada de *O doce amanhã* de Egoyan para estruturar, a partir dela, a trilogia da morte de Gus Van Sant, filmes emblemáticos para a compreensão daquilo que veio a se chamar cinema de

fluxo. No filme de Egoyan, havia uma série secundária onde o ônibus escolar era filmado por uma câmera flutuante que o acompanhava idilicamente sobre as planícies, estradas, curvas e árvores rumo à tragédia fatal, quando sai da estrada e afunda em um lago gelado com as crianças dentro. Tais planos dessa série, que aparecem intermitentemente durante o filme, parecem ter se libertado da sobrecodificação da insistente metáfora e do conto moral das crianças perdidas de *O doce amanhã* e será explorado, em seu fluxo mesmo, de maneira radical, por Gus Van Sant, cujos filmes serão talhados por um trabalho mínimo de montagem que apenas sequencializa os planos-sequências, como se fossem imponentes vagões de uma locomotiva, “verdadeiros blocos de granito inquebrantáveis” (LALANNE, 2002, p. 26, tradução nossa)<sup>242</sup>.

Todos os filmes da trilogia são espécies de adaptações de tragédias que aconteceram e que foram amplamente noticiadas pela mídia: dois amigos de colégio, Kodikian e Coughlin, que se perderam no deserto do Novo México até que um deles decidiu matar o outro que sofria por desidratação (*Gerry* [Gus Van Sant, 2002]); dois amigos, Eric Harris e Dylan Klebold, que entraram em uma escola em Columbine portando armamento pesado e mataram 12 alunos e um professor, deixando outras 21 pessoas feridas (*Elefante* [Elephant, Gus Van Sant, 2003]), e os últimos dias antes da morte do vocalista Kurt Cobain da banda *Nirvana* (*Últimos dias* [Last Days, Gus Van Sant, 2005]).

Por trabalhar com histórias já amplamente conhecidas, Gus Van Sant já parte de uma antecipação da fábula pelo espectador, o que era por demais comum nas antigas tragédias gregas cujos espectadores já conheciam de antemão os mitos que seriam contados. Se a fábula era previamente conhecida, a surpresa recaía no *syuzhet*, na maneira pela qual ela seria contada e, principalmente, mostrada. No entanto, Van Sant irá recontar os acontecimentos, minimalizando a própria contação em proveito daquilo que será mostrado. A intriga reduzida a uma única situação dramática e a um fio mínimo narrativo irá se proliferar em uma multiplicidade de situações sensoriais. Tal procedimento acaba por inverter a hierarquia aristotélica, pois o privilégio não recairá mais sobre o *mythos*, mas sim sobre a *opsis*. A antecipação do final, inerente à popularidade da fábula, é um motivo para construir gestos e situações sensoriais no intervalo trágico de transição entre o mundo que existe e aquele que

---

<sup>242</sup> “[...] véritables blocs granitiques non sécables”.

deixará de existir. Trata-se menos de contar o que se passou e mais de mostrar o que se passa. A tragédia, já conhecida pelo público, será desprovida da hierarquia de suas partes e será composta por situações quaisquer, não mais uma progressão dramática que culminará em um fim, nem mesmo um *crescendo* de intensidades sensíveis que escalará sensações, mas um fluxo de imagens sem hierarquia que desfila na tela até o aniquilamento de um corpo jovem. Perdendo a progressão dramática, mas também a progressão intensiva do sensível, a intriga passaria a ser fazer por uma deposição de gestos e situações sensoriais até o precipitar da catástrofe.

*Gerry* inicia-se com uma tela azul para logo em seguida vir um longo plano que acompanha, suavemente por trás, um carro a percorrer uma pequena estrada asfaltada que corta uma região semiárida. Não há som ambiente e a música tranquila *Spiegel im Spiegel* de Arvo Pärt parece ninar a imagem. Logo vemos dois rapazes (Casey Affleck e Matt Damon) dentro do carro que tomam o desvio por uma estrada de cascalho e estacionam. Ao pararem o carro, o som ambiente vai aos poucos tomando o lugar da música: o barulho das pisadas dos rapazes sobre as pequenas pedras de um solo seco traz a sensação física da aridez. As personagens não têm nome e parecem construídas apenas a partir dos corpos dos atores Casey Affleck e Matt Damon (ambos aparecem como co-roteiristas do filme juntamente com o diretor). Na verdade, eles se chamarão pelo mesmo nome, Gerry, o que revela uma amizade já selada e os torna uma dupla inseparável. Com a mesma suavidade com que seguia o carro, a câmera segue os dois amigos que adentram, praticamente calados, no deserto. Aqui parece haver apenas dois corpos que vão, cada vez mais, sendo incrustados na paisagem pelos planos gerais. Uma senhora com seus dois filhos são as únicas e últimas pessoas que encontrarão, ainda no início da eterna caminhada. Não sabemos o que procuram, os vemos apenas caminhando. A câmera tomará o corpo das personagens como guia e as seguirá pelas costas sobre um *steadycam*, o que produz uma estável suavidade no movimento da máquina. Ao chegarem ao leito seco de um rio, resolvem pegar um caminho novo, pois “todos os caminhos vão dar no mesmo lugar”, diz um deles. Eles correm alegremente até que decidem voltar e, no retorno, não encontram mais o caminho de volta. E eis que o maior plano geral aparece: na vastidão do final da tarde do semiárido, os dois corpos pequeninos marcham sobre a borda inferior do quadro até a câmera aumentar, ainda mais, o plano em *zoom out* fazendo-



os tão pequenos que parecem terem sido engolfados pela amplidão do deserto. A imagem literalmente os perde de vista.

Apesar de cada vez mais cravar as personagens no deserto, o dispositivo lançado mão por Gus Van Sant tende também a fechar o mundo dos amigos em suas próprias referências de modo a torná-lo impenetrável para nós: um isolamento na amplidão. Vemos uma relação de amizade da qual não temos nenhuma informação anterior, pegamos as conversas pelo meio como se já as tivessem iniciado anteriormente, como é comum entre amigos: uma concorrente que não acertou a letra do jogo da roleta, a conquista e a decadência de Tebas realizada por um deles em um *game*... Se há um cronotopo da intimidade, ele não é partilhado conosco.

O fechamento na relação entre os dois amigos incrustados na paisagem visa a uma experiência que pretende levar os corpos até o limite de sua organicidade através do cansaço, do calor, da secura, da falta de água e comida. O deserto deixa de ser um cenário e assume um valor lírico de paisagem, um espaço metafísico que parece figurar um lugar de experiência da juventude contemporânea: o momento aconchegante próximo à fogueira, o caminhar lado a lado, o separar-se e habitar cada um o cume de seu próprio morro, o desencontrar-se e o encontrar-se depois da separação, o apoiar o outro quando se está com vertigem no alto de uma rocha – mesmo após ter tomado um calmante – e ajudá-lo a descer, convencer o outro com argumentações esdrúxulas como seguir as pegadas dos animais para encontrar água, perder a paciência com o outro... Se em *Esperando Godot*, a ação da peça era esperar alguém que poderá chegar, a espera, aqui, não é uma possibilidade. Não se pode ficar parado, é preciso caminhar, mesmo sem saber para onde se está indo. No entanto, é impossível se separar, o deserto é uma condenação, mas o permanecer junto também o é.

A simplicidade da intriga é um pouco como aquela de uma peça de teatro existencial, digamos *Esperando Godot*: os personagens esperam Godot, espera-se com eles. Há um ritmo, um *tempo*, e as coisas que acontecem durante a espera. Ignoramos se os personagens de *Gerry* vão sair do deserto, mas eles também não sabem. Ao tentar encontrar o caminho, certas coisas acontecem que não estão forçosamente em relação com seu objetivo, são como falsas pistas (VAN SANT, 2003, p. 20, tradução nossa)<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup> “La simplicité de la intrigue est un peu celle d’une pièce de théâtre existentielle, disons *En attendant Godot*: les personnages attendent Godot, on attend avec eux. Il y a un rythme, un *tempo*, et des choses qui arrivent pendant l’attente. On ignore si les personnages de *Gerry* vont sortir du désert, mais eux non plus ne le savent pas.

As situações funcionam menos como metáforas e mais como instauradoras de sensações criadas a partir da materialidade da própria paisagem, dos corpos, dos movimentos e da luz que compõe o quadro. *Gerry* dilui o drama em prol de “um trabalho de ritmos, durações e atmosferas, uma jornada de fadiga dilatada ao limite. Narrativa minimal em um cenário de grande aventura” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 173).

Se Robbe-Grillet fazia da narrativa um labirinto, pondo em cena presentes compossíveis e embaralhando o que é passado, presente e futuro, em *Gerry*, o labirinto é uma linha reta no tempo e na vastidão de um espaço aberto e rarefeito, uma “prisão a céu aberto” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 173), “uma *prisión ilimitada*” (BONITZER, 1979, p. 41, tradução nossa)<sup>244</sup>, um labirinto sem portas e que não tem “nem externo muro, nem secreto centro” (BORGES, 2001, p. 31). Quando já estão perdidos e cansados, os dois param para tentar rememorar o caminho percorrido, os rostos em *contra-plongée* são intercalados por imagens de um plano subjetivo em velocidade acelerada, percorrendo uma estrada, que ora avança e ora retorna. Um labirinto se caracteriza exatamente pelo fato do percurso passado fugir à memória, só se pode avançar, mas nunca retroceder. A impossibilidade de voltar mantém um fio mínimo de intriga, mas a progressão deve menos às relações de causa e efeito do que à presença dos corpos na paisagem, instaurando um tempo que “escoa dentro do plano como uma hemorragia interna” (LALANNE, 2002, p. 26, tradução nossa)<sup>245</sup>.

Ao esvaziar a causalidade entre as imagens, tem-se a tendência de valorizar o tempo. Tomachevski (1973, p. 173) já tinha pontuado a íntima relação entre o desaparecimento da intriga e a aparição do tempo. “Quanto menos aparece a causa, mais o tempo tem importância. O enfraquecimento da intriga transforma o romance com trama numa crônica, numa descrição no tempo”. No caso do cinema, o enfraquecimento da intriga não se trataria apenas de uma “descrição no tempo”, mas da aparição mesma do tempo, que se dá, no caso de *Gerry*, pelo processo de desgaste dos corpos, como se a amplidão do espaço fosse sugando-lhes as suas energias até o limite: as roupas sujas de barro, o cabelo sujo de areia, a boca que resseca, o andar cada vez mais trôpego e a aparição das alucinações.

---

Alors qu'ils essaient de trouver leur chemin, certaines choses surviennent, qui n'ont pas forcément un rapport avec leur but, comme de fausses pistes”.

<sup>244</sup> “[...] une *prisión illimitée*”.

<sup>245</sup> “[...] dans le plan, comme une hémorragie interne”.

O desligamento narrativo de *Gerry* tem como contrapartida uma redobrada vinculação dos corpos aos espaços. Van Sant filma a energia gasta nas longas caminhadas desesperançosas das personagens, a extensão e a duração dos percursos, a ação física do sol sobre a pele (OLIVEIRA JR., 2013, p. 173).

Numa das cenas próximas ao fim, até mesmo a paisagem se tornara por demais árida, as personagens atravessam um deserto de sal e quase não resta mais nada do movimento de seus corpos, apenas um fiapo de energia parece movê-los. Há uma equivalência entre a paisagem que se esvazia e se torna cada vez mais árida e o baixo estado energético dos corpos. Cada vez mais lentos, os corpos parecem espelhar o experimento sobre o limite da duração de um plano, que Gerry se propõem a ser. “Tínhamos sempre isso na cabeça filmando *Gerry*: cada plano deverá conservar a mesma tensão na duração” (VAN SANT, 2003, p. 22, tradução nossa)<sup>246</sup>.

De qualquer forma, a morte sempre poderá servir a uma criação de expectativa sobre aquilo que irá advir; e ela está ali, com toda a sua força teleológica. Contudo, o esvaziamento das situações e a duração dos planos parecem minar a teleologia da morte concentrando-se mais nos corpos que vão se exaurindo em direção a ela, do que em um possível final dramático, pois os corpos, em si mesmos, já estão saturados em direção ao limite, ao quase inalcançável. Está-se longe da construção de uma personagem clássica, pois as personagens, aqui, parecem se situar em...

[...] zonas mais confusas do ser, campos de ações ou de presença no mundo. [...] A personagem já não é o suporte do drama, mas massa preta de energia submetida unicamente às leis da afetividade e do impulso momentâneo, corpo encerrado no presente, respondendo estímulos pontuais” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 177).

As personagens, tal como *performers* que encarnam estados e momentos afetivos, atravessam situações informes, deambulações, esperas, desolações e vazios.

Falta, ao corpo-afecção, a cicatriz interior ao drama. Ele se guia – ou se perde – pelo mundo por meio unicamente de seu afeto. O único ‘objetivo’, o único ‘drama’ das personagens é continuar sendo corpos, ou seja, não se tornar manchas de tinta numa tela abstrata (OLIVEIRA JR., 2013, p. 177).

---

<sup>246</sup> “On avait toujours ça en tête en tournant *Gerry*: chaque plan devrait conserver la même tension dans la durée”.

Onde houver o mínimo de antropomorfismo, onde ainda houver uma figura humana, mesmo uma quase abstrata e indefinida silhueta sua, haverá ainda um fio de drama, algo do dramático permanecerá, e haverá, com isso, a impossibilidade de ultrapassá-lo definitivamente. “Se o limite não pode ser alcançado, é justamente por causa desses corpos” (LAPOUJADE, 2017, p. 111). *Gerry* é “um processo de desertificação, mas ainda não é o deserto”<sup>247</sup>.

Já em *Elefante*, a intriga parece ganhar mais força do que em *Gerry*, mas ainda assim mantém a mesma estratégia de criação de uma atmosfera para o espectador poder imergir. A ação poderia assim ser resumida: dois amigos compram armas pela internet e entram em uma escola atirando em quem encontram pela frente. Porém, a estratégia parece ser similar ao filme anterior, uma câmera segue os protagonistas na entrada de um mundo: o que era um deserto em *Gerry* transforma-se em uma *high school* em *Elefante*. Ao invés da imensidão desértica, a extensão fechada da escola com seus corredores sinuosos aparentemente sem fim. Mas se em *Gerry* havia uma luta entre o ser humano e a natureza, a luta travada aqui é entre o ser humano e a sociedade. No deserto, os seres humanos eram esmagados pela inospitalidade do ambiente árido, aqui dois adolescentes armados tentarão tirar a vida daqueles que encontrarão pela frente: o homem é a natureza mortífera do homem.

O filme inicia-se com pequenos capítulos dedicados a cada jovem em seus afazeres cotidianos, que são seguidos por uma câmera flutuante, filmando-os (alternando por isso o ponto de vista) cada um por cerca de 10 minutos antes ao início do massacre: John (John Robinson) sendo levado pelo pai bêbado para escola, Elias (Elias McConnell) que aborda um casal de jovens para fazer uma foto, Nathan (Nathan Tyson) e Carrie (Carrie Finn) que se encontram no corredor e vão à secretaria avisar que vão sair; e Acadia (Alicia Miles) que encontra John chorando e vai para a reunião da Associação de Gays e Héteros. A diferença no cotidiano, a emergência da tensão dramática, será introduzida com o ponto de vista de Eric (Eric Deulen) e Alex (Alex Frost) que entram na escola vestidos de roupas militares e com sacolas que supomos estar repletas de armamentos. Os gestos cotidianos, a linguagem e os movimentos dos adolescentes são filmados como um ritual. O ponto de vista que segue à

---

<sup>247</sup> Frase dita por Marcelo Ribeiro numa reunião do grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível, em 03/10/2022

primeira aparição de Eric e Alex, é o de Michelle sobre *bullying* que parece funcionar como um reforço à cena de um *flashback* – onde vemos Eric também sofrendo *bullying* na sala de aula e logo depois, sarcasticamente, escrevendo o seu “plano” no refeitório –, o que parece funcionar como uma espécie de justificativa para o ato trágico que irá ser cometido.

A introdução da linha de cada personagem faz com que o filme sempre volte para trás, a fim de filmar o mesmo instante desde o começo pelo ponto de vista do novo personagem que aparece, agora, como guia para a câmera que lhe segue. Tal como um disco arranhado que salta sobre o mesmo arranhão,...

[... o] relógio interno da narrativa conhece a cada vez uma pequena involução, reparte do mesmo ponto temporal X e se rearma antes do ponto Y [...] Esse arranhão recalcitrante, é o acontecimento, esse que pulveriza o encadeamento delgado das sequências, o instante após, aquele que só se pode filmar uma vez. Esta é a ideia decisiva do filme, aquilo que rompe a cadeia de causalidade de toda ficção clássica (JOYARD; LALANNE, 2003, p. 29, tradução nossa)<sup>248</sup>.

Se no cinema de intriga o movimento das imagens converge dramaticamente para um clímax, aqui se trata menos de uma convergência para uma situação com grande privilégio em relação às demais, do que de um eterno retorno das cenas para o momento anterior à primeira cena de mais forte intensidade do filme (quando é disparado o primeiro tiro). O que irá se seguir ao ponto Y, àquele ao qual não há mais retorno possível, é talvez o único momento privilegiado do filme: Alex entra armado no banheiro invadindo a série/ponto de vista de Brittany (Brittany Montain), Jordan (Jordan Taylor) e Nicole (Nicole George) e começa a atirar em todos. A partir daí não haverá mais volta, não haverá mais descronologização, e o filme se concentrará na impiedosa força do tempo da concretização do massacre. Daí em diante, as imagens seguem impiedosamente para o final, mas não rumo a um final dramático, mas ao final do filme mesmo que precisa, uma hora, terminar. No cinema de intriga, o clímax era a situação privilegiada em direção ao qual o fluxo das imagens seguiria, aqui o “clímax” é o momento depois do qual, finalmente, as imagens poderão seguir impiedosamente o seu fluxo.

<sup>248</sup> “[...] l’horloge interne du récit connaît à chaque fois une petite involution, repart du même point temporel X e se réarme avant le point Y. [...] Ce sillon récalcitrante c’est l’événement, ce qui pulverise l’enchaînement gracile des sequences, l’instant d’après, celui qu’on ne peut filmer qu’une fois. C’est l’idée decisive du film, celle rompt la chaîne de causalité de toute fiction classique”

Todos os “capítulos” iniciais, articulados por uma narrativa fragmentada e circular, se fazem ora pelos movimentos deambulatórios de uma personagem, ora por um grupo de personagens, momentos antes ao massacre de Columbine, de modo a articular e desdobrar os pequenos eventos cotidianos em uma tragédia. A câmera ora segue uma personagem pelas costas, ora segue outra, fazendo da escola um labirinto, mas não aquele labirinto em espaço aberto de *Gerry*, a sensação do labirinto, aqui, é dada principalmente pelos corredores da escola. “Era subverter a história em prol de algo, era mais como um labirinto” (GUS VAN SANT *apud* UM FILME DE CINEMA). Se o labirinto em *Gerry* não tinha muro nem centro, aqui ele é constituído por paredes e o centro será o momento trágico para o qual todos os movimentos convergem ou escapam. Em *Gerry*, o labirinto era espacial, em *Elefante* o labirinto é temporal. Aqui, as situações são situações quaisquer, já que os planos terminam não pelo desejo das personagens, mas por alguma intervenção do exterior: alguém que passa na frente faz com que o filme se bifurque e passe a seguir uma outra personagem (JOYARD, 2003, p. 27). A construção interna do plano também não se faz por um *crescendo*, e tem por finalidade única deixar fluir o próprio movimento dos corpos e da câmera no espaço, o que acaba por instaurar “uma temporalidade difusa”<sup>249</sup>, “um ritmo novo que não tem nem começo, nem fim” (JOYARD, 2003, p. 27, tradução nossa)<sup>250</sup>.

No entanto, essa temporalidade difusa, esse ritmo sem início e sem fim, visa também atar pontas de movimento, já que os mesmos acontecimentos são vistos por diferentes pontos de vista, o que implica a sua repetição a partir de uma diferença, de maneira que *Elefante* possui “uma forma mais musical” (VAN SANT, 2003, p. 30, tradução nossa)<sup>251</sup>. Quem era figurante em uma cena, transforma-se em ponto de vista principal na repetição seguinte, e vice-versa. O que se passa na profundidade de campo em um determinado plano são aqueles movimentos e corpos que estavam em primeiro plano nos enquadramentos anteriores. Vemos um acontecimento pelo ponto de vista de uma personagem, e mais à frente vemos o mesmo acontecimento pelo ponto de vista de outra, tal como os instrumentos de uma orquestra que, a fim de executar uma música, cedem espaço a outros instrumentos para poderem ficar em

---

<sup>249</sup> “[...] une temporalité diffuse”.

<sup>250</sup> “[...] un rythme nouveau qui n’a ni début ni fin”.

<sup>251</sup> “[...] une forme plus musicale”.

segundo plano. Se em *Gerry* o tempo e o espaço eram lineares, aqui o tempo oscila entre o passado e o futuro que retornam para constituir um novo presente sob um novo ponto de vista. *Elefante* se faz sobre uma “doença do tempo” (JOYARD; LALLANE, 2003, p. 29, tradução nossa)<sup>252</sup> que desregra toda ligação explicativa que poderia levar a alguma compreensão da motivação das personagens para cometer o assassinato. A passagem de um ponto de vista a outro é também uma disjunção temporal, saltos no tempo, que interdita qualquer explicação dos fatos.

O título do filme *Elefante* é uma alusão à fábula budista que narra a história de pessoas com olhos fechados que apalpm o animal e dizem compreender a sua natureza por seu único ponto de vista. Sem poder compreender o todo, tal como as personagens da fábula, Gus Van Sant se afasta de uma visão global sobre o acontecimento e opta por “uma visão fragmentária e não conclusiva sobre a altamente complexa questão trazida à tona pelo episódio de Columbine” (OLIVEIRA JR., 2022). Ao mesmo tempo sendo um espectador que não consegue ver e um mestre da clarividência, o filme irá “nos mostrar todo o elefante, na sua fragmentação mesma” (JOYARD; LALLANE, 2003, p. 28, tradução nossa)<sup>253</sup>. Dessa maneira, o filme se recusa a qualquer compreensão, a qualquer julgamento e prefere tentar imergir o espectador na atmosfera do acontecimento.

Não se trata de reproduzir o incidente em Columbine, não se trata de cobrir jornalisticamente o massacre. Trata-se de penetrar num determinado universo estando munido menos de intelectualidade do que de sentidos aguçados – e nele transitar menos com ideias formuladas do que com puras impressões (OLIVEIRA JR., 2022).

A aposta de Van Sant é a de tentar apreender a coisa do seu interior, invertendo a lógica clássica que estabelecia uma hierarquia entre o mundo existente e a perspectiva sobre ele. “Não temos uma perspectiva sobre o mundo, pelo contrário é o mundo que nos faz entrar em uma de suas perspectivas” (LAPOUJADE, 2017, p. 47). Não haveria um mundo exterior ao qual apreenderíamos a partir de nossa percepção, mas nos instalaríamos, como ponto de partida, em uma determinada perspectiva para perceber o mundo. O filme parece trabalhar a

---

<sup>252</sup> “[...] une maladie du temps”.

<sup>253</sup> “[...] nos montrer tout l’éléphant, dans son morcellement même”.

percepção como uma forma de participação e nega a concepção de que perceber é observar um mundo estendido fora de si. Perceber “é *entrar* num ponto de vista” (LAPOUJADE, 2017, p. 47), não sendo, por isso, o sujeito que constitui o ponto de vista, mas o ponto de vista que constitui o sujeito.

Daí a necessidade de se aproximar dos procedimentos neorrealistas: trabalhar com os estudantes da escola que foi utilizada como locação e criar cenas a partir daquilo que foi observado anteriormente em seu cotidiano. Se em *Gerry*, a filmagem sofreria o impacto da paisagem, aqui será a escrita do roteiro que irá sofrer tal impacto; não apenas do espaço, mas do universo daqueles jovens.

A cuidadosa composição dos planos sugere todo um preparo, todo um decoro, todo um posicionamento de atores e câmera previamente estabelecido, mas a contaminação se deu antes, no processo de escrita, e o mais peculiar de *Elefante* talvez resida aí, num misto entre técnica de reportagem tributária tanto do neorrealismo (utilização de atores não-profissionais fazendo o que fazem na vida “real”) quanto dos documentários “não-intervencionistas” e um trabalho de construção de atmosfera em nada gratuito ou feito à espontaneidade de um registro documental (OLIVEIRA JR., 2022).

Ao entrar no quarto de Alex, vemos as suas mais diversas referências: ele toca Beethoven ao piano enquanto seu amigo Eric joga um videogame em primeira pessoa estilo *Doom*, vemos os amigos comprando armas pela internet e assistindo um documentário sobre Hitler quando a arma é entregue em casa. O desejo de morte desses jovens teria uma causa naquilo que consomem enquanto matéria midiática? Beethoven, Hitler e o videogame seriam as causas do ato assassino? Pode-se até afirmar que Gus Van Sant não quis assumir um julgamento em relação ao acontecimento, que não quis reduzir “o problema a nenhuma ordem social específica” (OLIVEIRA JR., 2022), que não tentou encontrar uma causa para a motivação de Eric e Alex assassinar colegas e professores; no entanto, o filme privilegia a série desses garotos que entram na escola vestidos de militares e com armas em punho tanto por serem os únicos que são filmados dentro de casa e, também, por serem os únicos que têm seus figurinos modificados (de roupas de exército a roupas de estudante, descronologicamente). São também os únicos que transitam do mundo cotidiano de sua casa ao massacre na escola.



Pode-se pensar a partir disso que uma hierarquia entre as imagens ainda se mantém, mesmo que sutil, pois aquilo que Eric e Alex instauram no fluxo da imagem-tempo é uma imagem-ação, uma reação explosiva que apesar de incompreendida, apesar de possuírem uma fraca e difusa causalidade, ainda assim modificam o meio a partir de uma vontade de nada. Contudo, *Últimos dias*, o terceiro e derradeiro filme da trilogia, voltará a uma modalidade de fluxo que se assemelhará mais a *Gerry* do que a *Elefante* no que tange às imagens, e mais a *Elefante* que a *Gerry* do que tange ao nada que draga a personagem.

Como já traz no título, *Últimos dias* se põe, desde já, como uma contagem regressiva de algo que vai ocorrer. Porém, em vez de estar carregada de tensão dramática como o relógio de uma bomba que vai explodir tal qual em um filme hollywoodiano, aqui a contagem é a do próprio corpo que vaga, como um fantasma em deterioração, a ser lentamente dissolvido no inorgânico até advir a sobrevivência do espírito após a libertação da penúria do corpo. Se em *Gerry* era o deserto e em *Elefante* a escola, em *Últimos dias* será uma casa em uma floresta úmida, uma junção entre o espaço aberto do primeiro filme e o espaço fechado do segundo. Será a umidade que absorverá o espírito desencarnado do roqueiro Blake (Michael Pitt), livremente inspirado em Kurt Cobain, que vagará durante todo filme como um quase-fantasma, um corpo desgastado e esvaziado.

O filme transita basicamente entre uma casa no meio da floresta, seus arredores e a própria floresta. No entanto, esta não é uma vegetação bucólica de uma natureza parnasianamente acolhedora. Logo quando ele se aproxima da casa, o verde da mata é invadido por barulhos de máquina e motos, não sabemos se a casa está próxima a uma rodovia a qual não vemos, ou se tais ruídos vêm da cabeça da personagem que vaga seguida pelas costas pela câmera, tal como nos dois filmes anteriores. O filme acompanha as caminhadas de Blake que presentifica um “corpo já esgotado e moroso e cuja escassez de energia, além de contrastar com a dos outros personagens em cena, ameaça espalhar-se para além do filme, impregnando também o espectador” (VIEIRA JR., 2020, p. 174). Esse corpo gasoso e molecular que se expande para além de seus limites acaba por criar, juntamente com a paisagem, uma atmosfera, um “território de um torpor quase morto-vivo, de um personagem que caminha para uma inevitável autodestruição” (VIEIRA JR., 2020, p. 174).

Gus Van Sant se abstém de apresentar qualquer motivo que justifique o suicídio de Blake, prefere apenas apresentar – através do corpo do ator, da paisagem e dos movimentos ou não da câmera – a atmosfera na qual esse acontecimento se precipitou. Diferentemente de *Gerry*, onde os personagens ainda precisavam sair de um deserto, ou de *Elefante*, onde precisavam realizar um massacre, em *Últimos Dias* não há nada a ser realizado. Trata-se apenas de vagar, sem aparente sentido, sem nenhum objetivo. Hal Foster vai pontuar exatamente como a cultura grunge e a geração X desenvolvia um cansaço fundamental, “um estranho impulso à indistinção, um desejo paradoxal de não ter desejo, de acabar com tudo, um apelo à regressão, não ao infantil, mas ao inorgânico” (FOSTER, 2014, p. 155). Aqui o corpo da personagem se configura como um “espírito desapossado” perseguido por um espaço que o envolve e digere em uma fagocitose gigantesca, “uma possessão convulsiva do sujeito entregue a uma *jouissance* mortal” (FOSTER, 2014, p. 156). O que parece estar em jogo em *Últimos dias* é uma “estrutura melancólica do sentimento” (FOSTER, 2014, p. 156), onde o puro afeto é não ter nenhum afeto, onde a dor é nada sentir. O produtor liga para Blake e reclama, pleno de cuidados, que ele nunca atende aos seus telefonemas e quando o faz, não fala nada. Pede para que continue com a turnê. Blake o escuta com o rosto abatido, trajado com um vestido preto e um rifle em punho e desliga o telefone antes do produtor terminar de falar. Nas cenas que seguem, Blake entra no quarto dos casais dos membros da banda, vestido com um sobretudo e um chapéu de caça, aponta, em tom de brincadeira, o rifle para aqueles que dormem, enquanto o som ambiente envolve-os em uma paisagem sonora aquosa. Outra cena: um vendedor de anúncio em catálogos telefônicos chega à casa para fazer uma visita, Blake parece responder qualquer coisa a ele, e quando sai, retornando para pegar um catálogo que esquecera na sala, Blake nem consegue levantar a cabeça do colo para falar novamente com o senhor. Exausto, a visita parece ter sugado toda a energia que ainda lhe restava, tal como o deserto tinha sugado as personagens em *Gerry*. A todo o momento, parece ecoar dentro da cabeça de Blake aquela resposta dada insistentemente por Bartleby, personagem de Herman Melville, ao seu chefe quando lhe demandava algo: “prefiro não”.

Blake e Bartleby parecem guardar diversas semelhanças: “esse desencarnado ser” (MELVILLE, 2015, p. 74), “um verdadeiro fantasma” (MELVILLE, 2015, p. 75), “um espectador solitário de uma solidão” (MELVILLE, 2015, p. 79), “a derradeira coluna de um templo em ruínas” (MELVILLE, 2015, p. 87), “um andarilho que se nega a mudar de lugar”

(MELVILLE, 2015, p. 95). Todavia, guardam também uma grande diferença: se Bartleby preferia permanecer fixo e imóvel, Blake – mas também as personagens de *Gerry* e *Elefante* – não param de se mover. Se se movem, é porque não são seres da literatura, e sim do cinema<sup>254</sup>.

Na trilogia da morte, as personagens se movem, mas não saem do deserto, da escola e da casa-floresta. Em *Últimos Dias*, a personagem parece funcionar como um corpo esponjoso que vai absorvendo os afetos das situações que atravessa. Deleuze já tinha pontuado que a caracterização do realismo no cinema de intriga seria uma relação constitutiva entre meios e comportamentos: “meios que atualizam e comportamentos que encarnam” (DELEUZE, 2018a, p. 219). Seria preciso que, de um lado, a situação impregnasse profunda e continuamente a personagem, e que, por outro as personagens explodissem em ação, em intervalos descontínuos. (DELEUZE, 2018a, p. 238-239). Porém a explosão em ação é um procedimento característico do regime representativo da imagem-ação do cinema de intriga. Na trilogia da morte de Gus Van Sant, dar-se-ia a absorção das qualidades e das potências do meio rumo ao aniquilamento do corpo da personagem; ao invés da ação que explodiria em forma de comportamento, ter-se-ia a inação característica do regime estético da imagem-tempo; não a explosão descontínua do corpo, mas a sua deterioração em um fluxo contínuo rumo ao inorgânico. O corpo de Blake, como o autômato de *Uma história interessante*, está a todo o momento cedendo à gravidade: quando escorrega no barranco com uma pá na mão, quando permanece com a cabeça sobre o colo quando o vendedor retorna para pegar o catálogo que esquecera, quando está sozinho no quarto e vai descendo lentamente para o chão ao som do clip *On bended knee* da banda *Boyz II Men* e quando, finalmente, aparece completamente horizontalizado para que seu espírito possa aceder aos ares.

---

<sup>254</sup> Blake se assemelha ao autômato que parece habitar desde sempre os filmes, como em *Uma história interessante* [An Interesting Story, James Williamson, 1904], onde um homem está tão concentrado na leitura de seu livro que perde toda a noção do mundo que está ao seu redor. Ele coloca o café no chapéu derramando-o sobre si; ao sair na rua, ainda concentrado na leitura do livro, esbarra em uma mulher que limpa o chão e também em um burro que estava no meio do seu caminho; até que um rolo-compressor passa por cima dele achatando-o. Dois ciclistas o encontram alisado ao chão e o inflam com as bombas de suas bicicletas. O que o homem lê jamais saberemos, o que gera um deslocamento em relação ao título do filme: a história interessante é aquela que o personagem lê, ou aquela a qual assistimos? Como não temos como acessar a primeira, pois só chegamos a ela pelo interesse hiperbólico da personagem em relação ao livro que lê, acessamos apenas a segunda. Ao recusar nos mostrar uma história, o filme nos devolve uma outra: a história de um autômato que realiza seus movimentos sempre para frente, em linha reta, onde não há mais ação e reação, pois a personagem foi arrancada do mundo, teve todos os prolongamentos sensórios-motores cortados, restou-lhe apenas o automático movimento para frente. Tal como Blake, a personagem “triumfa sobre todas as destruições”, o autômato desse filme primevo “é o homem do cinema” (BRENEZ, 1998, p. 42, tradução nossa).

Desprovido de qualquer relação de causa e efeito entre as situações, *Últimos Dias* parece se fazer por uma lógica de “contaminação de atmosferas” (VIEIRA JR., 2020, p. 176). Blake parece dançar ao som da música melosa dos *Boyz II Men* que, contraditoriamente, não traz nenhum clima de amor ou de romance à cena; aos poucos a música vai se transformando até perder a sua característica melódica e devir uma massa sonora em uníssono à medida que o corpo do ator parece derreter como se fosse um movimento de dança contemporânea em direção ao solo. As cenas anteriores carregadas de uma profunda depressão, como o encontro com o vendedor que parece lhe sugar a energia que ainda lhe resta, deságuam nessa cena como se o torpor da personagem a contaminasse. “[N]ão é exatamente a profusão de paisagens sonoras incômodas, mas sim uma ousada alternância entre elas e momentos de som límpido e ordinariamente naturalistas” (VIERA JR., 2020, p. 175) que materializa o inferno interior da personagem.

*Últimos dias* trabalha com o adensamento de uma atmosfera única, perturbada, estendida até o limite do suportável pelo espectador que acompanha seus prolongados planos sem cortes. Eis aí o território de um torpor limítrofe entre a vida e a morte, onde uma personagem caminha para uma inevitável autodestruição, num corpo já esgotado e moroso cuja escassez de energia, além de contrastar com a das outras personagens em cena, ameaça espalhar-se para além do filme, impregnando também o espectador. A trilogia da morte é “uma pesquisa de austeridade” (VAN SANT, 2003, p. 20, tradução nossa)<sup>255</sup> feita tanto por uma experimentação da narrativa, quanto pela longa duração do plano como unidade de base.

O desejo de fazer os planos durarem mais tempo que o habitual através da evitação do corte e do campo/contracampo tem uma íntima relação com o desejo de querer fazer as imagens circularrem, de pôr em obra uma “estética contemporânea do fluxo” (BOUQUET, 2002a, p. 47, tradução nossa)<sup>256</sup>. Ao invés do princípio organizador do quadro usado pelos cineastas que marcaram seus estilos pessoais pela encenação, os cineastas do fluxo estariam mais preocupados em instaurar um fluxo enquanto “princípio de escoamento permanente e infinito” (BOUQUET, 2002a, p. 47, tradução nossa)<sup>257</sup>, um regime de imagens em proveito de

---

<sup>255</sup> “[...] une recherché d’austérité”.

<sup>256</sup> “[...] esthétique contemporaine du flux [...]”.

<sup>257</sup> “[...] un principe de défilement permanent et infini [...]”.

um real não-organizado, não discursivo. Ao invés da preocupação com a forma, a maior preocupação seria com o ritmo, com a intensificação de “zonas do real a fim de atualizar certas potências, deixando ao real seu status aleatório, indeciso, movente” (BOUQUET, 2002a, p. 47, tradução nossa)<sup>258</sup>. Busca-se menos fazer sentido e mais instaurar uma cadência. Se há aqui uma preocupação com a forma, não é com uma forma fixa, mas uma forma movente característica própria à etimologia da palavra ritmo: “uma maneira particular de fluir”, “‘disposições’ ou ‘configurações’ sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança”, “uma representação do universo no qual as configurações particulares do movediço se definem com ‘fluições’” (BENVENISTE, 1991, p. 368). Almeja-se talhar uma forma para o tempo, uma forma imutável daquilo que muda. Um determinado horizonte estético do cinema contemporâneo parece se fazer na forma de um fluxo.

Um fluxo distendido, contínuo, um escorrimento (*coulé*) de imagens no qual se abismam todas as ferramentas clássicas mantidas para a definição da *mise en scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa (*récit*) (LALANNE, 2002, p. 26, tradução nossa)<sup>259</sup>.

A renúncia a uma consciência que estabeleceria uma ligação entre as situações, mas também a uma síntese do espaço-tempo, faria de tais filmes uma “rapsódia de percepções”<sup>260</sup> que privilegiaria “a filmagem bruta do escoamento do real” (BOUQUET, 2002b, p. 57, tradução nossa)<sup>261</sup> e reivindicaria “uma instabilidade constitutiva do real, uma não-fixidez das coisas, um estado de impermanência, que evita ao limite todo o discurso” (BOUQUET, 2002b, p. 57, tradução nossa)<sup>262</sup>.

<sup>258</sup> “[...] zones du réel, à en actualiser certaines puissances, tout en laissant au dit réel son statut aléatoire, indécidé, mouvant”.

<sup>259</sup> “Un flux tendu, continu, un coulé des images dans lequel s’abîment tous les outils classiques tenus pour la définition même de la mise en scene: le cadre comme agent de signification, le montage comme système rhétorique, l’ellipse comme condition du récit”.

<sup>260</sup> “[...] rhapsodie de perceptions [...]”.

<sup>261</sup> “[...] le filmage brute de l’écoulement du réel.”

<sup>262</sup> “[...] l’instabilité constitutive du réel, une non-fixité des choses, un état d’impermanence, qui empêche à la limite tout discours”.

Se fosse apenas isso, talvez Moullet (2007) tenha razão em achar que os cineastas do fluxo buscariam adquirir uma marca através de uma “certa nobreza, uma ideia um pouco enganosa de pureza e de verdade, o cinema ontologicamente ligado à realidade”<sup>263</sup>. Bouquet (2003, p. 53, tradução nossa) também desconfiará do cinema de fluxo afirmando que “[n]ão é impossível que a estética do fluxo seja portadora de uma ideologia regressiva. Deixando o domínio da infra-linguagem [...], o fluxo abre a via a todos os ‘retornos a’ possíveis: à origem, à matriz, ao antes-da-separação, a zona sonhada de toda potência”<sup>264</sup>. O fluxo apagaria toda possibilidade de alteridade, pois não ofereceria nenhum lugar ao Outro no filme, nem em sua borda, nem ao seu lado. “É um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento à sensação” (BOUQUET, 2003, p. 53, tradução nossa)<sup>265</sup>.

No entanto, talvez, não seja bem assim. Normalmente associa-se, como na linhagem crítica iniciada por André Bazin, o plano-sequência a um desejo de pôr na tela o tempo do real, na tentativa de um retorno ao mundo indiferenciado das coisas anterior a toda linguagem e até mesmo a todo ponto de vista. Ao ser questionado sobre isso por Walter Carvalho em *Um filme de cinema*, o cineasta húngaro Bela Tár, por exemplo, responde que no caso de seus filmes isso não é verdade.

É truque, é truque. Não é verdade. Estou brincando com o tempo. É só isso. Só isso. O tempo é uma dimensão da nossa vida, e tudo está acontecendo no tempo. E... Tudo bem, a maioria dos filmes exclui o tempo e só querem saber das histórias, sabe? Ação, corte, ação, corte, ação, corte. Mas assim você perde muitas coisas que você pode ter na vida. E acredito que a arte de verdade tem que estar mais próxima da vida do que do mercado. É só isso (TÁRR *apud* UM FILME DE CINEMA).

---

<sup>263</sup> “[...] une certaine noblesse, à une idée un peut trompeuse de la pureté et de la vérité, le cinéma ontologiquement lié à la réalité”

<sup>264</sup> “Il n’est pas absolument impossible que l’esthétique du flux soit porteuse d’une idéologie régressive. Quittant le domaine de l’articulation par celui de l’infra-langage [...] le flux ouvre la voie a tous les ‘retours à’ possibles: à la origine, à la matrice, à avant-la-séparation, à la zone revée de la toute-puissance”.

<sup>265</sup> “C’est um monde sans différence, sans alterité. Il faut plonger dans le mouvement commun, céder la pensée pour la sensation”.

Parece que Bela Tár quer dizer que se trata menos de mimetizar o tempo do real, de mostrar um estado de coisas indiferenciado, do que de mostrar o tempo da vida. E ao tentar fazer isso ele parece borrar as fronteiras entre os cineastas que utilizam o artifício da montagem e aqueles que se negam a cortar os planos. Se no cinema o corte é um *corte móvel*, sendo por isso mesmo um movimento constituído por intervalo, mas também por passagem de um plano a outro, não haveria necessariamente uma diferença de natureza entre montar por cortes ou montar internamente ao plano. A diferença estaria entre aqueles cineastas que subordinam o tempo ao movimento através da intriga e aqueles que fazem o inverso, subordinando o movimento ao tempo através de uma desintrição da narrativa. Tanto Lucrecia Martel que opera insistentemente por cortes, quanto Bela Tár e Gus Van Sant que operam por planos-sequência parecem pertencer à segunda linhagem de cineastas.

Na trilogia de Gus Van Sant, o plano-sequência está ali para construir a imagem-tempo, mas é um tempo trágico, pois a câmera – com seus movimentos suaves, lânguidos, belos e precisos ao acompanhar as personagens – parece estar ali para, também, presentificar a morte. Se em Maeterlinck (*A intrusa*) a morte chega literalmente na sala de estar, aqui a morte parece se deixar intuir pelo próprio olhar que acompanha as personagens criando a impressão de que, de alguma maneira, elas estão, desde já, mortas. A câmera, e paradoxalmente a morte, está ali apenas para eternizar o último suspiro de vitalidade daqueles jovens corpos que se movem rumo a sua inevitável aniquilação. A câmera funciona como uma espécie de ritornelo, uma canção de ninar, que embala a personagem para a morte que advém, espécie de réquiem que antecede o último momento, mas que estão, desde já, no começo dos filmes: em *Gerry*, é a música de Arvo Pad, que “parece uma música de fim e, no entanto, o filme acaba de começar” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 172), embalando o carro na estrada; em *Elefante*, os postes e os fios na contraluz do céu no cair da noite embalados pelas nuvens que passam e pelas jovens vozes; em *Últimos Dias*, o corpo cansado do roqueiro que atravessa uma floresta pisando em folhas secas sob a música *La Guerra* gravada por *The King Singers*. A trilogia põe em cena corpos jovens e livres em suas movimentações caminhando junto a um fluxo de imagem rumo à destruição. Diferentemente do final trágico shakespeariano com seus salões repletos da sangria da impossibilidade das personagens realizarem os seus desejos e vencerem os seus obstáculos, aqui é apenas a confirmação da *opsis* mortífera que acompanhou as personagens do início até o desdobrar de um anticlímax. Move-se, anda-se,

corre-se, deambula-se com a morte sempre pronta a fazer estirar o corpo na horizontalidade da terra.

O drama não é decorrência da duração, pois a duração é que é decorrência do drama: este já aconteceu, antes mesmo de o filme começar, e o que resta agora é atravessar o espaço em que ele se deu, guiado por uma consciência pós-catástrofe que se limita a contar o tempo da travessia (OLIVEIRA JR., 2017, p. 178).

Por isso, o drama precisa ser afastado, reinventado, diluído ao mínimo, para o tempo poder se impor ao movimento.

O que se considera em geral como situações dramáticas é muito diferente disso que eu filmei aqui. Isso não é novo. Chantal Akerman já tinha feito em *Jeanne Dielman* [*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, Chantal Akerman, 1975*]... [...] A maneira como o drama é construído e os conflitos surjem são muito particulares: um pouco como se mimetizasse a vida. As situações que se atravessa não são forçosamente organizadas de maneira dramáticas. E o diálogo não é necessariamente alguma coisa a qual podemos nos prender para obter as informações (VAN SANT, 2003, p. 20, tradução nossa)<sup>266</sup>.

É preciso fazer um drama cujas situações não sejam organizadas de maneira dramática para que esses filmes possam se tornar estranhos túmulos, que ao invés de encerrar o corpo imóvel e sem vida, guardariam dentro deles o eterno e inevitável movimento do caminho rumo ao fim, não para retirá-lo da visão daquele que o olha, mas, pelo contrário, para fazê-lo aparecer. Mas pode-se pensar também num sentido invertido, não na direção de nós para a imagem, mas da imagem para nós. Assim fazendo, tais filmes-túmulos, talvez, poderiam colocar uma questão parecida com aquela levantada por Didi-Huberman (2010, p. 35) em relação aos objetos específicos da arte minimalista: “como mostrar o vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?”.

Daí a importância de reduzir a intriga ao mínimo possível a fim de fazer aparecer o tempo, mas também de fazer uma inversão de que não somos apenas nós que olhamos a

---

<sup>266</sup> “Ce que l’on considère en general comme des situations dramatiques est très différent de ce que j’ai filmé ici. Ce n’est pas nouveau. Chantal Akerman l’a fait dans *Jeanne Dielman*... [...] La manière dont le drame construit et dont les conflits surviennent y est très particulière: c’est un peu comme si on mimait la vie. Les situations qu’on traverse ne sont pas forcément organisée de façon dramatique. Et le dialogue n’est pas nécessairement quelque chose auquel on peut s’accrocher pour obtenir des informations”.



imagem, mas também a imagem nos olha. Tais filmes são “a obra de uma perda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34), algo que atinge o visível e o nosso próprio corpo de vidente num lugar em que é preciso fechar os olhos para ver.

Mas a conclusão da passagem joyciana – “fechemos os olhos para ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

Os filmes da trilogia de Gus Van Sant parecem funcionar como um túmulo que, quando olhamos, nos devolve o seu olhar, nos diz, ou nos mostra, algo que ele encerra, perturbando a nossa própria capacidade de vê-lo serenamente, “na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38). Mas se o túmulo esconde o corpo, recolhe-o em sua invisibilidade a fim de que eu possa perder o meu próprio corpo nele, na trilogia da morte, o trabalho da perda se dá sobre a aparição, sobre o próprio corpo mostrado por uma câmera que o acompanha em plácido movimento, imprimindo sobre ele uma pressão da duração, uma pressão do tempo que se esvai, uma pressão que esvazia tal corpo de suas energias físicas, mas que, ao mostrar a sua semelhança conosco, nos atinge através “de uma angústia que nos segreda o seu próprio destino” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38). Aqui não há um efeito de profundidade, mas um efeito de superfície.

Ao ver esses corpos em vias de desaparecimento, um antro é escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77). E ao invés de estarmos diante de um corpo morto, invisível e inelutável preenchendo o vazio do túmulo, é o nosso próprio corpo de espectador que é inserido em uma ambiência que nos envolve, nos cerca, nos toca e nos devora a partir de uma atmosfera guiada por corpos-andarilhos que se movem em seus últimos momentos de vida. “Nesses filmes, o drama está lá, ele paira, ele vai acontecer, ele já aconteceu, marchemos com ele” (DELORME, 2004, p. 43, tradução nossa)<sup>267</sup>.

---

<sup>267</sup> “[...] le drame est là, il plane, il aura lieu, il a déjà eu, marchons avec”.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentar a intriga através do controle da imagem e do som, até a narratividade se fazer por meios propriamente cinematográficos, foi uma conquista. No entanto, também houve uma outra que foi a capacidade visual e sonora de expressar algo para além ou aquém da intriga, transmutando-a a fim de fazer as imagens se encadarem por meios não-causais. No cinema de intriga, os *raccords* e as técnicas de continuidade arrancaram a autonomia das imagens, engajando-as em uma cadeia causal que progride dramaticamente rumo ao desfecho, mas a acentuação do corte, no cinema moderno, e o plano-sequência, no cinema de fluxo, devolveram parte da independência ao plano e às cenas, constituindo, com isso, uma totalidade aberta, difusa e multissensorial.

Aristóteles cindiu *mythos* e *opsis*, o inteligível e o sensível, reservando o primeiro ao ofício do poeta e o segundo ao cenógrafo, mas também instaurou uma hierarquia entre as partes, já que a tragédia poderia funcionar unicamente no texto, sem a necessidade da *opsis*. O que o cinema parece instaurar ao longo dos tempos é uma linhagem de filmes, cineastas e movimentos que mantiveram tal cisão, mas invertendo o privilégio que passa a recair sobre a *opsis*: como em Dulac, que queria arrancar o movimento do móvel que o originou e da história que lhe serviria de suporte, realçando a dimensão movente da imagem; o jovem Epstein, que via a fotogenia como algo que se destacava como um relampejo independente da intriga; o maduro Epstein, que contrapunha a lógica da gramática à lógica das imagens; Pasolini, que operava uma cisão entre um cinema de prosa e um cinema de poesia; Deleuze, que dividia o cinema entre a imagem-ação e a imagem-tempo.

Por isso, tal linhagem de filmes não diz respeito a um retorno às vistas Lumière, apesar de tal desejo muitas vezes animar a empreitada, mas a sustentação de uma tensão entre o inteligível e o sensível através da qual a intriga é transformada em prol das sensações provocadas pela imagem cinematográfica, um cinema no qual a forma daquilo que se conta é tensionada e modificada por aquilo que se mostra. Não que haja uma maior superioridade ou profundidade do *cinema de sensações* em relação ao cinema de intriga, apesar deste último – na maioria das vezes – ser mais rentável. O que podemos afirmar, apenas, é que o primeiro se faz a partir de uma transformação, um desvio ou um embate, em relação ao segundo, e que o

cinema de sensações só consegue se fazer porque o cinema de intriga existe; o cinema de sensações só logra se construir porque tem uma intriga a desorganizar, a transformar, a desviar, a reduzir ou a minimalizar. Mas o contrário também é verdadeiro, pois o cinema de intriga precisa também fazer a narrativa se construir através do sensível a fim de causar a emoção dramática e a sensação à qual a história se destina.

Para fazer intriga, é preciso salvar o *logos* do fogo, retirar as camadas de ambiguidade que a imagem carrega para poder instalar o entendimento, mas para que o fogo possa queimar, e possa a dar a ver o movimento, é preciso que a intriga se ofereça também como matéria sensível à queima a fim de se fazer luz (Agamben). A intriga seria o *meio* entre a fábula abstrata desencarnada e o suporte fílmico pela qual ela se dá a ver e ouvir (Gaudreault; Marrion), sempre metade inteligível e metade sensível, às vezes mais uma do que outra. Ao mesmo tempo em que o cinema tornou-se um dos guardiões da arte de contar histórias, tornou-se também um guardião do sonho estético (Canudo, Rancière), de um desejo de se fazer puramente por meios audiovisuais que pretende ultrapassar a história (*estória*) para atingir algo do impensável no pensamento e do irrepresentável na representação: o movimento que não se deixa reduzir à ação; o subjetivo que transborda e re-significa o objetivo; o tempo que se desvencilha do movimento e passa a operar por conta própria; a atmosfera que engloba a paisagem, o movimento e os aspectos plásticos da imagem e do som instaurando inefáveis afecções.

No entanto, o cinema moderno e contemporâneo não viria a se fazer por uma extração do movimento da intriga, como queriam os impressionistas, como se um drama pudesse ser arrancado de um outro drama, ou de um cinema virtual que correria por baixo de um cinema mimético, como pensou Pasolini, mas por uma transformação da própria intriga, pois a continuidade do sonho estético só foi possível através de operações de *desdramatização* (Martin, Sarrazac), de procedimentos que fazem as imagens se encadearem por lógicas outras onde a situação passa a ter supremacia sobre a ação (Sarrazac), a fim de fazer o tempo subordinar o movimento (Deleuze), instaurando *situações sensoriais*. As operações de desdramatização no cinema se fazem por um processo de *desintrigação*, já que o cinema moderno e de fluxo não se fazem apenas pela instauração de uma baixa intensidade emocional das imagens através das técnicas de afastamento do drama, mas, sim, por modos de encadeá-las que enfraquecem os vínculos causais entre elas.

Saindo do eixo traçado pela causalidade e pela intensidade crescente da progressão dramática, o movimento se insubordina à intriga e se torna aberrante (Pasolini, Deleuze), “uma inspiração latente do amor pelo mundo poético das próprias experiências vitais” (PASOLINI, 1982, p. 148), dando a ver um “aspecto poético extremo das coisas e dos homens, suscetível de nos ser revelado exclusivamente pelo cinema” (XAVIER, 1978, p. 95). Se a *fotogenia* seria “uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo” (EPSTEIN, 1974, p. 94; EPSTEIN, 1983, p. 278), o cinema de sensação tentaria transformar a faísca em uma fogueira, prolongando a duração de tal relampejo a fim de afetar os nossos sentidos pela dimensão movente das coisas e do mundo revelado pela câmera.

Menos um cinema pós-dramático e mais um cinema pós-intriga, um cinema que se faz por um “desfile de delicadezas” (Vieira Jr.) e que emociona por uma série de movimentos sutis: as câmeras lentas de Epstein, os movimentos puros de Dulac, os movimentos mundanos de Rossellini, os espaços vazios de Ozu e Antonioni, os movimentos compostos simultaneamente pelo passado e pelo presente em Robbe-Grillet, as interrupções do movimento que iniciam e começam pelo meio em Lucrecia Martel, o movimento fluido e interminável de Gus Vant Sant, mas também o movimento cotidiano e banal em Ozu, Zavattini e Hsiao-Hsien.

Transformando o belo animal do *mythos* aristotélico em um monstro, mas que expressa na desproporção a sua beleza, o cinema recriou, à sua maneira, uma outra concepção de unidade, uma totalidade aberta, que necessariamente não se faz pela tríade das regras narrativas (apresentação, desenvolvimento e conclusão), e se se tem um começo e um fim é apenas por conta da materialidade do fluxo das imagens que precisa uma hora iniciar e também terminar. Essa unidade aberta, posta em imagem pelo cinema, certamente teria sido reprovada por Horácio, que logo no início da sua *Arte Poética*, pintou uma monstruosa imagem sobre uma tela para poder rir dela.

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e funesto peixe a mulher de bela face, conteríeis o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebesssem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. Direis vós que “a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar”. Bem o sabemos e, por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente a

concedemos, sem permitir, contudo, que à mansidão se junte a ferocidade e que se associem serpentes a aves e cordeiros a tigres. (HORÁCIO, 1986, p. 53, v.1-13)

O monstro que Horácio cria tem uma cabeça humana, um pescoço de cavalo e os seus membros são de uma combinação estranha, pois formada, cada um, por uma espécie de bicho diferente. Esse monstro tem o pelo coberto de penas das mais diversas e, mesmo sem escamas, a sua cauda se assemelha a de um peixe. Horácio ri do monstro. O riso sarcástico rebaixa essa “ideia vã”, essa forma vazia, esse vão espectro que se forja sem pé nem cabeça e que não tem, por isso, a possibilidade de “constituir uma só forma”. Relegado à mansidão, forçado a exercê-la – como o *Frankenstein* de Mary Shelley destinado a vagar pelas planícies geladas –, o monstro traz consigo uma contida ferocidade, uma potência, de poder associar serpentes a aves, cordeiros a tigres. Esse monstro, essa imaginação monstruosa não tem lugar no poema. É o que parece querer dizer aquele riso ao qual Horácio conclama os Pisões. Horácio enxota esse ser bizarro que poderia estragar a vontade de unidade dos novos poetas e impedi-los de fazer com que o início e o fim restituíssem ao poema uma forma única: “faça tudo o que quiseres, contanto que o faças com simplicidade e unidade” (HORÁCIO, 1986, p. 55, v. 23, 1984). No entanto, o monstro esteve desde sempre na sala de estar do drama. Carecendo de uma unidade fechada, desfazendo o organismo com sua hierarquia das partes pela qual o drama aristotélico se constituía, constrói-se um plano de desorganização, um corpo-sem-órgãos (Deleuze; Guattari), um outro sistema de “partilha do sensível” (Rancière).

Houve uma linhagem de filmes que se fez pensar para além da intriga, que a transformou a fim de fazê-la se relacionar com a imagem de maneiras distintas, produzindo *logos* no desvio da causalidade entre as situações: ora abolindo as situações privilegiadas a fim de instaurar situações quaisquer; ora produzindo cortes irracionais de uma imagem à outra; ora minimalizando a intriga a apenas uma situação dramática a fim de explorar a materialidade que ela aportaria à construção da imagem e do som; ora estabelecendo relações de contaminação entre as imagens como se a energia afetiva de uma se derramasse na outra. O cinema produziu sentido e sensação no interstício da diferenciação entre as imagens, criando outras formas de encadeamento diferentes daquelas que se faziam pela sutura da causalidade.

Os filmes que aqui abordamos produzem diferença evitando tanto o cinema dito experimental, quanto o cinema de intriga, e são feitos, muitas vezes, buscando um caminho entre os dois, a fim de fazer o todo não apenas uma operação do *logos*, mas também uma

operação do sensível, dando presença a “um impensável do pensamento” (DELEUZE, 2018b, p. 244). E aqui não se trata apenas de tornar o pensamento visível como o sonho em Buñel, a imaginação nos impressionistas franceses, o pensamento expresso através do movimento do corpo no espaço em Hitchcock, o real visado do neorealismo, a subjetiva indireta livre no cinema moderno ou o fluxo lírico em Robbe-Grillet. Trata-se mais de uma suspensão do mundo que afeta o visível como uma perturbação, como “aquilo que não se deixa pensar no pensamento, como aquilo que não se deixa ver na visão” (DELEUZE, 2018b, p. 245), como algo que sempre brota e ao mesmo tempo se esconde. Não seria isso, o que muitas vezes se define por atmosfera, essa camada de sensação indecifrável, que retira o véu de cinza da imagem? Esse aquém, ou além, da atribuição do sentido?

As operações de desdramatização elencadas por Sarrazac no âmbito do teatro moderno e contemporâneo parecem acontecer também no cinema a partir de uma transformação, por vezes radical, do cinema de intriga cujas imagens aconteceriam no presente e retratariam personagens que enfrentam obstáculos e se deparam com conflitos rumo ao desfecho final. Contudo, no cinema moderno e de fluxo, o drama já pode ter acontecido, como vimos na trilogia da morte de Gus Van Sant, restando apenas acompanhar a personagem em sua duração até o final do filme; também pode haver uma dúvida se o drama teria ocorrido ou não, de modo que a imagem segue um fluxo mental repleto de lacunas causadas pelas lembranças e pelos esquecimentos, como em *O ano passado em Marienbad*; mas também o drama pode já ter sido anunciado como figura antecipatória de uma sensação ou um acontecimento que advirão, gerando – não uma expectativa dramática, e sim – a confirmação do acontecimento no tempo como forma imutável daquilo que muda, como em *O Pântano*. O cinema de intriga seguiria implacavelmente seu curso teleológico, mas os filmes de Robbe-Grillet se organizariam através de insistentes variações-repetições das imagens que instauram um presente e um passado compostos tornando indiscernível o real e o imaginário; já *Elefante* faria variar os pontos de vista a fim de fazer o tempo funcionar como um disco arranhando em constante repetição-variação. A imagem que retorna diferencialmente no tempo abala a ontologia primária do drama que deveria acontecer linearmente e sempre no presente. Porém, essa ontologia primária quando desprovida das ligações causais entre as imagens poderia reduzir o drama a apenas um pequeno fluxo que segue implacavelmente para o fim, como em *Gerry* e *Últimos Dias*; poderia também interrompê-lo para a personagem ver e ouvir constituindo, assim, situações óticas e sonoras (Rossellini, De Sica, Antonioni);

poderia também estancá-lo, omitindo e ocultando informações através das elipses (Martel, Tsai Ming-Liang, Hou) ou fazendo-o produzir cenas onde nada acontece (Ozu, Martel, Hou, Tsai Ming-Liang, Gus Van Sant). As imagens não seguiriam mais uma por causa da outra, mas apenas uma depois da outra.

Afrouxando a estrutura da intriga, afrouxa-se também a causalidade entre as imagens, que passam a se atrair como se houvesse uma carga magnética entre elas (Bazin), construindo um *crescendo* através da intensidade do sensível (*Crash*), uma procissão (*O Pântano*) que faz do presente um meio de prefiguração de um futuro, ou ainda um desfile de sutilezas (Vieira Jr.) de gestos e momentos banais nos quais as imagens se relacionam por atração da energia afetiva que portam (Ozu, Liang, Hou, Vant Sant, Martel). As imagens podem também contradizer uma estrutura (Barthes), instaurando um labirinto temporal (*O ano passado em Marienbad e Elefante*), mas também um labirinto a céu aberto em espaço liso (*Gerry*) do qual não se consegue sair.

Na presente tese, privilegiamos os encadeamentos das imagens e não focamos na maneira como, por exemplo, a voz-off rearranjaria o enredo de uma maneira distinta daquela utilizada pelo cinema de intriga. Haveria um cinema que faria o comentário em voz-off modificar as relações causais da intriga através da disjunção entre o que é dito e o que é mostrado (como abordamos sucintamente em *O ano passado em Marienbad*); ou realizando um pensamento sobre ela – como nos filmes dos Straubs e Godard; ou marcando a importância de corpos, personagens e situações na imagem, fazendo desta um lugar político, um lugar de partilha não apenas do comum e do *ethos*, mas também de uma “distribuição polêmica das maneiras de ser” (RANCIÈRE, 2009, p. 63), que define “o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Aí haveria o direito, ou não, de determinados corpos ocuparem a imagem, bem como a maneira de ocupá-la. Em *O enredo de Aristóteles* [Le complot de Aristote, Jean-Pierre Berkolo, 1996], a paródia do filme de ação e a voz que a comenta colocam em xeque as estruturas clássicas da intriga aristotélica, mas também a transformam em apenas uma subespécie de enredo, já que a arte de contar e mostrar histórias no continente africano remonta às origens da humanidade. O modo padrão aristotélico de narrar no cinema, que foi amplamente utilizado pela Europa e pelos Estados Unidos para realizarem filmes em África, teria sido um complô contra os povos do continente, pois tendeu a apagar a singularidade e a diferença de outros modos de narrar,

fazendo os filmes criarem, apenas, uma imagem invertida do europeu e do estadunidense através da anulação de outras culturas numa pretensa universalização da intriga<sup>268</sup>.

Caberia também experimentar uma outra abordagem entre o sensível e o inteligível, abordando o cinema de intriga por aquilo que pretende e que não consegue realizar, o pleno controle do sensível, dando a ver como as imagens escapam à representação da ação, rasurando-a, arranhando-a, instaurando ambiguidades e presenças que escapam à intriga e à narrativa que pretendem submetê-las. Abordamos rapidamente o caso das cenas musicais, do suspense e do corpo das estrelas, mas também seria o caso de aprofundar o uso das imagens documentais nos filmes ficcionais, como fez Marcelo Ribeiro (2008) com os filmes de Tarzan, onde as imagens de animais e de paisagens trancam a narrativa clássica, ou como as performances de atores e atrizes que impõem outros sentidos à narrativa a partir das agências de suas presenças, como propôs Fábio Rodrigues (2018) em relação às performances negras no cinema brasileiro moderno, tanto na monografia quanto no filme *Tudo que é apertado rasga*.

Outro ponto que poderia ter sido abordado seria o uso contemporâneo das imagens-sensação nas novas plataformas digitais. Decerto, o cinema de intriga sempre teve – e, talvez, sempre terá – o seu lugar garantido no mundo do comércio audiovisual, nas telas do cinema multiplex, nas novelas televisivas, nas séries de *streaming* e até mesmo nos *realities shows*, mas qual seria o lugar reservado na economia do audiovisual, para além dos festivais e das plataformas de *streaming* de cinema de arte, a essa outra conquista do cinema que fez as imagens se libertarem do modelo único da intriga? Será que essas imagens, essas pequenas totalidades, que circulam nas mídias sociais teriam sido finalmente apropriadas pelas grandes corporações, como fez, certa vez, a Microsoft com as descobertas de Walter Ruttmann, nos anos 20 do século passado, ao pôr danças de formas abstratas na tela de proteção do Windows? Será que as imagens para se ver, ouvir e sentir, teriam sido consolidadas, finalmente livres da intriga, em pequenos fragmentos que circulam nas redes sociais funcionando em si, e por si, e se encadeando ao passar do nosso dedo sobre a tela? Será que

---

<sup>268</sup> Esse capítulo chegou a ser esboçado por mim em “O enredo de Aristóteles: a reinvenção da forma dramática por Jean-Pierre Berkolo”, no Catálogo da *Mostra de Cinemas Africanos 2021*. In: <https://mostradecinemasafrianos.com/wp-content/uploads/2021/03/Catalogo-Mostra-de-Cinemas-Africanos-e-Cineclubes-Mario-Gusmao-2021.pdf>



isso poderia ser uma das possíveis atualizações distorcidas do sonho vanguardista do cinema puro?

Certamente, muito das imagens que proliferam nas redes guardam mais uma relação com a tradição da televisão do que com a do cinema, mas penso naquelas que se oferecem plenas ao olhar como pareceram terem sido sonhadas pelos vanguardistas do século XX, por Bazin e até pelos cineastas do fluxo: os momentos banais e cotidianos despretensiosamente filmados; os singelos brilhos na superfície da água na grande piscina de uma mansão postada no perfil de uma famosa *tik toker*; mas também as grandes encenações de forças da natureza filmadas em ato como terremotos, tsunamis, vulcões em erupção, deslizamentos de terra, tornados, trombas d'água; animais que oferecem suas selvagerias, mas também toda a sua domesticidade quando filmados por pesquisadores ou por seus donos, ou pela câmera que carrega no pescoço, simulando a maneira pela qual veem, ouvem e se movimentam pelo mundo; as imagens feitas por pessoas que vivem em lugares distantes dos centros urbanos, muitos deles autóctones das mais diversas regiões (Alaska, Brasil, Nigéria, Nova Zelândia...), que filma seu cotidiano para expô-lo como toda sua carga de exotismo aos olhos curiosos; ou até mesmo as imagens de verdadeiras danças com prédios abandonados, com enormes pedreiras e montanhas, ou até mesmo com um trem em movimento feitas com drone (que em nada se diferem da câmera que voa idilicamente seguindo o ônibus em *O doce amanhã*). Coreografias de movimento onde a câmera atravessa e acaricia enormes arquiteturas, arrancando-as da imobilidade a que estavam destinadas através do movimento voador da máquina. O que diferenciaria essas imagens de toda essa outra conquista empreendida pelo cinema para ultrapassar a intriga? Se as imagens-movimento voltaram a ser tal como no tempo dos irmãos Lumière, talvez não tenha sido no cinema, mas nas pequenas telas dos celulares onde, finalmente livres da intriga, disputam espaço com tantas outras. Espaço este que comporta até mesmo o retorno das pequenas vistas do final do século XIX, exibidas na duração perfeita de seus menos de um minuto no *timeline* vertical dos aparelhos móveis.

Sabemos que a sequencialização das imagens que aparecem para nós na experiência com os dispositivos digitais de comunicação não é aleatória, e opera uma multiplicidade seletiva a partir dos algoritmos que considera as imagens anteriormente vistas; os conteúdos que antes compartilhamos, acessamos e produzimos; os gostos das pessoas com as quais nos conectamos, mas também toda a nossa vida na Internet (as buscas, o que compramos, o que conversamos por aplicativos e e-mails, o que dissemos próximo ao microfone do celular e até

mesmo a nossa reação facial frente aos conteúdos quando oferecemos o nosso rosto à câmera enquanto vemos algum conteúdo na tela). Talvez o que diferencie a imagem cinematográfica das que circulam nas telas dos dispositivos móveis seja exatamente aquilo que um determinado cinema sempre combateu: a intriga. O cinema de sensação seria, dessa forma, inseparável desse combate, e dele dependeria para se fazer enquanto tal?

Se as imagens das redes sociais pareceram se tornar por demais transparentes por perder o fora de campo e por não serem mais interiorizadas em um todo (a não ser que se considere os algoritmos como uma produção de totalidade), os filmes por mais que enxotem, combatam e modifiquem a intriga instauram uma totalidade mesmo que aberta e difusa. Talvez, o *mythos* seja aquilo pelo qual o cinema não se deixa reduzir às imagens que mudam com o passar de nosso dedo sobre a tela, entre o ligar e o desligar do nosso aparelho celular. E se o pensamento contemporâneo pós-moderno precisou afastar a narrativa para poder pensar as imagens, se precisou reagir a uma determinada tendência que reduziria as obras à narração, como fez a narratologia, tal recusa não é algo tão óbvio no caso do cinema.

Decerto, as imagens não podem ser reduzidas à semiologia, aos códigos e regras da linguística, como também a sua narratividade não pode ser vista como uma decorrência de tais códigos e regras, pois no cinema “a narrativa e a imagem são uma única e mesma coisa” (BELLOUR, 2000, p. 9). A imagem cinematográfica não se opõe à narração, mas se opõe a um determinado modo de narrar que pretende se fazer unicamente por processos linguísticos (PARENTE, 2000, p. 13). Contudo, no seio mesmo do cinema haveria tipos distintos de narração, como aqueles que dependem de uma intriga, e outros que visam modificá-la a fim de atualizar outras maneiras de pôr em obra a força do tempo que tende a instaurar o irrepresentável na representação.

## 8. FILMOGRAFIA

35 doses de rum. Direção: Claire Denis. França; Alemanha: Soudaine Compagnie, Pandora Filmproduktion, Arte France Cinéma, 2008 (100 min.).

A AVENTURA. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, França: Cino del Luca, Produzioni Cinematografiche, Societé Cinématographique Lyre, 1960 (144 min.)

À BEIRA do abismo. Direção: Howard Hawks. EUA: Warner Bros, 1946 (116 min).

A CHEGADA de um trem na estação. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Lumière, 1896 (1 min.)

A CIDADE dos sonhos. Direção: David Lynch. França; EUA: Les films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., 2001 (147 min.).

A CLEPTOMANÍACA. Direção: Edwin Porter. EUA: Edison Manufacturing Company, 1905 (8 min.).

A DAMA do lago. Direção: Robert Montgomery. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1946 (105 min.).

A DAMA sem camélias. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália: Produzioni Domenico Forges Davanzati, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), 1953 (101 min)

A ESTRADA perdida. Direção: David Lynch. França; EUA: CiBy 2000, Asymmetrical Productions, 1997, (144 min.).

A HISTÓRIA de Louisiana. Direção: Robert Flaherty. EUA: Robert Flaherty Productions Inc., 1948 (78 min.).

A IMORTAL. Direção: Alain Robbe-Grillet. França, Itália, Turquia: Cocinor, Como Films, Les Films Tamara, 1963 (101 min)

A LUZ da ilusão. Direção: Kore-eda Hirokazu. Japão: TV Man Union, 1995 (110 min.).

A NOITE. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, França: Nepi Film, Sofitedip, Silver Films, 1961 (122 min.)

A PAIXÃO. Direção: Georges Hatot. França: Lumières, 1898 (11 min.).

A QUEDA da casa de Usher. Direção de Jean Epstein. França: Films Jean Epstein, 1928 (63 min.).

A RODA. Direção: Abel Gance. França: Films Abel Gance, 1923 (417 min.).

A ROTINA tem seu encanto. Direção: Yasujiro Ozu. Japão: Shochiku, 1962 (113 min.).

A SEARCH of evidence. Direção: Billy Bitzer. EUA: American Mutoscope; Biograph, 1903, (3 min.).

A SORRIDENTE Senhora Beudet. Direção: Germaine Dulac. França: Colisée Films, 1923 (38 min.).

A TERRA treme. Direção: Luchino Visconti. Itália: AR.TE.AS Film, Universal Film, 1948 (160 min.).

A VIRGEM desnudada pelos seus celibatários. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Mirashin Korea, 2000 (126 min.).

ALEMANHA, ano zero. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Tevere Film; SAFDI, Union Générale Cinématographique (UGC), 1948 (71 min.).

ALICE NAS CIDADES. Direção de Win Wenders. Alemanha Oriental: Westdeutscher Rundfunk (WDR), Filmverlag der Autoren, 1974, (113 min.).

ANTES da revolução. Direção: Bernardo Bertolucci. Itália: Cineriz; Iride Cinematografica, 1964 (115 min.).

ANTOINETTE Sabrier. Direção: Germaine Dulac. França: Pathé Consortium Cinéma, 1927 (Filme desaparecido).

AS AMIGAS. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália: Titanus, Trionfalcine, 1955, (104 min)

AS NOITES de Cabíria. Direção: Federico Fellini. Itália: Dino de Laurentiis Cinematografica; Les Films Marceau, 1957 (110 min.).

AS REGRAS do filme noir. Direção: Elaine Donnelly Pieper. Escócia: BBC Scoland, 2009 (60 min.).

AS SEEN through a telescope. Direção: George Albert Smith. Inglaterra: George Albert Smith Films, 1900 (1 min.).

ATAQUE em uma missão na China. Direção: James Williamson. Inglaterra: Williamson Kinematograph Company, 1900 (4 min.).

BERLIM – Sinfonia de uma metrópole. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha: Les Production Fox Europa; Deutsche Vereins-Film, 1927 (65 min.).

CAFÉ Lumière. Direção: Hou Hsiao-Hsien. Japão; Tawian: Shochiku, Asahi Shimbun, Sumitomo Corporation, 2003 (108 min.)

CASAMENTO e luxo. Direção: Charles Chaplin. EUA: Charles Chaplin Production, 1925 (82 min.).

CE QUE L'ON VOIT de mon sixième. Direção: Ferdinand Zecca. França: Pathé Frères, 1901 (2 min.)

CELLES QUI S'EN FONT. Direção: Germaine Dulac. França: Isis Films, 1928 (6 min.).

CERTO antes, errado agora. Direção: Hong Sang-soo. Coreia do Sul: Jeonwonsa, 2015 (121min.)

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. EUA: RKO Radio Pictures; Mercury Productions, 1941 (119 min.).

COSTA, Antonio Costa. *Compreender o Cinema*. Tradução: Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Editora Globo, 1987.

CRASH: estranhos prazeres. Direção: David Cronenberg. Canadá, Reino Unido: Alliance Communications Corporation; Recorded Picture Company (RPC); The Movie Network (TMN), 1996 (100 min).

CREPÚSCULO dos deuses. Direção: Billy Wilder. EUA: Paramount Pictures, 1950 (110 min).

CRIMES da alma. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália: Villani Film, 1950, (98 min).

DANSES ESPAGNOLES. Direção: Germaine Dulac. França, 1928 (7 min.)

DESERTO Vermelho. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, França: Film Duemila, Federiz, Francoriz Production, 1964 (117 min.).

DESLISAMENTOS PROGRESSIVOS DO PRAZER. Direção: Alain Robbe-Grillet . França: Cosefa, S.N.E.T.C., 1974 (105 min).

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produção Cinematográficas, 1964, (120 min.)

DISQUE 957. Direção: Germaine Dulac. França, 1928 (6 min.)

DISQUE M para matar. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Warner Bros., 1954 ( 105 min).

ELEFANTE. Direção: Gus Van Sant. EUA: HBO Films; Fine Line Features; Meno Films, 2003 (81 min).

ENOCH Arden. Direção: D. W. Griffith. EUA: Biograph Company, 1911 (34 min.).

ERA UMA VEZ em Tóquio. Direção: Yasujiro Ozu. Japão: Shochiku, Entertain Me productions, 1953, (136 min.).

ERA UMA VEZ no Oeste. Direção: Sergio Leone. Itália; EUA: Rafran Cinematografica, San Marco, Paramount Pictures, 1968 (165 min.).

EUROPA '51. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1952 (118 min.).

FARREBIQUE. Direção: Georges Rouquier. França: Les Films Etienne Lallier; Écran Français, 1946 (90 min.).

FIÈVRE. Direção: Louis Dellec. França, 1921 (43 min).

FLORES de Shangai. Direção: Hou Hsiao-Hsien. Taiwan; Japão: 3H Productions, Shochiku, 1998 (113 min.).

FÚRIA sanguinária. Direção: Raol Wash. EUA: Warner Bros., 1949 (114 min).

GERRY. Direção de Gus Van Sant. USA, Argentina, Jordânia: Epsilon Motion Pictures, My Cactus, Tango Films. 2002.

HIROSHIMA, MEU AMOR. Direção: Alain Resnais. França, Japão: Argos Films, Como films, Daiei Studios, 1959 (90 min)

HOW IT FELS to be run over. Direção: Cecil Hepworth. Inglaterra: Hepworth, 1900 (1 min).

JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Alfred J. Hitchcock Productions, 1954 ( 112 min).

JEANNE DIELMAN. Direção: Chantal Akerman. Bélgica; França: Paradise Films, Unité Trois, Ministère de la Culture Française de Belgique, 1975 (202 min.)

L'AUBERGE rouge. Direção: Jean Epstein. Pathé Frères. França: 1923, (80 min.).

L'HOMME atlantique. Direção: Marguerite Duras. França: Des Femmes Filment; Institut Nacional de l'Audiovisuele (INA); Les Productions Berthemont, 1981 (45 min.).

LA FOLIE des vaillants. Direção: Germaine Dulac. França, 1926 (45 min.).

LA INVITATION au voyage. . Direção: Germaine Dulac. Germaine Dulac. França, 1927 (36 min.)

LA MORTE au soleil. Direção: Germaine Dulac. França: Films A. Legrand; Vita Films (Filme desaparecido).

LADRÕES de bicicleta. Direção: Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1948 (89min.).

LAURA. Direção: Otto Preminger. EUA: Twentieth Century Fox, 1944 (88 min.)

LE TEMPESTAIRE. Direção: Jean Epstein. França: France Illustration-Film Magazine, 1947 (22 min.).

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Nero-Film AG, 1931.

MAL do século. Direção: Todd Haynes. Inglaterra: American Playhouse Theatrical Films; Killer Films; Chemical Films, 1995 (119 min)

MANILLA nas garras de Néon. Direção: Lino Brocka. Filipinas: Cinema Artists, 1975 (125 min.).

MILLER and Sweep. Direção: George Albert Smith. Inglaterra: George Albert Smith Films, 1897 (1 min.).

O ANJO exterminador. Direção: Luis Buñel. México: Producciones Gustavo Alatriste, 1962 (93 min.)

O ANO passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. França, Itália: Cocinor, Terra Film, Cormoran Films, 1961 (94 min).

O BATEDOR de carteiras. Direção: Robert Bresson. França: Compagnie Cinématographique de France, 1959 (76 min.)

O CRIME não compensa. Direção: Nicholas Ray. EUA: Santana Pictures Comporation, 1949 (100 min).

O DINHEIRO. Direção: Robert Bresson. França: Eôs Films; France 3 Cinéma; Marion's Films, 1983 (85 min.).

O DOCE amanhã. Direção: Atom Egoyan. Canadá: Alliance Communications Corporation; Ego Film Arts; Téléfilm Canada, 1997 (112 min)

O ECLIPSE. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, França: Cineriz, Interopa Films, Paris Film, 1962 (126 min.).

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1925 (75 min.).

O ENREDO de Aristóteles. Direção: Jean-Pierre Bekolo. França, Reino Unido, Zimbábue, Camarões: British Film Institute. 1996, (68 min).

O GRITO. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália: SpA Cinematografica, Robert Alexander Production, 1957 (116 min)

O HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. URSS: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU), 1929 (68 min.).

O HOMEM que matou o facínora. Direção: John Ford. EUA: John Ford Productions, 1962 (123 min).

O HOMEM QUE MENTE. Direção: Alain Robbe-Grillet França, Itália, Tchecoslováquia: Como Films, Compagnie Cinématographique de France, Lux Film, 1968 (95 min)

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: D. W. Griffith. EUA: David W. Griffith Corp.; Epoch Producing Corporation, 1915 (195 min.).

O PÂNTANO. Direção: Lucrecia Martel. Argentina; França; Espanha; Japão: 4k Films, Wanda Visión S.A., Cuatro Cabezas, 2001, (103 min.).

O PREÇO do trigo. Direção: D. W. Griffith. EUA: Biograph Company, 1909 (14 min.).

O REGADOR regado. Direção: Louis Lumière. França: Lumière; Société des Etablissements L. Gaumont, 1895 (1 min.).

O RIO. Direção de Tsai Ming-Liang. Tawian: Central Motion Picture Corporation, 1997 (115 min.)

O SEGREDO das joias. Direção: John Huston. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1950 (112 min).

O TANGO de satã. Direção: Béla Tarr. Hungria, Alemanha, Suíça: Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány, Von Vietinghoff Filmproduktion (VVF), Vega Film, 1994 (439 min.).

O USURÁRIO. Direção: D. W. Griffith. EUA: Biograph Company, 1910 (17 min.).

OBSESSÃO. Direção: Luchino Visconti. Itália: Industrie Cinematografiche Italiane (ICI), 1943 (140 min.)

ONDE É A CASA do meu amigo. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: Kanun parvaresh fekri; Farabi Cinema Foundation, 1987 (83 min.).

PACTO de sangue. Direção: Billy Wilder. EUA: Paramount Pictures, 1944 (107 min).

PAÍSA. Direção: Roberto Rosellini. Itália: Organizzazione Film Internazionali (OFI); Foreign Film Productions, 1945 (126 min.).

PÂNICO NAS RUAS. Direção: Elia Kazan. EUA: Twentieth Century Fox, 1950 (96 min).



- PAR LE TROU de la serrure. Direção: Ferdinand Zecca. França: Pathé Frères, 1901 (2 min.)
- PEGA Ladrão! Direção: James Williamson. Inglaterra: Williamson Kinematograph Company, 1901 (2 min.).
- QUEM É O INFIEL. Direção: Joseph Mankiewicz. EUA: Twentieth Century Fox, 1949 (103 min).
- RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Daiei, 1950, (88 min.).
- RASTRO de ódio. Direção: John Ford. EUA: C.V. Whitney Pictures, 1956 (119 min).
- RELÍQUIA macabra. Direção: John Huston. EUA: Warner Bros., 1941 (100 min).
- RIEN QUE LES HEURES. Direção: Alberto Cavalcanti. França, 1926 (45 min.).
- RIO 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955, (100 min.).
- ROMA, cidade aberta. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Excelsa Film, 1945 (103 min.).
- SANGUE de heróis. Direção: John Ford. EUA: Argosy Pictures, 1948 (128 min).
- SLEEP. Direção: Andy Warhol. EUA, 1965 (321 min.).
- SÓCIOS no amor. Direção: Ernst Lubitsch. EUA: Paramount Pictures 1933 (91min).
- STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Berit Films, RKO Radio Pictures, 1950 (107 min.).
- TAXI driver: o motorista de táxi. Direção: Martin Scorsese. EUA: Columbia Pictures, Bill/Phillips, 1976 (114 min.)
- TERRA bruta. Direção de John Ford. EUA: John Ford Productions, Shpetner Productions, 1961 (109 min).
- THE BIG Swallow. Direção: James Williamson. Inglaterra: Williamson Kinematograph Company, 1901 (1min.).
- THE CORD of life. Direção: D. W. Griffith. EUA: American Mutoscope & Biograph, 1909 (9 min.).
- THE FATAL hour. Direção: D. W. Griffith. EUA: American Mutoscope & Biograph, 1908 (14 min.).
- THE HONOR of his house. Direção: William C. de Mille. EUA: Paramount Pictures, 1918 (50 min.)

THE SONG of shirt. Direção: D. W. Griffith. EUA: American Mutoscope & Biograph, 1908 (11 min.).

THE STORY the Biograph told. Direção: Wallace McCutcheon. EUA: American Mutoscope; Biograph, 1904 (3 min).

THÈMES et variations. Direção: Germaine Dulac. França, 1928 (10 min.)

TRANS-EUROP-EXPRESS. Direção: Alain Robbe-Grillet. França, Bélgica: Como Films, Ministry of Education, 1966 (105 min.)

ÚLTIMOS Dias. Direção: Gus Van Sant. EUA: HBO Films; Meno Film Company; Picturehouse, 2005 (97 min.)

UM CÃO ANDALUZ. Direção: Luis Buñel. França, 1929 (16 min.).

UM CORPO que cai. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Alfred J. Hitchcock Productions, 1958 (128 min).

UM FILME de cinema. Direção: Walter Carvalho. Brasil, 2017 (111 min.).

UMA HISTÓRIA interessante. Direção: James Williamson. Inglaterra: Williamson Kinematograph Company, 1904 (5 min)

UMBERTO D.. Direção: Vittorio De Sica. Itália: Dear Film, Rizzoli Film, Produzione FILMS Vittorio De Sica, 1952, (89min.).

UN COUP de vent. Direção: Louis Feuillade. França: Société des Etablissements L. Gaumont, 1906

VIAGEM à Itália. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Italia Film; Junior Film; Sveva Film, 1954 (85 min.).

VÍTIMAS da tormenta. Direção: Vittorio De Sica. Itália: Societa Cooperativa Alfa Cinematografica, 1946 (87min.).

WHERE no vultures fly. Direção: Harry Watt. Inglaterra: African Films Productions; Ealing Studios, 1951, (107 min.).

## 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O fogo e o relato: ensaios sobre a criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano e Patricia Resende. São Paulo: Boitempo, 2018.

\_\_\_\_\_. *Signatura rerum: sobre o método*. Tradução: Andrea Santurbano. São Paulo: Boitempo, 2019.

AMADO, Jorge. *Capitães de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ANDUEZA, Nicholas. Quando a imagem se mostra tempo: close e câmera lenta entre Epstein e Deleuze. In: *Revista Ícone*. Recife, vol. 16, n.2, pp. 304-317, 2018.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites: ramo sírio*, vol. 1. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2006.

ANTONIONI, Michelangelo. Para mim fazer um filme é viver. Tradução: José Luis Gesteira. In: APRÁ, Adriano (org.). *Aventura: Antonioni*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura; Voa!, 2017, pp. 27-32.

\_\_\_\_\_. Conversa com Michelangelo Antonioni. Tradução: Aline Leal. In: APRÁ, Adriano (org.). *Aventura: Antonioni*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura; Voa!, 2017, pp. 45-54.

\_\_\_\_\_. A doença dos sentimentos. Tradução: Aline Leal. In: APRÁ, Adriano (org.). *Aventura: Antonioni*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura; Voa!, 2017, pp. 65-94.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: ed. 34, 2017.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1999.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.

\_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa; Texto & Grafia, 2011.

AYFRE, Amédée. Néo Réalisme et phénoménologie. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 17, novembro, 1952, p. 6-18.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010<sup>a</sup>.

\_\_\_\_\_. Mister Hou e a experiência do olhar. Tradução: Tatiana Monassa. In: MARQUES, Luisa (org.). *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010b, pp. 33-36.

BAECQUE, Antoine de; LALANNE, Jean-Marc. Apologia dos entorpecentes: entrevista com Hou Hsiao-Hsien. Tradução: Telma H. M. Monassa. In: MARQUES, Luisa (org.). *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010b, pp. 53-57.

BARTHES, Roland. Entretien avec Roland Barthes par Michel Delahaye et Jacques Rivette. In: *Cahiers du cinéma*, n. 147, set., 1963.

\_\_\_\_\_. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France*. Tradução: Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. A metáfora do labirinto. In: *A preparação do romance I*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Tradução: João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Vol. IV: une esthétique de la réalité: le néo-réalisme. Paris: Les éditions du Cerf, 1962.

\_\_\_\_\_. *O que é cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2014.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

\_\_\_\_\_. *A última gravação*. Tradução: Jurandir Diniz Júnior (mimeo.), s/d.

BELLOUR, Raymond. Prefácio. PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

BENVENISTES, Émile. A noção de “ritmo” na sua expressão linguística. In: *Problemas da linguística geral*, vol. 1. Tradução: Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. O encontro com o imaginário. In: *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BONITZER, Pascal. La vision partielle. In: *Cahiers du cinéma*, n. 301, jun., 1979.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Tradução: Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_. El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Tradução: Eduardo Iriarte e Josetxo Cerdán, Barcelona: Paidós, 1985, pp.1-95.

BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

\_\_\_\_\_. Os quatro ciclos. In: *Obras completas*, vol. 2. São Paulo: Globo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Elogio da Sombra*. Tradução: Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo, Globo, 2001.

BOUQUET, Stéphane. Crash: sweet movie. In: *Cahiers du cinéma*, n. 504, jul./ago., 1996.

\_\_\_\_\_. Plan contre flux. In: *Cahiers du cinéma*, n. 566, mar., 2002a.

\_\_\_\_\_. Les flux sans visage. In: *Cahiers du cinéma*, n. 569, jun., 2002b.

\_\_\_\_\_. Des films et des gestes. In: *Cahiers du cinéma*, n. 578, abr., 2003.

\_\_\_\_\_. De maneira que todo comunica. In: BAECQUE, Antoine (org.). *Teoría e crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Tradução: Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BRECHT, Bertold. Acerca da música-gesto. In: *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRENEZ, Nicole. *De la figure en générale et du corps en particuliers: l'invention figurative au cinema*. Paris, Bruxelas: De Boeck, 1998.

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogia del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1999.

BURDEAU, Emmanuel. A escrita grita. Tradução: Fabiana Comparato. In: MARQUES, Luisa (org.). *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010, pp. 61- 64.

CANUDO, Ricciotto. La théorie des sept arts. In: LHERMINIER, Pierre. *L'art du cinéma*. Paris: Éditions Seghers, 1961, pp. 29-41.

\_\_\_\_\_. O nascimento de uma sexta arte, ensaio sobre o cinematógrafo. Tradução: Yves São Paulo. In: *Revista Sísifo*, n. 12, jul/dez, 2020. Disponível em: <http://www.revistasisifo.com/2021/01/o-nascimento-de-uma-sexta-arte-ensaio.html>.

CHION, Michel. *Écrire un scénario: édition définitive*. Paris: Cahiers du cinéma; Institut National de l'Audiovisuel (INA), 2010.

CLAUDEL, Paul. *Joana d'Arc entre as chamas*. Tradução: Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução: Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COUSINS, Mark. *História do Cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Tradução: Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JUNGES, Márcia; COSTA, Andriolli. *Superar, aniquilar e conservar: a filosofia de Hegel*. In: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, n. 430, out, 2013.

CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro & Cena*. Tradução: Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CRONENBERG, David. Entretien avec David Cronenberg. Realizada por: Serge Grünberg. In: *Cahiers du cinéma*, n. 504, jul/ago, 1996.

DAWSON, S. W. *O drama e o dramático*. Tradução: Maria Salomé Machado. Lisboa: Lysia, 1975.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Tradução: Eloísa Araújo Roibero. São Paulo: Editora 34, 2018b.

\_\_\_\_\_. *Cinéma/Image mouvement*. Aula 17-2, 04/05/82-2, 1982. Disponível em: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=186](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=186).

\_\_\_\_\_. *Cours Cinéma: une classification des signes et du temps*. Aula 37.1, 12/04/1983. Acessado em [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=235](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=235). Acessada em: 19/03/2023.

\_\_\_\_\_. *Cours de Cinéma: Sur cinéma, verité et temps*. Aula 51, 10/01/1984. Acessado em: <https://deleuze.cla.purdue.edu/seminars/cinema-truth-and-time-falsifier/lecture-07>. Acessada em: 19/03/2023.

\_\_\_\_\_. *Sur Cinéma, verité et le temps: le faussaire*. Aula 59, 27/03/1984. Disponível em: <https://deleuze.cla.purdue.edu/seminars/cinema-truth-and-time-falsifier/lecture-15>. Acessada em: 19/03/2023.

\_\_\_\_\_. *Sur Cinéma, verité et le temps: le faussaire*. Aula 61, 24/04/1984. Disponível em: <https://deleuze.cla.purdue.edu/seminars/cinema-truth-and-time-falsifier/lecture-17>. Acessada em: 19/03/2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. Tradução: Aurélio Guerra Neto et alii. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELORME, Stéphane. Compagnie. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 588, mars, 2004.

DIDEROT, Denis. *O filho natural ou as provações da virtude: conversar sobre o filho natural*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIDI-HUBEMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução: Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DOS SANTOS, Nelson Pereira. Contra-capa. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 34, abr/jun, 2003.

DULAC, Germaine. Les esthétiques, les entraves la cinégraphie integral. In: *L'art cinématographique*, tome 2. Paris: Félix Alcan, 1925, pp. 29- 50.

\_\_\_\_\_. Le mouvement créateur d'action. In: LHERMINIER, Pierre. *L'art du cinéma*. Paris: Éditions Seghers, 1961, pp. 63-72.

\_\_\_\_\_. *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, versão para e-book. Paris: Paris Expérimental, 2018.

DURAS, Marguerite. *Détruire dit-elle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

EIKHENBAUM, B. Teoria do “Método Formal”. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

EISENSTEIN, Sergei. Organic unity and pathos. In: *Nonindifferent nature*. Tradução: Hebert Marshall. New York: Cambridge University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *A forma do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2018.

EPSTEIN, Jean. *Bonjour cinéma*. Paris: Editions de la Sirène, 1921.

\_\_\_\_\_. *Écrits sur le cinéma*, vol. 1. Paris: Éditions Seghers, 1974.

\_\_\_\_\_. *Écrits sur le cinema*, vol. 2. Paris: Éditions Seghers, 1975.

\_\_\_\_\_. A inteligência de uma máquina – enxertos. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

\_\_\_\_\_. Bonjour Cinéma. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

\_\_\_\_\_. A lógica das imagens. Tradução: Maria Irene Aparício. In: *arteciencia.com*, n. 18, dez, 2014.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FIELD, Syd. *Os exercícios do roteirista*. Tradução: Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

FOSSE, Jon. *Um dia, no verão*. Tradução: Lya Luff (mimeo.), s/d.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.



\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Daniel Defert. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GARDNIER, Ruy. Hou Hsiao-Hsien, chefe da experiência. In: MARQUES, Luisa (org.). *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010a.

\_\_\_\_\_. A chegada do trem na estação. In: MARQUES, Luisa (org.). *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010b.

GAUDREAULT, Andre. *Du litteraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

GAUDREAULT, Andre. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs (org.). *Intermedialidade e estudos interarte: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GENET, Jean. *As criadas*. Tradução: Pontes de Paula Lima (mimeo.), s/d.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega, 1986.

\_\_\_\_\_. Fronteiras da narrativa. In: *Figuras II*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015, pp. 51-72.

GIL, José. *Fernando Pessoa, ou a Metafísica das sensações*. Tradução: Miguel Serras Pereira, Ana Luisa Faria. São Paulo: n-1 edições, 2020.

GIUCCI, Guillermo. As engrenagens lubrificadas: Cronenberg, automóveis e corpos super-excitados. In: CIPRIANO, Tadeu (org.). *O cinema em carne viva: David Cronenberg*. Rio de Janeiro: WSET Editora, 2011.

GOETHE; SCHILLER. *Correspondência*. Tradução: Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

GORKI, Maxim. *Ralé*. Tradução: Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007.

HARINGTON, Curtis. Petit revue des filmes. In: *Cahiers du cinéma*, n.13, junho, 1952, p. 13-31.

HEGEL, G. W. F.. A poesia. In: *Curso de Estética: o sistema das artes*. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HIGUINEN, Erwan. La boue des damnés. In: *Cahiers du cinéma*, n. 564, jan., 2002.

HILLAIRET, Prosper. Un cinéma sans entrave (Préface 1994). In: DULAC, Germaine. *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, versão para e-book. Paris: Paris Expérimental, 2018.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução: Rosedo Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984.

IBSEN, Henrik. Solness, o construtor. In: *Ibsen: seis dramas*, vol. 2. Tradução: Vidal de Oliveira. São Paulo: Escala, s/d.

\_\_\_\_\_. *John Gabriel Borkman*. Tradução: Fátima Saadi e Karl Erik Schøllhammer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JANSEN, Steen. Esboço de uma teoria da forma dramática. In: BARTHES, Roland (org.). *Linguística e literatura*. Tradução: Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: edições 70, 1980.

JOYARD, Olivier. C'est quoi ce plan? (la suite). In: *Cahiers du cinéma*, n. 580, jun., 2003.

JOYARD, Olivier; LALANNE, Jean-Marc. Trompe le monde. In: *Cahiers du cinéma*, n. 580, jun., 2003.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

KOLTÈS, Bernard-Marie. Roberto Zucco. In: *Teatro*. Tradução: Jorge Dubatti e Marta Taborda. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2008.

KRATJE, Julia. *Al margen del tiempo: deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2019.

KUNTZ, Hélène. Belo animal (morte do). In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

LABARTHE, André. Marienbad année zero. In : *Cahiers du cinéma*, n. 123, set., 1961.

\_\_\_\_\_. O que é o cinema moderno? In: BAZIN, André. *Orson Welles*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LAFFAY, Albert. Le récit, le monde et le cinéma. In: *Logique du cinéma*. Paris: Masson et Cie., 1964.

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan? In: *Cahiers du cinéma*, n. 569, 2002

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

LE GUIN, Ursula. *A teoria da bolsa da ficção*. Tradução: Luciana Chierigati; Vivian Chierigati. São Paulo: n-1 edições, 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LERINA, Roger. Entrevista: Abbas Kiarostami em perspectiva. In: ABRACCINE. Disponível em: <https://abracine.org/2016/08/14>. Acessado em: 25/04/2023.

LOPES, Denilson. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro; Rocco, 2012.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MAETERLINCK, Maurice. A propos de Solness, le constructeur. In: *Le Figaro*, 2/04/1894. Acessado em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282861s>.

\_\_\_\_\_. *O interior*. Tradução: Fátima Saadi. (mimeo.), s/d.

\_\_\_\_\_. *A intrusa*. Tradução: F. Rebello de Almeida (mimeo), s/d

MARTEL, Lucrecia. El cine como intención amorosa (Entrevista a Lucrecia Martel). In: OUBIÑA, David. *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.

MARTIN, Marcel. Les voies de l'authenticité. In: *Cinéma 66*, n.104, mar., 1966.

MARTINS, Fernanda. *Impressionismo francês*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: *Letras*, n.26, 2003, pp. 63-81.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução: Irene Hirsh e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Bartleby, o escrevente*. Tradução: Tomaz Tadeu. In: AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou a contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

\_\_\_\_\_. Diálogo e performatividade no drama. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens*. Salvador: Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Departamento de Ciências Humanas, n. 03, dez., 2011.

\_\_\_\_\_. O drama lírico. In: *ART Music Review*, p-47-67, Salvador: jul/set, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. Tradução: Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MILLER, Arthur. *A morte do caixeiro viajante*. Tradução: Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MITRY, Jean. Rencontre avec John Ford. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 45, março, 1955, pp. 3-9.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Tradução: Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.

MOUELIC, Gilles. *Improviser le cinéma*. Belgique: Éditions Yellow Now, 2011.

MOULLET, Luc. Les dispositifs du cinéma contemporain. In: *Esprit*, n.8-9, Ago./Set/, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Tradução: João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

NACACHE, Jacqueline. *O cinema clássico de Hollywood*. Tradução: Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

OLIVEIRA, Marcelo. O enredo de Aristóteles: a reinvenção da forma dramática por Jean-Pierre Berkolo. In: *Catálogo Mostra Cinemas Africanos*, 2021.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. Elefante. In: *Contracampo*, n. 58. Disponível em: [www.contracampo.com.br/58/elefante.htm](http://www.contracampo.com.br/58/elefante.htm). Acessado em: 04/10/2022.

O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. Tradução: Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

OUBIÑA, David. *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

PARANGUÁ, Paulo Antônio. El neorrealismo latinoamericano. In: *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 34, abr/jun, 2003.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

PASOLINI, Pierre Paolo. *Empirismo herege*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PINGAUD, Bernard. Nouveau roman et nouveau cinéma. In: *Cahiers du cinéma*, n. 185, dez., 1966.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. Tradução: Mário da Silva, Brutus Pereira e Elvira Rina Malerbi Ricci. In: *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PLATÃO. Livro III. In: *A República*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9. ed, p. 101-161, 2001.

RAMOS, Luiz Fernando. Gordon Graig: inventor da cena moderna. In: CRAIG, Edward Gordon. *Rumo a um novo teatro e cena*. Tradução: Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *A fábula cinematográfica*. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: ed. 34, 2021.

RESNAIS, Alain; ROBBE-GRILLET, Alain. Entretien avec Renais et Robbe-Grillet par André S. Labarthe et Jacques Rivette. In : *Cahiers du cinema*, n. 123, set., 1961.

RIBEIRO, Marcelo. *Da economia política do nome de “África”*: a filmografia de Tarzan. Mestrado em Antropologia Social: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*, vol.1. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *O western ou o cinema americano por excelência*. Tradução: João Marschener. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.

RIVETTE, Jacques. Carta sobre Rossellini. Tradução: Luiz Soares Júnior. In: REIS, Francis; OLIVEIRA Jr., Luiz; SILVA, Mateus. *Jacques Rivette: já não somos inocentes*. São Paulo: Catálogo CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

ROBBE-GRILLET, Alain. L'express va plus loin avec Alain Robbe-Grillet. In: *L'express*, 01/04/1968.

\_\_\_\_\_. *Por um novo romance*. Tradução: T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

\_\_\_\_\_. *O ano passado em Marienbad*. Tradução: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. *O ciúme*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

RODRIGUES, Fábio. *Tudo que é apertado rasga*. Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação em Comunicação: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2018.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp.123-145.

\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni. In: *L'écran de la mémoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

SAFATLE, Vladimir. A diferença e a contradição: a crítica deleuzeana à dialética e as questões da dialética a Deleuze. In: *Discurso*: Revista do Departamento de Filosofia da USP, vol. 46, n. 2, 2016.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução: J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac&Naif, 2012.

\_\_\_\_\_. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução: Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2016.

SHAVIRO, Steven. *O corpo cinemático*. Tradução: Anna Fagundes. São Paulo: Paulus, 2015.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Ática, 1993.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução: Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969.

STRINDBERG, August. *A casa queimada*. Tradução: Ana Maria Patacho e Fernando Midões. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

\_\_\_\_\_. *O sonho*. Tradução: João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. Tradução: Maria Jacintha. Nova Cultural, 1995.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução: Claudia Braga e Jaqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *Estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VAN SANT, Gus. Columbo et les Kids. Entrevista por Olivier Joyard e Jean-Marc Lalanne. In: *Cahiers du cinéma*, n. 579, mai/2003.

VIEIRA, Erly. *Realismo sensório do cinema contemporâneo*. Vitória: EDUFES, 2020.

VOGNER, Francis. Tempo de viver e tempo de morrer. MARQUES, Luisa (org.). *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2010.

WALL-ROMANA, Christophe. *Jean Epstein: corporeal cinema and film philosophy*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 2013.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. O cinema do agora. Tradução: Alexandre Wahrhaftig e Eduardo Chatagnier. In: *Ars*, n. 48, 2020.

WILLIAMS, Tami. *Germaine Dulac: a cinema of sensations*. Illinois: University Illinois Press, 2014.

\_\_\_\_\_. *Qui êtes-vous... Germaine Dulac?* Conferência realizada na Cinemateca Francesa . Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=2YKMj9jn\\_mo&t](http://www.youtube.com/watch?v=2YKMj9jn_mo&t). Acessado em: 29/03/2023.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

ZAVATTINI, Cesare. Some ideas on the cinema. In: *Sight and Sound*, 23:2, Outubro-Dezembro, 1953.

\_\_\_\_\_. Thésés sur le Néo-Réalisme. In: *Cahiers du cinéma*, n. 33, mar., 1954, pp. 24-31.