



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LINHA IMAGEM E SOM

MICHAEL PEIXOTO

A reconfiguração da autoria na linguagem audiovisual contemporânea

Brasília, 2014



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LINHA IMAGEM E SOM

MICHAEL PEIXOTO

A reconfiguração da autoria na linguagem audiovisual contemporânea

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Doutor em Comunicação Social, pela linha de Imagem e Som.

Orientadora: Prof. Dra. Tânia Siqueira Montoro

Brasília, 2014

MICHAEL PEIXOTO

**A RECONFIGURAÇÃO DA AUTORIA
NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação Social da Universidade de Brasília,
e defendida sob avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro
Orientadora
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Membro Interno
Universidade de Brasília

Prof. Dr. José Luiz Warren Jardim Gomes Braga
Membro Externo
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Profa. Dra. Rosa Maria Berardo
Membro Externo
Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça
Membro Externo
Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Florence Marie Dravet
Suplente
Universidade Católica de Brasília

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao Anderson, pelo companheirismo.

A Tânia, por acreditar na pesquisa e orientar com tanto cuidado o projeto.

Ao Márcio, pela paciência.

Aos amigos que estiveram próximos:
Gabriela Freitas; Angelo Gomes; Rodrigo Braz;
Danyella Proença; Gioconda Bretas; Júlio Miranda.

Aos professores Gustavo de Castro e Susana Dobal,
pela inspiração.

Aos professores Ángel Rodríguez Bravo e Norminanda Montoya,
assim como aos demais integrantes do LAICOM: Elaine Lopes;
Lluis Mas; Fernando Morales e Karina Müller, pela acolhida
e auxílio na pesquisa durante o período sanduíche.

A CAPES, pelo apoio financeiro à pesquisa.

“A única maneira de receber uma criação é criá-la de novo
e talvez recriar-se com ela”

(Roberto Juarroz)



“O cinema permite que Orfeu se vire sem que morra Eurídice”

(*Histoire(s) du Cinéma: Toutes les histoires*, 1988, de Jean-Luc Godard).

RESUMO

PEIXOTO, Michael. **A reconfiguração da autoria na linguagem audiovisual contemporânea**. 2014. 256f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2014.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro.

Defesa: 27/02/14.

O estudo tem como objetivo investigar a(s) possibilidade(s) de reconfiguração dos conceitos de autor e autoria privilegiando características do cenário audiovisual contemporâneo, particularmente no que se refere às potencialidades da linguagem imagética e sonora em seus usos expressivos e comunicativos. Para tanto, buscou-se remontar o percurso histórico dos conceitos desde sua afirmação no século XVIII, passando por sua aplicação em diversos momentos na prática de realização e análise cinematográfica, até o contexto contemporâneo, no qual constatou-se que apresenta diálogo restrito com os desenvolvimentos teóricos vigentes acerca do cinema e do audiovisual. Considerando os hibridismos e o aspecto rizomático de fluxos, foi lançada a hipótese de compreensão da autoria como os investimentos criativos em circulação na obra, negando posições centrais e centralizadoras e apoiando-se nos diálogos transartísticos e nos contágios pluralizadores de sentidos entre realizadores e receptores, tendo o plano de composição da obra em seus componentes anômalos como principal ponto de relação. Em análise de obras cinematográficas contemporâneas: “Os famosos e os duendes da morte”, “Joven y alocada” e “Os fragmentos de Tracey”, verificou-se que a configuração da linguagem audiovisual contemporânea ressalta e corrobora a reconfiguração da autoria ao investir nas intertextualidades, nas passagens entre meios, suportes e estéticas; assim como na transitoriedade dos sentidos e das experiências.

Palavras-chave: Cinema; Autoria; Audiovisual; Linguagem; Contemporaneidade.

ABSTRACT

The study aims to investigate the possibility of reconfiguring the concepts of author and authorship focusing on characteristics of the contemporary audiovisual scenario, particularly with regard to the potential of imagery language and sound in their expressive and communicative uses. To this end, we sought to trace back the historical trajectory of such concepts from its statement in the eighteenth century, viewing its use in several moments in the practice of film direction and analysis, up to the contemporary context in which a restrictive dialog with the current theoretical developments in cinema and audiovisual was observed. Considering the hybridisms and rhizomatic flow aspects, we presented the hypothesis of comprehension of authorship as creative investments found in the oeuvre, denying central and centralizing positions and basing itself on transartistic dialogues and the diversifying transmission of meanings between filmmakers and viewers, having the work plan of the oeuvre composition in its anomalous components as the main point of association. In analyzing contemporary films such as "The famous and the dead", "Joven y Alocada" and "The Tracey Fragments", we found that the configuration of contemporary audiovisual language enhances and supports the reconfiguration of authorship by investing in intertextuality, in the exchanges among different kinds of media, supports and aesthetics, as well as the transience of meanings and experiences.

Key-words: Cinema; Authorship; Audiovisual; Language; Contemporaneity

Sumário

Apresentação	11
---------------------------	----

1. AUTORIA: ASPECTOS FORMATIVOS DE UM CONCEITO

1.1 A concepção moderna de autoria	19
1.2 O autor como herói da modernidade	24
1.3 A modernidade de um cinema sem autoria	30
1.4 O cineasta como agente criador	37
1.5 Reprodução <i>versus</i> renovação	46
1.6 Uma política de consagração autoral	54
1.7 Princípios de uma crise conceitual	66

2. NOVAS POÉTICAS AUTORAIS NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

2.1 A dessacralização do autor romântico	71
2.2 Alternativas autorais considerando o espaço social	78
2.3 Novos cenários, novas configurações criativas	90
2.4 A dimensão rizomática da criação	94
2.5 A autoria como potência anômala	102
2.6 A autoria em movimento	106
2.6.1 As alianças anômalas em “Os famosos e os duendes da morte”	110

3. INDÍCIOS ESTILÍSTICOS DE AUTORIA ANÔMALA

3.1 Proposta de análise autoral	122
3.2 A proposição sonora de um mistério: análise da primeira sequência	128
3.3 Composições expressivas entre som e imagem	134
3.4 Os sons do silêncio	140
3.5 A dimensão dos não-ditos e a música de longe	143
3.6 Narrativa <i>Geheimnis</i>	148
3.7 Temporalidades virtuais	152
3.8 A técnica subjetiva	161
3.9 As imagens do vazio	165

4. A LINGUAGEM AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA

4.1 Aspectos relacionais entre autoria e linguagem	174
4.2 Clássico + moderno = contemporâneo?	176
4.2.1 O modelo clássico	177
4.2.2 O modelo moderno	182
4.3 Singularidades da produção audiovisual contemporânea	187
4.3.1 O olhar desencantado <i>versus</i> a fascinação da imagem	194
4.4 Articulações autorais da linguagem audiovisual contemporânea	215
4.4.1 Joven y alocada	217
4.4.2 Os fragmentos de Tracey	225

Considerações finais	238
-----------------------------------	-----

Bibliografia	245
---------------------------	-----

APRESENTAÇÃO

Este trabalho de pesquisa tem como objetivo central contribuir no diálogo acadêmico para uma atualização do conceito de autoria na linguagem audiovisual contemporânea. Isso porque entre tantas questões que permeiam a noção de cinema autoral na contemporaneidade, como a valorização da espectralidade, os modos diversos de circulação, recepção e consumo audiovisual; as pesquisas sobre autoria ainda são essencialmente pensadas com bases na personalidade, na biografia e nas marcas de estilo que se revelam por meio da análise conjunta das obras de um único indivíduo.

A forma como um conteúdo audiovisual interpela e impacta a partir da própria linguagem é uma discussão que em geral se mantém fora das pesquisas relacionadas às dimensões autorais; sendo assim, o esforço diferencial deste trabalho está em desvincular a autoria de um ponto de origem e de um indivíduo isolado para entendê-la como os atravessamentos estilísticos que o filme traz à tona e que deflagram tanto os contágios transartísticos entre os envolvidos em sua composição, quanto as aberturas interpretativas que anseiam permitir maior espaço de intervenção criativa na experiência de fruição da obra.

Esta pesquisa dá continuidade à dissertação de mestrado intitulada “Cinema do olhar: reflexões sobre a autoria cinematográfica”, realizada na linha Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília, e defendida em fevereiro de 2010 sob orientação da professora doutora Tânia Siqueira Montoro. No trabalho que antecede esta tese privilegiamos o estudo de três momentos específicos da história do cinema: a *nouvelle vague* francesa, o cinema novo brasileiro e o “cinema de poesia” pasoliniano; na ânsia de compreender como os conceitos de autor e autoria foram aplicados e apontar suas contradições entre a teoria e o exercício prático de realização, partindo da constatação de que as próprias características do meio não foram problematizadas na tradução conceitual da autoria das outras artes para o cinema.

Finalizada a dissertação, algumas questões se mostraram desafiadoras para aprofundar a investigação: De que forma é possível pensar o conceito de autoria na contemporaneidade? Como se revela, por quais meios e diante de quais desafios teóricos e metodológicos? Quais os diálogos possíveis entre a autoria e as características que singularizam o contexto atual?

Com estas questões em aberto, foi preciso determinar alguns recortes para iniciar a pesquisa, dimensionando-a de forma concreta, ou seja, estabelecendo relações que fundamentassem o objeto de estudo dentro de uma perspectiva científica. Nesse sentido, a experiência como professor de teoria e estética do cinema e do audiovisual levou o pesquisador a desenvolver um olhar mais atento para as abordagens da linguagem imagética e sonora, particularmente em suas configurações híbridas no cenário atual.

De forma sintética, a linguagem audiovisual é compreendida como “o conjunto das formas de organização artificial da imagem e do som que utilizamos para transmitir ideias ou sensações, ajustando-o à capacidade humana de percebê-las e compreendê-las” (BRAVO, 2006: 27). Ou seja, trata dos códigos estruturados que indicam sentidos direcionados, buscando o reconhecimento. Ainda que instigante ponto de partida, a linguagem enquanto estrutura básica de referência pareceu insuficiente para dar conta da investigação da instância autoral na contemporaneidade, posto que sua análise isolada tende ao levantamento dos padrões e de seus usos mais recorrentes.

Investigando suas articulações, apareceram as noções de poética e estética audiovisual. A primeira, de acordo com Bordwell e Thompson (2010), diz respeito ao modo como os filmes são construídos e, ultrapassando a questão puramente formal, contempla os efeitos evocados em determinados contextos, tanto de assimilação quanto de ruptura. A segunda noção, de estética audiovisual, segundo os autores (2010) e Bravo (2006), investe nos modos expressivos de articulação da linguagem, excedendo a apreciação pura e isolada dos códigos e tomando-os a partir de uma perspectiva artística, ou seja, transcendendo os usos padronizados a fim de dimensionar abordagens que extrapolem os sentidos habituais.

Dessa forma, as duas noções, de poética e estética audiovisual, tanto de maneira independente quanto combinada, se mostraram mais ricas para a análise autoral de acordo com os objetivos desta pesquisa, jamais perdendo de vista que ambas giram em torno da estrutura formal da linguagem. Pensar em uma poética contemporânea para o audiovisual envolve analisar não só os códigos de linguagem com base em uma temporalidade, mas as formas como suas combinações evocam sentidos e subjetividades apontando para a

compreensão de sensibilidades próprias de determinado cenário. Já a noção de estética impulsiona uma reflexão sobre as possibilidades de interferência criativa sobre os códigos estratificados dimensionando o quanto tais intervenções sustentam relações com uma proposta autoral na obra.

Buscamos essa orientação conceitual com o intuito de incorporar elementos que podem ampliar as análises puramente estruturais, envolvendo indicadores de experiência e compreensões contextuais mais complexas. Isso nos parece importante também para refletir sobre perspectivas de deslocamento do autor, saindo de sua posição central de direcionamento de sentido(s) para explorar as possibilidades de abertura e reinterpretações que a obra possa vir a permitir.

Com o avanço dos estudos de cinema e do audiovisual e as reflexões acerca de seu momento presente (Stam e Shohat, 2005; Dubois, 2004; Jost, 2009; Machado, 2005), uma das certezas é que o método de apontamento de autores e a análise estilístico-autoral consolidada no cinema nas décadas de 1950 e 1960 já não mais estabelecem contatos com o universo teórico atual que abrange a relação entre realizadores – obra – espectadores.

O audiovisual contemporâneo contempla questões que o singularizam dos cenários clássico e moderno (estabelecidos aqui como marcos de referência), ao privilegiar as passagens e trocas entre meios, suportes, estéticas e linguagens; além de valorizar a dimensão espetacular como plenamente criadora, estabelecendo laços, a partir de certo direcionamento conceitual, com a perspectiva do rizoma, que, conforme defendem Deleuze e Guattari (2009), sustenta forte vínculo com a problemática da sensibilidade contemporânea e diz respeito a sistemas acentrados e não-hierárquicos, definidos por uma circulação de sentidos.

Deste modo, torna-se um desafio pensar na contemporaneidade como determinados filmes são construídos de modo autoconsciente, para usar uma expressão de Bordwell (1996), sublinhando que um filme se trata de uma realidade construída, representada; mas ainda assim uma realidade – não em termos documentais, mas em termos de acionamentos que refletem a realidade de um tempo, a impressão consciente de um presente. Assim, concordamos com Adorno (2003) quando diz que o autor é retrato de seu tempo, e acreditamos que, em muitas produções da cinematografia contemporânea, a autoria vem a se manifestar na composição estética do filme e “se comunica” por meio da articulação dos elementos da linguagem audiovisual.

Partindo deste quadro, o tensionamento principal da pesquisa se orienta no sentido de identificar: Como se manifesta a instância autoral em narrativas ficcionais do cinema contemporâneo, tendo em vista as características próprias do cenário atual, em especial no que se referem às potencialidades da linguagem audiovisual em seus usos expressivos e comunicativos?

Diante desta problemática maior, algumas questões mais específicas, processuais e evolutivas, nos ajudaram a traçar uma orientação para o trabalho de investigação:

* Considerando o deslocamento do autor de sua posição central de direcionamento de sentidos em uma obra, é possível vislumbrar a reconfiguração do conceito de autoria cinematográfica na narrativa e linguagem audiovisual contemporânea?

* De que maneira esse deslocamento de posição do autor inaugura outros modos autorais de investigação e fruição da obra?

* A linguagem audiovisual, em seus usos poéticos/ estéticos próprios do cenário contemporâneo, contribui para novas configurações do exercício autoral no cinema?

Exposta a questão principal e sua divisão em outras de cunho pontual, e dando prosseguimento ao desenho metodológico da pesquisa, passamos para a elaboração das hipóteses a fim de avançar e direcionar o caminho da investigação.¹ Assim, a partir do processo de leitura, reflexão crítica e contrastação teórica, na ânsia de vencer os obstáculos epistemológicos que atravessam continuamente o andamento da pesquisa, lançamos mão de algumas hipóteses de trabalho. São elas:

* Há uma reconfiguração do conceito de autoria cinematográfica, que está diretamente relacionada com: (1) a valorização da participação do espectador no processo compositivo de interpretação da obra; e (2) a exaltação dos fluxos criativos e dos contágios rizomáticos nas esferas da composição e fruição dos filmes. Em outras palavras: a autoria cinematográfica se reconfigura enquanto um movimento criativo e em circulação na obra, recusando relações hierárquicas de imposição de sentidos.

* Uma vez deslocado de seu papel central, o autor passa a atuar como agente tensionador, importante no processo criativo, porém que deixa de ocupar o centro, sustentando a obra sobre si, e interage nas zonas de trocas e contágios. Ou seja, de cerne

1 De acordo com Kerlinger (2007) e Goode e Hatt (1972) a hipótese aparece como o enunciado de uma relação que propõe antecipações, fazendo o cruzamento entre a teoria e a prática, e direcionando as escolhas para o prosseguimento da investigação, em especial nas fases de teste e análise. Mais precisamente, Sellitz, Wrigsman e Cook vão afirmar que “a hipótese serve como orientação para: (1) a natureza de dados que devem ser obtidos, a fim de responder a questão de pesquisa, e (2) a maneira pela qual elas podem ser melhor organizadas, na análise” (1974: 45).

organizador do sentido, o autor cinematográfico se converte em elemento estranho, provocando a circulação do movimento criativo e a expressão múltipla da autoria também na esfera da experiência estética da obra.

* Deixa de ter importância descobrir e apontar quem é o autor como marco fixo, pois suas funções de propositor e potencializador são mutantes de acordo com as conexões estabelecidas. Em acordo com a ânsia pela circulação do estado criativo, o autor no âmbito da realização da obra aparece como o agente anômalo, que não controla ou impõe coisas à multiplicidade que envolve, mas trata de efetuar e estimular as alianças. Conseqüentemente, a autoria se reconfigura como fenômeno de borda, tornando-se “potência do afecto”².

* Se confirmadas as hipóteses anteriores, o método de investigação autoral perde sua razão de ser enquanto análise do conjunto de obras de um indivíduo em busca do resgate do universo particular e do sentido primordial elaborado pelo autor. É preciso repensar o modelo de análise autoral, levando em conta a localização dos pontos de desterritorialização da composição formal e da experiência habitual. A coerência e a repetição, antes indicadores de um estilo particular, são substituídas pelo caráter reflexivo, estimulante e desestabilizador da forma em produções audiovisuais isoladas. Conseqüentemente, a autoria deixa de ser verificada na análise do conjunto da obra, por meio de suas recorrências, e passa a ser ressaltada em cada obra, diante de suas proposições estilísticas a partir dos recursos de linguagem e dos cruzamentos e contaminações criativas, de maneira não-hierarquizada.

* A quinta e última hipótese debruça-se sobre as características da linguagem audiovisual contemporânea e seus usos expressivos que estimulam, apontam indícios e mesmo induzem a reconfiguração da autoria, uma vez que investem nos fluxos e hibridismos estéticos não só entre os meios, mas também entre técnicas, suportes e perspectivas artísticas. A defesa é de que as singularidades da linguagem audiovisual contemporânea multiplicam os pontos de fuga e as linhas de desterritorialização da obra fílmica, consolidando a autoria como potência de estímulo criativo, posicionada no *entre*, ou seja, nos estados de contato e não mais de individualização; sendo tensionada por um ou vários agentes anômalos; assim como estabelecendo alianças híbridas entre códigos e técnicas de distintos meios.

Almejando confrontar e verificar as indagações de natureza teórica apuradas a partir do problema central, fez-se necessário definir os objetos empíricos para fins de análise. A

2 Afecto surge nas definições de Deleuze e Guattari como sinônimo de contaminação e infiltração. Assim, a potência do afecto pode ser entendida como “potência do contágio.” Em “Mil Platôs: Vol.1”, Deleuze e Guattari afirmam que o anômalo é um Eu fascinado uma vez que implica a potência do afecto (2009: 33).

princípio, e de forma ilusória, todo e qualquer filme contemporâneo poderia ser apresentado como *corpus* empírico de análise. Entretanto, esta possibilidade foi descartada logo que se desenhou mais concretamente o escopo da pesquisa, dimensionando o seu alcance e as suas limitações, e aceitando que a mesma não pretende (e mesmo seria impossível) dar conta de todas as expressões possíveis de autoria na contemporaneidade.

Sendo assim, o recorte principal apontou para obras audiovisuais que dialogassem com os objetivos expostos e, por isso, inseridas dentro da perspectiva de narrativas e linguagens híbridas por explorarem diálogos e passagens entre meios, suportes, técnicas e estéticas. A escolha pela linguagem audiovisual em vez da cinematográfica está em acordância com o pensamento da convergência entre suportes e estéticas, o qual configura uma das principais características da contemporaneidade, em detrimento do pensamento da divergência que prevalecia no período de afirmação de cada meio por suas especificidades diferenciadoras. Na atualidade, o cinema não apresenta uma linguagem única, compondo-se de constantes cruzamentos, por isso a abertura para a perspectiva do audiovisual.

Enfim, buscamos filmes em que a forma não se sobreponha ao conteúdo, tornando possível a verificação da articulação dos códigos de linguagem em comunhão com a narrativa, de maneira a ressaltá-la e a potencializar suas nuances por meio da composição estética. Atendendo aos critérios de seleção destacados, elegemos três filmes: “Os famosos e os duendes da morte” (2009), filme brasileiro dirigido por Esmir Filho; “Os fragmentos de Tracey” (2007), filme canadense dirigido por Bruce McDonald; e “Joven y alocada” (2012), filme chileno dirigido por Marialy Rivas. Estes filmes despontam como o *corpus* principal de análise a fim de verificar as hipóteses, porém pretendemos utilizar outras obras como complementares em função da necessidade de contrastações direcionadas. Vale sublinhar que, em comum, os três filmes apresentam fortemente fluxos estéticos e hibridismos de linguagem, utilizando de páginas de blogues, videoclipes, trechos em animação, plataformas virtuais de vídeos, fotografias, efeitos visuais, interferências gráficas, texturas de películas de formatos diversos, e até *gifs* animados para contar a história de seus protagonistas.

Vale ressaltar também que, ainda que integrem de forma geral o *corpus* empírico da pesquisa, os filmes são analisados de maneira diferenciada. Sobre “Os famosos e os duendes da morte” é realizada uma análise mais detalhada em busca de sublinhar os indícios estilísticos anômalos em sua composição a fim de consolidar uma ponte que ultrapasse a “política dos autores” e dialogue de modo mais coerente com os conceitos apresentados, no

intuito de corroborar a quarta hipótese. Já “Os fragmentos de Tracey” e “Joven y Alocada” servem para fundamentar a quinta e última hipótese, direcionando suas análises para articulações autorais da linguagem audiovisual contemporânea.

Considerando as questões, os objetivos, as hipóteses, o *corpus* empírico e as dimensões analíticas, a tese se estrutura em quatro capítulos, compreendendo a fundamentação teórica, a metodologia, as análises e a interpretação dos dados.

O primeiro capítulo investe no quadro teórico que resultou diretamente do levantamento bibliográfico para elaboração do “estado da arte” dos conceitos de autor e autoria. Em sete seções, buscamos responder questões de compreensão estrutural: de que forma se consolidou os conceitos de autor e autoria em sua perspectiva moderna? Quais as principais características que definiram o autor e a autoria a partir do século XVIII? Como o autor se tornou o ídolo da modernidade artística? De que maneira o cinema compreendeu a autoria em seus primeiros anos de existência, quando ainda não almejava o *status* artístico? Quais foram as tentativas conceituais de introduzir a questão autoral no cinema? Qual a principal colaboração das vanguardas artísticas no processo de valorização da autoria cinematográfica? Quais os fatores que caracterizaram o autor neste período de afirmação? Como os conceitos se adaptaram das outras artes à lógica coletiva de produção do cinema? O que definiu o auge e o princípio da crise dos conceitos de autor e autoria no cinema?

Para responder estas questões, recorreremos tanto a historiadores de arte (E. H. Gombrich; Giulio Carlo Argan e Arnold Hauser); teóricos “clássicos” do cinema (como Rudolf Arnheim; Béla Balazs; Sergei Eisenstein; André Bazin) até pesquisadores contemporâneos, a exemplo de Jean-Claude Bernardet; David Bordwell; Robert Stam e Ismail Xavier.

O segundo capítulo, de cunho teórico-metodológico, busca apresentar as transformações dos conceitos e as possibilidades de reconfiguração a partir da segunda metade do século XX. Neste capítulo são reapresentadas as hipóteses para que tais sejam fundamentadas teoricamente e, a partir de então, direcionem o desenho analítico dos objetos empíricos. A discussão parte das ideias pós-estruturalistas de Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2009) sobre a suposta “morte” do autor e aprofunda os conceitos de Deleuze e Guattari (2009) sobre o rizoma, o anômalo e os fenômenos de borda, os quais sustentam as três primeiras hipóteses da pesquisa.

O terceiro capítulo investe na reconfiguração do método de análise da autoria, questionando noções de assinatura, individualidade e estilo particular. Uma análise minuciosa de “Os famosos e os duendes da morte” evidencia indícios autorais a partir das linhas de fuga que a composição estética do filme estimula em seu tratamento das imagens, do som e da narrativa. É por meio das linhas de fuga ou de desterritorialização que a autoria é consolidada em seu novo estado enquanto movimento criativo em circulação, tanto por isso o direcionamento da análise para estas articulações.

No quarto e último capítulo é aprofundada a discussão sobre a linguagem audiovisual contemporânea, estabelecendo as suas principais características em contraponto aos momentos anteriores (em especial, o clássico e o moderno). Destacadas as singularidades da produção audiovisual recente, buscamos compreender de que forma tais estimulam a reconfiguração da autoria, atuando como linhas de fuga que potencializam a circulação do movimento criativo-autoral na obra. As análises dos filmes “Os fragmentos de Tracey” e “Joven y alocada” são direcionadas para os usos autorais destas características apontadas como próprias da produção filmica contemporânea.

A trajetória de reflexão sobre a autoria finda com o cruzamento de dados e a revisão das hipóteses levando em conta as análises filmicas realizadas. Em um último momento, são apontadas algumas possibilidades de continuidade da pesquisa, a partir das conclusões do trabalho, ressaltando seus diálogos com os desenvolvimentos teóricos sobre o cinema e o audiovisual na contemporaneidade.

Evidenciando algumas abordagens metodológicas, esta é uma pesquisa de cunho qualitativo, com base exploratória (investigativa) e método de abordagem dedutivo. Situa-se dentro do campo da Comunicação (entendendo a comunicação audiovisual como uma de suas vertentes) e, mais especificamente, como projeto da linha de pesquisa Imagem e Som por contemplar discussões teóricas e mesmo metodológicas sobre o audiovisual, com ênfase nas formas de interação e experiência entre agentes sociais nas esferas da produção e recepção das obras filmicas, tendo como ponto-de-partida o espaço da criação-autoral e os hibridismos de linguagens entre meios que articulam os componentes da imagem e do som.

1

AUTORIA: ASPECTOS FORMATIVOS DE UM CONCEITO

1.1 A concepção moderna de autoria

De acordo com o historiador de arte Arnold Hauser (1989), a concepção moderna de autoria tem como marco a transformação, em meados do século XVIII, da produção literária em artigo de consumo. É somente a partir deste momento que o autor passa a ser reconhecido como a figura que detém autoridade criativa sobre o seu texto. Até então, os escritores eram patrocinados” por membros da aristocracia, os quais pagavam pensões (ou similares) com valores que normalmente não estavam relacionados diretamente ao caráter artístico das obras ou mesmo ao destino das mesmas. Igualmente, nesse cenário, os privilégios e a reputação dos escritores estavam vinculados não ao alcance ou às potencialidades criativas de suas obras, mas sim à reputação de seu patrono.

Com o fim do sistema de patronato³, os escritores passaram pela primeira vez a viver dos lucros diretos de suas obras, as quais tinham seus valores regulados pela inserção e negociabilidade no mercado livre. Como salienta Hauser,

pode-se saudar ou deplorar esta mudança no estado das coisas; mas a evolução da situação do 'autor' até atingir o nível de profissão independente e regular, seria inconcebível na era do capitalismo sem a transformação de um serviço pessoal numa mercadoria impessoal. Só assim a qualidade de autor pôde adquirir uma base material sólida e alcançar a atual consideração pública de que frui; porque aquele que compra um livro de uma edição de mil exemplares não faz por este fato um favor ao autor, ao passo que recompensá-lo por um manuscrito tem sempre o aspecto de lhe dar um presente (1989: 72).

3 Hauser situa este movimento de transição na metade do século XVIII e aponta, mais especificamente, que “por volta de 1780, nenhum escritor está à mercê ou depende do patrocínio privado” (1989: 71).

Quando estavam a mercê dos patrocinadores, ainda que sujeitos a eles, os escritores detinham certo controle sobre sua produção, no sentido de conhecer (e muitas vezes integrar) a elitizada parcela da sociedade que compunha o seu círculo imediato de leitores. Esta relação entre escritor e público alterou-se significativamente quando o mercado, enquanto ente impessoal, transformou-se no intermediário entre as partes. Como destaca Raymond Williams, também o público sofreu uma radical mudança, compreendendo a partir de então um grande número de leitores pertencentes à nova classe média, “crescimento correspondente muito de perto ao aumento de influência e poder da mesma classe” (1969: 55).

Uma vez submetidos às regras impessoais do mercado, os escritores começaram a competir entre si a fim de assegurarem tanto as vendas quanto o *status* artístico, muitas vezes utilizando desse último como forma de garantir a fama e o lucro. A livre-concorrência impulsionou os negociantes, e mesmo os próprios escritores, a desenvolverem estratégias de diferenciação, enaltecendo características específicas que configurariam um estilo pessoal.

A autoria passa a se exprimir então em uma individualidade. Vale recordar que é nesse momento que o mercado certifica e garante a distinção entre os ditos autores e os reprodutores, não somente como estratégia de mercado, mas inclusive de maneira oficial. Se o estilo funda uma individualidade e esta torna-se o fator que diferencia o autor dos demais, faz-se necessário assegurar também a AUTORidade legal sobre os textos.⁴

Sobre este ponto, o filósofo francês Michel Foucault aponta que, mediante a garantia de direitos por meio das leis, o autor se converte, já em pleno século XVIII, em um nome que passa a servir não somente para afirmação oficial da propriedade de um texto, mas igualmente como instrumento e agente de censura e punição, “na medida em que os discursos se tornam transgressores” (2009: 47).

Sintetizando de forma relacional as abordagens introdutórias apresentadas até o momento, é possível afirmar que o estabelecimento da autoridade criativa sobre o texto, como característica primordial da autoria moderna, foi desde o princípio conflituoso e deve ser compreendido de forma complexa em um cenário fortemente influenciado pela especulação do mercado, como ressalta Hauser; no qual um outro público ganhou expressão ansiando por

4 Diante da ânsia por afirmar uma propriedade, as leis de direito autoral, que tiveram sua primeira investida oficial com a aprovação pelo Parlamento Inglês do *Act de Anne* em 1710, foram amplamente problematizadas e palco de disputas durante todo o século XVIII, desencadeando em sua radical reformulação durante a Revolução Francesa. Os objetivos deste trabalho não passam pela compreensão da autoria em suas propriedades jurídicas, e as informações apresentadas nesta nota apenas servem para ilustrar uma discussão que coincidia no contexto referido. Para mais informações sobre o desenvolvimento dos debates sobre a autoria legal, ver Ribeiro, 2010 (*cf.* bibliografia).

novos modelos de representação, como sublinha Williams (1969); e no qual os mecanismos de controle legal passaram a agir de forma punitiva, como salienta Foucault (2009).

Mesmo que o nome de autor tenha se afirmado por estar “passível de ser punido”, de acordo com Foucault, o elemento de transgressão não se manifestou nos textos (e nas obras de arte em geral) de forma isolada, estando em consonância tanto com o interesse mercadológico de diferenciação quanto com as buscas estéticas estimuladas pelo período histórico, quando se desenhava a transição entre o Iluminismo e o Romantismo. Se no primeiro predominava a razão, no segundo o foco estava no sentimento. Logo, a subversão às regras que prezavam pela estrutura clássica de representação se instaurou no cerne deste período intermediário entre correntes artísticas.

Sobrepondo-se à forma e às normas rígidas de criação, a literatura (dentro de um contexto artístico maior) se voltou para o emocional, o olhar. Como resposta direta a este processo, o autor, além de uma individualidade, passou a indicar também uma subjetividade na forma de representar o mundo. Sublinhando a busca simultânea pela individualidade e pela subjetividade, Hauser afirma que

a livre concorrência e o direito da iniciativa pessoal têm o seu paralelo no desejo, revelado pelo autor, de exprimir os seus sentimentos subjetivos, de fazer sentir as influências de sua personalidade, e de tornar o leitor testemunha direta de um conflito íntimo de espírito e consciência (1989: 83).

No caso da literatura, esse “fazer sentir as influências de sua personalidade” na obra será expressado em especial na forma de lidar com os personagens. Em vez da postura clássica-aristocrática, de distância e certa indiferença, será valorizado a partir de então o envolvimento e, em um ponto mais extremo, a fusão entre o criador e as suas criaturas.

De agora em diante, a diminuição da distância entre o eu e o não-eu passa a ser o principal objetivo de todo o espaço literário. (...) O autor considera o leitor como um amigo íntimo e dirige-se-lhe num estilo direto, por assim dizer vocativo. O tom que usa é constrangido, enervado, embaraçado, como se estivesse sempre a falar de si próprio. Identificando-se com o seu herói, torna dúbia a linha de separação entre a ficção e a realidade. Cria um reino intermediário para si e para as personagens, que umas vezes está longe do mundo do leitor, outras se confunde com ele. A atitude de Balzac para com as personagens de suas novelas, a respeito de quem costumava falar como se fossem pessoas das suas relações pessoais, tem aqui a sua origem (idem: 92-95).

Além de Balzac, lembrado por Hauser, pode-se igualmente ilustrar tal relacionamento dúbio entre autor e personagem com a emblemática confissão de Gustave Flaubert, “Madame Bovary sou eu!”, a qual reflete de maneira significativa a perspectiva de personagem que pulsa nas veias de seu criador e que anseia evidenciar um “eu” autoral – ao mesmo tempo em que o confronta com um não-eu, fruto de um relato supostamente fictício.

O livro “Madame Bovary” foi publicado pela primeira vez em 1857 e gerou inúmeros processos a seu autor, acusado de ataque à moral e à religião pelo retrato de uma adúltera que rompe com os padrões sociais da época. Em um de seus julgamentos, pronuncia a célebre frase, assumindo-se enquanto personagem e desviando a atenção de supostas inspirações reais. De maneira instigante, no mesmo ano da publicação do romance (ou seja, antes mesmo da polêmica declaração de Flaubert), Charles Baudelaire escreveu um artigo contestando a afirmação de outros críticos, os quais apontavam a ausência de um personagem “que expresse a consciência do autor” na obra. Baudelaire vai direto ao ponto aqui estudado e insinua a fusão de Flaubert e Bovary:

Não restava mais ao autor, para realizar o *tour de force* em sua totalidade, senão despojar-se (tanto quanto possível) de seu sexo e fazer-se mulher. Disso resultou uma maravilha: [...] ele não pôde deixar de introduzir um sangue viril nas veias de sua criatura, e madame Bovary, no que ela tem de mais enérgico e mais ambicioso, e também de mais sonhador, permaneceu um homem. Como a Palas armada, saída do cérebro de Zeus, esse bizarro andrógino conservou todas as seduções de uma alma viril num encantador corpo feminino (1992: 50).

Este exemplo é sintomático do “fazer sentir as influências da personalidade” do autor na obra, que no período de emergência do Romantismo deflagrou a idealização de uma realidade artística revestida de “passionalidade ardente”, como define o historiador de arte Giulio Carlo Argan (2006: 33). Persiste o compromisso com a representação, porém, acima da clareza derivada da certeza teórica da mimese em sua dupla relação entre modelo e imitação, como defendida pelo clássicos; o que se sobrepõe é o sentimento poético do artista e seu envolvimento com o conteúdo representado. Somente desta forma, “à estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética)” (idem: 11).

Frente a estas afirmações, o que prevalece na transição do Iluminismo para o período Romântico é a busca pelo artista livre, seja dos patrocínios privados ou mesmo das regras rígidas de composição, na ânsia de se posicionar e se afirmar artisticamente. Aprofundando na emergência desse novo cenário regido, pelo menos em teoria, pela autonomia profissional, tanto Hauser (1989) quanto Argan (2006) insistem na ruptura de uma longa tradição, ruptura que implica a ausência de domínio e reconhecimento direto do público e, conseqüentemente, dos métodos exitosos de abordagem sustentados em um mecanismo prévio. Em vez disso,

a arte deixa, porém, agora, de ser uma atividade social orientada por critérios objetivos e convencionais, e transforma-se numa forma de auto-expressão que cria os seus próprios padrões; numa palavra: torna-se o *médium* empregado pelo

indivíduo singular para se comunicar com indivíduos singulares (HAUSER, 1989: 201).

Há de se ressaltar que no Romantismo almejava-se alcançar uma aproximação entre indivíduo-autor e indivíduo-receptor não apenas pela exposição parcial do primeiro na obra, ou mesmo pelo evidente invólucro poético da realidade, resultado da “passionalidade ardente” diante do conteúdo retratado, mas também (e não menos importante) por direcionar as suas atenções para o presente, para a sociedade da época e seus valores, reforçando novamente a não-submissão aos valores tradicionais tão prezados pelos clássicos. Tal afirmação espelha diretamente a reconfiguração em processo da sociedade do período, com a ascensão da burguesia e a necessidade de sua legitimação, como destaca Argan:

Para os românticos, o belo não é eterno, e sim contingente; não deve ser buscado na natureza (a não ser como pano de fundo ou cenário dos acontecimentos humanos), mas na sociedade. (...) O tema do presente como história em ação domina a cultura e caracteriza a crítica de arte segundo o Romantismo, aquele que corresponde à afirmação do poder da burguesia e à sua intenção de legitimá-lo, não mais com uma autoridade hereditária, mas com a pronta compreensão das situações atuais e a capacidade de enfrentá-las. Ao pensar a história, a ênfase já não recai sobre o antigo, e sim sobre o moderno (2006: 67).

Assim, as características que o autor moderno evidencia reforçam e lançam luz às peculiaridades de seu tempo, ao mesmo tempo em que são consequências delas. A postura individualista e sentimental, que recusa os valores tradicionais, tende a refletir uma nova classe burguesa que não reconhece as premissas clássicas como suas e, dentro de uma esfera mais diretamente relacionada com as mudanças sociais e culturais, anseia pela representação de novos personagens e mesmo novos modos de comportamento. Dessa forma, o efêmero toma o lugar do eterno e, como símbolo da modernidade, vai valorizar a experiência momentânea, o sentimento, o movimento do olhar. Em outras palavras, o desejo pelo novo, atual ou moderno, vai se sobrepor aos valores de criação clássica, já cristalizados. O autor passa a confundir-se com suas próprias criações, é ele também parte integrante de sua obra. Se antes era prisioneiro das regras rígidas de composição, continua então igualmente refém, porém da ânsia pela liberdade, posto que “o tema central das poéticas românticas torna-se o tema da liberdade como condição primeira e fundante da consciência, e mesmo da própria presença do homem no mundo e de sua postura frente à realidade” (idem: 155).

1.2 O autor como herói da modernidade

A emergência da modernidade artística coincide com a eclosão gradual do Romantismo⁵, os indicadores da Revolução Industrial⁶ e a reflexão filosófica sobre a própria arte potencializada a partir da noção de estética, uma vez fundada pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten como disciplina acadêmica, em 1742.⁷

Diante da dificuldade de eleger causas e estabelecer pontos fixos de surgimento, cada vez mais, na contemporaneidade, os estudos sobre a modernidade artística escapam das delimitações temporais e buscam explorar pontos de entrada (recortes conceituais) que dimensionam certas características deste período. Nesse sentido, o pesquisador e professor estadunidense Ben Singer (2004) enumera três significados dominantes para o termo “modernidade”, os quais dialogam com a perspectiva desta pesquisa.

Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o 'desamparo ideológico' de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo e assim por diante (2004: 95).

Sendo assim, a ruptura com a tradição e com a solidez das regras clássicas, ao mesmo tempo em que fortalece um estado de “desamparo ideológico”, no qual predomina a

5 Hauser ressalta a dificuldade em apontar, de maneira exata, o surgimento de “movimentos intelectuais, como o romântico”. O historiador percebe fenômenos tipicamente românticos já no século XVII e, de forma cada vez mais intensa, na primeira metade do século XVIII. No entanto, indica como marco inicial a consagração de Samuel Richardson, posto que “antes dele, é quase impossível falar de um movimento romântico na acepção exata do termo; é ele quem primeiro faz uma síntese das características essenciais do estilo” (1989: 89). Vale destacar que o escritor inglês, Samuel Richardson (1689-1761), é comumente intitulado o precursor do romance, tendo como destaque em sua obra as “narrativas sentimentais” *Pamela* (1740); *Clarissa Harlowe* (1747-1748) e *Sir Charles Grandison* (1753-1754).

6 Argan assimila diretamente o moderno ao romântico, ao constatar que “entre os motivos daquilo que poderíamos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico ou moderno (e mesmo contemporâneo, porque chega até nós), destaca-se a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica, com todas as consequências que comporta na ordem social e política” (2006: 14).

7 A estética, diferente das teorias da arte, as quais pretendiam estabelecer normas e princípios para a produção artística, é compreendida como uma “filosofia da arte, o estudo, sob um ponto de vista teórico, de uma atividade da mente: a estética, de fato, se situa entre a lógica, ou a filosofia do conhecimento, e a moral, ou filosofia da ação” (ARGAN, 2006: 21-22). Contextualizando o conceito no período aqui aprofundado, o historiador destaca que a arte moderna é, simultaneamente, arte e filosofia da arte; e que “é a arte romântica a que implica uma tomada de posição frente à história da arte” (idem: 12).

“racionalidade instrumental”, em consonância com as “mudanças tecnológicas e sociais”, acaba por promover uma verdadeira transformação da experiência sensorial. É o que Singer denomina “concepção neurológica da modernidade”, uma quarta definição do termo voltada para o seu aspecto estético e fundamentada a partir dos estudos de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. “Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (idem).

Na mesma linha de Singer, e respaldando uma tendência contemporânea de estudos do cenário apontado, o professor e pesquisador Tom Gunning busca compreender a modernidade “menos como um período histórico demarcado do que uma mudança na experiência. Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial” (2004: 33). Vale aqui reforçar que a “mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial” pode ser considerada a primeira de uma série de grandes transformações que virão a caracterizar a modernidade, em sua busca constante pelo novo, baseada na “criação incessante e autoperpetuante de novas necessidades, nova produção e novo consumo” (CRARY, 2004: 68), com a atenção “mantida e realçada pela introdução regular da novidade” (idem: 86).

Sendo assim, em um cenário definido pelo desejo de inovação, o autor, entendido até agora neste estudo como o artista inventivo que escapa aos padrões e forja para si estilos, marcas de individualidade e indicativos de subjetividade, é o responsável por transcender as normas, por articular o elemento de novidade e atingir limites de exposição (objetiva ou subjetiva) aos quais um indivíduo comum não se arriscaria.

Adentrando na questão esboçada anteriormente a partir da afirmação de Raymond Williams de uma nova classe de consumidores de cultura em formação, o historiador de arte E. H. Gombrich aponta a ruptura na tradição artística realizada entre os séculos XVIII e XIX como um marco de ruptura também na relação conflituosa entre artista e público. Nos períodos anteriores, os artistas gozavam de uma maior segurança seja por atuarem dentro de parâmetros estéticos mais definidos e consagrados, uma vez que “todas as obras de um determinado período se assemelhavam mutuamente em vários aspectos” (1988: 397), seja por interagirem de forma mais próxima com seu público imediato.

Com a emergência de uma nova classe de consumidores, desprovida de tradição, estabelece-se um vínculo de aproximação (por projeção e ênfase no sentimento), mas ao mesmo tempo de desconfiança entre as duas partes. De acordo com Gombrich, a liberdade e a suposta independência, enquanto características fundamentais do artista moderno, permitiam que o mesmo não se sentisse obrigado a seguir o gosto do cliente.

Caso se via forçado a fazê-lo por falta de dinheiro, sentia estar fazendo 'concessões', perdia seu amor-próprio e a estima dos outros. Se decidia ouvir apenas sua voz interior e rejeitar qualquer encomenda que não se harmonizasse com a sua ideia de arte, corria o perigo de passar fome. Assim, desenvolveu-se uma profunda brecha no século XIX entre aqueles artistas cujo temperamento ou convicções lhes permitiam obedecer às convenções e satisfazer a demanda do público e aqueles que se orgulhavam de seu isolamento autodeterminado (ibidem).

O *status* autoral passa a ser conferido ao artista que sustenta sua independência, não cedendo às pressões do mercado e do público consumidor de gosto médio. A desconfiança entre as partes, ressaltada por Gombrich, vai do burguês que suspeita da seriedade do trabalho artístico ao artista que assume como “reconhecido passatempo chocar o burguês” (ibidem). A ânsia pelo choque estende-se do conteúdo à própria imagem do artista, que se veste e se comporta de forma diferente, espelhando em seu modo de agir o inconformismo de sua arte.

De forma paradoxal, o autor transmuta-se em um herói da modernidade. Assim como os heróis e as heroínas dos romances, os autores, em uma espécie de confusão com suas próprias criações, tornam-se alvos de projeção, tanto por suas proposições originais e criativas quanto por sua postura livre – muito embora dentro de uma sociedade de valores burgueses, a projeção com a figura que rompe os padrões estivesse associada normalmente à expurgação dos desejos subversivos internos, sustentando assim a ordem aparente.

Esse movimento é muito importante para entender a radicalização da individualidade autoral, as formas com que a imagem e o nome do autor foram se sobrepondo ou ganhando tanta ou maior relevância que o seu próprio discurso. De acordo com Gombrich:

Pela primeira vez, tornou-se verdade que a arte era um perfeito meio para se expressar a individualidade – desde que o artista tivesse uma individualidade a expressar. (...) Pois o que as pessoas interessadas em arte passaram a procurar em exposições e estúdios já não era uma exibição de habilidade comum – a qual se tornara comum demais para justificar qualquer atenção; o que elas queriam era que a arte as pusesse em contato com homens com quem valeria a pena ter relações, homens cujo trabalho era testemunho de uma sinceridade incorruptível, artistas que não se contentavam em copiar efeitos de outros e não dariam uma única pincelada sem perguntarem a si mesmos se ela satisfazia à sua consciência artística (1988: 398).

Os artistas plenamente autorais, ou seja, que seguiam unicamente a sua individualidade e subjetividade, tornam-se então ídolos, no contrasenso do aspecto

conflituoso envolvendo a relação entre artista livre e classe burguesa. Na excelência da individualidade, ainda que em posições extremas de visibilidade e reclusão, destacam-se as figuras do artista dândi e do gênio. O dândi conforma uma “ordem social moderna dominada pela celebridade e baseada na popularidade” (SCHWARTZ, 2004: 347), é a figura mais associada ao homem moderno e que, no extremo da confluência entre o eu e o não-eu, faz arte em sua própria pessoa, veste a modernidade como uma fantasia, convertendo-se em personagem de si próprio para, desta forma, destacar-se dos demais.

Um dos maiores símbolos do dandismo no século XIX foi o escritor irlandês Oscar Wilde, com sua imagem associada até hoje à elegância, mas ao mesmo tempo ao excesso e à passionalidade. O dândi é resultado e agente de consagração da modernidade. No cenário artístico, é o autor-celebridade que se oferece como modelo. Para isso

tem o dever de ser uma exceção, de sentir mais e de modo diferente dos outros; apenas na medida em que se coloca de fora da sociedade terá condições de analisar, interpretar e, dentro dos limites de suas possibilidades, orientar e dirigir a sociedade. Conseguirá isto rejeitando tudo que é repetição, hábito, convenção, tédio e conformidade ao gosto da média, e saberá ser novo, despreconceituoso, brilhante, inventivo, emotivo (ARGAN, 2006: 68-69).

No outro extremo da representação do autor moderno está a figura do gênio. Este, sob o ponto-de-vista do mercado, se apresenta como um instrumento fundamental na disputa pela concorrência, mas representa sobretudo, no debate sobre a autoria, a soberania do Uno. O gênio é caracterizado como o artista extraordinariamente inspirado que acessa de maneira privilegiada a “verdade imaginativa” ou a “realidade superior” da arte⁸ e detém os modos (e a aptidão necessária) para trazê-las à luz. Sendo assim, está acima dos demais e por isso pode subverter com total liberdade as regras, forjando para si um universo único.

Contextualizando a emergência do gênio, Hauser (1989) vai destacar a sua importância no período que nomeou pré-romantismo, de caráter essencialmente revolucionário. Coincidindo com o momento de transição entre o classicismo e o romantismo, durante os conflitos pré-Revolução Francesa, o pré-romantismo foi profundamente marcado pelas atitudes de ruptura a favor da liberdade artística. Neste cenário, os gênios eram bem-vindos e respaldados como as figuras revolucionárias que visavam elucidar, de maneira ainda mais enfática que os autores comuns, novos caminhos para a arte e para a sociedade. Isso porque, mais do que um artista talentoso, criativo e que explora um universo particular, o gênio foi recebido como um visionário – no nível máximo almejado por um autor.

⁸ “Verdade imaginativa” e “realidade superior” são termos destacados por Williams (1969: 53-69), que passaram a ser interpretados como sinônimos ao universo artístico a partir do Romantismo.

Williams (1969) buscou compreender o reposicionamento do gênio na atividade artística a partir de um encadeamento de novos significados que o contexto histórico do século XVIII impôs aos vocábulos da área:

A palavra *arte*, que havia tido o sentido comum de 'habilidade', veio a adquirir sentido especial no decorrer do século dezoito, passando a significar a 'pintura' e, depois, as artes imaginativas em geral. Do mesmo modo, a palavra *artista* perdeu o sentido geral de pessoa bem dotada no campo das artes 'liberais' ou 'úteis' e adquiriu significação especial, vindo a distinguir-se de *artesão* (anteriormente equivalente a artista mas, depois, adquirindo, no sentido inverso da especialização, o significado comum que ainda hoje damos ao 'trabalhador qualificado') e de *artífice*. Gradualmente, a ênfase que a palavra punha em habilidade deslocou-se para uma ênfase em sensibilidade; e esse deslocamento encontrou apoio em transformações paralelas que se operavam em palavras tais como *criadora* (adjetivo que não poderia aplicar a arte antes que se houvesse formado a ideia da 'realidade superior'), *original* (com suas importantes implicações de espontaneidade e vitalismo), e *gênio* (que, em razão de suas associações com a ideia de *inspiração*, havia deixado de corresponder a 'disposição característica', para passar a significar 'capacidade especial exaltada', e que adquiriu essa tonalidade a partir de outros vocábulos afetivos) (1969: 65).

Segundo Williams, ainda que a associação da arte a uma “espécie mais alta da verdade” anteceda ao Romantismo, é neste período que tal perspectiva será predominante e se revestirá de uma estrutura conceitual mais densa e durativa. Esta valorização cada vez mais expressiva da subjetividade é consequência direta da oposição ao sistema de regras, associando a relação da arte e do artístico não mais à habilidade ou à prática (apreendidas objetivamente), mas sim ao “temperamento”, que envolve a exposição da sensibilidade e da individualidade do artista.

Nesse cenário, o gênio vai representar, além do ápice da virtude criativa, o símbolo máximo de resistência romântica tanto à coerção das formas e das regras, que passaram a ser relacionadas ao espírito de conservantismo e convenção, quanto “como um protesto contra a despersonalização inerente ao processo de civilização”, como complementa Hauser (1989: 84). Novamente, o autor (e o gênio, em sua esfera mais avançada) apresenta-se como ídolo de forma paradoxal, posto que em uma modernidade emergente, marcada pela velocidade, pelo efêmero e pela despersonalização, é o indivíduo que consegue agregar a um nome todo um universo próprio.

O anseio pelo individualismo tornou-se, além de definição de uma marca pessoal, problemática artística e, em razão disso, tema de conflito dramático, que refletia igualmente o estado de ânimo de uma sociedade a vivenciar as primeiras décadas da Revolução Industrial, em seu embate entre o trabalho humano e a participação das máquinas nas mudanças sociais. O gênio, como representante da excelência e soberania do Uno, aparece neste contexto como

o artista mais personalizado de todos, ou seja, converte-se em um super-autor. É possível fazer uma distinção que, por mais simplista que pareça, acaba por ser bastante esclarecedora. Assim, enquanto o autor é um artista do seu tempo (e o dândi encaixa-se muito bem nesta ilustração), o gênio é um artista à frente do seu tempo, reforçando a sua associação com o visionário.

Por suas dinâmicas revolucionárias e sua defesa da inspiração como instância reveladora não necessariamente de uma aptidão, mas de um talento sustentado no subjetivismo, ou seja, naquilo que o artista não adquiria mas já carregava dentro de si, o período de transição entre o Clássico e o Romântico e os primeiros anos deste último foram os mais propícios para o surgimento dos gênios. Estes começam a perder espaço (no sentido de busca e valorização de sua persona) quando o movimento romântico se consolida e já prescinde da necessidade de constante ruptura. De acordo com Hauser (1989), há uma banalização da figura do autor como consequência direta desse processo.

O romantismo pós-revolucionário reflete uma nova maneira de conceber a vida e o mundo e, principalmente, cria uma nova interpretação de liberdade artística. Esta liberdade deixa de ser um privilégio do gênio para ser a prerrogativa nata de cada artista e de cada pessoa dotada de talento. O pré-romantismo permitia só ao gênio que fugisse às regras estabelecidas, ao passo que o romantismo propriamente dito nega a validade de quaisquer objetivas. Toda a forma de expressão individual é única, insubstituível por outra, e contém em si as próprias leis e padrões (HAUSER, 1989: 200).

Neste cenário, reclamar-se um autor passa a ser um ato ordinário e sinônimo de “expressão individual”. Os autores são compreendidos como tais a partir da manifestação da individualidade e da evidência da subjetividade em um estilo que se diferencie (e não necessariamente proponha uma ruptura) dos modelos hegemônicos do mercado ou mesmo da tendência artística vigente no momento.

Os mecanismos de classificação de um autor tornam-se cada vez mais frágeis. Fragilidade conceitual estimulada também pelo mercado das artes, que anseia por autores e os elevam à categoria de celebridades sem muitos critérios, tendo como prioridade a lógica econômica. Antecipando o desenho de uma emergente “indústria cultural”, estruturada teoricamente mais à frente por Horkheimer e Adorno⁹ (2002), o momento de proliferação de autores acaba por se adequar aos objetivos de retroalimentação da “máquina” com o elemento

9 O artigo mais conhecido e utilizado aqui como referência, intitulado “A indústria cultural – O Iluminismo como mistificação das massas” foi publicado originalmente em 1947, a partir da situação social que veio se estruturando desde o período da Revolução Industrial.

do “novo”, revestindo o produto de consumo com determinado *status* – não só o artístico, mas um passo além do “artístico-comum”, o *status* autoral.

Nesse sentido, são comumente considerados autores o artista consagrado e o artista que, de imediato, não se encaixa facilmente nos padrões. O primeiro possui normalmente vasta obra e seu reconhecimento deriva da crítica especializada, já o segundo é assim considerado menos por uma problematização das características próprias de seu estilo e mais por uma facilidade de classificação. A autoria passa a ser sinônimo de diferença (mesmo que somente aparente), mais do que, de fato, expressão de individualidade. É essa forma de entendimento da autoria que predomina durante o século XIX, quando os ideais românticos se consolidam, e impacta grande parte das formas artísticas, inclusive os meios em formação, como o cinema, o qual investigaremos mais a fundo a partir da próxima seção.

1.3 A modernidade de um cinema sem autoria

De acordo com os autores expostos nas duas seções anteriores (GOMBRICH, 1988; HAUSER, 1989; BAUDELAIRE, 1992; GUNNING, 2004; SCHWARTZ, 2004; SINGER, 2004; ARGAN, 2006), a modernidade é caracterizada por uma mudança na experiência humana no que concerne às dimensões espaciais e temporais, quando as transformações sociais, econômicas e culturais reconfiguraram as percepções de mundo frente à circulação de novas ideias e formas de realização artística. Essa compreensão da modernidade, menos interessada nos pontos de demarcação histórica e mais na formação de uma outra sensibilidade, deixa entrever o quão o surgimento do cinema no final do século XIX está conectado com seu tempo.

Se, como abrevia Singer, “a modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de estímulos” (2004: 96), o cinema desponta como um elemento fundamental para dimensionar o período – seja por seu surgimento e evolução, mas principalmente por sua capacidade de registro e duplicação luminosa de aspectos da realidade material. Além da efemeridade do movimento registrado e da inovação tecnológica do dispositivo, a professora e pesquisadora Margaret Cohen sublinha outro aspecto que torna o cinema produto e elemento formador da modernidade: seu “verdadeiro fascínio pela representação do cotidiano” (2004:

259). Tal interesse estabelece uma conexão direta com uma forma de narrativa curta bastante comum no período, a qual ela nomeia “literatura panorâmica”. Esta é caracterizada por um painel representacional vasto, porém minucioso, da sociedade e do comportamento urbano da época – especialmente na capital francesa.

A relação que nos interessa resgatar desta associação proposta por Cohen é justamente o deslocamento do foco dos autores individuais para a atenção destinada ao tema. Uma das características desta literatura que descreve a sociedade em suas peculiaridades é não se ater a personagens-projeções de seu autor, pois desta forma “não há uma subjetividade onipresente, que salte aos olhos, para assegurar a veracidade referencial do todo panorâmico” (idem: 267).

De forma similar, no cinema realizado nos primeiros anos, o que predomina é o anseio de mostrar – seja uma chegada do trem à estação, uma saída dos trabalhadores da fábrica, ou mesmo um truque de mágica, um show de prestidigitação.¹⁰ As micronarrativas dos primeiros filmes lançavam luz, em sua maioria, à cotidianidade e estavam interessadas em solicitar a atenção imediata do espectador através do reconhecimento e da surpresa, assim como as micronarrativas da literatura panorâmica. Ambas traziam à tona a própria modernidade, como se a mesma fosse a sua matéria-prima, em vez do olhar ou da interpretação/releitura pessoal de um artista sobre ela.

Cohen ressalta que “o ataque desferido pelo texto panorâmico contra o poder do autor para assegurar a realidade das relações sociais que ele representa” (2004: 284) é muito mais planejado e estruturado na literatura do que no cinema dos primeiros anos. Isso porque não havia sido sistematizado até então um pensamento artístico com base no cinema. No entanto, a professora e pesquisadora não hesita em afirmar que o cinema se afastará da perspectiva de abordagem panorâmica e resgatará a figura do autor, em sua função mais convencional, logo que reivindicar sua entrada no campo das artes.

De fato, o cinema nasceu como espetáculo, entretenimento, indústria, mas não como arte. A falta de vínculo inicial com o universo artístico está relacionada tanto com a ausência de preocupação estética formal neste primeiro momento, quanto com a carência de problematização teórica. Em consequência disso, durante os seus primeiros anos não contava com autores, mas sim com operadores, “tomadores de vista” ou “giradores de manivela”.

¹⁰ Aqui nos referimos, de forma ilustrativa, a temas comuns dos primeiros filmes. Nesse sentido, Arlindo Machado (2005) sublinha que os principais gêneros, os quais constavam nos catálogos de venda entre os anos de 1896 e 1903, eram: paisagens (tomadas panorâmicas de lugares); notícias (atualidades reconstruídas); incidentes (fatos do cotidiano urbano); truques (quadros mágicos); tomadas de *vaudeville* (em especial encenações de *gags* cômicas) e *teaser* (insinuações de pornografia).

Ainda que, na década de 1960, em meio ao clímax da cultura cinéfila, os críticos da revista *Cahiers du cinéma* tenham iniciado um movimento em busca de elevar Lumière à categoria de primeiro autor cinematográfico, associando a sua “visão” à dos pintores impressionistas¹¹; um estudo mais aprofundado (como o que promoveu Jacques Aumont em “O olho interminável”) coloca rapidamente em dúvida tal classificação. “Conclusão, simples mais importante: Lumière, ou seus substitutos, não decifraram nenhuma partitura cultural; eles, literalmente, improvisaram” (2004a: 31).

A defesa de Aumont se baseia no entendimento que, nas primeiras produções cinematográficas, a câmera não buscava traduzir um olhar, mas sim uma “vista” (termo comum para se referir aos filmes da época: “as vistas Lumière”, por exemplo). Visão e olhar aparecem aqui com sentidos diferentes. O primeiro termo refere-se à objetividade, ao ato em si de enxergar, enquanto o segundo carrega consigo uma carga de impressionismo, sugere interpretação do ver, conotando assim uma subjetividade.

Esta dicotomia entre “vista” e “olhar” se faz presente no papel assumido pela câmera nos primeiros filmes. Ela está normalmente concentrada em uma ação que se passa à sua frente e que independe de sua existência para assumir-se como dramática. Ou seja, as situações são encenadas diante da câmera, que não interfere, simplesmente capturando o que se apresenta, em geral de um único ponto estático. André Gaudreault (2009: 39-51) vai situar esta impessoalidade da câmera dentro de um “regime de mostraçã”, característico do primeiro cinema.

De acordo com o teórico canadense, o regime de mostraçã está em oposição à narração – que diz respeito ao encadeamento e interdependência entre as situações dramáticas, além da manipulação do tempo e do espaço por meio da montagem; e está focado em mostrar uma encenação ou uma situação real que acontece ou é forjada à frente da câmera. As ações não são organizadas com a participação da câmera, mas sim diante dela. Ainda que o cinematógrafo fosse um equipamento leve e simples de manipular, as “situações de improvisado” (fazendo relação com a fala de Aumont) eram recorrentes, resultantes da inexperiência e, mais do que isso, da falta de controle sobre o aparelho. Tais improvisações denunciavam dessa forma mais uma “vista” do que um olhar, uma captura mais exibicionista

11 Esta associação foi feita por Jean-Luc Godard durante uma retrospectiva dos filmes da produtora de Lumière, no ano de 1966. Disse o cineasta: “Louis Lumière, via impressionistas, era, portanto, bem o descendente de Flaubert, e também de Stendhal, cujo espelho ele levou ao longo dos caminhos”. No ano seguinte, em seu filme “A Chinesa”, ele insiste na questão: “Lumière era um pintor, o último pintor impressionista, um contemporâneo de Proust”. Ver AUMONT, 2004a: 25-46.

do que efetivamente íntima e reveladora de uma postura diante do conteúdo; ou ainda, dentro de um plano teórico, uma mostração em vez de uma participação.

A fim de ilustrar esta tendência, recordamos o filme britânico de 1900, “Ladies' Skirts Nailed to a Fence”, no qual o esquema de mostração é praticado ao extremo. Em um primeiro plano é mostrado duas senhoras¹² conversando na frente de uma cerca (fig.1, abaixo) e, no quadro seguinte, o que seria o outro lado da cerca, com dois garotos escondidos pregando as saias das senhoras na madeira (fig.2). Os dois planos, complementares da perspectiva narrativa, mostram-se na verdade o mesmo quadro com uma disposição distinta dos elementos internos. São as “senhoras” que alteram de posição, ou seja, a mudança é física e não da câmera ou mesmo do cenário – fato evidenciado em um olhar mais atento para as estacas que sustentam a cerca, as quais continuam no suposto contracampo, detrás das madeiras. A câmera permanece estática, posicionada no mesmo enquadramento, indiferente à ação que é toda encenada à sua frente.¹³



Quadro 1: A “tomada de vista” despersonalizada em “Ladies' Skirts Nailed to a Fence” (1900).

A despersonalização na construção da imagem cinematográfica revela igualmente a falta de valorização de quem a realiza. Isso porque, nas “vistas” do primeiro cinema, o operador era um trabalhador anônimo – e, de acordo com o pensamento predominante na época, sem nome não há autor, posto que a assinatura é o primeiro elemento simbólico de diferenciação. Este anonimato do operador, além de reforçar a sua participação restrita à função técnica, conota a possibilidade de sua substituição sem prejuízo estético para a obra. O

12 Os personagens são femininos, porém interpretados por homens.

13 Há ainda um terceiro plano, similar ao primeiro, no qual as senhoras voltam a aparecer diante da cerca, e novamente se percebe uma mudança de posição dos atores no cenário, enquanto a câmera permanece imutável. Neste caso, é possível mesmo questionar se houve montagem, no sentido de corte e encadeamento de planos. É provável que o operador tenha realizado uma “parada para substituição”, técnica descoberta por acaso por Méliès e que consistia em travar a manivela do cinematógrafo, mudar a disposição dos objetos e pessoas no cenário e voltar a girar, fazendo coisas aparecerem e desaparecerem de forma súbita diante da câmera.

“tomador de vista” é consensualmente considerado um técnico e, de acordo com o professor e pesquisador francês François Jost,

o gesto daquele que gira a manivela deve perder toda individualidade até tornar-se mecânico, repetitivo para ser perfeito. O paradoxo do operador de manivela é que sua habilidade manual deve tender a uma perfeição que faz esquecer sua mão e que se aproxima a tal ponto da máquina que se pode substituir qualquer operador de manivela tão hábil quanto ele (2009: 19).

“Ladies' Skirts Nailed to a Fence” novamente ilustra muito bem esta afirmação, posto que, como era bastante comum na época, não há registro oficial de seus realizadores. Na contracorrente deste movimento, e em busca de lançar luz sobre os personagens que se posicionam por detrás da câmera, a pesquisadora brasileira Flávia Cesarino Costa destaca que, “em geral, dois realizadores dividiam o trabalho de operação das máquinas e de confecção dos filmes”, acrescentando a seguir: “o que torna a discussão da autoria nos primeiros filmes uma tarefa particularmente complicada” (1995: 29).

Em verdade, parece-nos que a discussão da autoria não se torna realmente complicada devido a divisão do trabalho neste período, relação que será marcante em um cenário posterior. O fato de estar um único indivíduo envolvido na produção, ou muitos deles, perde importância frente à análise aqui proposta quando o que está em jogo é, pura e simplesmente, a “operação das máquinas” e a “confecção dos filmes”, termos destacados da fala de Costa e que aparecem em contraposição à própria ideia de autoria como defendida neste trabalho, com base na percepção moderna do conceito.

Vale ressaltar que, nos primeiros anos do cinema, uma vez que “o filmador ou o compositor de vista não passa de um executante anônimo e substituível” (JOST, 2009: 26), os filmes automaticamente apareciam vinculados às suas produtoras. Termos como “as vistas Edison”, “os filmes Pathé”, ainda hoje são muito utilizados para descrever, em bloco, as produções da época. Em casos extraordinários, nos quais os proprietários das empresas tornavam-se célebres e tinham a assinatura (e mesmo um certo estilo) de seus filmes atribuída a si, a exemplo de Lumière, é possível questionar as suas participações diretas na realização das obras. Tais dúvidas se evidenciam, posto que eram, em sua maioria, antes de realizadores, empresários. Como polemiza Aumont, “não se tem sequer certeza de que [Lumière] tenha um dia girado, efetivamente, a manivela” (2004a: 26).

Uma exceção que salta aos olhos seria Méliès, ainda que grande parte de sua produção se encaixe dentro do regime de mostração, estruturada sobre a imagem-padrão despersonalizada, que se expõe diante da câmera – o que o aproxima muito mais da figura do

encenador do que efetivamente da do autor. Em um texto raro publicado pela primeira vez em 1907, chamado (de forma bastante coerente com o exposto até agora) “As vistas cinematográficas”, Georges Méliès destrinça o trabalho de composição das peças cinematográficas naquele momento.

Segundo o “mago do cinema”, todo o trabalho criativo acontece antes do cinematógrafo ser acionado. “É um trabalho totalmente idêntico ao da preparação de uma obra de teatro”, afirma Méliès (2007: 391), detalhando na sequência a confecção dos cenários, a disposição dos objetos em cena, a preparação dos atores e a produção dos truques de ilusionismo. Ao constatar que “o único observador é o tomador de vistas” (idem: 392), reforça a passividade da câmera ao que é exposto diante dela e insere sua produção no regime de mostra, como definido por Gaudreault. Corroborando com esta afirmação, o crítico e teórico estadunidense Noël Burch sublinha “que Méliès é o realizador do *quadro vivo* (...). Muitos planos se apresentam apenas como as etapas sucessivas na constituição de uma *apoteose* (...) de um destes quadros vivos cujo motivo parece destacado dos cartões que adornam os álbuns de nossos avós” (2011: 176-177).¹⁴

A partir dos últimos anos da década de 1900, e consideravelmente com mais ênfase na década seguinte, o cinema passou por um processo de elitização de público e revisão estética, na ânsia de dialogar com um novo público de referências diversas. Em função desta consciência do processo evolutivo, a sistematização da linguagem cinematográfica gerou uma série de reivindicações de seus usos inaugurais, assim como das origens das técnicas e suas aplicações vinculadas à proposição de certos sentidos. O caso mais emblemático é o de David Wark Griffith, que

em dezembro de 1913, ao sair do emprego, fez publicar no *New York Dramatic Mirror* um anúncio de seu rompimento com a companhia, tornando público o que considerava serem suas invenções. O texto o apresenta como 'D. W. Griffith, produtor de todos os grandes sucessos da Biograph, que revolucionou o *motion picture drama* e fundou a técnica moderna desta arte'. Em seguida, enumera filmes e as inovações de Griffith, incluindo o *close-up*, os grandes planos gerais, a montagem paralela (chamada de *switchback*), a sustentação do *suspense*, o escurecimento da imagem como pontuação, a interpretação mais contida dos atores. Em tudo, o cineasta sublinhava o seu próprio mérito no reconhecimento do cinema como arte genuína (XAVIER, 1984: 30-31).

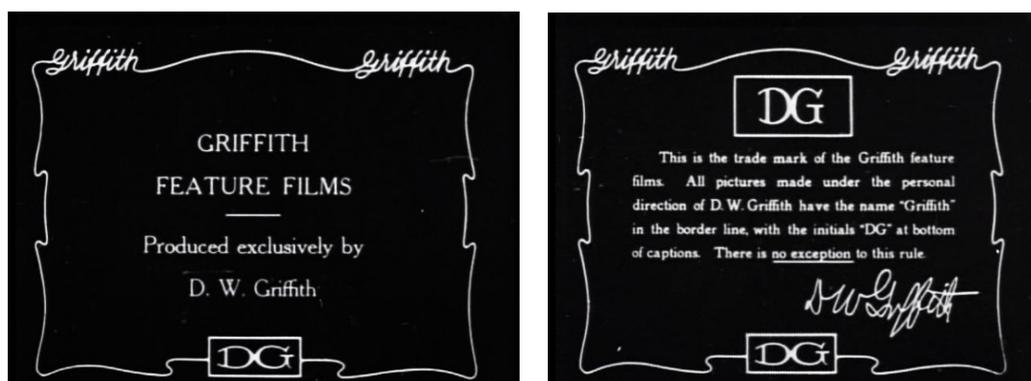
Em um momento no qual os nomes dos diretores não apareciam nos créditos (quando muito, alguns atores), o ato de publicizar suas supostas criações e se vangloriar de sua atuação na luta pela consagração artística do cinema fez sua persona ser tão admirada quanto

¹⁴ Assim como as posteriores citações destacadas de livros estrangeiros, a tradução é de responsabilidade do autor deste texto. As partes grifadas, quando houver, seguem o formato de texto original.

detestada. Porém, mais do que as verdades e os exageros que envolvem a fala de Griffith, o que seu ato traz à tona é o movimento de provar o caráter artístico do meio e a necessidade de estabelecer marcos individuais – a princípio pela responsabilidade de criação dos códigos, ou seja, pela definição de suas especificidades, para, em seguida, por seus usos individuais com fins expressivos em determinados filmes.

Assim, em 1915, quando apresenta o seu épico “O nascimento de uma nação” (*The birth of a nation*), Griffith não hesita em exaltar seu nome como grande responsável artístico da obra, assinando, de forma literal, os intertítulos. Já na primeira imagem da película (abaixo), aparece quatro vezes a inscrição do sobrenome do diretor, além de suas iniciais DG e a marca de individualidade destacada na declaração “produzido exclusivamente por”.

Na segunda imagem do filme (quadro seguinte), as iniciais ganham ainda maior destaque e há um tratado de propriedade seguido da assinatura pessoal do diretor na cartela. O texto informa o seguinte: “DG. Esta é a marca registrada da Griffith Feature Films. Todos os filmes realizados sob a **direção pessoal** de D.W.Griffith tem o nome “Griffith” na linha de borda, com as iniciais DG ao fundo dos títulos. Não há exceções a esta regra.” Com esta medida, Griffith garantia a não adulteração do sentido do filme, da forma como idealizado por ele – uma vez que o filme sofreu inúmeras acusações por seu conteúdo racista e estava sendo reeditado em vários países; mas, principalmente, enaltecia a sua visão individual e artística sobre a obra.



Quadro 2: as primeiras imagens de “O nascimento de uma nação” com o tratado de propriedade de Griffith.

1.4 O cineasta como agente criador

Conforme o cinema foi se consolidando enquanto uma nova arte, fez-se necessário repensar os papéis dos envolvidos em sua dinâmica criativa. “Tomador de vista” e mesmo “realizador” tornaram-se termos insuficientes para descrever os responsáveis pelos usos expressivos-artísticos da linguagem. Buscando diferenciar o artesão e o técnico do artista, há “o nascimento do cineasta [que] coincide com este momento em que o filme é pensado como uma atividade *autográfica*”, como sublinha Jost (2009: 25).

Tal afirmação, além de reforçar a associação do compositor de vista com o “executante anônimo e substituível”, compreende a criação do novo termo como uma resistência à submissão ao material pré-definido – a captura objetiva do que está diante da câmera. Justamente em contraposição à tomada de vista, valoriza-se o olhar. Este não mais se oculta por detrás do dispositivo filmico; passa a interagir com ele, cria a partir desta interação. Não à toa, está em consonância com a legitimação do olhar móvel da câmera.

Aprofundando no surgimento do termo, Aumont (2008a) salienta que

com o crescimento das ambições artísticas e da especialização das tarefas, o vocabulário desenvolveu-se e diversificou-se, segundo dois eixos – o do ofício e o da arte: havia de um lado o *realizador* e *encenador*; do outro, *cineasta* e, depois, *autor*: 'Cineasta' é o único destes termos que tem uma data de nascimento e um progenitor: em maio de 1921, no seu jornal *Cinéa*, Louis Delluc propõe o termo, um pouco por acaso e com o desejo confesso de substituir o termo francamente bizarro de 'écraniste', que fora inventado por Canudo (2008a: 20).

Ao se fazer a distinção entre as duas esferas, a técnica e a artística, o “tomador de vista” é renomeado e, dentro de um esquema industrial mais complexo, passa a ser chamado de realizador. A tarefa do realizador está implícita em seu nome, e, de certa forma, sustenta a subordinação seja ao quadro pré-definido na decupagem, seja ao roteiro com indicações técnicas precisas. “O realizador, evidentemente, é aquele que realiza. (...) é um homem do concreto, do visível e do audível, aquele que sabe traduzir uma narrativa escrita em ações e gestos” (idem: 21). Em oposição direta à função do cineasta, sua tarefa consiste primeiramente em ser um reproduzidor, pois, como “um homem do concreto”, traduz ao invés de criar.

A este tipo de realizador, Jean-Luc Godard (1989) nomeará mais tarde “diretor assalariado”, apontando-o como um mero funcionário do estúdio, assim como o iluminador, o figurinista e mesmo o roteirista, tendo que obedecer as determinações de seus superiores. François Truffaut (2006), vai designá-lo, de maneira pejorativa, *metteur-en-scène*,

restringindo a sua função a um processo mecânico de “colocar em cena”, por seguir passivamente a decupagem dos enquadramentos, a duração dos planos e a marcação dos atores já decupados no papel.

Além da questão envolvendo a antinomia entre reprodução e criação, é importante destacar a relação conflituosa entre individualidade e coletividade agregada ao surgimento do termo. Quando criado, o vocábulo “cineasta” determina a expressão da individualidade frente ao coletivo, evidenciando o seu domínio criativo sobre o processo.¹⁵

Segundo Aumont,

este termo oferece uma solução para uma verdadeira dificuldade: como designar o indivíduo de pretensões artísticas, cuja obra, porém, não resulta do trabalho solitário normal, mas de uma colaboração? Na época em que se tentava definir a todo custo o cinema como arte, cineasta foi o cômodo equivalente de pintor, escultor ou músico: oficiante de uma arte singular (2008a: 20-21).

Como fica evidente na afirmação de Aumont, para compreender o cineasta não enquanto executante, mas sim enquanto agente criador, foi preciso primeiro afirmar o cinema como “uma arte singular”. A expressão é dúbia e pode ser interpretada: primeiro como referência à busca pela autonomia artística do cinema em relação às outras artes; segundo, e de forma complementar, como a arte que resulta do esforço individual, de uma fonte criativa localizável e destacada das demais.

A primeira interpretação é justificada pelo contexto histórico, quando as teorias formativas, assim como os movimentos estéticos de vanguarda, empreenderam uma profunda investigação das especificidades do cinema (tanto conceituais, quanto estéticas e de linguagem) a fim de diferenciá-lo das outras artes.¹⁶ A segunda interpretação, de certa forma, complementa a primeira, já que a arte, tomada como uma construção humana a partir da natureza (perspectiva teórica que predominava naquele momento), necessita do “olhar apurado” (e inspirado) do artista que vai além do “olhar habitual” do senso comum e proporciona a transcendência do material.

15 Curiosamente, o resgate histórico realizado por Aumont demonstra que o primeiro uso do termo por Delluc era um tanto ambíguo e não estava unicamente direcionado aos diretores, da forma como é comumente compreendido atualmente. O termo abrangia todos os profissionais atuantes no aprimoramento da arte cinematográfica, incluindo aí atores e atrizes, fotógrafos e, inclusive, produtores. Porém, em seguida, o uso do termo foi se restringindo à figura do diretor. O termo 'écraniste', cunhado pelo teórico italiano Ricciotto Canudo, é normalmente traduzido para o português como 'telista', cf. AUMONT, 2004b: 147.

16 Em seu livro “As principais teorias do cinema: uma introdução” (2002), o professor e pesquisador estadunidense J. Dudley Andrew compreende a corrente formativa da teoria do cinema a partir de quatro perspectivas diferenciadas – seja pelo contexto de escritura, seja pelos argumentos defendidos. Apontando como expoentes da tradição formativa: Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein e Béla Balázs, Andrew sublinha como unidade entre bases teóricas tão distintas o fato de que “esses teóricos lutaram para dar ao cinema o *status* de arte. O cinema, argumentavam, era igual às outras artes porque transformava o caos e a ausência de significado do mundo numa estrutura e num ritmo auto-sustentados” (2002: 21).

Em consonância com estas ideias que protagonizaram o início da teoria cinematográfica, o poeta e teórico húngaro Béla Balázs¹⁷ vai afirmar que

uma obra de arte não representa somente a realidade objetiva, mas também a personalidade subjetiva do artista. Esta personalidade sintetiza também sua posição social, sua ideologia e o horizonte de sua época. Tudo isso é projetado, ainda que inconscientemente, em toda a sua obra. A condição subjetiva do artista é parte da realidade objetiva que é expressada por meio de sua obra. Uma imagem, mais do que fazer ver uma parte da realidade, descobre uma posição a respeito dela. O enfoque dado pela câmera é também a expressão de uma posição interior do artista (1957: 75-76).

Balázs não utiliza o termo cineasta, mas deixa claro que o artista no cinema é aquele que evidencia o seu olhar criativo, em especial em sua interação com o “olhar da câmera”, por meio do enfoque (como destacado na citação acima), que pode ser igualmente traduzido pelo recorte do quadro; a manipulação do foco em si, a qual enfatizará determinado elemento dentro do enquadramento; ou mesmo o movimento de câmera que conduzirá a atenção. Para o teórico, “a arte do enfoque (...) corresponde ao estilo do poeta, mediante o qual se manifesta, de modo imediato e acessível, a personalidade do autor” (idem: 78).

Outro teórico formativo, o psicólogo e crítico de arte alemão Rudolf Arnheim, baseou toda sua teoria na defesa da arte cinematográfica como manipulação humana da natureza a fim de confrontar o espectador com um olhar que transcende o cotidiano, cabendo ao artista, a partir de seus usos particulares das especificidades do cinema, a tarefa de transformá-lo em uma arte singular e autônoma.¹⁸ Posicionando o artista como principal responsável pela transformação da realidade em arte, Arnheim determinará como seus instrumentos de trabalho todos os elementos irrealis da imagem cinematográfica, ou seja, tudo que ressalte nela sua distinção da realidade bruta e venha a evidenciar o olhar criador.

A arte cinematográfica se desenvolveu somente, e paulatinamente, quando os realizadores começaram a cultivar, consciente ou inconscientemente, as possibilidades inerentes à técnica cinematográfica e passaram a aplicá-las na criação de produções artísticas. (...) Diferente das ferramentas do pintor e do escultor, que por elas mesmas nada produzem semelhante à natureza, a câmera se põe em movimento e revela mecanicamente algo idêntico ao mundo real. Existe o grave perigo de que o diretor cinematográfico se satisfaça com este tipo de reprodução. É importante que o artista de cinema enfatize conscientemente as características próprias de seu meio para poder criar uma obra de arte. Entretanto, isto deve ser

17 Da obra teórica de Béla Balázs, destacam-se dois livros: “O homem visível”, publicado em 1922; e “O Filme”, finalizado em 1949, mesmo ano de sua morte. Este último livro avança no primeiro ao aprofundar nos elementos da linguagem cinematográfica, porém sustenta os mesmos preceitos teóricos em relação à arte e à posição do artista no processo.

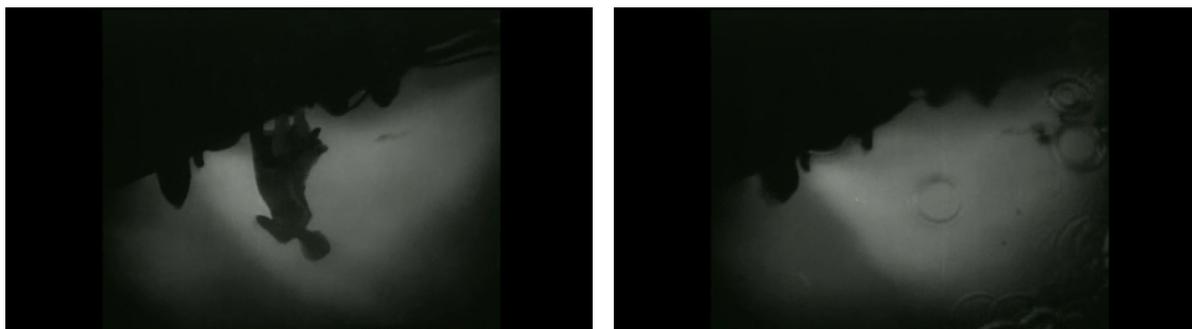
18 Rudolf Arnheim escreveu um único livro sobre cinema, “Film as art”, publicado pela primeira vez em 1932. Devido sua forte influência nas teorias posteriores, o livro de Arnheim foi republicado inúmeras vezes, ganhando novos prólogos em 1957, 1968 e 1982. Neste ano, em texto introdutório no qual celebra os cinquenta anos da primeira edição, Arnheim reafirma grande parte de suas defesas, em especial a distinção entre o cinema como arte e como mero espetáculo.

feito de maneira que o caráter dos objetos representados não seja destruído, mas sim acentuado, concentrado e interpretado (ARNHEIM, 1996: 36).

Arnheim defende a ideia de circuito criativo, que tem o artista como peça central. Este circuito se inicia na natureza, na percepção de algo que pertence à realidade tangível, o qual é atravessado pelo olhar do artista para enfim ser devolvido à natureza, de forma que sobrepuja a representação ordinária do objeto. Este atravessamento do olhar deve ser perceptível, sem que de fato descaracterize o elemento retratado. Deve ser percebido justamente para não ser confundido com o retrato direto, evitando assim apenas duplicar a realidade, sem de fato problematizá-la.

Esta perspectiva integra a definição de arte que predominava no momento, na qual a realidade por si só não era dotada de potencial artístico, uma vez que proporcionava o olhar banal. De acordo com Arnheim, “a arte começa onde desaparece a reprodução mecânica, quando as condições de representação servem de algum modo para moldar o objeto” (idem: 49). O artista, como agente reflexivo da realidade, é quem recebe a incumbência de propor esta transcendência do material, a partir de seu olhar particular. Nesse sentido, uma vez que o registro cinematográfico fornece instrumentos para uma reprodução muito aproximada da realidade, os desafios do artista de cinema são ainda maiores do que o artistas das outras áreas – no sentido primeiro de não ceder à facilidade da mimese.

Recordamos aqui um dos muitos casos abordados no livro de Arnheim, que, coincidentemente, também se mostra presente no livro de Balázs. O resgate deste exemplo serve para dimensionar praticamente o cerne da teoria de ambos. Trata-se da cena de suicídio em “As docas de Nova York” (*The Docks of New York*), filme mudo estadunidense dirigido pelo austríaco Josef von Sternberg no ano de 1928. Não à toa este filme é tão valorizado nos livros de Arnheim e Balázs. Os dois eram grandes defensores do cinema mudo, da exploração estética a partir das imagens; e, ainda que lançado depois da consagração do som no filme “O cantor de jazz”, de 1927, “As docas de Nova York” recorre a inúmeros usos artísticos da imagem em uma trama de temática bastante realista. Dessa forma, consagra o principal argumento dos teóricos de que a forma deve potencializar sentidos e ultrapassar o registro automático.



Quadro 3: A exploração artística na sequência de suicídio do filme “As docas de Nova York” (1928).

Na cena em questão somos surpreendidos com um inusual enquadramento, dirigido para a água e capturando de ponta cabeça o reflexo da mulher atormentada, que passara por uma situação de constrangimento na cena anterior. O movimento da água distorce continuamente a silhueta da personagem, reproduzindo seu estado de ânimo aflito. A composição do quadro, fotografando a mulher na contraluz, de cabeça para baixo e em meio a estruturas pontiagudas na beira do cais, reforça o declínio da personagem e seu desespero. A ausência de primeiros planos e mesmo a negação da imagem clara geram uma ansiedade no espectador, posto que se insinua um suicídio, o qual não parece ser muito crível, uma vez que estamos nos primeiros nove minutos do filme, e a mulher já se destacara como a protagonista da história. A distância da câmera e a imagem indireta da personagem negam o compartilhamento imediato das emoções dela com o espectador, ou seja, as eleições estéticas evitam a projeção-identificação direta, exaltando a posição de observador distante do espectador, colocando-o assim em um estado de suspensão próprio da dúvida e do suspense. A queda também não é exibida de forma explícita. A mulher desaparece em um voo e os respingos na água denotam o seu mergulho, insistindo continuamente na negação da imagem direta e mantendo o espectador em tensão.¹⁹

Para Arnheim,

esta sequência incomum da imagem direta através da indireta resulta sumamente impressionante. O efeito é conseguido mediante uma cuidadosa seleção do que se vai fotografar. A câmera está situada de tal modo que a parte mais importante da tomada, a saber, o barco com a mulher na borda, não aparece de fato, posição que resulta totalmente absurda desde o ponto-de-vista da representação corrente de um objeto. A parte importante do acontecimento, ou seja, o único motivo pelo qual se fez a tomada, somente lança seu reflexo na imagem. Assim o espectador, que poderia talvez ter visto uma tomada direta do acontecimento com um interesse meramente passageiro, é conquistado e se estremece pelo inusitado da composição (1996: 62).

¹⁹ Esta breve análise das imagens não consta nos livros nem de Arnheim, nem de Balázs. Ressaltamos isto, pois não nos parece interessante simplesmente reproduzir o exemplo, mas sim interagir com o mesmo, oferecendo diálogos complementares.

Ou seja, segundo Arnheim, é justamente este deslocamento do olhar habitual por meio da manipulação dos instrumentos de linguagem que permitirá a exploração da potencialidade artística do meio. A “cuidadosa seleção” do conteúdo e a forma como será abordado, em busca de tal deslocamento do olhar, é o que converte um mero realizador em um artista de cinema. Balázs analisou a cena de forma semelhante, porém chamando a atenção para a sua construção poética, artística em essência por sua ânsia de transcendência da abordagem direta. O reflexo do acontecimento, ao invés de sua imagem direta, insinua uma série de reflexões que extrapolam a compreensão imediata, baseada no esquema simplista de ação-reação. “Estes enfoques indiretos criam efeitos de grande delicadeza poética, como as palavras não pronunciadas. Despertam a imaginação por meio de associações e evitam em grande parte das vezes a inoportuna e defeituosa racionalidade da descrição exata”, afirmou o teórico húngaro (1957: 94).

Ainda que através de técnicas bastante distintas, o cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein²⁰ igualmente ressaltou o papel do realizador para além do reproduzidor, assumindo, por meio da manipulação da forma e do sentido do filme, a posição de “artista singular”. Conforme afirma o teórico e historiador de cinema David Bordwell (1999) em seu longo estudo sobre o cineasta russo, essa foi uma das causas de maior enfrentamento entre Eisenstein e os outros integrantes da vanguarda construtivista, os quais acreditavam que a arte era uma manifestação da massa. Ao declarar-se artista, resgatou uma figura tipicamente burguesa, indo de encontro às intenções de construção e revelação de uma realidade socialista.²¹ Assim, “o compromisso de Eisenstein com a arte o levou a uma visão que ultrapassava os programas construtivistas: o poder da arte de organizar respostas emocionais” (1999: 163).

20 Eisenstein é considerado um dos mais importantes teóricos do cinema, ainda que não tenha escrito uma teoria em seu formato clássico, ou seja, em um livro no qual está reunido de forma coesa todos os seus argumentos. Seus escritos teóricos se encontram espalhados em diversos textos curtos e, por seu envolvimento com a prática de realização, é possível perceber alterações em suas defesas durante os mais de vinte anos em que teorizou sobre o cinema. Na década de 1940, Eisenstein participou da organização de um número considerável de seus artigos em dois livros: o primeiro, “O sentido do filme”, foi publicado pela primeira vez em 1942 e reúne ensaios escritos durante a Segunda Guerra Mundial; já “A forma do filme”, foi publicado somente em 1949, um ano após a morte do diretor, e reúne ensaios escritos no final da década de 1920.

21 A noção predominante no construtivismo é a de artista-operário, que atua no mesmo nível de qualquer outro trabalhador. A indústria do cinema é encarada como uma fábrica, a câmera e a mesa de montagem como máquinas que se fundem com os movimentos e ações de quem as manipula – os “homens elétricos perfeitos” (VERTOV, 1983: 249). A figura do artista singular remete aos padrões burgueses e à arte unidirecional, que relega ao público um papel secundário. Dziga Vertov, em seu polêmico manifesto “Nós”, publicado em 1922, ataca diretamente o cinema de *mise-en-scène* (que nomeia “arte de cavalete”) e os cineastas, “esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias” (idem: 247).

Contrário ao “cine-olho” de Vertov, que buscava revelar a partir do olho mecânico da câmera o cotidiano operário sem distinções hierárquicas de tarefas, expondo inclusive as figuras do realizador, do montador e do cinegrafista como operários do filme atuando em conjunto na construção da nova sociedade; Eisenstein acreditava que antes de mostrar era preciso problematizar os modelos de pensamento, investir em um cinema intelectual com a tarefa de “ensinar o operário a pensar dialeticamente” (idem: 155).

Essa rápida distinção entre os pontos-de-vista de Vertov e Eisenstein já deixa clara a forma como o segundo compreendia o papel do artista no cinema, com total domínio e autoridade sobre o material. Porém, ao mesmo tempo em que Eisenstein almejava controlar as respostas do público, ele negava o método clássico de conduzir a atenção e entregar a resposta pronta ao espectador – nesse ponto está a riqueza da perspectiva teórica do diretor e a originalidade de sua prática.

Adaptando sua teoria da montagem de atrações, escrita inicialmente com base no teatro²², para o cinema, Eisenstein defendia que o espectador deveria ser continuamente bombardeado com uma série de choques que o fizesse refletir tanto sobre o sentido quanto sobre a forma da obra. De acordo com o teórico,

atração é (...) todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final (1983: 189).

As atrações eram a matéria-prima do que o diretor nomeou “cine-punho”, em oposição ao “cine-olho” de Vertov. O “cine-punho” objetivava, em vez de revelar, chocar o espectador para que ele abrisse sua percepção, alterando assim seu modelo de pensamento. Tais choques, como ressaltado pelo teórico, não eram ocasionais, mas resultado de uma estrutura “experimentalmente verificada e matematicamente calculada”. Nesse momento é que entra em jogo o plano do artista, a intencionalidade e o manuseio minucioso da forma para atingir determinados resultados em concordância com o que se quer dizer.

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas representações parciais que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do

²² O texto “montagem de atrações”, no qual apresentava o conceito, foi publicado originalmente em 1923 e estava direcionado para a encenação da peça teatral “Todo sabichão tem um pouco de tolo”, no mesmo ano. No entanto, já no ano seguinte, quando começou a dirigir filmes, aplicou o conceito, adaptando-o para a encenação cinematográfica, sem alterar o seu objetivo de produção de choques contínuos no espectador. Tal conceito é ainda hoje considerado o mais emblemático da produção teórica de Eisenstein e elemento essencial para compreensão de seus demais argumentos.

espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador (EISENSTEIN, 2002a: 28).

Nesse sentido, há pouca distinção entre o papel do artista de cinema da forma como compreendida por Rudolf Arnheim, Béla Balázs ou Sergei Eisenstein. Para este último (assim como para os outros dois), “o artista segue sendo um calculador de estímulos, elegendo-os e organizando-os em prol do máximo impacto fisiológico” (BORDWELL, 1999: 152). Entretanto, o que vai diferenciar Eisenstein dos demais é a forma como se apresenta e se chega até as esperadas (e calculadas) reações do espectador. Em vez de apresentar as respostas, ou insinuá-las por meio de construções líricas, Eisenstein fará dos espectadores co-criadores ao lançar as perguntas e forçar uma atitude ativa do público. Por meio do método dialético, este tem que fazer contínuas associações para chegar às conclusões, reproduzindo o mesmo processo antes já realizado pelo artista.

O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com a 'força da tangibilidade física', com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (...) É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (EISENSTEIN, 2002a: 29).

Eisenstein inclui o espectador no processo criativo, compartilha com ele a formação do sentido, mas, é importante ressaltar, jamais abre mão desse sentido. Todas as relações dialéticas são “matematicamente calculadas” (retomando a expressão utilizada na citação anterior) para que o espectador não se desvirtue e experiencie a imagem “exatamente como foi experimentada pelo autor”. As formas dialéticas a disposição do artista são muitas, e Eisenstein não cessará de listá-las: conflito gráfico, de planos, de volumes, espacial, de iluminação, de ritmo temporal de movimento, entre objetos de cena, entre o ângulo de enquadramento e a posição do objeto (incluindo a questão das lentes e as distorções das massas), etc.²³ Porém, se as possibilidades de manipulação são diversas, elas devem estar em função de determinado resultado que se almeja alcançar. Tais perspectivas, uma vez mais, deixam evidentes o controle absoluto do artista sobre o sentido e, para se atingir tal, a necessidade do domínio da forma.

23 O texto “Dramaturgia da forma do filme”, de Eisenstein, detalha o uso e os modos expressivos de cada conflito, utilizando inclusive exemplos de seus filmes. Ver EISENSTEIN, 2002b: 49-71.

Ou seja, ainda que Eisenstein aplique métodos bastante distintos dos apresentados por Arnheim e Balázs²⁴, importa-nos destacar entre os teóricos formativos uma coerência de abordagem no que diz respeito ao papel assumido pelo “artista de cinema”. Este termo foi amplamente aplicado por Arnheim em seu livro “Film as art”²⁵, e tende a superar a figura do diretor. Entretanto, vale ressaltar que no livro destacado a sua aplicação somente extrapola a associação direta com o diretor em casos muito específicos, nos quais a veia artística do filme pulsa de maneira inegável na fotografia, montagem ou atuação.

Balázs igualmente vai abordar a criação artística em vários âmbitos e especificidades, porém de forma geral apontando o lugar de destaque do diretor. Eisenstein, por sua vez, não dissocia a figura do montador da persona do diretor, escrevendo sobre inúmeras outras áreas da forma fílmica, como uso das cores e construção da narrativa, porém sempre voltando para a figura central do cineasta, como o responsável por reunir e coordenar as partes isoladas – a direção é assim compreendida como um processo de montagem no qual o sentido é atingido pela articulação minuciosamente calculada das “células” separadas.

De forma mais ou menos direta, as defesas dos teóricos formativos aqui destacados em relação ao “artista de cinema” dialogam com o que Delluc definiu como “cineasta”, ou seja, sucintamente, o indivíduo de pretensões artísticas que visa explorar o potencial do cinema enquanto uma arte com características próprias e independente das demais. No entanto, a falta de exatidão, ou melhor, a possibilidade de aplicação dos termos “artistas de cinema” ou “cineastas” a figuras variáveis dentro da obra, acabou por resultar em uma neutralização de tais denominações²⁶. Os conflitos na prática de realização de filmes tornaram evidente a necessidade de uma definição mais precisa. Isso porque argumentistas, roteiristas, diretores, atores, produtores e fotógrafos passaram a disputar a autoridade sobre as ideias e as criações, e cineasta assim se converteu em um termo vago demais. Como recupera Aumont, “foi para voltar ao trabalho solitário e distinguir estas personagens que, a partir dos anos 30, a terminologia se decidiu pela atribuição da qualidade de 'autor’” (2008a: 21).

24 A maior diferença está no fato de Eisenstein dialogar teoria e prática, apresentando um método próprio, enquanto Balázs e Arnheim direcionam os seus olhares para a teorização de práticas diversas, todas com um objetivo em comum: evidenciar o potencial artístico do cinema. Arnheim, inclusive, chega a ilustrar alguns de seus argumentos (de modo favorável ou mesmo contrário) com passagens de filmes de Eisenstein, em especial “A linha geral” (1929), que havia sido recém-lançado quando da escritura de seu livro.

25 No Brasil, o livro recebeu o título “Cinema como arte: as técnicas da linguagem audiovisual” em uma primeira edição publicada somente no ano de 2012 pela editora carioca Muiraquitã. Utilizamos neste trabalho a edição espanhola publicada pela editora Paidós em 1996.

26 Cineasta tornou-se a partir de então sinônimo de diretor, independente da presença ou ausência de pretensões artísticas em suas obras.

1.5 Reprodução *versus* renovação

Chegamos, enfim, ao autor de filmes. De acordo com Aumont (2008a), Jost (2009) e Stam (2006), tanto a busca pela expressão artística, quanto a ânsia por afirmação no cenário cinematográfico de figuras individuais que almejam para si o *status* de autor, iniciam-se no período mudo, “em razão da busca de legitimação artística por parte do cinema” (idem: 48). As várias teorias formativas, assim como os conflitos da experiência prática, potencializaram a discussão sobre o caráter autoral da criação cinematográfica.

A expressão das vanguardas no cinema entre o final da década de 1910 e na extensão de toda a década seguinte, foi determinante para dimensionar na prática a discussão sobre o artista individual como cerne da criação. Em verdade, as vanguardas demarcaram as bases para a compreensão da autoria naquele momento – e com resquícios que permanecem até hoje no entendimento comum. Isso porque, enquanto as teorias buscavam termos próprios ou derivados, como “artista de cinema” e “cineasta”, o discurso vanguardista da época fez a transposição direta do autor como conceituado nas demais artes, diretamente para o cinema, sem problematizar as características e o cenário de produção próprios do meio.²⁷

Nesse sentido, a vanguarda expressionista destaca-se como um caso interessante de ser estudado com maior atenção, não só por apresentar os seus representantes como verdadeiros autores, mas, para além da valorização destes agentes criativos, o entendimento dos mesmos como autênticos visionários. “O expressionista já não vê: tem *visões*”, ressalta a historiadora e crítica alemã Lotte H. Eisner (1985: 19). Sendo assim, cabe ao artista altamente sensível desvelar o estado de alma de seus personagens, projetando-o na realidade em que vive. Somente desta forma o subjetivismo extremo assume contornos objetivos e molda tudo o que envolve a pessoa atormentada, mergulhada no seu interior que, por sua vez, define a realidade tangível.

A noção de visionário remete diretamente à ideia de gênio criador, como encarado na transição dos séculos XVIII e XIX. Eisner, em seu longo estudo sobre a corrente vanguardista, não cessa de reforçar que, segundo os ideais expressionistas, a “mão do artista” é a responsável por revelar a forma verdadeira da realidade, a expressão mais expressiva do

27 Algumas questões sobre o caráter autoral das vanguardas cinematográficas já foram exploradas na dissertação de mestrado que antecede esta tese (cf. bibliografia: PEIXOTO, 2010). Sendo assim, buscamos revisar somente os pontos fundamentais para a evolução deste trabalho e que, de forma direta, acrescentam algo à discussão proposta anteriormente. Fora a apresentação dos conceitos, toda a parte analítica do contexto da época foi produzida especialmente para este trabalho.

objeto. “O artista expressionista, não receptivo, mas realmente criador, procura, em lugar de um efeito momentâneo, o *significado eterno* dos fatos e dos objetos” (ibidem). Utiliza como método a estilização de um objeto a fim de acentuar ao máximo a sua fisionomia latente, ansiando dar visibilidade à sua aura.

O professor inglês Roger Cardinal sublinha que a premissa do expressionismo, enquanto corrente artística, é “de que o indivíduo criativo tentaria expor sua sensibilidade através de gestos artísticos, deixando, dessa forma, uma marca existencial em sua obra” (1988: 83). Entretanto, esta clareza conceitual sobre o papel do artista na vanguarda expressionista, em conformidade com a teoria e outras correntes artísticas da época, entra em choque com a prática cinematográfica, posto que os modos de produção eminentemente coletivos do novo meio vão de encontro à transposição direta do conceito de autor, enquanto agente criativo isolado.

Ao problematizar essa transferência conceitual, o que de imediato se mostra evidente é a incapacidade do termo “cineasta” de suprir as exigências que o novo cenário instiga. Como visto, cineasta refere-se à princípio ao indivíduo comprometido com a arte cinematográfica e que desempenha um trabalho a partir das propriedades do meio, buscando afirmá-lo de forma autônoma às demais artes. No entanto, o termo não inclui o desenvolvimento e a consolidação de uma marca pessoal, quer seja existencial, quer seja estilística. O autor surge então como agente criativo que potencializa a realização artística no cinema e que, no exercício da forma, expõe um traço pessoal, ou mais exatamente, um olhar, o qual se sustenta e se afirma nos trabalhos posteriores.

Se a teoria parece esclarecedora, a prática mostra-se complexa. Assim, diante do autor cinematográfico, que extrapola a noção de cineasta e conseqüentemente provoca a sua neutralização, nos deparamos com uma série de questões. Nesta seção, buscaremos esclarecer duas delas: a diferença na prática de um cineasta (da forma como era compreendido quando criado o termo) e um autor; e a maneira encontrada no período de afirmação do conceito para garantir a marca existencial do indivíduo criativo em uma produção que envolve e depende de tantas pessoas. Buscaremos esclarecer as diferenças entre o cineasta e o autor em função de como foram interpretadas as participações dos diretores Robert Wiene e Friedrich Wilhelm Plumpe (mais conhecido por seu pseudônimo F. W. Murnau) no processo de concepção de suas obras.

Robert Wiene já tinha mais de vinte filmes no currículo quando foi chamado para substituir Fritz Lang²⁸ na direção de “O Gabinete do Doutor Caligari” (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920). Sua entrada quase acidental na realização do filme que determinaria as bases do expressionismo cinematográfico ainda hoje produz controvérsias. As principais polêmicas fundamentam seus argumentos na recuperação histórica, confrontando as atribuições criativas solicitadas pelos roteiristas Carl Mayer e Hans Janowitz, o produtor Eric Pommer e o cenógrafo Hermann Warm – e mesmo Fritz Lang, que antes de declinar ao convite, teria feito algumas modificações estruturais na história.²⁹

Grande parte destas polêmicas se sustenta porque Wiene, seja em suas obras anteriores ou posteriores, jamais conseguiu fundar um estilo próprio. Depois de ter dirigido a obra que definiu as características estéticas de todo um movimento, seguiu o caminho menos arriscado, rendendo-se à repetição mecânica da fórmula que lhe forneceu algum sucesso. Eisner sublinha a conversão de uma postura fortemente subversiva em um “expressionismo meramente decorativo” (1985: 85-90), evidente já no filme lançado imediatamente após “O Gabinete...”. Dessa forma, em “Genuine” (1920), o tratamento dos cenários e das atuações (beirando um maneirismo barroco) competia em atenção com uma trama estéril, sem dela revelar e aprofundar sua aura latente.

O potencial expressivo dos cenários distorcidos, da maquiagem e do figurino que coisificam os personagens humanos, ao mesmo tempo em que atribuem afetos aos objetos, ou seja, os elementos que foram associados ao “caligarismo”³⁰ (em referência direta ao filme), esvaziaram-se conceitualmente em suas obras posteriores, restando dos efeitos apenas os seus usos ilustrativos. “Genuine” é o exemplo mais emblemático desta repetição mecânica, porém o mesmo pode ser percebido em suas produções expressionistas seguintes, como “Crime e Castigo” (*Raskolnikow*, 1923) e “As Mãos de Orlac” (*Orlacs Hände*, 1924).

28 É notório o fato de Fritz Lang ter declinado o convite para realizar o filme, uma vez que preferiu dar continuidade a sua série de aventuras, “As Aranhas” (*Die Spinnen*), a qual tinha roteirizado e dirigido a primeira parte no ano anterior.

29 Para compreender os incidentes e a disputa autoral que marcou o processo de concepção de “O Gabinete do Dr. Caligari”, ver Eisner (1985: 25-36); Kracauer (1961: 74-92) e Nazário (2002: 511-516). De acordo com os autores, Fritz Lang, mesmo com sua participação rápida e bem pontual, é responsável pela história-moldura que subverte o sentido original do filme, invertendo os papéis de louco e são e assim neutralizando a carga transgressora e altamente crítica da narrativa em relação às figuras de autoridade e controle, como idealizada pelos dois roteiristas.

30 De acordo com Aumont e Marie, o caligarismo, em referência direta à inovação proposta na concepção dos cenários de “O Gabinete do Doutor Caligari”, refere-se basicamente à “ênfase do grafismo, o jogo sobre o desequilíbrio da imagem” (2006: 39-40), e que inclui não só as interferências sobre os locais de filmagem, mas também os acessórios de cena, e inclusive as posturas dos atores em consonância com o ambiente.



Quadro 4: O caligarismo revolucionário de Wiene em “O Gabinete...” e o expressionismo de fundo meramente decorativo em “Genuine”, obra posterior do diretor alemão.

As imagens acima ilustram esta diferença do uso reflexivo e mecânico da técnica. Enquanto no primeiro quadro, a atuação compõe e espelha a distorção do cenário, com a idealização das árvores em perfeita harmonia com a atitude sonâmbula do autômato Cesare (Conrad Veidt); no segundo, os excessos maneiristas do cenário saltam aos olhos sem de fato problematizar questões que dizem respeito à visão conturbada dos seus personagens, restringindo-se apenas ao caráter decorativo.

Assim, as leituras das obras expressionistas de Wiene realizadas após “O Gabinete...”, giram em torno da cristalização da fórmula, impulsionando o questionamento de sua postura de criador. Conseqüentemente, as solicitações criativas do filme externas à direção multiplicam-se justamente em função desta ausência de expressividade estilística de Wiene ao longo de mais de vinte anos de carreira e cerca de cinquenta filmes.³¹

Em contraste à figura de Robert Wiene, aparece F. W. Murnau. Com apenas doze anos de carreira e vinte filmes, oito deles considerados perdidos, o diretor alemão consolidou um estilo próprio e excedeu a vanguarda da qual fazia parte, sendo ainda hoje considerado um dos mais inventivos e inteligentes cineastas da história do cinema. Em maior ou menor medida, grande parte de sua produção gira em torno de uma mesma temática: o poder e suas inúmeras facetas.³²

Ainda que investindo em um assunto bastante caro aos expressionistas, Murnau não só conseguiu imprimir uma marca estilística em seus filmes, como manteve o frescor nas

31 É inegável também que muitas das críticas e recusas em afirmá-lo enquanto um autor cinematográfico estão relacionadas a sua postura de operário padrão. Wiene escrevia e dirigia filmes de maneira frenética, circulando pelos mais variados temas e gêneros, do expressionismo às recriações da paixão de Cristo. Para ilustrar esta postura, basta recordar que no mesmo ano em que realizou “O Gabinete”, 1919, ele dirigiu mais dois longas e um curta, além de roteirizar nada menos que 11 filmes (dados quantitativos disponíveis no portal IMDB. Cf. www.imdb.com/name/nm0927468/?ref=fn_al_nm_1).

32 A dominação e a distinção a partir do exercício do poder aparecem nos filmes de Murnau através do exercício da beleza e da sedução (“Fantasma”, 1922; “Aurora”, 1927), do *status* social (“A Última Gargalhada”, 1924), da expressão do mal absoluto (“Nosferatu, uma sinfonia do horror”, 1922), do dinheiro (“Tartufo”, 1925), e dos ideais românticos (“Fausto”, 1926), etc.

abordagens de uma obra para a outra, evitando a repetição de seus traços. Para não fugirmos do foco deste trabalho, aprofundaremos a análise em apenas um aspecto estilístico de Murnau, o qual nos fornece subsídios suficientes para desenvolver uma contrastação com as principais obras expressionistas de Wiene: a relação projetiva estabelecida entre os personagens e o cenário.

De fato, o tratamento do cenário como expressão do tormento interno do personagem é uma das características primordiais do expressionismo. Murnau, na contracorrente da fórmula de sucesso, evitou em suas obras a reprodução do caligarismo, mas nem por isso deixou de pensar o cenário como um agente narrativo. Enquanto no caligarismo a imersão nos locais pré-estilizados faz com que os personagens atuem no limite entre a projeção de seus temores e a indiferença a eles, posto que os ambientes são fixos (geralmente pintados sobre grandes telas) e assim permanecem nos momentos de maior ou menor tensão; nos filmes de Murnau o cenário instiga um confronto constante com os personagens, fazendo com que estes jamais se mostrem indiferentes a eles.

A projeção personagem-cenário em Murnau é, na grande parte das vezes, móvel, evidenciando nuances que o caligarismo não possibilita uma vez que trabalha em busca do extremo – a fixidez das telas pintadas, ao mesmo tempo em que a maquiagem dos atores e a distorção estática dos objetos, reforçam essa ideia. Em cada filme, Murnau recorre a efeitos distintos para representar estes confrontos projetivos, desde construções imaginárias por meio de sobreimpressões de imagens em tamanhos e velocidades diferentes, como nas cenas iniciais de “Aurora” (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927); passando por uma câmera que voa de um prédio a outro acompanhando o som da fofoca das vizinhas, e um hotel que se curva sobre o personagem desesperado, como em “A Última Gargalhada” (*Der Letzte Mann*, 1924); ou ainda um bloco de casas que persegue o protagonista pelas ruas escuras da cidade, como em “Fantasma” (*Phantom*, 1922).

Lotte Eisner considera que “em Friedrich Wilhelm Murnau, o maior diretor que os alemães jamais tiveram, a visão cinematográfica nunca é o resultado apenas da tentativa de estilização do cenário” (1985: 72). Ou seja, indo além tanto ao caligarismo estático, quanto ao expressionismo de fundo decorativo (sem função efetivamente dramática), o cineasta buscava explorar as distorções de formas e tamanhos somente quando estas estavam a favor da evolução da narrativa, espelhando subjetividades de forma simbólica.

Ilustram esta afirmação a projeção da monstruosidade e do mal absoluto na sombra do vampiro subindo a escadaria em direção ao quarto de sua amada, no final de “Nosferatu” (*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, 1922); assim como as colunas gigantes minimizando os personagens derrotados e à deriva em um largo corredor (e imersos em uma extensa profundidade de campo), no desfecho de “O Castelo Maldito” (*Schloß Vogelöd*, 1921); as imagens sobrepostas da porta giratória do hotel com suas formas distorcidas fundindo-se e, ao mesmo tempo, ao girar, esbofeteando o rosto do porteiro recém demitido em “A Última Gargalhada” (*Der Letzte Mann*, 1924), ou ainda as imagens iniciais de “Fausto” (*Faust – Eine Deutsche Volkssage*, 1926), dimensionando a pequena importância dos humanos, apresentados como ínfimos seres em uma pequena maquete da urbe, diante da grandiosidade maléfica do diabo, em mais um uso criativo e narrativo do enquadramento.



Quadro 5: A multiplicidade de técnicas exploradas por Murnau em torno de um mesmo tema. As sombras monstruosas de “Nosferatu” (I1); a profundidade de campo em “O Castelo Maldito” (I2); as sobreimpressões em “A Última Gargalhada” (I3) e o uso da perspectiva dimensionando o poder em “Fausto” (I4).

Em síntese, mesmo a breve análise aqui proposta já insinua a característica marcante que diferencia Murnau de Wiene: a inquietação, evidente na constante exploração artística de efeitos plenamente cinematográficos que deflagram tanto a expressão de uma subjetividade quanto um constante e renovado pensamento da forma. Ao não se restringir à repetição de fórmulas, Murnau investiga uma série de possibilidades que se adaptam de maneira mais adequada a cada narrativa, sem de fato perder a coesão estilística. A coerência é alcançada não

pela repetição idêntica, mas sim pela renovação da abordagem por meio de técnicas diversas. Basicamente, os exemplos citados dos filmes de Murnau fazem uso inventivo da composição do quadro (o que inclui a perspectiva, profundidade de campo e o extra-campo) e da sobreimpressão de imagens.

Se Wiene pode ser considerado um cineasta em “O Gabinete do Doutor Caligari”, no sentido primeiro da palavra – como agente criativo que colabora para a evolução da arte cinematográfica; sua postura limita-se a de um realizador comum em “Genuine”, uma vez que não apresenta nada de realmente novo, seja na forma, seja no conteúdo. Corroborando esta afirmação, o historiador francês de cinema Georges Sadoul afirma que, diferente dos demais envolvidos na concepção de “O Gabinete...”, os quais se mostraram fundamentais na evolução do cinema alemão, “o produtivo e comercial Robert Wiene” (1963: 144), na contramão das apostas, acabou por “voltar às fáceis produções comerciais que constituíam a sua vocação” (idem: 146) e que acabaram esquecidas no tempo. Em contraposição, a neutralização do termo cineasta e a utilização da denominação autor parece adequar-se inteiramente ao caso de Murnau. Assim, o autor pode ser compreendido neste primeiro momento como um cineasta (no sentido original do termo) que se afirma constantemente enquanto tal. Ou seja, que renova e atualiza o seu pensamento sobre a arte cinematográfica ao fazer usos inventivos de seus instrumentos de linguagem. Esta elaboração artística constante inaugura um estilo próprio, que vem a refletir uma forma de compreensão do cinema e, para além dele, uma forma de compreensão da realidade.

É interessante destacar que, já neste primeiro momento, a confirmação do estilo depende necessariamente de sua renovação, e não, ao contrário, de sua cristalização – o comparativo entre Wiene e Murnau exemplifica bem essa questão. Porém, vale ressaltar que a renovação não está relacionada à busca modernista de ruptura total e desprezo pela coerência. A construção autoral, já em suas primeiras aproximações, se dá a partir da ideia de que um estilo é vivo, reflete um olhar, um posicionamento; assim que tende naturalmente a se transformar e amadurecer, sem necessariamente perder seus traços, ainda que eles sejam revistos e se transformem de acordo com o tempo e as experiências vividas.

F. W. Murnau pode ser entendido nesta lógica como um autor, posto que além de constantemente pensar na manipulação criativa das técnicas, no seu caso sempre em função da narrativa (e não por um simples formalismo exibicionista ou ilustrativo); ele demonstra uma inquietação que tanto explicita um renovado pensamento artístico sobre o cinema, quanto

o trabalho sobre determinados temas e com o uso de determinados elementos técnicos e estéticos que revelam, em maior ou menor grau, uma individualidade (algo a dizer) e um estilo próprio (uma forma característica de dizê-lo).

Se as diferenças entre um cineasta (indivíduo com pretensões artísticas no meio cinematográfico) e um autor (indivíduo com pretensões artísticas no meio cinematográfico que estabelece marcas estilísticas a partir de um constante, porém coerente, questionamento da linguagem) parecem claras a princípio; vale agora retomar a indagação sobre a maneira encontrada neste período para garantir a marca existencial do indivíduo criativo em uma produção que envolve e depende de tantas pessoas.

Neste ponto a transposição direta do conceito das outras artes para o cinema se fez evidente e a consolidação do autor se deu, basicamente, pelo controle criativo da produção. O modelo Griffith, de exaltação e reforço da assinatura, imperou nas décadas de 1920 e 1930, consolidando nomes do cinema hollywoodiano (como Charlie Chaplin), britânico (Alfred Hitchcock), francês (Abel Gance; Marcel L'Herbier; Jean Epstein) e, igualmente, do cinema alemão – entre os nomes mais emblemáticos estão Fritz Lang e F. W. Murnau. Todos esses diretores tinham grande liberdade para realizar os seus filmes – direito normalmente conquistado pelo sucesso de suas obras anteriores³³; e por isso não abriam mão de supervisionar todo o processo. Ocupavam a posição central da produção, reproduzindo uma postura solitária de criação, ainda que, muito diferente das outras artes, estivessem cercados de profissionais. A ideia de controle sobre a criação, inevitavelmente, passou a segmentar a produção artística, colocando o autor em uma posição monárquica, na defesa das ideias de hierarquia criativa e AUTORidade sobre o material.³⁴

33 Nos casos citados, vale recordar que Chaplin e Griffith fundaram uma produtora justamente para não terem de ceder a nenhuma exigência externa. Hitchcock era o nome mais famoso do cinema inglês das décadas de 1920 e 1930 e, por isso, tinha extenso controle sobre sua produção. Já os diretores associados às vanguardas impressionista e expressionista reproduziam de forma mais direta a ideia de artista solitário das outras artes, uma vez que, mesmo envolvidos em superproduções milionárias, tendiam a associar o cinema mais ao universo artístico do que ao universo propriamente industrial. Nesse sentido, concebiam o cinema como modo de expressão individual.

34 No contexto do expressionismo alemão, é interessante destacar que muitos roteiristas e diretores de fotografia tiveram êxito e ganharam visibilidade com suas contribuições artísticas. Porém, ainda assim, jamais macularam o estilo de determinados diretores considerados autores. Para dimensionar um pouco este cenário, basta recordar que Carl Mayer, o roteirista de “O Gabinete do Dr. Caligari” e “Genuine”, ambos dirigidos por Robert Wiene e discutidos neste trabalho, é também o roteirista de “O Castelo Maldito”, “A Última Gargalhada”, “Tartufo” e “Aurora”, filmes realizados por Murnau. De forma semelhante, o renomado fotógrafo Karl Freund, participou de vários filmes de Murnau (“As Finanças do Grande Duque”; “A Última Gargalhada” e “Tartufo”), assim como de “Metrópolis” e dos dois filmes da saga “As Aranhas”, dirigidos por Fritz Lang. Porém, ainda que as associações de talentos nestes casos sejam lembradas e valorizadas, não há aproximações ou questionamentos sobre o estilo (ou ausência dele, no caso de Wiene) de cada um dos diretores ou sobre a integração coerente dos filmes destacados no conjunto de suas obras.

Murnau, por exemplo, era conhecido por supervisionar todas as partes do processo e, de acordo com o historiador irlandês de cinema, Mark Cousins (2011: 101), somente aceitou o convite milionário para trabalhar em Hollywood ao ter a garantia de liberdade total na hora de rodar, com tudo o que necessitasse ao seu alcance; o que era raríssimo na época, em especial para um diretor estrangeiro. Ao não obter o sucesso esperado em sua obra de estreia nos EUA,³⁵ Murnau perdeu parte de seus privilégios e, diante da insatisfação com as interferências em seu processo autoral nas produções seguintes, “Os 4 Diabos” (*4 Devils*, 1928) e “O Pão Nosso de Cada Dia” (*City Girl*, 1930), rescindiu o contrato para filmar sua derradeira obra, “Tabu” (1931), longe de Hollywood.

1.6 Uma política de consagração autoral

As discussões sobre a arte cinematográfica passaram por um momento de instabilidade e incerteza com a introdução do sistema sonoro no final da década de 1920. A princípio, os teóricos formativos mostraram receio com a nova tecnologia, uma vez que reconfigurava todo o processo de encenação (seja pelos microfones, tipos de atuação e movimentação mais restrita da câmera, que precisava ser isolada uma vez que fazia muito barulho)³⁶, seja igualmente pela tendência ao naturalismo que predominou através da fala, reduzindo a capacidade metafórica da imagem ao conduzir a narrativa pelo verbo.

Diante deste cenário, Rudolf Arnheim afirma em 1932, de forma bastante enfática e até mesmo apocalíptica, que o som surge como o câncer do cinema, representando um “empobrecimento artístico”, ou ainda, uma “impressionante decadência em relação à excelência artística” (1996: 164-165). Entretanto, mesmo que de forma bastante pontual e longe da tendência hegemônica, é possível destacar casos de usos criativos da nova técnica,

35 O cineasta Martin Scorsese, em seu livro “Uma viagem pessoal pelo cinema americano”, relata que “Aurora” foi o “filme de arte” mais caro da história de Hollywood até então e reforça que Murnau teve carta branca para desenvolver o projeto – imposição aceita pelo estúdio da Fox graças ao enorme sucesso dos filmes europeus do diretor (2004: 84). O filme acabou não tendo o sucesso de bilheteria esperado pelos produtores, mas em compensação recebeu 3 estatuetas do Oscar, logo na edição inaugural do prêmio: melhor filme, melhor atriz (Janet Gaynor) e melhor fotografia.

36 O filme “Cantando na Chuva” (*Singin' in the Rain*, 1952) retrata muito bem esta período de adaptação ao som e serve aqui para ilustrar como a encenação sofreu modificações e ficou a mercê da nova técnica.

como o aplicado por Alfred Hitchcock em seu primeiro filme falado: “Chantagem e confissão” (*Blackmail*, 1929).³⁷

No filme, uma jovem garota é assediada por um artista ao acompanhá-lo ao seu estúdio, onde, em legítima defesa, acaba por assassiná-lo com uma faca. No dia seguinte, à mesa do café, uma vizinha fofoqueira critica o método utilizado no crime (acusando-o de “pouco britânico”) e não cessa em repetir a palavra *knife* (faca). Quando o pai pede para a garota cortar um pedaço de pão com uma faca semelhante à utilizada no assassinato, ela se mostra visivelmente tensa e da fala contínua da vizinha, ouve somente a repetição incansável da palavra *knife, knife, knife...* que reverbera em sua cabeça no meio de um burburinho incompreensível.

O inteligente tratamento de som, de fundo impressionista, aponta variadas possibilidades artísticas, que, no entanto, demoraram um certo tempo para serem exploradas. As experiências inovadoras como no filme de Hitchcock mostraram-se casos isolados, escapando à tendência majoritária de uma utilização naturalista e pouco inventiva da nova técnica. Diante deste cenário, o ápice da busca artística-autoral da década de 1920 perdeu espaço para discussões voltadas para a técnica, enaltecendo a revolução e o impacto que o som provocou. Nesse sentido, os debates conceituais sobre autoria perderam o foco e somente voltaram à pauta, de forma articulada, na década de 1950, com os analistas e críticos da publicação francesa *Cahiers du Cinéma*.

O grande responsável pela retomada do conceito de autoria foi o então crítico François Truffaut que, em um artigo de 1954³⁸, distinguiu as “vedetes da indústria”, ou seja, os realizadores e os roteiristas que insistiam em reproduzir as fórmulas facilmente assimiladas

37 No livro de entrevistas que concedeu a François Truffaut (2004), Alfred Hitchcock relata que “Chantagem e confissão” era um filme à princípio mudo, mas que foi filmado com a “técnica do falado”, posto que ao cineasta interessava experimentar as novas possibilidades de narração trazidas pelo som. Após convencer os produtores de lançá-lo sonorizado, filmou novas cenas e, curiosamente, utilizou de dublagem ao vivo, uma vez que a protagonista era alemã e falava mal o inglês (a mesma técnica retratada de forma cômica em “Cantando na Chuva”).

38 “*Une certaine tendance du cinéma français*” (Uma certa tendência do cinema francês), publicado originalmente em janeiro de 1954, na edição número 31 da *Cahiers du Cinéma* (pp.15-28). A tradução para o português pode ser encontrada na compilação de artigos de Truffaut, publicada no Brasil com o título “O prazer dos olhos”, entre as páginas 257 e 276 (ver bibliografia). O historiador francês de cinema Antoine de Baecque dedica todo um capítulo de seu livro “Cinefilia” (2010: 161-196) para descrever o processo de elaboração deste polêmico artigo. Segundo Baecque, também biógrafo de Truffaut, o texto foi escrito dois anos antes de sua publicação e reescrito inúmeras vezes sob a supervisão de André Bazin até atingir sua forma final. A espera e as reescrituras se deram pelo caráter acusativo que o artigo tinha a princípio, o qual, conforme suas revisões, foi assumindo uma dimensão mais teórica e propositiva. Baecque não cansa de afirmar que muito da agressividade inicial de Truffaut estava relacionada a sua pouca idade (apenas 20 anos quando da primeira versão do texto e 22 na época de sua publicação), ressaltando a importância da figura paterna de André Bazin (fundador da *Cahiers*) na modelação dos argumentos do então crítico.

pelo público, a fim de conservar o prestígio e a fama dentro de uma “tradição de qualidade”; dos autores, aqueles que não faziam concessões e investiam de fato no aspecto realmente criativo em relação aos instrumentos da estética e da linguagem cinematográfica.

Antes de aprofundar nos debates propostos pelos críticos, capitaneados pelo inquieto Truffaut, é preciso recuperar três fatos que foram fundamentais para a retomada da autoria na década de 1950. O primeiro data de 1936 e refere-se à criação da Cinemateca Francesa, por Henri Langlois e Georges Franju. A Cinemateca consolidou-se de imediato como um espaço de profundo debate e reflexão sobre o cinema, destacando-se na formação de toda uma geração de cinéfilos franceses, dentre os quais uma parcela considerável dos futuros críticos da *Cahiers* e cineastas da *nouvelle vague*.

O segundo fato de destaque é a fundação da própria revista *Cahiers du Cinéma* em abril de 1951, por André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze. Com um procedimento diferenciado de crítica, a *Cahiers*, muito inspirada na proposta da Cinemateca, sustentava um olhar apurado para a memória do cinema e para os seus realizadores. Desde o início, estabeleceu o formato de longas entrevistas com diretores, as quais se estendiam por duas ou três edições, investigando minuciosamente posturas e métodos criativos individuais.

O terceiro fato importante para a compreensão do retorno dos debates sobre o autor e a autoria antecede um pouco à criação da *Cahiers* e remonta ao ano de 1948, quando o cineasta e crítico francês Alexandre Astruc publicou o manifesto da câmera-caneta. Em “*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo*”³⁹, Astruc articulou uma analogia direta entre o ensaio literário e os filmes pós-guerra, no que diz respeito à possibilidade do cineasta de se expressar livremente, sem estar preso a regras ou formatos rígidos.

O cinema está em processo de se tornar um meio de expressão, como foram todas as outras artes antes dele, e particularmente a pintura e o romance. Depois de ter sido sucessivamente uma atração de feira, um entretenimento semelhante ao teatro de *boulevard*, ou um meio de preservar as imagens da época, ele tornou-se gradualmente uma linguagem. Uma linguagem, em outras palavras, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, tão abstrato quanto ele seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como fazem hoje o ensaio ou o romance (ASTRUC, 2007: 221).

Ao ultrapassar os gêneros estratificados e explorar as possibilidades de manuseio da linguagem, o cineasta pode então conduzir a câmera em primeira pessoa, da mesma forma que um escritor manuseia a sua caneta, na ânsia de “escrever” com ela sobre toda e qualquer coisa

39 Publicado originalmente no semanário “L'Écran Français”, número 144, de 30 de março de 1948. O artigo foi reproduzido, cinquenta anos depois, com o formato idêntico ao original em: DOUCHET, Jean (org.). *Nouvelle vague*. Paris: Cinématèque Française/ Hazan, 1998. p.40. Neste trabalho, utilizamos a versão em espanhol do manifesto publicada em 2007 (cf. bibliografia).

que lhe seja urgente e que comunique algo acerca de seu modo de olhar para o mundo. Entre todas as defesas da afirmação autoral no cinema, a de Astruc é a que mais se aproxima da concepção moderna de autor nos contextos dos séculos XVIII e XIX, conforme analisado nas primeiras seções deste trabalho a partir de teóricos e historiadores como Argan (2006); Gombrich (1988); Hauser (1989) e Williams (1969).

Assim, é possível perceber uma forte carga de romantismo em Astruc ao conceituar o autor cinematográfico. A analogia com o escritor ensaísta reforça a confirmação do artista individualizado e absolutamente livre que recorre à própria inspiração e ao talento para expor algo (seus pensamentos, suas obsessões) de forma original e criativa.

Entretanto, o crítico e cineasta não escapou de apoiar os seus argumentos na práxis cinematográfica. Assim, Astruc destaca, no decorrer da década de 1940, um movimento de abertura e experimentação que avançou os formatos narrativos clássicos, investindo no caráter ensaístico e negando obediência passiva a um texto pré-fixado (seja uma obra literária, seja mesmo um roteiro estruturado), assim como a um padrão de associação de imagens e composição de sentido. Entre os seus exemplos figuram os filmes franceses “A Regra do Jogo” (*La Règle du Jeu*, 1939), escrito e dirigido por Jean Renoir; “As Damas do Bois de Boulogne” (*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945), adaptado e dirigido por Robert Bresson; além dos primeiros filmes do então promissor cineasta norteamericano Orson Welles, com destaque para o revolucionário “Cidadão Kane” (*Citizen Kane*, 1941).

O panorama contextual abordado por Astruc está diretamente relacionado com o que mais tarde ficou conhecido como o primeiro momento do “cinema moderno”, marcado pela abolição das noções rígidas de certo e errado na realização cinematográfica e, conseqüentemente, pela reinterpretação dos usos da linguagem, sem desconsiderar o modelo clássico (ao contrário das vanguardas da década de 1920), mas de forma agregadora e autorreflexiva, ampliando o seu espectro de possibilidades.

Nesse sentido, ainda que tenha intitulado o artigo como “o nascimento de uma nova vanguarda”, Astruc considerava que a nova configuração do cenário excedia à noção convencional do termo. Para o crítico, a vanguarda, em seu sentido mais tradicional, “tentava criar um terreno exclusivo do cinema; nós, ao contrário, buscamos estendê-lo e convertê-lo em uma linguagem ampla e o mais transparente possível” (2007: 224).

Astruc encerra o artigo apresentando uma condição básica para que a câmera consiga enfim exercer a mesma função que a caneta: que o próprio roteirista faça os seus filmes, ou,

mais exatamente, que seja extinta a figura do roteirista a fim de que aconteça uma fusão entre este e o realizador. Segundo ele, somente desta forma “a encenação deixa de ser um meio de ilustrar ou apresentar uma cena e passa a ser uma autêntica escritura”, e assim, “o autor escreve com sua câmera da mesma maneira que o escritor escreve com sua esferográfica” (ibidem).

Este é justamente o ponto que Truffaut recupera e investe em seu polêmico artigo de seis anos depois, exaltando os “autores que escrevem seus diálogos com frequência, alguns criando eles próprios as histórias que dirigem” (2006: 273)⁴⁰ em detrimento das “vedetes da indústria”, roteiristas e diretores que mantinham o alto prestígio ao reproduzir incansavelmente as fórmulas já assimiladas pelo público, ou seja, sem qualquer abertura para experimentação, em filmes sofisticados e inteiramente apoiados em recursos literários.

Ainda neste artigo, Truffaut ataca o “princípio de equivalência”, próprio de um “filme de roteirista”, no qual as passagens subjetivas dos grandes clássicos da literatura, principais alvos dos filmes da “tradição de qualidade”, quando adaptadas para o cinema eram convertidas pelos roteiristas em situações objetivas, normalmente apoiadas na fala e em acontecimentos forjados para a explicitação verbal do processo interior. Uma vez que tudo é concretizado no papel por meio do velho esquema ação-reação, “depois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles [os roteiristas], é o cavalheiro que estabelece os enquadramentos... e, infelizmente, isso é verdade!” (TRUFFAUT, 2005: 271).

Assim, os típicos “filmes de roteiristas”, que antecipam todas as mínimas ações e estabelecem de forma explícita todos os conflitos, limitam consideravelmente o trabalho criativo do diretor, entendido como um mero operador, com a principal função de capturar as imagens e os sons de acordo com o que está pré-determinado no papel. Resistindo a este pensamento, a autoria neste contexto é recuperada e exaltada como uma resposta criativa à exaustão de um modelo de cinema padronizado e despersonalizado, privilegiando a figura do cineasta. O cenário moderno vai impulsionar tal valorização autoral, uma vez que compreende a pluralidade de expressões individuais, ultrapassando os estilos próprios de movimentos e escolas.⁴¹

40 Truffaut exemplifica com oito cineastas: Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati e Roger Leenhardt. O fato de todos eles serem franceses está em consonância com o objetivo do artigo: denunciar a estagnação do cinema francês da época ao valorizar uma meia dúzia de roteiristas e diretores que faziam seus filmes baseados na fórmula da “tradição de qualidade”.

41 A partir da consolidação da modernidade cinematográfica, as correntes estéticas (a exemplo da *nouvelle vague* francesa e também dos vários “cinema novos” espalhados pelo mundo) apresentarão traços de coerência muito mais abstratos do que concretos, sob o ponto de vista da forma. Os primeiros filmes de François Truffaut e Jean-Luc Godard, por exemplo, revelam maneiras absolutamente distintas de composição

Truffaut e, na sequência, seus pares da *Cahiers du Cinéma* (em especial, Jean-Luc Godard; Claude Chabrol; Jacques Rivette e Eric Rohmer) defenderão um cinema de autores baseado na liberdade e inventividade da *mise-en-scène*. A fusão do roteirista com o diretor é uma primeira estratégia para reduzir a importância do roteiro no processo e lançar luz sobre o trabalho de encenação. Tal artifício será logo revisto e adaptado por seus polemistas; porém parte-se da ideia de que, uma vez que o diretor não escreve seu filme, deve ele trazê-lo para si e realizá-lo em consonância com seu estilo.

É preciso deixar claro que esta revisão da proposta inicial não se deu de maneira automática, mas sim pelo profundo desejo dos críticos de incluir na lista seleta de autores diretores que trabalhavam em Hollywood. Esta foi a maior polêmica envolvendo a questão autoral na década de 1950 e, de certa forma, por seu caráter escandaloso, garantiu o prolongamento e o fervor da discussão. Vale sublinhar também que, por trás desta artimanha dos críticos, a qual estava fundada em uma sincera admiração pelo trabalho dos cineastas destacados⁴², há duas contribuições importantes que tal postura inclusiva provocou: 1) a extinção das fronteiras entre um cinema de arte e um cinema industrial, desautorizando uma abordagem que tangenciou, de forma quase sempre implícita, as teorias e as discussões cinematográficas até então; 2) a desvinculação da ideia de autoria cinematográfica, enquanto uma expressão comprometida com os preceitos da arte em geral, de noções como hermetismo e/ou elitismo.

De forma geral, as discussões sobre a autoria na década de 1950 giravam em torno da valorização do cineasta como figura central na produção cinematográfica, por estabelecer uma resistência criativa aos formatos padronizados que vinham se repetindo havia muito tempo em função do êxito alcançado pela assimilação das fórmulas e pela sedução através da aparência sofisticada. Entretanto, afirmar-se enquanto um autor de filmes não solicitava necessariamente a interação dentro de um cinema puramente artístico (ou previamente compreendido como artístico, como no caso das vanguardas), mas sim, sustentava relação

estética, ainda que façam parte de um mesmo movimento, a *nouvelle vague*, determinada por anseios amplos que encontram possibilidades múltiplas de expressão: a liberdade de filmar e, conseqüentemente, a quebra com a estrutura claustrofóbica dos estúdios; a valorização do prosaico; a espontaneidade das atuações e das situações retratadas; as histórias ordinárias; a abertura para o imprevisto e o inesperado; a busca pela experimentação; a autorreflexividade no uso da linguagem; etc.

42 Antoine de Baecque (2004: 137-146) constata que o fascínio dos críticos da *Cahiers du Cinéma* pelo cinema americano é resultado de uma formação cinéfila. Curiosamente, esta profunda admiração pela articulação entre arte e espetáculo atingida por certos cineastas em Hollywood fez com que os críticos da *Cahiers* se opusessem também aos cineastas absolutamente rebeldes e marginais, que preservavam a imagem de “malditos”, considerados por eles “como o modelo de uma determinada forma de desviação ou mesmo corrupção” (BAECQUE, 2004: 139).

direta com a expressão de uma individualidade – independente do cenário de atuação. Por isso, aos olhos dos críticos da *Cahiers*, alguns (poucos) diretores de Hollywood mereciam as maiores louvações, uma vez que conseguiam contornar o sistema intensamente regrado e resistente à experimentação do cinema americano, denotando pelas entrelinhas um olhar pessoal – a estes, Martin Scorsese nomeará mais tarde “diretores-contrabandistas” (2004: 112-157), os quais conseguem se infiltrar pelas brechas do sistema para expressar sensibilidades diferentes ao padrão, na linha tênue entre a inserção e a resistência.

Independente do cenário, como apontar autores? Como fundamentar a eleição de determinados cineastas em detrimento de outros? Se nem todos são autores, como perceber e justificar os que são? A fim de satisfazer estas questões, os “jovens turcos” (como assim eram chamados) da *Cahiers* apresentaram um método de análise fílmica denominado “a política dos autores”. Esta nada mais pretendia do que recusar as análises impressionistas dos filmes individuais (método tradicional da crítica da época) para pensá-los dentro do conjunto da obra do diretor, a fim de ressaltar pontos de recorrências temáticas e marcas estilísticas.

O filme como unidade perde importância e ganha sentido a sua inserção em um sistema maior que tende a revelar, por suas recorrências e indicativos de estilo, uma forma pessoal de perceber o mundo através da ação sobre a linguagem audiovisual. Nesse sentido, um clássico respeitado e um “grande filme doente”⁴³ têm o mesmo valor, independente de seus êxitos nas bilheteiras ou seus respaldos em determinados setores da crítica especializada, uma vez que podem igualmente desvelar ou complexificar uma visão artística autoral. Como destaca Baecque,

a única política dos *Cahiers* consiste em falar sobre cinema, sobre autores, sobre realização. (...) A moral de um filme (seu conteúdo, sua mensagem política, se se prefere) está intimamente relacionada com a forma cinematográfica empregada pelo autor (enquadramentos, movimentos de câmera, montagem, ou seja, a direção). Trata-se de desligar o julgamento e as sentenças escritas sobre os filmes de qualquer noção de conteúdo (já não existe uma hierarquia entre grandes e pequenos temas, boas ou más mensagens) e do que o envolve (as condições econômicas, políticas, técnicas, históricas de produção e de realização dos filmes são conscientemente ignoradas pela política dos autores). O que define um grande filme, o que impõe um

43 “Grande filme doente” é o termo adotado por François Truffaut para referir-se à “obra-prima abortada, um empreendimento ambicioso que sofreu erros de percurso: um belo roteiro infilmável, um elenco inadequado, uma filmagem envenenada pelo ódio ou ofuscada pelo amor, uma defasagem grande demais entre intenção e execução, um projeto que vai se afundando sorrteiramente ou sofrendo uma exaltação ilusória” (2004: 324). Truffaut ainda ressalta que a noção de “grande filme doente” só pode ser aplicada a diretores “que demonstraram em outras circunstâncias ser capazes de atingir a perfeição” (ibidem) e torna-se um elemento valioso nas mãos de um bom analista, uma vez que seus erros se anunciam normalmente por um excesso de sinceridade do autor. No caso de Hitchcock, Truffaut aponta o menosprezado “Marnie: confissões de uma ladra” (1964) como o seu “grande filme doente”.

grande tema, o que faz que chegue uma mensagem, é a veracidade de sua colocação em cena (2003: 21).

O profundo estudo da obra de Alfred Hitchcock, desenvolvido em 1957 pelos então críticos Claude Chabrol e Eric Rohmer (2010), é um dos mais emblemáticos para ilustrar a aplicação da “política”. Ao analisar mais de quarenta filmes do cineasta, Chabrol e Rohmer apontaram um tema que perpassa praticamente a totalidade das obras de Hitchcock e que foi colocado em cena, sonora e imagetivamente, das formas mais originais e criativas.

De acordo com a análise, a “culpabilidade intercambiável” aparece como uma inquietação do diretor, em maior ou menor medida, desde o primeiro suspense desenvolvido ainda na Inglaterra, na esfera do falso culpado de “O Inquilino” (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926), que veio a se repetir inúmeras vezes, de forma mais explícita em “O Homem Errado” (*The Wrong Man*, 1956) e “Intriga Internacional” (*North by Northwest*, 1959); até seu último filme, no satírico jogo de erros e disfarces de “Trama Macabra” (*Family Plot*, 1976). A transferência da culpa de filho para mãe em “Psicose” (*Psycho*, 1960); o caso da atual esposa que se reprime à sombra da ex, como em “Rebecca – A Mulher Inesquecível” (*Rebecca*, 1940), ou ainda o jornalista imobilizado que projeta um desejo criminoso interno na suspeita de assassinato cometido pelo vizinho ameaçador do prédio da frente em “Janela Indiscreta” (*Rear Window*, 1954), aparecem assim como variações de um mesmo tema.⁴⁴

A riqueza do estudo do conjunto de obras, como definia a “política dos autores”, busca revelar igualmente nuances que, à primeira vista, ou mesmo na análise separada dos filmes, acabaria por se diluir. Voltando ao caso de Hitchcock; Chabrol, Rohmer e outros analistas apontam também, por meio da análise conjunta das obras do diretor, a associação recorrente da culpa com o cristianismo, muitas vezes tratada a partir da ironia.

Nesse sentido, destacamos no quadro seguinte algumas soluções visuais utilizadas por Hitchcock para representar, de forma complexa e não explícita, a abordagem da “culpabilidade intercambiável” permeada pela sombra da moral cristã. A primeira imagem reproduz a famosa cena final de “Psicose”, quando a imagem da mãe morta de Norman vai

44 O caso de “Janela Indiscreta” é aprofundado por Ismail Xavier em seu livro “O olhar e a cena” (pp.72-84) nesta mesma perspectiva de transferência da culpa. O inovador da proposta analítica do teórico brasileiro é que ela destrincha a “geometria do espetáculo” própria do filme, na qual Jeff (James Stewart) duplica o papel do espectador e insinua um anseio criminoso que não é apenas compartilhado com o público, mas denunciado nele por seu caráter evidentemente projetivo. “Existe o espelhamento pelo qual eu, espectador, observo Jeff, meu representante, observando o assassino. (...) Há um outro espelhamento que se sobrepõe a esse: eu, espectador, desejo o crime de Thorwald tanto quanto Jeff. (...) Ou seja, o meu crime é o crime de Jeff que Thorwald comete por procuração” (2003: 78). Sendo assim, Jeff reflete o espectador na tela e ao reprimir um anseio criminoso projetado no suposto ato do vizinho ameaçador, denuncia no espectador do filme o mesmo desejo latente, já que aparece como seu duplo e representante.

tomando os traços faciais do filho progressivamente conforme o cabo de aço vai resgatando o carro do fundo do pântano (na imagem sobreposta), trazendo à margem o conflito interno de repressão/ possessão sexual com tons incestuosos. Já na segunda imagem, de “O Inquilino”, o falso culpado é marcado no rosto com uma cruz ocasionalmente refletida pelo sol através da esquadria da janela, insinuando uma culpa que, já que não se refere ao crime pelo qual todos o acusam, deflagra um outro ato obscuro do personagem que não tomamos consciência, mas que é evidenciado na encenação. Na terceira e quarta imagens do quadro, do filme “O Homem Errado”, os rostos do inocente e do culpado se fundem enquanto o primeiro reza e o segundo se prepara para um novo crime, representando a dualidade nos personagens e a projeção da culpa e da inocência de um no outro. Ao fundir os rostos, Hitchcock lança várias questões de forma indireta e complexa: quem é o inocente? E quem é o culpado? Há, de fato, um verdadeiro inocente e um verdadeiro culpado? O quanto de culpa há no inocente e o quanto de inocência há no culpado?



Quadro 6: Soluções visuais diversas para a abordagem de um mesmo tema nas obras de Hitchcock.

Sendo assim, a obra de Hitchcock exemplifica muito bem a defesa da “política” que um autor somente se repete de forma abstrata. Não se trata de realizar incessantemente o mesmo filme, mas de estabelecer um contato entre todos eles (ou uma porção de tais) a partir de relações temáticas e estéticas complexas, as quais obcecaram e revelaram o imaginário próprio do criador em determinado momento de sua vida e carreira.

Em Hitchcock, a recorrência temática não impede que seu tratamento da forma seja plural e diversificado. O cerne da expressão autoral em Hitchcock, segundo os defensores da “política”, não está na insistência da “culpabilidade intercambiável” nos filmes (ainda que seja um ponto essencial para a sua compreensão), mas o seu tratamento particular da forma, revelador de uma individualidade, nos mais diversos contextos e situações narrativas. Os críticos da *Cahiers* vão ressaltar justamente este ponto na configuração de um verdadeiro autor. Uma vez que o cinema se realiza concretamente na abordagem imagética e sonora de determinado assunto, o que caracteriza de fato um autor cinematográfico é sua inquietação com a forma.⁴⁵

Jacques Rivette, um dos principais representantes da “política”, afirma que

todos os temas nascem livres e em igualdade de direitos. O que conta é o tom, o acento, o matiz; não importa como o chamemos: é dizer, o ponto de vista de um indivíduo, o autor, um mal necessário, e a atitude que toma esse indivíduo em relação ao que se roda, e em consequência com o mundo e com todas as coisas (2005: 37).⁴⁶

Dessa maneira, a composição estética autoral, na esfera da articulação das imagens e dos sons, revela uma coerência, ainda que fugidia e flexível, posto que traz à tona uma forma de ver e ouvir, de compreender determinado tema, que é mutante de acordo com as experiências vividas e o amadurecimento da percepção.⁴⁷ A modernidade cinematográfica vai incentivar esta construção variável do estilo, uma vez que escapa à estrutura mais rígida e centralizadora da corrente clássica. Entretanto, é importante destacar que a mutação do estilo, de acordo com os defensores da “política”, por mais aparentemente distante que venha a se mostrar de um período a outro, ainda assim conserva alguns pontos de coerência, pois reflete um mesmo olhar – o que os críticos buscam destacar com esta afirmação é que o estilo é uma construção mutável porque processual e progressiva; jamais consegue se estabelecer na ânsia ininterrupta de ruptura ou na reafirmação constante de um mesmo discurso.⁴⁸

45 O que resgata e reforça, agora segundo a perspectiva da “política”, a autoria de Murnau em contraposição ao comodismo estilístico de Wiene (como analisado na seção anterior).

46 Em artigo publicado originalmente na *Cahiers du Cinéma*, número 120, de junho de 1961.

47 Diante desta compreensão variante do estilo, destacam-se fases ou períodos da obra de um mesmo autor, que se diferenciam por motivos diversos (posturas políticas; associações; entrada em um circuito mais comercial), mas que conservam um elo de coerência, o qual não deixa esquecer que se trata de um mesmo olhar sob diferentes perspectivas: do Godard-*nouvelle vague* ao Godard-político marxista, ambos atravessados pelo questionamento e subversão das fórmulas; do Woody Allen das comédias satíricas com Diane Keaton ao Allen dos dramas de tom bergmaniano com Mia Farrow, ambos com a persistente verborragia neurótica de uma determinada classe social e intelectual; do Almodóvar-*underground* anos 80 ao Almodóvar oscarizado dos últimos anos, com flexões de uma mesma “estética passional” do melodrama a partir de diferentes níveis de choque; etc.

48 É interessante destacar que os defensores da “política” não eram grandes admiradores das obras-primas autorais. Truffaut afirmava que “os filmes respiram por suas falhas, enquanto a obra-prima é irrespirável”

Ao mesmo tempo em que a busca alucinada pela ruptura pulveriza uma forma própria de olhar, a repetição sem inovações congela o estilo, convertendo-o no que o pesquisador brasileiro Jean-Claude Bernardet nomeou “imagem de marca”: “a caricatura da unidade e da matriz, perigo que espreita autores que se entregam aos produtores, a seu envelhecimento e dificuldades de renovação. A matriz se coagula. Se essa coagulação for fruto do sucesso, temos uma fórmula comercial como outra qualquer” (1994: 46).

De acordo com Bernardet, a matriz seria a ideia-mãe, a revelação mais profunda de uma temática persistente, como a “culpabilidade intercambiável” em suas várias expressões nas obras de Hitchcock. Por ser uma abstração, solicita (e se afirma) na expressão múltipla, verificável na forma. Justamente por não se mostrar evidente, necessita de um trabalho de apuração. Vale ressaltar que, por vezes, esta ideia-mãe foge completamente ao domínio do cineasta enquanto intenção. Como salienta o cineasta Alain Resnais, um dos maiores expoentes da *nouvelle vague* francesa, sobre o seu próprio processo de realização cinematográfica:

Tento, sempre que realizo um filme, fazer um pouco ao contrário do anterior: na verdade, porém, julga-se ter feito o contrário, e depois verifica-se que há no filme algumas coisas que já existiram num outro e que tinham passado despercebidas tanto na filmagem como na montagem ([1970]: 35).

Esta declaração de Resnais reforça que, na perspectiva da “política”, a autoria é uma categoria analítica e não própria da realização cinematográfica. O cineasta, ainda que venha a demonstrar uma certa intencionalidade em dizer algo, não precisa fazer as escolhas consciente da busca por coerência estilística ou pretendendo dialogar com a matriz de sua obra, uma vez que, para os partidários do método de análise, “o autor não se constrói, ele se descobre”, como bem ressalta Bernardet (1994: 32).

Ao mesmo tempo que valida a “política dos autores”, por afirmar a existência de uma coerência entre obras mesmo que alheia à consciência momentânea do cineasta, a declaração de Resnais destacada acima deixa nas entrelinhas que a descoberta do autor só faz sentido em uma outra situação que não a da realização. O cineasta ainda reforça:

Todo o cinema é feito de colaboração. É por isso mesmo que o problema de saber quem é o autor de um filme só, evidentemente, pode ser levantado antes do seu início ou num contexto que lhe seja estranho; mas, felizmente, deixa de ter sentido logo que as filmagens começam, porque a partir desse momento gera-se sempre um

(2006: 33). Isso porque na obra-prima, por sua execução que beira à perfeição, tudo está dito. O pensamento encontra sua forma mais adequada de expressão e, a partir de então, o autor nada mais tem a oferecer. Em outras palavras, a obra-prima estabelece um marco de estagnação na aplicação do método da “política”, uma vez que depois dela tudo o que for dito é repetição ou de menor valor expressivo.

fenômeno maravilhoso: o filme torna-se mais forte, absorvendo-nos a todos (idem: 16-17).

A resposta a essa dicotomia entre controle criativo e prática coletiva de realização é resolvida, pelos partidários da “política”, na ânsia investigativa desse universo metafísico próprio do autor que está para além da obra, ou ainda, que utiliza a obra apenas como instrumento para se alcançar algo que se oculta por detrás dela.

Vale observar que a prática coletiva da realização jamais foi negada por nenhum dos defensores da “política dos autores”, principalmente quando os mesmos se lançaram na direção de filmes, uma vez que a formação dos estreantes se deu como espectadores da Cinemateca e não como auxiliares no *set* de filmagem. Em relação a isso, o próprio Truffaut declarou que, em seu primeiro filme: “Os Incompreendidos” (*Les quatre cents coups*, 1959), teve a colaboração fundamental de vários participantes, entre eles o roteirista Marcel Moussy, que “conseguiu dar um esqueleto dramático” para as suas “páginas e páginas de anotações”, e de Jean-Pierre Léaud, que inclusive “melhorou o filme” ao conferir “sua saúde, sua agressividade, sua coragem” ao personagem de Antoine, que Truffaut imaginava “mais frágil, mais arredo” (1990: 90-91).

Ainda assim, as colaborações criativas são descritas como pontuais, como ornamentos que somente são aceitos e incorporados na medida em que não maculam e fazem luzir a ideia central. Dessa forma, na perspectiva analítica, as obras continuam a ser consideradas como veículos para a compreensão da matriz metafísica que, na maioria dos casos, foge ao próprio domínio racional do cineasta. Isso acontece, segundo os críticos, porque

um filme não se escreve nem se realiza somente durante os seis meses que se destinam a ele, mas sim durante os trinta ou quarenta anos que precedem a sua concepção objetiva. Quando pulsa na máquina a primeira letra de seu roteiro, o cineasta não tem outra coisa a fazer do que se deixar levar inteiramente, fazer-se absorver por um trabalho passivo. Basta a ele encontrar-se consigo mesmo a cada instante (MOULLET, 2004: 86).

A afirmação do cineasta e crítico francês Luc Moullet⁴⁹, vai exaltar, acima de qualquer critério, o talento. Tal abordagem nos remete diretamente ao autor romântico dos séculos XVIII e XIX, movido totalmente pela inspiração; e, assim, deflagra uma certa desvalorização da obra em si em prol da figura que a concebe.

O culto estético da personalidade foi um dos perigos alertados por André Bazin em relação à “política dos autores” e, sem dúvida, um dos pontos mais questionados da corrente crítica, devido aos seus excessos. Bazin era defensor da “política” enquanto a eleição “dentro

49 Em artigo publicado originalmente na *Cahiers du Cinéma* em abril de 1960, destacando a recém-lançada obra de estreia de Jean-Luc Godard, “Acossado” (*À Bout de Souffle*).

da criação artística, do fator pessoal como critério de referência, para depois postular sua permanência e inclusive seu progresso de uma obra à seguinte” (2003: 101), porém ressaltava que era um método de análise incompleto, que devia ser complementado com outras perspectivas, uma vez que se restringe a um único elemento: o indivíduo criador. Sóbrio, o crítico questionava seus próprios pares e pupilos da revista: “não se trata de negar o papel do autor, senão de restituir-lhe a preposição sem a qual o substantivo autor não é mais que um conceito manco. Autor, sem dúvida, mas de quê?” (idem: 105).⁵⁰

Enquanto Bazin ponderava o método analítico, em busca de um equilíbrio de forças, os defensores da “política”, grandes polemistas, enfatizavam e radicalizavam seus pontos-de-vista; o que pode ser percebido na apropriação que Truffaut fez do aforismo do escritor francês Hyppolyte Jean Giraudoux: “Não há obras, há somente autores”⁵¹; assim como na glamurização apaixonada de Jean-Luc Godard, ao confessar, anos mais tarde⁵², que “nossas estrelas, enquanto cinéfilos, eram os diretores” (1989: 57). A sobreposição da paixão cinéfila ao caráter metodológico da análise fez com que a “política” fosse desviando seu foco, ao mesmo tempo em que multiplicava seu alvos. Consequentemente, inúmeros diretores passaram a ser apontados como autores nas páginas da *Cahiers*, muitos deles desconhecidos da grande maioria do público. Além da saturação do conceito, a análise autoral começou a receber duras críticas por seu descompromisso político e por alimentar uma cultura do individualismo e da hierarquia de construções de sentidos. Diante deste contexto, tornou-se evidente que a noção de autor precisava ser revista.

1.7 Princípios de uma crise conceitual

É consensual, nos escritos dos analistas da onda autoral que predominou na crítica dos anos de 1950, que a “política” foi suplantada por seus próprios excessos. O método de análise

50 O artigo de Bazin, intitulado “Da política dos autores”, foi publicado originalmente na *Cahiers du Cinéma*, número 70, de abril de 1957, em resposta aos ataques sofridos pela linha editorial da revista.

51 Este aforismo foi utilizado por Truffaut pela primeira em artigo publicado na *Cahiers du Cinéma* de fevereiro de 1955, no qual o crítico estabeleceu as bases da “política dos autores”. O artigo de Bazin, citado acima (nota anterior), recupera o aforismo como algo que Truffaut não cansa de afirmar e que, aos olhos do teórico, diz respeito a “uma brincadeira polêmica cujo alcance me parece ao fim bastante limitado” (2003: 94).

52 Especificamente em 1978, durante um curso em Montreal, no qual revisitou os seus primeiros filmes e os modelos de realização cinematográfica do período. Este material resultou no conteúdo do livro “Introdução a uma verdadeira história do cinema”, publicado pela primeira vez em 1980.

filmica defendido por parte dos integrantes da *Cahiers du Cinéma* surgiu em reação ao modelo impressionista da crítica, estabelecendo parâmetros baseados na história do cinema e no trabalho de compreensão e modernização da linguagem própria do meio. Entretanto, a partir de sua consolidação no terreno da crítica, o método abriu espaço para posições deterministas que, paradoxalmente, resgatavam o impressionismo analítico, omitindo questões importantes que envolviam o sistema externo à composição estilística das obras.

A cinefilia, essencial para o entendimento do retorno ao conceito de autor, é também essencial para dimensionar o seu desgaste e a necessidade de revisão. O culto estético da personalidade, em seu extremo, produziu uma espécie de cegueira em relação aos produtos analisados, posto que, uma vez considerado autor, todo e qualquer filme entregue com a assinatura do cineasta merecia especial atenção, independente de seu valor estético ou da realidade de sua produção. Os autores tornaram-se mais valiosos e interessantes do que suas próprias obras, meros instrumentos de acesso à sua subjetividade. Os então denominados autores passaram a habitar em uma espécie de olimpo, ou seja, uma zona de conforto na qual não tinham seus postos jamais questionados.

Ao mesmo tempo em que os autores proliferavam nas revistas especializadas de cinema, muitos diretores de longo percurso não eram incluídos nas listas desenvolvidas a partir de critérios cada vez mais imprecisos. Para os jovens cineastas, as chances eram ainda menores, uma vez que o método estava fundamentado em uma base cumulativa.⁵³ Era preciso um número considerável de obras para apontar os indicativos de uma autoria através da análise comparativa. Tanto por isso, tal metodologia excluía os “cinemas novos”, a exemplo da própria *nouvelle vague*, símbolo de um cinema jovem, que despontava como um movimento que transitava na linha tênue entre a liberdade de expressão, a experimentação, o desejo profundo de afirmação individual e coerência estilística.

Em novembro de 1965, apenas dez anos depois da apresentação do método por François Truffaut, a mesma *Cahiers du Cinéma* organizou uma mesa redonda a fim de discutir

53 A única exceção à regra, ou seja, o único diretor considerado autor pelos críticos da *Cahiers* desde a sua primeira obra foi Orson Welles, devido o grande impacto e a inovação proposta por seu filme de estreia: “Cidadão Kane” (1941). Trinta anos após o seu lançamento, a crítica norte-americana Pauline Kael, publicou um ensaio chamado “Criando Kane”, no qual recupera todo o processo de criação do filme, questionando a autoria de Welles, uma vez que todas as suas novidades narrativas já estavam presentes no roteiro de Herman J. Mankiewicz. Este, roteirista alcólatra e jogador endividado, conhecia os personagens retratados na película, assim como as artimanhas do poder dentro do esquema hollywoodiano. Segundo Kael, Welles, ciente do teor escandaloso da história, e como já era de praxe em suas investidas teatrais, colocou seu nome nos créditos do roteiro (e levou um Oscar por isso), sem de fato dele ter participado, a fim de denotar um falso controle sobre todo o processo e associar seu nome a um enredo subversivo ao padrão, seja na forma, seja no conteúdo. Cf. KAEL, 2000, pp.163-268.

a validade e a possível sobrevivência da “política dos autores”. É curioso perceber o quanto os integrantes (os então críticos Jean-André Fieschi, Jean-Louis Comolli, Michel Mardore, André Téchiné, Gérard Guégan e Claude Ollier) conseguiram escrutinar o método de análise filmica já com certo distanciamento – o que reforça a velocidade com que ele se desgastou.

Dentre as muitas críticas e avaliações da necessidade de renovação trazidas à tona no debate, destacamos a síntese elaborada pelo pesquisador, crítico e documentarista francês Jean-Louis Comolli acerca da busca primordial dos partidários da “política”⁵⁴:

A noção de 'autor', tal e como foi defendida pelos *Cahiers*, se baseia em um princípio bastante próximo da noção de autor na literatura ou na pintura: um homem que governa a sua obra a seu arbítrio, a qual se expressa nela por completo. Do que se tratava, para os críticos e futuros cineastas dos *Cahiers*, era de afirmar que no cinema, uma “arte coletiva”, existia para os artistas a possibilidade de propor sua própria “visão de mundo”, de expressar suas preocupações pessoais, inclusive íntimas, enfim, que o indivíduo, o criador imerso na coletividade da criação, não se desvanecia, mas justamente ao contrário... (2003: 112).

A elaboração de Comolli sintetiza e corrobora a hipótese teórica trabalhada no primeiro capítulo desta tese, a partir do caso dos *Cahiers* – de várias maneiras semelhante às defesas dos teóricos formativos destacados (Arnheim, Balázs e Eisenstein), assim como à ânsia de afirmação artística das vanguardas dos anos 1920: em todos estes casos é possível sublinhar a transposição direta do conceito das artes (em especial, a literatura) para o cinema sem a devida problematização do cenário e sem a adaptação necessária ao seu sistema coletivo de produção.

No entanto, é interessante também destacar que, por mais polemistas e estratégicos que os “jovens turcos” tenham sido, a política autoral promovida inicialmente por eles fugiu ao controle dos mesmos, assumindo novos e até mesmo reacionários destinos em diferentes contextos. O que, no auge da cultura cinéfila, surgiu como uma política de consagração dos grandes nomes da *mise-en-scène* cinematográfica (uma vez que tiveram sua formação na Cinemateca, os críticos à princípio nada mais faziam do que eleger os seus mestres); acabou se tornando um mecanismo mercadológico de reconhecimento e, no contexto norteamericano, uma suposta teoria.

Andrew Sarris (2004) foi o responsável pela apropriação dos preceitos básicos do método crítico francês e pela tentativa de sua transformação (de forma aleatória) em uma teoria, visando privilegiar a análise da produção estadunidense. Basicamente, Sarris determinou três requisitos para a eleição de um autor, os quais ele chamou de “critérios de valor”: a competência técnica; a personalidade reconhecível e o sentido interno – categoria

54 Publicada originalmente na *Cahiers du Cinéma*, número 172, de novembro de 1965.

abstrata que o crítico compara ao “impulso da alma” (*élan of the soul*), ou mais precisamente, o detalhe de diferença entre um diretor e outro que escapa à descrição absolutamente racional, mas que se torna evidente a partir de sua sugestão de maneira persistente.

Sarris exemplifica com um momento de pausa e troca de olhares em “A Regra do Jogo”, que é perceptível também em outros filmes de Jean Renoir. O sentido interno compõe a personalidade reconhecível, mas está em uma categoria distinta, uma vez que não é plenamente mensurável, como a categoria anterior – esta perceptível no estilo e na colocação em cena objetiva. O sentido interno seria como a criação de uma atmosfera própria, que foge à medição; a exemplo do “toque Lubitsch”, que diz respeito a uma conjunção de elementos que forjam um tom sofisticado pontuado por um forte erotismo latente característico dos filmes hollywoodianos de Ernst Lubitsch. Nesse sentido, ao comparar o sentido interno com o “impulso da alma”, Sarris define alma como “a diferença intangível entre uma personalidade e outra”, sendo que “esta diferença é expressada por nada mais do que uma hesitação de batimento no ritmo do filme” (2004: 563).

Sarris apresenta uma estrutura de três círculos concêntricos nos quais o cineasta transita em suas especialidades: o círculo mais externo seria o técnico, o do meio referente ao estilo pessoal e o mais próximo do centro o círculo do sentido interior. Os diretores, de forma geral, interagem neste sistema, buscando aproximar-se do núcleo, na tentativa, nem sempre exitosa, de articular de forma equilibrada os seus três níveis de categorização (técnico; estilístico e autoral). O crítico-teórico busca exemplificar com o caso de Vincent Minnelli, que “começou e permaneceu no segundo círculo como estilista”, enquanto “Buñuel foi um autor antes mesmo de articular a técnica do primeiro círculo” (2004: 253). Interessante destacar que, no esquema de Sarris, não há necessidade de acúmulo das três esferas, ainda que tal se mostre como o ideal, algo como a realização mais plena da autoria.

A maior diferença entre a “teoria do autor” promovida por Sarris e o método de análise fílmica da “política dos autores” é que o primeiro considerava possível o fluxo dos diretores nas categorias de autor e não-autor em decorrência da expressão individual do diretor em suas produções; enquanto a proposta analítica francesa não abria margem para eventuais destituições e possíveis reposicionamentos no olimpo seletivo dos autores.⁵⁵ No entanto, esta alteração substancial no projeto inicial da *Cahiers* não parece partir de Sarris, mas igualmente

55 Andrew Sarris utilizará o termo panteão em vez de olimpo (como aplicado por Truffaut em suas críticas). Ou seja, ainda que considere o fluxo de entradas e saídas, Sarris não deixa de destacar um lugar privilegiado a ser ocupado pelos autores, tecendo uma estrutura hierárquica de valor.

remete a uma apropriação das discussões propostas por André Bazin desde 1957 sobre as restrições do modelo analítico francês.

Acerca do suposto diálogo com as propostas de revisão apresentadas por Bazin, o crítico e pesquisador inglês Edward Buscombe (2005) alerta para a imprecisão teórica de Sarris e os limites de sua proposta conceitual. Ao mesmo tempo em que contempla o fluxo de nomeações e destituições ao posto de autor em função da avaliação permanente das obras em relação ao conjunto maior, Sarris persiste na valoração da obra de forma hierárquica devido a afirmação autoral. “O que ele [Sarris] diz é que os filmes se tornam valiosos na medida em que revelam uma personalidade para a direção. Portanto, ele faz precisamente o que Bazin dizia que não deveria ser feito: usa a individualidade como prova de valor cultural” (2005: 287). Indo direto ao ponto, Buscombe ataca de forma enfática o projeto de Sarris: “Uma objeção óbvia ao emprego da individualidade como prova de valor é que um diretor pode ser altamente individual, mas mesmo assim ruim” (idem: 289).

Vale também ressaltar que os exemplos de cineastas europeus aparecem no texto de Sarris de forma pontual, com fundo apenas ilustrativo, uma vez que suas novas análises se voltam para os diretores estadunidenses, explicitamente de maneira a glorificar a produção de seu país. Seus excessos são denunciados por Robert Stam, que declara:

Nas mãos de Sarris, a teoria do autor tornou-se também um instrumento sub-repticiamente nacionalista para a afirmação da superioridade do cinema norte-americano. Sarris declarou que estava disposto a 'apostar sua reputação crítica' na noção de que o cinema norte-americano sempre fora 'conscientemente superior' ao que, de maneira depreciativa e etnocêntrica, designou como o cinema 'do resto do mundo' (2006: 108).

Ainda que a conversão estadunidense do método crítico-analítico em uma teoria tenha alongado a perspectiva autoral, em grande parte tal como foi desenvolvida em meados da década de 1950, os novos cenários cinematográficos e mesmo sociais que despontavam nos anos de 1960 solicitavam uma revisão dos conceitos. Pensar em uma política autoral que valorizava os grandes mestres, já consolidados, com a possibilidade restrita de aplicação para os “cinemas novos”, em sua essência modernos e experimentais, pareceu tanto à nova geração de cineastas, jovens em sua maioria, como aos novos desenvolvimentos teóricos, que visavam ressaltar as múltiplas formas de interpretação dos textos, antiquado e mesmo reacionário. Uma nova configuração prática e teórica ansiava urgentemente outras abordagens para o conceito de autoria e para a participação do autor em suas obras, o que buscaremos problematizar com mais profundidade no próximo capítulo.

2

NOVAS POÉTICAS AUTORAIS NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

2.1 A dessacralização do autor romântico

Na década de 1960, o cinema viveu um período de “transição da era do cineclube para a da universidade” (ANDREW, 2002: 148) e obteve reconhecimento acadêmico a partir da teoria estruturalista. No auge da cultura cinéfila, o estruturalismo respondeu com uma metodologia rigorosa à análise impressionista da “política dos autores”. Enquanto esta destacava uma abordagem quase metafísica, posto que sua busca última era a compreensão do tema fundante no conjunto de obras de um cineasta, ou ainda, a ideia fundamental que obceca o autor e denuncia o seu universo; as análises teóricas sob a égide dos autores estruturalistas apresentaram a proposta científica do estudo das estruturas internas e invariantes que cercavam um mesmo conjunto de obras, a fim de apontar as semelhanças e, por consequência, as diferenças formais.

Vale frisar que a análise estruturalista se aplica a um conjunto de filmes não apenas para localizar o seu autor, mas também para investigar gêneros, períodos e cinematografias. Mesmo na análise autoral, diferente das vanguardas e da “política dos autores”, a abordagem estrutural implica “o distanciamento de qualquer empreendimento crítico valorativo interessado em celebrar o estatuto artístico do meio ou de cineastas e filmes individuais” (STAM, 2006: 126). Convertidos em textos, os filmes passam a ser estudados na articulação de suas estruturas internas com o objetivo de apontar padrões, formatos e subversões. Ainda segundo Stam, “o estruturalismo autoral via o autor individual como orquestrador de códigos transindividuais (mitos, iconografias, lugares)”. Assim, “os teóricos enfatizaram a ideia do autor como um construto crítico, em lugar de uma pessoa de carne e osso” (idem: 144). Em outras palavras, o foco de investigação é alterado, uma vez que a investigação com base no

estruturalismo não intenciona decifrar o universo subjetivo e pessoal do autor, mas sim compreender como ele constrói um discurso com certa unicidade e uma estrutura particular.

Neste sentido, o teórico Peter Wollen rearticula, frente ao ideal estruturalista, a distinção entre o realizador (*metteur-en-scène*) e o autor de filmes, ao afirmar que

o trabalho de um autor possui uma dimensão semântica, não é puramente formal, enquanto o de um *metteur-en-scène*, ao contrário, não ultrapassa o domínio da execução, da transposição para o complexo específico de códigos e canais cinemáticos de um texto preexistente: um argumento, um livro ou uma peça. A significação dos filmes de um autor é construída *a posteriori*; a significação – mais semântica que estilística ou expressiva – dos filmes de um *metteur-en-scène* existe *a priori* (1984: 80).

Ainda que esta afirmação reforce a ideia de distinção entre realizador e autor já presente na abordagem romântica (conforme destacado na seção 1.4 do primeiro capítulo), há uma diferença um tanto sutil: o autor define seus próprios usos inventivos dos materiais de expressão, consolidando uma coerência discursiva particular e excedendo a reprodução do uso estandardizado, de forma contrária ao realizador pouco criativo ou totalmente entregue ao sistema comercial. A coerência do discurso particular, de fundo estrutural, é o produto final da análise, diferente da “política dos autores” que almejava chegar à subjetividade que estava por trás do estilo a fim de desvelar a alma criadora e seus anseios artísticos.

Assim, na análise estruturalista não entram em discussão questões como inspiração, universo obcecante, tema fundamental e outras dimensões subjetivas que antecedem à constituição do texto-filme, o que vem a subverter alguns dos preceitos básicos da compreensão romântica do termo. Passa a compôr o estudo somente a manipulação particular do material de expressão cinematográfica que, segundo Metz (1980), é formado por cinco canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano).

A busca pela estrutura fundamental que define um autor, considerado sob esta perspectiva como um sistema fechado de características singulares, é definida pela lógica interna estabelecida no jogo de redundâncias evidente na articulação dos códigos e de temas, mas também pela deflagração de suas oposições sistemáticas. Como ressalta Wollen,

a crítica estruturalista não pode descansar sobre a percepção de semelhanças ou repetições (redundâncias, de fato), devendo compreender também um sistema de diferenças e oposições. Desta forma, os textos podem ser estudados não só na sua universalidade (aquilo que todos têm em comum) mas também na sua singularidade (aquilo que os diferencia uns dos outros) (1984: 95).

Dessa forma, enquanto a “política dos autores” jamais negou sua posição até certo ponto impressionista e o culto à figura do autor; a perspectiva estruturalista, em contraposição, desenvolveu uma abordagem racional e com tradição científica, sistematizando objetivamente os elementos característicos de um autor a ponto de retirar-lhe a alma e o sentimento criativo. Em consequência da nova compreensão do autor como um sistema lógico de articulação de sentido(s), evidencia-se um questionamento conceitual que põe em xeque várias premissas da proposta de fundo romântico, uma vez que subtrai o impulso artístico e as demais noções ligadas à subjetividade do olhar.

Por sua ânsia plenamente científica, a análise estruturalista revelou uma série de problemas. Os pós-estruturalistas, ao final da década de 1960, denunciaram as limitações do estruturalismo (em âmbito geral) ao tentar se impor como uma teoria totalizadora. As primeiras críticas realizadas se voltaram principalmente à restrição da análise dos códigos do texto “bruto” do filme, desconsiderando tudo que o antecede, se prolonga ou acontece ao seu redor.⁵⁶

Ao problematizar o que foi ignorado pela abordagem estrutural, o pós-estruturalismo se caracterizou como “um deslocamento do interesse do significado para o significante, da expressão para a enunciação, do espacial para o temporal e da estrutura para a 'estruturação” (STAM, 1999: 41). Focando nos processos de codificação ao invés da investigação das estruturas invariantes, o pós-estruturalismo promoveu “uma crítica aos conceitos de signo estável, de sujeito unificado, de identidade e de verdade” (ibidem), colocando no lugar das formas fixas, os seus deslocamentos; no lugar da caracterização do Uno, a exploração das multiplicidades que o compõem.

Diante desta perspectiva, a concepção romântica de autor perdeu de vez a sua razão de ser. O texto filmico é destituído de sua fonte única geradora de sentidos e passa a ser compreendido sob formas de significação que envolvem a interpretação, o comentário ou

56 Neste sentido, Christian Metz (1980: 11), ao definir as bases da semiologia estruturalista aplicada ao cinema, fará a distinção entre “fato cinematográfico” e “fato filmico”. Segundo o teórico, o primeiro compreende o cinema como uma instituição, incluindo fatos que intervêm tanto **antes** do filme (infra-estrutura econômica da produção, financiamentos, estúdios, tecnologias, outros filmes dos diretores, etc.), quanto **depois** do filme (reações dos espectadores, influência social, enquetes de audiência, etc.), ou ainda **durante** o filme, porém fora dele (ritual social da sessão, equipamentos das salas, interação com o lanterninha, etc). O “fato filmico” restringe-se ao material filmico entendido como um texto, ou ainda, um “discurso significante localizável”. Os estruturalistas, a princípio, se fixarão no estudo do “fato filmico”, desconsiderando assim os aspectos tecnológicos, econômicos e sociológicos que o envolvem. Mesmo a primeira ala esquerdista do estruturalismo, que esteve direcionada à investigação dos esquemas ideológicos ao longo da história, usou como base de contraste as oposições estruturantes, conferindo menos atenção aos agentes e aos estágios processuais de formação e reinterpretação.

ainda outras – mutantes de acordo com os modos de leitura e os diferentes processos de recepção. Se até o momento era sublinhado um “plano do artista” que deveria ser reconstituído pelo espectador (no caso das vanguardas), um “universo metafísico” que deveria ser desvendado pela crítica (na “política dos autores”), ou ainda um sistema de códigos articulados coerentemente que deveria ser destacado pela análise estrutural; a partir de então o autor desprega-se de vez de uma posição central e centralizadora e passa a ser encarado como uma instância a mais na produção e ressignificação de sentidos da obra. Tanto por isso, não é mais necessário solicitar a sua AUTORIZAÇÃO para a fruição da obra, da mesma forma que no espaço da crítica não se deve prestar solenidades à AUTORIDADE de quem a concebeu.

Sob este novo tratamento conceitual, na passagem do estruturalismo ao pós-estruturalismo, a morte do autor é alardeada por uns, a exemplo de Roland Barthes em sua afirmação referente à literatura: “para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem que se pagar com a morte do autor” (2004: 6).⁵⁷ Barthes apoia sua defesa em um processo histórico subversivo de dessacralização da figura do autor que encontra representações pontuais em Mallarmé, Proust e Brecht (pela diminuição da figura autoral em prol da linguagem), assim como no movimento surrealista, ao desautorizar a criação articulada racionalmente por meio da escrita automática e do automatismo de ideias.

O teórico ressalta a morte simbólica do autor como necessidade primordial para o desempoderamento de sentido da obra centrado na figura de seu progenitor (corroborando as afirmações expostas no parágrafo anterior sobre a recusa da autorização e da autoridade sobre os textos). Em resposta à abordagem romântica do autor como origem da criação e cerne de sentido, Barthes sublinha:

Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é 'explicado', o crítico venceu; não há pois nada de espantoso no fato de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar (idem: 4-5).

57 Frente a esta provocação de Barthes, Robert Stam defende que “na teoria do cinema, porém, não seria totalmente correto falar em nascimento do espectador, uma vez que ele sempre dedicou atenção à questão da espectadorialidade. Seja na ideia de Münsterberg de que o cinema opera na esfera mental, seja na fé de Eisenstein nas rupturas epistemológicas provocadas pela montagem intelectual, na visão de Bazin da democrática liberdade de interpretação do espectador, seja na reflexão de Mulvey sobre o olhar masculino, praticamente todas as teorias do cinema continham implícita uma teoria do espectador” (2006: 255).

Sendo assim, a escrita (ou, em planos mais abrangentes, a composição de uma obra) é considerada não como uma ação isolada e localizada no tempo e espaço de maneira pontual, mas sim um ato performativo que compreende os investimentos de leitura, comentários, interpretações e reinterpretações, dessa forma constantemente reconfigurada pelo espaço da recepção. E para permitir que a interação seja maior e mais complexa com a obra, Barthes não hesita em matar o autor – em seus cânones clássicos, enquanto agente de destaque na composição criativa e, conseqüentemente, proprietário de um “sentido primordial”.

Seguindo a mesma linha de pensamento, Michel Foucault vai constatar o desaparecimento do autor enquanto condicionante máximo de leitura e interpretação, ou seja, enquanto um “modo de ser” do discurso. Segundo o teórico, “trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso” (2009: 70).

Em seu polêmico texto, “O que é um autor?”, publicado originalmente em 1969, um ano após a declaração de morte do autor realizada por Roland Barthes, Foucault atacou veementemente a função assumida pelo nome do autor (sua marca ou assinatura), em relação ao modo de circulação dos discursos dentro de uma sociedade.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si; Hermes Trimegisto não existia, Hipócrates também não – no sentido em que poderíamos dizer que Balzac existe –, mas o fato de vários textos terem sido agrupados sob o mesmo nome indica que se estabeleceu entre eles uma relação seja de homogeneidade, de filiação, de mútua autenticação, de explicação recíproca ou de utilidade concomitante. Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer 'isto foi escrito por fulano' ou 'tal indivíduo é o autor', indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 2009: 44-45).

As afirmações do filósofo francês consolidam alguns pontos destacados por Barthes, como a negação da autoridade sobre os discursos e o fim da autorização para fruição, e avançam ao reforçar o papel condicionante da assinatura, o nome próprio que conduz a leitura e direciona os sentidos, ou como ele define, “a função autor enquanto característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (idem: 46).

No caso do cinema, proliferam os exemplos da função autor. Nomes ilustres como Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Woody Allen, Pedro Almodóvar (somente para citar alguns autores consolidados sob a perspectiva clássica) carregam consigo uma carga de valores e criam no espectador, de forma antecipatória à própria fruição das obras, uma série de expectativas que direcionam a experiência estética, fazendo esta circular em torno da satisfação de tais anseios. Em linhas gerais, e somente para efeito de ilustração, de Hitchcock se espera um retrato aprofundado na psicologia atormentada de tipos supostamente medíocres; de Antonioni uma abordagem densa sobre o esvaziamento existencialista das relações; da mesma forma que Almodóvar remete às tramas passionais e Allen à verborragia neurótica sobre as relações amorosas. Ou seja, ainda que em muitos casos as expectativas estejam voltadas à imagens simplistas e mesmo estereotipadas dos “autores”, é inegável que o reconhecimento de seus temas e abordagens mais recorrentes exerce influência marcante na experiência da leitura e interpretação.

Também nesse sentido, a função autor atuando na forma de circulação dos filmes muitas vezes valoriza produtos que, sem a vinculação do nome do autor, estariam fadados ao total esquecimento. É o caso dos curta-metragens dirigidos por Alfred Hitchcock em 1944 sob encomenda do Ministério da Informação Britânico: “Bon Voyage” e “Aventura Malgache”, os quais tornaram-se objetos de culto entre os fãs do diretor, devido a restrição de acesso durante muito tempo, mesmo se tratando de obras propagandísticas pouco inventivas que visavam enaltecer os membros da Resistência Francesa durante a Segunda Guerra Mundial (e que o próprio Hitchcock definiu como pouco relevantes). Neste caso, que serve de ilustração à tese de Foucault aplicada ao cinema, o único elemento que preserva o interesse nas obras destacadas é mesmo o nome de autor e a informação de que tais produtos passaram, em algum nível, pelo filtro do olhar do cineasta.

Além da propriedade e da autoridade sobre os discursos, Foucault destaca a função autor como uma atribuição não-espontânea, ou seja, plenamente forjada, na grande maioria das vezes pelo setor da crítica. Esta constatação também vai ao encontro das defesas de Barthes, na utilização do autor como instrumento da crítica para explicação da obra em função da busca por um sentido primordial a ser desvendado, uma instância profunda e metafísica, ou ainda, o lugar original da criação.

Foucault compara o método aplicado pela crítica moderna para revelar um autor com o modo como a tradição cristã autenticou os textos de que dispunha, baseado em quatro

critérios: nível constante de valor; coerência conceitual ou teórica; unidade estilística e momento histórico definido. Os critérios destacados sublinham a exclusão da diferença em função da valorização da unidade e se repetem em busca do controle sobre o conjunto da obra e os sentidos que nela transitam. De acordo com o filósofo, a crítica literária moderna define o autor como

aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isto através da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projeto fundamental). O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as convenções que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária. Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nas cartas, nos fragmentos, etc. (idem: 53).

Aproximando uma vez mais os argumentos analíticos apresentados por Foucault sobre os modos de funcionamento da crítica literária em relação à dimensão autoral dos procedimentos aplicados também pela crítica cinematográfica (e mesmo por uma parte da teoria) para compreender a atuação do autor no cinema e sua esfera de domínio sobre a criação e os sentidos da obra, é possível adequar a última característica da função autor, exposta por Foucault, à semelhante perspectiva no cinema: a multiplicidade de “eus” que são simplificados em um único nome. Na literatura, Foucault faz menção à pluralidade expressiva do indivíduo; já no caso do cinema pode-se falar, além da complexidade dos “eus” contido em um indivíduo, do sistema coletivo atuante na elaboração do discurso, considerando inclusive a multiplicidade de “eus” atravessados em cada um deles - toda uma rede criativa que é simplificada na função nominal do autor.

Expondo os usos e os processos sociais gerados pela valoração do nome de autor ao longo da história, especialmente no que concerne aos modos de circulação e operação de certos discursos na sociedade por meio da função autor, Foucault investe na desconstrução das categorias que o certificavam como instância central da obra e sublinha não sua extinção ou “morte” (como bradou Barthes), mas sim um deslocamento conceitual. Já a princípio, o autor tem sua importância reduzida em favor das formas próprias do discurso, das inúmeras possibilidades de interação, leitura e interpretação.

Em consequência deste reposicionamento, resultado da subtração dos valores românticos que definiram o autor durante séculos (como a originalidade e a genialidade fruto

da inspiração), constata-se o desaparecimento de algumas tipificações, como o autor-monarca, tão prezado pelos românticos, ou o fundador de uma estrutura sólida e passível de análise comparativa, como queriam os estruturalistas. O autor passa a ser entendido como uma entre muitas outras instâncias do discurso, uma instância mutante e, tanto por isso, constantemente prestes a desaparecer. Nesse sentido, Foucault aponta direções de investigação em acordância com essa nova perspectiva teórica: “trata-se de localizar o espaço deixado vazio, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (2009: 41).

Em paralelo a tais discussões teóricas, também no contexto da prática os conceitos de autor e autoria apresentaram novas nuances de acordo com o cenário da década de 1960 e sua ebulição de questionamentos sociais, culturais e artísticos. Repensado de acordo com o contexto da época, o autor desce de seu pedestal para estabelecer um diálogo mais igualitário com o espectador, sem a carga de artista inspirado e genial, mas ainda dando continuidade a alguns preceitos próprios do autor romântico. Esse movimento, que insinua um princípio de reconfiguração na prática cinematográfica, como veremos um tanto aquém das discussões teóricas, será analisado na próxima seção.

2.2 Alternativas autorais considerando o espaço social

Os anos de 1960 comportaram um período de grande efervescência cultural e política, que atingiu o ápice em uma série de acontecimentos agregados na expressão “Maio de 1968”. Como reflexo direto destas mudanças, nas análises cinematográficas ressaltaram-se as características apolíticas do método autoral, que desconsiderava tanto questões de conteúdo quanto fatores relacionados à conjuntura econômica, privilegiando, acima de qualquer coisa, a expressão individual do artista.

Neste cenário de reflexão sobre as estruturas de poder e de hegemonia, que revisita as teorias clássicas de esquerda e que preza pela abordagem policêntrica, a nova conjuntura social vai determinar a infecundidade da análise autoral tal como praticada pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* até então, porém não vai negar, pelo menos a princípio, a figura do autor e, conseqüentemente, a existência da autoria. A própria *Cahiers*, em meados da década de

1960⁵⁸, altera a sua linha editorial e investe na revisão dos seus instrumentos críticos. Imediatamente direciona seu foco para os “cinemas novos” e periféricos, buscando exaltar a renovação da linguagem de acordo com a imersão em contextos geográficos, sociais e políticos específicos. Ou seja, vai de encontro à perspectiva anterior, da ânsia pela recuperação do aspecto criativo original considerando apenas o que diz respeito à formação e realização da ideia; passando então a privilegiar os fatores externos que envolvem a seleção do conteúdo e a composição da forma.

Em sua releitura das teorias cinematográficas pós-Segunda Guerra Mundial, o teórico italiano Francesco Casetti aponta duas “grandes figuras de autor” que se apresentam como alternativa “a que se propõe como única fonte expressiva e único representante da película”, relacionado por ele com o modelo defendido pela *nouvelle vague* e pelo *new american cinema* (a partir da figura de Andrew Sarris). São elas: “a que atua de testemunha de sua época e de sua sociedade (*free cinema*); e a que atua como porta-voz da vida popular (novo cinema latinoamericano)” (2005: 100).

Ambos os movimentos destacados por Casetti (o *free cinema* inglês e o novo cinema latinoamericano) assumiram posturas explicitamente políticas e recusaram, desde o princípio, a perspectiva autoral defendida pelos franceses, acusando-a de elitista e individualista. Nesse sentido, um novo horizonte para a questão da autoria parece se anunciar; entretanto, já de imediato, uma dúvida estrutural se apresenta: se até então vimos que a dimensão teórica da autoria estava comprometida primordialmente com a expressão estética de um olhar, como falar de autor sem enaltecer o seu caráter criativo individualista? Analisando mais a fundo os movimentos é possível verificar que nenhum dos dois rompe de fato com a “expressão estética de um olhar”, mas ambos direcionam o foco de abordagem para o social, ou melhor, para o Eu imerso no social no primeiro caso e o Eu como agente transformador do social no segundo, o que vem a justificar as associações feitas por Casetti do autor como testemunha e do autor como porta-voz.

O *free cinema* inglês surgiu como um programa de documentários em 1956, capitaneado pelos cineastas Lindsay Anderson, Tony Richardson e Karel Reisz, os quais também atuavam como críticos de cinema nas revistas *Sight and Sound* e *Sequence*. Sua proposta era voltar os olhos para a “poesia do cotidiano” e ultrapassar a imagem límpida e comportada, mesmo um tanto esnobe, da produção contemporânea realizada no Reino Unido,

58 Em 1964, a *Cahiers* é adquirida pelo colecionador de arte Daniel Filipacchi e passa a ter como redator chefe o jovem, de então 23 anos, escritor e teórico Jean-Louis Comolli.

tanto a documental quanto a ficcional.⁵⁹ O processo inicial do *free cinema*, em busca de oposição ao modelo hegemônico (da “tradição de qualidade”, estruturada sobre fórmulas facilmente assimiláveis pelo público e posturas morais conformistas) é similar ao vivido por outros movimentos modernos de resistência na cinematografia mundial – com destaque para a gestação da *nouvelle vague* no âmbito da crítica filmica alguns anos antes, como vimos na seção anterior. Entretanto, se as razões para a resistência são semelhantes, as suas manifestações assumem tons distintos.

O crítico e cineasta Lindsay Anderson, no manifesto dos “jovens revoltados” (*angry young men*) publicado em 1958, vai expor a mediocridade do cinema inglês da época, evidenciando a transformação de suas supostas qualidades em costumes hipócritas:

Que tipo de cinema nós temos, os ingleses? (...) Um cinema que ostenta uma atitude metropolitana e que é burguês da cabeça aos pés. Características estas que, para sermos sinceros, também conferem alguns aspectos positivos: uma certa tolerância, um certo tom caridoso, uma falta de impetuosidade, uma leveza. Porém, a propósito de não se deixar surpreender nunca, levando as coisas demasiadamente a sério, em geral, deixa de ser uma virtude para se transformar em um vício, sobretudo quando, como agora, o navio começa a afundar. E se sobre um prato da balança está essa moderada veia humanística, sobre a outra estão o esnobismo, a escassez de inteligência, as inibições e os tabus, premeditada cegueira para as realidades e os problemas de nosso tempo, em nome de um ideal nacional já muito caduco e desgastado (2007: 255).

Em contraposição a esse modelo esnobe, classificado pelos críticos como “tipicamente inglês”, os “jovens revoltados” exaltam histórias ambientadas nas periferias, com personagens proletários e que venham a expor as fissuras de uma sociedade que preserva, segundo eles, de maneira apenas aparente, a máscara aristocrática. Frente a estes objetivos, o cinema livre realizado na Inglaterra dos anos 1950 assume um cunho essencialmente político, preocupando-se em dar visibilidade a questões sociais através das tramas cinematográficas.

Também no manifesto dos *angry young men*, Anderson apresenta de forma enfática uma nova concepção do cinema, que vai determinar diretamente a postura autoral dos envolvidos em seu processo de realização. Para ele, o cinema, além de uma indústria e de uma arte, “também é algo mais: um meio de comunicação, um meio para estabelecer umas relações” (idem: 260). Sendo assim, é responsável por informar e esclarecer, agregar e lançar luz sobre a realidade. “Isto o faz particularmente aberto a um problema que, para nós, é de extrema importância (...): aludo ao problema da consciência coletiva, da consciência de

59 Para compreender com maior profundidade o contexto social de gênese do *free cinema*, cf. o esclarecedor texto do pesquisador francês Christophe Dupin, doutor em história do cinema britânico, disponível no site oficial do *British Film Institute*: www.screenonline.org.uk/film/id/444789/

pertencer a mesma comunidade, de estar preparado para enfrentar sacrifícios para o bem público” (ibidem).

Anderson ainda complementa: “Para mim, comunicar significa falar da realidade atual” (2007: 268), o que implica, no contexto referido, em uma postura de resistência ao modelo vigente, mesmo de luta. “Lutar significa comprometer-se, significa crer no que se diz e dizer aquilo em que se crê”, posto que “por sua própria natureza, o artista estará sempre em conflito com o hipócrita, o mesquinho, o reacionário, e sempre haverá alguém que não compreenda a importância do que se está fazendo: sempre se deverá lutar em nome de suas opiniões” (idem: 270).

O autor é então revisto neste cenário como o artista-comunicador que está menos preocupado com a fundamentação de um estilo formal e mais com as questões políticas e sociais que envolvem o conteúdo. A forma não deixa de ser importante, mas é tomada como resultado também de uma conjuntura econômica e social, e por isso deve estar intimamente comprometida com o assunto abordado.⁶⁰ Corroborando estas ideias, Francesco Casetti sublinha que o movimento inglês nega a arte enquanto manifestação de um universo individual,

pura e simplesmente como a expressão de um eu. Pelo contrário, o que se tem que fazer é dirigir o olhar ao mundo e enfrentar as informações que a realidade nos oferece. Isto não significa que o diretor deva desaparecer atrás da objetividade da câmera, pois o olhar do cinema deve ser sempre o fruto de uma posição frente às coisas, e nesse sentido deve ser um olhar 'orientado'. Daí a ideia de *autor-testemunha*, ou seja, alguém que recolhe estímulos provenientes, antes que de seu estado de ânimo, dos acontecimentos que tomam corpo ante seus olhos, ao tempo que não renuncia a comparar, a julgar ou a assumir suas próprias responsabilidades (2005: 99).

Ou seja, diante desta perspectiva, o autor excede o seu universo próprio e exclusivo e passa a investigar o universo em que está inserido e sobre o qual assume responsabilidades – seja enquanto cidadão, seja enquanto artista que retrata esta realidade. A individualidade persiste, porém não no sentido de exploração de um olhar íntimo e por vezes mesmo ególatra (que visa trazer à tona um universo próprio), mas sim na abordagem de temas contemporâneos e de interesse coletivo a partir de um olhar pessoal, o qual assume o lugar de

60 Lindsay Anderson falará de uma “estética da economia”, em vista dos recursos restritos que tinham disponíveis para a confecção dos filmes. Esta perspectiva encontra sua correspondência no cinema novo brasileiro, com o manifesto da “estética da fome” escrito por Glauber Rocha em 1965, o qual reforçava a ideia de que a forma deve estar relacionada com o conteúdo e não em busca de dimensioná-lo de maneira distinta – neste caso, uma realidade faminta deveria ser representada com um estética seca, áspera, igualmente faminta.

fala e o compromisso com a realidade, em vista da convergência dos papéis de artista-comunicador-autor, deflagrando um universo compartilhado com o espectador.

Como salienta o teórico italiano,

de fato para o novo cinema a realidade não é nunca um material que se transfere para a tela de forma mecânica, fria e estéril, mas sim uma 'reinterpretação' do autor, baseado em um compromisso pessoal que o motiva a buscar o que se esconde atrás das aparências, e que se testemunha na forma como estão construídos os filmes (idem: 103).

O *free cinema* desencadeia, no final da década de 1950, o movimento conhecido como *British New Wave*, liderado pelos mesmos “jovens revoltados”. A nova denominação busca comportar obras mais fluidas no trânsito entre ficção e documentário, valorizando ainda mais o olhar autoral.⁶¹



Quadro 7: A declaração de princípios da *british new wave* no trailer oficial do filme “Victim” (1961)

A realidade social da época, como destaca Casetti, continuará a ser escrutinada a fim de revelar “o que se esconde por trás das aparências”. Com este objetivo em comum, filmes a exemplo de “Paixão Proibida” (*Look Back in Anger*, 1959); “Um Gosto de Mel” (*A Taste of Honey*, 1961); e *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962), de Tony Richardson;

61 O *free cinema* nasceu como um projeto de documentários em curta-metragens exibidos conjuntamente em programas (foram 6 ao total). O projeto durou de fevereiro de 1956 a março de 1959, quando seus idealizadores passaram a fazer filmes mais sofisticados, nos âmbitos narrativos e estéticos, investindo também na ficção e no diálogo com a estética moderna valorizada pela então emergente *nouvelle vague* francesa. A “nova onda britânica”, ainda que com ar rebelde e independente, conseguiu grande êxito nas bilheterias, garantindo o sucesso dos diretores envolvidos e lançando ao estrelato novos atores e atrizes, como Alfred Finney, Dirk Bogarde e Julie Christie.

“Tudo começou num sábado” (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), de Karel Reisz; “Meu Passado me Condena” (*Victim*, 1961), de Basil Dearden; “O Criado” (*The Servant*, 1963), de Joseph Losey, entre outros; abordam de forma direta e complexa assuntos considerados tabus, como delinquência juvenil, homossexualidade, preconceitos raciais e de classe, além da falência da família burguesa e dos valores patriarcais.

Também o novo cinema latinoamericano buscou enfatizar a realidade social daquele momento em detrimento dos anseios individualistas dos realizadores, sem deixar de defender a postura autoral frente ao conteúdo retratado. Enquanto a renovação do cinema inglês apostou em um autor testemunha e revelador da realidade social do período, o novo cinema latinoamericano investiu em um autor que assumiu a função de porta-voz de uma mudança. Sendo assim, mais ainda do que a exposição complexa de uma realidade, os autores deste movimento ansiavam por sua transformação, uma vez que partiam da compreensão do cinema como um instrumento revolucionário.

Nos referimos aqui ao “novo cinema latinoamericano” como um bloco apenas no que concerne ao objetivo em comum de pensar o cinema enquanto o dispositivo promotor de uma revolução e que traz à tona a realidade social da época e do contexto específico da América Latina (compreendendo os períodos entre as décadas de 1950 e 1970) almejando a sua transformação através da conscientização de seu público. Em verdade, o “novo cinema latinoamericano” é composto por vários movimentos nacionais, com representantes próprios em cada país e características estéticas particulares. Os mais conhecidos (por terem ganhado maior visibilidade internacional) ocorreram no Brasil, na Argentina e em Cuba, porém, como destaca o historiador de cinema e jornalista brasileiro Paulo Antônio Paranaguá (2003), correntes cinematográficas de renovação aconteceram também na Venezuela, Colômbia, Uruguay, Chile e México.

Em seu artigo “El neorrealismo latinoamericano”, Paranaguá aponta nada menos que 126 diretores representativos deste “novo cinema”, separados em duas gerações: a que vivenciou o momento imediatamente posterior à Segunda Grande Guerra, o qual abriu caminhos para um novo pensar e fazer cinematográfico (a emergência do que se convencionou chamar de cinema moderno, em especial com a corrente neorrealista na Itália); e uma segunda geração de jovens que estrearam na década de 1960, incorporando e

fortalecendo o espírito de ruptura (em consonância com um movimento geral de jovens estreadores na direção, como na *nouvelle vague* francesa e no *free cinema* inglês).⁶²

Esta junção de elementos neorrealistas com outros próprios dos “cinema novos”, caracteriza muito bem o novo cinema latinoamericano no que diz respeito à busca por iluminar a realidade social, porém sob o ponto-de-vista autoral. Mostra-se importante aprofundar nos objetivos e anseios que compuseram o cinema realizado na América Latina durante as décadas de 1950 e 1960 a fim de destacar a originalidade e a importância da participação do autor neste processo, oferecendo ao conceito uma inovadora abordagem.

O diretor e roteirista boliviano Jorge Sanjinés (2003) sublinha que tanto o neorrealismo italiano quanto o novo cinema latinoamericano surgiram devido a uma grave crise social-histórica. Enquanto o neorrealismo buscava denunciar a situação social de uma Europa devastada pela guerra, o novo cinema latinoamericano despontou como revelador de uma condição social, econômica, política e cultural que assolava a América Latina, então “dominada e castigada pelas oligarquias e militarismos dependentes do Império” (idem: 60). A denúncia da realidade social, contextualizada em tempos e espaços específicos, aparece assim como principal objetivo de ambos movimentos. Entretanto, o que irá diferenciá-los é o modo de representação destas realidades e, neste ponto, surge como figura determinante o autor de filmes.

O neorrealismo, endossado pelas teorias realistas de Siegfried Kracauer e André Bazin, apostou na defesa da “ontologia da imagem fotográfica” (BAZIN, 2008: 23-31), ou seja, na crença do registro indiciário da realidade e, conseqüentemente, no potencial revelador de sua complexidade pela captura mecânica da câmera. Não que o diretor fosse desconsiderado deste processo, mas devia ele assumir a função de observador (o que nos remete, em certa medida, ao autor-testemunha do *free cinema* inglês), selecionando da realidade o que ela tem de mais expressivo, e jamais perdendo de vista que a própria realidade estava impregnada de sentido.

Kracauer, em sua “Teoria do cinema” (1994)⁶³, defendeu (como o próprio subtítulo de sua obra sublinha) “a redenção da realidade física”, priorizando um realismo de conteúdo e entendendo o real como o tangível. Sua tese vai de encontro aos filmes teatrais e subjetivos⁶⁴ e

62 A título de ilustração, segundo Paranaguá (2003: 11-12), no primeiro grupo figuram Nelson Pereira dos Santos, Tomás Gutiérrez Alea e Fernando Birri (entre outros 67) e no segundo Glauber Rocha, Raúl Ruiz e Fernando Solanas (além de outros 53 nomes listados pelo historiador).

63 Publicado originalmente em 1960.

64 Os filmes teatrais, para Kracauer, seriam aqueles com alto grau de artificialidade, nos cenários, nas interpretações e nos acontecimentos. Exemplifica-os com a grande maioria da produção hollywoodiana do

investe na defesa dos filmes de “enredo encontrado”, os quais refletem situações vividas ou passíveis de acontecer no contexto referido, enquanto “fenômenos visíveis” (1994: 133), sem necessariamente recorrer ao espetacular ou ao extraordinário. Grande parte das obras neorrealistas, a exemplo de “Ladrões de Bicicleta” (*Ladri di Biciclete*, 1948), de Vittorio De Sica; “Roma, Cidade Aberta” (*Roma, Città Aperta*, 1945), de Roberto Rossellini; e “Obsessão” (*Ossessione*, 1943), de Luchino Visconti; por sua banalidade, orientação materialista dos conflitos e ausência de espetacularização, mostram-se como filmes de “enredo encontrado”.

Para Kracauer, a realidade física não deveria ser adornada e muito menos subjetivizada, em busca da preservação da forma como ela se apresenta – o que solicitava ao diretor a expressão nula do seu estilo. O estilo, entendido até então como o índice autoral que resulta do apontamento das recorrências estéticas e temáticas seja no interior de uma obra ou mesmo na análise conjunta de uma série delas, deve ser então neutralizado, de acordo com o teórico realista. Isso se dá quando o cineasta abdica de imprimir nas imagens e nos sons o seu olhar, ou melhor dizendo, a sua percepção própria, buscando assim manter as características mais objetivas do acontecimento, do ponto de vista indiciário.

Também Bazin (2008) acreditava que a neutralização do estilo autoral poderia oferecer uma abordagem mais realista, porém, quando em conformidade com uma série de técnicas que visavam revelar a ambiguidade própria da realidade física. Assim, a perspectiva realista apresentada por Bazin, em consonância com grande parte das produções neorrealistas da época, vai focar em um tratamento estético do espaço, fundado sobre sua homogeneidade. Técnicas como a profundidade de campo, o quadro aberto e o plano-sequência, as quais reduzem o papel condutor e forjador de situações e encontros pela montagem, revelam de maneira mais fiel aspectos da realidade, conservando desta forma sua ambiguidade e permitindo leituras mais livres por parte dos espectadores.⁶⁵

período clássico. Já os filmes subjetivos são aqueles que abrem margem à exploração dos conflitos internos dos personagens, sobrepujando as situações objetivas. Estes são exemplificados por Kracauer com uma parcela considerável das transposições literárias para o cinema, baseadas na descrição do fluxo de consciência íntimo do protagonista. Boa parte dos filmes impressionistas realizados na década de 1920, para além das adaptações literárias, entrariam também nesta categoria.

65 Entre os muitos escritos de Bazin, quatro artigos são fundamentais para compreender a sua defesa realista do cinema. São eles: “Ontologia da imagem fotográfica” (2008: 23-31); “O mito do cinema total” (2008: 33-39); “A montagem proibida” (2008: 67-80) e “A evolução da linguagem cinematográfica” (2008: 90-100), compilados no livro “O que é o cinema?” (2008), publicado originalmente em quatro volumes entre 1958 e 1962. A versão brasileira deste livro, intitulada “O cinema: ensaios”, encontra-se fora de catálogo desde 1991, quando fora publicado pela Editora Brasiliense. Neste trabalho, utilizamos a versão espanhola publicada pela editora Rialp (cf. bibliografia).

Dentro desta perspectiva, o autor atua como selecionador de aspectos expressivos da realidade em busca de melhor revelá-los. Para Bazin, a neutralização não diz respeito de fato a uma negação do estilo, mas sim a uma postura de humildade do cineasta que, conscientemente, passa a considerar que seu olhar não deve prevalecer sobre a realidade, por si só significativa; muito menos acima dos olhares dos espectadores, os quais, desta forma passam a interagir de maneira menos orientada e mais participativa com o conteúdo.

Corroborando com as abordagens teóricas apresentadas por Bazin e Kracauer, o roteirista e teórico italiano Cesare Zavattini, sintetizou em suas “algumas ideias sobre o cinema” (2000)⁶⁶ as bases neorrealistas no cinema e o papel do autor ao afirmar que

[o neorrealismo] percebeu enfim que a realidade é extremamente rica; basta ser capaz de olhar diretamente para ela. Dessa forma, o papel do artista não é emocionar ou indignar as pessoas com situações metafóricas, mas provocar nelas uma reflexão (e, se você preferir, também emocioná-las e indigná-las) a partir do que elas e outras pessoas estão fazendo, em situações reais, retratadas exatamente como elas são (2000: 51).

A síntese elaborada por Zavattini deixa claro que a reflexão gerada pelo diretor-artista não é reflexo de uma condução do olhar, mas justamente de seu contrário: a libertação do olhar espectral frente à realidade tangível apresentada em sua forma mais direta possível. Dessa forma, o autor deve se anular diante da representação do conteúdo. Essa postura vai de encontro aos objetivos do novo cinema latinoamericano, que é encarado como um “herdeiro” do neorrealismo em sua preocupação com o retrato da realidade social. De fato, o que se mostra distinta é a necessidade, constatada pelos cineastas da América Latina, de reconfigurar o olhar espectral, viciado em modelos clássicos de representação em vista de séculos de dominação – há de se considerar aqui os interesses na descolonização da representação, marcante neste período em que estas cinematografias ganharam maior visibilidade.

Assim, diferente do neorrealismo italiano, ou mesmo do *free cinema* inglês, trazer à tona uma determinada realidade social, marginalizada e considerada até então de pouco interesse do grande público, não era suficiente para o caso da América Latina, posto que o olhar espectral ainda funcionava dentro de uma lógica colonial. Nesse sentido, os cineastas latinoamericanos vão se apoderar das ideias de Eisenstein no sentido de aprimorar um pensamento semelhante ao cine-punho, em busca de abrir a percepção do seu público, estimulando a reflexão não só a partir do registro direto, mas também pelo artifício da alegoria.

66 Publicado originalmente em outubro de 1953 na revista *Sight and Sound*, a partir de extratos de uma entrevista concedida em dezembro de 1952 para a *Revista del Cinema Italiano*.

Frente a esta compreensão contextual, e recuperando as categorias autorais apontadas por Casetti no início desta seção, o autor no cenário latinoamericano aparece distinto tanto do autor individualista da *nouvelle vague* (por priorizar o social em detrimento dos dramas pessoais), quanto do autor testemunha do *free cinema* inglês (que visa a exposição e a denúncia de realidades complexas e/ou não privilegiadas pelo cinema), assumindo agora a posição de porta-voz de uma revolução, função prioritariamente militante em busca da construção de um outro olhar espectral sobre as realidades nacionais – excedendo desta forma a própria inspiração neorrealista.

O cineasta Glauber Rocha (2003) foi um dos maiores defensores desta nova política autoral e, inclusive, revisitou toda a história do cinema brasileiro a partir do que denominou “seus verdadeiros e falsos autores”: os que colaboraram para a formação de uma identidade nacional e os outros que apenas reproduziam modelos padronizados vindos do estrangeiro.⁶⁷ Em seus muitos escritos críticos e declarações polêmicas em entrevistas e debates, Rocha jamais cessou de ressaltar a importância do autor no processo fílmico, classificando-o como um cineasta engajado e absolutamente livre das amarras comerciais.

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje (...) a condição de um autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não-autor (idem: 36).

Glauber defendia um cinema autoral em reação ao modelo de sistema padronizado, apontando como uma das tarefas do autor das cinematografias emergentes, seja a brasileira e de forma ampliada a latinoamericana, a luta contra a indústria antes dela se consolidar em bases profundas. “Ser autor é fazer cinema novo contra o cinema mecânico” (idem: 54). Além da crítica ao cinema comercial, também o cinema autoral da *nouvelle vague* é constantemente classificado pelos novos cineastas latinoamericanos como burguês e altamente egocêntrico, o que, para eles, reproduz a postura colonizadora e desinteressada ao que se encontra na periferia do olhar eurocêntrico. Por isso, faz-se a opção por uma terceira via (dentro do que ficou conhecido como “Terceiro Cinema” ou “Cinema do terceiro mundo”), buscando um outro sentido para o conceito de autoria, envolvendo então questões políticas de engajamento

67 Referimo-nos aqui ao seu livro “Revisão crítica do cinema brasileiro”, publicado originalmente em 1963. Destacamos deste longo estudo histórico-crítico, a distinção apresentada por Rocha entre Humberto Mauro e Mário Peixoto. Enquanto o primeiro é colocado como um autor relevante para o cinema brasileiro, por sua “compreensão dos valores objetivos da realidade física e social” (2003: 53), o segundo se apóia no abstracionismo e no “exercício de imagens belas, que hoje pode ter apenas um interesse histórico, formal” (idem: 66).

na representação descolonizada e militância na conscientização do espectador da necessidade de fortalecimento das identidades nacionais.⁶⁸ Em síntese, o autor neste novo contexto aparece como um agente de mudança social.

A imagem do autor na encruzilhada, personificada por Glauber Rocha no filme “Vento do Leste” (*Le vent d'est*, 1970) do coletivo Grupo Dziga Vertov⁶⁹, é uma das mais emblemáticas do momento cinematográfico vivido tanto pelos realizadores quanto pelos espectadores na transição dos anos 1960 para os anos 1970. Uma mulher grávida, carregando uma câmera nas costas, aborda o cineasta, que se encontra parado entre dois caminhos, com os braços abertos (em uma posição que recorda a de um espantalho), cantando “Divino, Maravilhoso” (composição de Caetano Veloso eternizada na voz de Gal Costa): “... é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”. A mulher pergunta qual o caminho do cinema político e ele então faz a distinção entre os rumos a seguir.



Quadro 8: O autor na encruzilhada entre o cinema mecânico e o cinema “perigoso, divino e maravilhoso”.

Glauber aponta de um lado o cinema do desconhecido, da aventura; do outro o “cinema do terceiro mundo, um cinema perigoso, divino e maravilhoso, um cinema que precisa construir tudo, a técnica, a distribuição...” O caminho inóspito e pouco atraente do cinema terceiro-mundista é iniciado pela mulher grávida, que logo retorna exausta e adentra o cinema da aventura, representado por uma formação de mata densa e sugestiva. A ideia de um cinema no qual “é preciso construir tudo”, como afirma Glauber no filme, é característico da

68 Um olhar mais aprofundado sobre este contexto de fortalecimento das identidades nacionais e resistência ao modelo eurocêntrico pode ser encontrado no amplo estudo realizado pelos professores Robert Stam e Ella Shohat em “Crítica da imagem eurocêntrica” (2006), especialmente nos dois últimos capítulos, intitulados “O cinema terceiro-mundista” e “A estética da resistência” (pp.355-475). Cf. bibliografia.

69 O Grupo Dziga Vertov iniciou seus trabalhos na efervescência do ano de 1968, entregando 9 títulos nos quatro primeiros anos. Seis deles foram dirigidos pelo cineasta Jean-Luc Godard e o então editor de literatura do jornal *Le Monde*, Jean-Pierre Gorin. “Vento do Leste” é o primeiro filme desta parceria.

ânsia pela formação de identidades cinematográficas nacionais e da importância do autor como porta-voz, guia, representante deste processo.

Em uma abordagem direcionada à produção de seu país, mas que dá conta de compreender grande parte do que as cinematografias latinoamericanas buscavam em seus contextos específicos, Rocha declara que

o cinema novo resulta ser uma consequência do descobrimento crítico de nossa realidade. (...) Nós pensamos que o cinema pode ser um grande instrumento para o conhecimento da realidade brasileira, para o questionamento dessa realidade e inclusive para a sua transformação. O cinema brasileiro começa a existir a partir deste princípio único, porém que permite experiências múltiplas de acordo com o temperamento de cada cineasta (2006: 60-61).

Sobre a possibilidade de “experiências múltiplas de acordo com o temperamento de cada cineasta”, é interessante destacar que vários manifestos foram publicados no decorrer da década de 1960 buscando valorizar o tratamento estético das imagens e sons. Destacam-se “A estética da fome”, lançado em 1965 por Glauber Rocha; “Hacia el tercer cine”, apresentado em 1969 pelos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino; e “Por un cine imperfecto”, defendido também em 1969 pelo diretor cubano Julio García Espinosa.

Segundo Stam e Shohat, “dentro da concepção de uma política radical dos autores, Rocha convoca para um cinema 'de fome' feito de 'filmes feios e tristes', Solanas e Getino para os documentários de guerrilha militante, e Espinosa para um cinema 'imperfeito' nutrido pelas formas 'baixas' da cultura popular” (2006: 356). Esta afirmação, em contraponto ao neorrealismo, no qual o estilo deveria ser neutralizado, deixa claro que no “novo cinema latinoamericano” o estilo é um elemento fundamental para conferir sentido ao conteúdo.

Entretanto, é fundamental sublinhar que o estilo não se coloca livremente à disposição da subjetividade do autor, mas em acordância com uma estética característica de cada país. Em outras palavras, os estilos definidos pelos manifestos estéticos deste período recusam a individualidade do artista ao mesmo tempo em que a solicitam em diálogo articulado com certos direcionamentos estabelecidos enquanto marcos a fins de complexificar os mecanismos de representação. Enfim, como porta-voz de um realismo partidário, a subjetividade do autor é aplaudida até o ponto em que não suplante o ideário coletivo, fortalecendo-o e representando-o.

2.3 Novos cenários, novas configurações criativas

Com base no que foi exposto nas duas últimas seções, ainda que com apostas distintas, tanto o campo da teoria quanto o da prática de realização cinematográfica buscaram alternativas às formas clássicas de compreensão dos conceitos de autor e autoria entre as décadas de 1950 e 1960. Isso tende a refletir, de certa forma, a necessidade de contemporaneizar tais conceitos, uma vez que suas bases se mostravam estacionadas em um tempo longínquo e de pouca interação com as propostas artísticas recentes e mesmo com uma percepção de espectadoriedade mais participativa e influente nos conteúdos, conforme vinha se manifestando naqueles anos.

Há uma busca comum no que se refere ao interesse em negar as organizações hierárquicas – seja no plano conceitual, das novas proposições teóricas considerando alternativas aos sistemas conceituais cêntricos; seja na práxis social, a fim de deslocar não somente a estrutura hegemônica familiar, identitária e sexual, mas também artística, em busca de contemplar relações mais complexas e tensionadoras de uma falsa estabilidade fundamentada na tradição. Nesse cenário de intensa reformulação dos paradigmas estabelecidos, os conceitos de autor e autoria perdem seu prestígio e deixam de ser sinônimos de ordem e hierarquia para serem lançados em um terreno de incertezas e desconfiança teórica – demarcando a crise e a ânsia por novas configurações.

É importante sublinhar que as propostas lançadas pelos cineastas da *britain new wave* e do novo cinema latinoamericano estão de acordo com essas novas configurações do cenário social, ainda que não se desvinculem por completo dos ideais clássicos, sustentando alguns laços que impedem visualizar estes momentos como revolucionários de fato. A inovação de posicionamento está no fato de que os autores nestes contextos voltam os seus olhares e as suas atenções para o espaço público, de interação social, ultrapassando os relatos um tanto narcísicos de antes, quando a individualidade sobrepujava a relação com o Outro. Entretanto, ainda é resguardada certa distinção e admiração ao artista-representante (porta-voz ou comunicador) de uma situação coletiva. Em suma, há uma aproximação entre o autor e o espectador, mas não há na relação entre tais uma paridade (ou algo realmente próximo disso) na interação e constituição de sentido das obras, como objetivavam os pós-estruturalistas em uma postura teórica que está à frente da perspectiva prática – pelo menos no âmbito que nos interessa aqui, o cinema.

Contrastando a análise contextual com o desenvolvimento histórico apresentado no capítulo anterior; mostra-se pulsante o anseio de reconfiguração dos conceitos de autor e autoria em função:

- * da dessacralização da figura do artista genial e/ou plenamente inspirado que acessa de maneira privilegiada a “realidade superior” da arte e detém os meios necessários para trazer o seu universo particular à luz;

- * do desempoderamento do sentido centrado na figura de seu progenitor, ou seja, o rompimento com um sistema de autoridade sobre a obra;

- * da revisão histórica do mecanismo de controle assegurado pela assinatura, ou o aspecto condicionante assumido pelo “nome de autor”, o qual incita experiências direcionadas e define um “modo de ser” dos discursos através da carga de valores que traz consigo, solicitando autorização;

- * da valorização da multiplicidade do agente criador, quer seja ele um único indivíduo ou vários deles; multiplicidade que no ideal clássico estava reduzida a uma unidade, um nome que guardava em si a simplificação de um esquema criativo complexo;

- * da defesa da condição criativa como ato performativo e fluido, ultrapassando a perspectiva unidirecional e controlada quando orientada sob o ponto de vista hierárquico;

- * da ânsia pela diversidade das abordagens e a postura crítica diante de posturas apolíticas, elitizadas (voltadas para o universo particular do autor) ou reforçadoras de um imaginário hegemônico; em outras palavras, a necessidade de ao repensar as abordagens, repensar também as posições do Eu privilegiado, articulando discussões com o campo da comunicação (por meio da denúncia e do testemunho, como no *free cinema*) e da representação (pelo interesse social e as alternativas estilísticas de acordo com as realidades nacionais, como no novo cinema latinoamericano);

- * da destituição do autor-monarca e, conseqüentemente, do enaltecimento do espectador como agente criativo e, tanto por isso, também autor.

Um outro fator que tem forte relevância no contexto de reconfiguração dos conceitos de autor e autoria cinematográfica é a substituição do pensamento da divergência pelo pensamento da convergência no que diz respeito ao fluxo estético entre meios, suportes, linguagens e estéticas. Esta é uma discussão que perpassa um cenário artístico e cultural mais amplo, mas que no cinema remonta as primeiras décadas do século passado, no processo de

legitimação do potencial artístico do meio cinematográfico a partir da sublimação de suas especificidades.

Na batalha pela auto afirmação, em um quadro metodológico de realce das divergências, as virtudes do meio defendido eram ressaltadas em contraste às supostas deficiências do outro meio, negando os pontos de contato e apostando nas características que atribuíam a cada meio um caráter de unicidade. Foi assim com as primeiras teorias do cinema, sejam as formativas ou as realistas, as quais, tanto baseadas nas possibilidades de abstração quanto no caráter ontológico da imagem, buscaram diferenciar o cinema principalmente do teatro, mas também da pintura e da literatura.

Arlindo Machado (2007) enfatiza uma discussão similar a partir dos anos de 1950 entre a fotografia, o cinema, a televisão e o vídeo, quando estes últimos mostraram-se como alternativas viáveis para o já consolidado meio cinematográfico. Afirma o teórico: “apesar de serem meios bastante próximos em muitos aspectos, foram durante todo esse tempo pensados e praticados de forma independente, por gente diferente, e esses grupos quase nunca se comunicavam ou trocavam experiências” (idem: 63).

Machado destaca o período intenso de debate sobre a divergência dos meios entre os anos de 1950 e 1980, considerando os momentos de surgimento e consolidação da televisão e do vídeo dentro desta lógica. Entretanto não deixa de chamar a atenção para um processo mais articulado de questionamento dos “núcleos duros” dos meios, ou seja, do que seria específico de cada um, com início já no fim da década de 1960. Neste momento, as experiências que flertavam com fusões de elementos até então tidos como marcas de especificidade começaram a proliferar, ganhando aos poucos maior visibilidade e respaldo crítico.

No âmbito teórico, o livro pioneiro de Gene Youngblood, “Cinema expandido” (1970), se destacou por contemplar tais práticas e, a partir delas, esboçar conceitos que valorizavam as interseções entre meios. O cinema expandido, como defendido a partir de Youngblood, sublinha em especial as experiências inovadoras do vídeo e da computação gráfica, dialogando com a problemática consolidada e supostamente estável da estética e linguagem cinematográfica. Numa via de mão dupla, também o vídeo, a fotografia e a televisão vão tomar para si técnicas e estéticas antes consideradas próprias do cinema, tornando cada vez mais indiscerníveis as suas fronteiras formais e materiais.

Em lugar de pensar os meios individualmente, o que começa a interessar agora são as passagens que se operam entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais.

Essas passagens permitem compreender melhor as tensões e as ambiguidades que se operam hoje entre o movimento e a imobilidade (também há movimento na fotografia, assim como há filmes feitos exclusivamente de fotos fixas), entre o analógico e o digital, o figurativo e o abstrato, o atual e o virtual (MACHADO, 2007: 69).

À divergência, sobrepõe-se aos poucos o pensamento da convergência dos meios, consolidando a esfera do audiovisual como um campo múltiplo de articulações das imagens em movimento acompanhadas de som. Como destaca Machado, “ao purismo e, às vezes, até mesmo ao fundamentalismo ortodoxo das abordagens divergentes e separatistas, tendemos hoje a preferir casos mais prósperos e inovadores de hibridização, de fusão das estruturas diversas” (idem: 65).

Se o hibridismo e o fluxo estético de técnicas e estéticas são hoje consolidados enquanto singularidades da linguagem audiovisual contemporânea (voltaremos a esse assunto no quarto capítulo), o processo de aceitação da convergência foi longo e sofreu inúmeras resistências, em especial diante da preocupação de macular a arte cinematográfica. As questões conceituais envolvendo o autor e a autoria igualmente foram impactadas por estas discussões, uma vez que o autor enquanto artista inspirado que controla a linguagem em função de seu impulso criativo se vê em um território de mudanças e lida não só com uma crise de sua posição dentro do meio, mas também com uma crise conceitual do próprio meio, ao menos no que se refere à pureza dos códigos e ao domínio formal da linguagem – atributos para os quais ele é um dos principais representantes dentro da perspectiva clássica.

No artigo “O diálogo entre cinema e vídeo” (1993), Arlindo Machado evidencia algumas das resistências às articulações entre os meios, tomando como ponto-de-partida o documentário de média-metragem “Quarto 666” (*Room 666*, 1982), no qual o cineasta alemão Wim Wenders questiona diretores de renome, como Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Rainer Fassbinder, Werner Herzog, entre outros, sobre as possibilidades de “morte” da arte cinematográfica em vista de seus contatos com a televisão e o vídeo. Mesmo considerando as experiências passadas de “autores” consagrados como Roberto Rossellini e Alfred Hitchcock (os quais dirigiram séries televisivas entre as décadas de 1950 e 1970), Federico Fellini (o telefilme “Ensaio de Orquestra”, 1978) e Ingmar Bergman (as séries “Cenas de um Casamento”, 1973; e “Face a Face”, 1976, além de vários telefilmes), ou mesmo as realizadas pelo próprio grupo de entrevistados, como “O Mistério de Oberwald” (Antonioni, 1981); “Berlin Alexanderplatz” (Fassbinder, 1980); incluindo as experiências videográficas de Godard nos anos de 1970; a maioria dos questionados (as únicas exceções

foram Antonioni e Godard) respondeu de forma pessimista aos hibridismos e flexibilizações que os novos meios solicitavam ao cinema.

A partir destas manifestações e contextualizando de forma mais complexa a situação pontual do cinema, Arlindo Machado não descarta a crise conceitual apontada por Wenders, mas prefere compreendê-la como um indicativo de transformação e da necessidade de atualização de algumas propostas que já não se encaixam na contemporaneidade, frente aos novos cenários práticos e teóricos.

Voltando à questão inicial de Wenders – o cinema está morrendo? –, diríamos que um certo conceito de cinema sim. (...) O que pode estar morrendo no cinema é uma certa técnica de produção (uma forma de 'artesanato' que deriva ainda da época da Revolução Industrial e que, segundo Coppola, não sofreu qualquer mudança substancial desde os tempos de Griffith), uma certa tecnologia (a câmera de arrasto mecânico, a película fotoquímica, 'arqueologia' segundo Coppola) e ainda uma certa premissa epistemológica (o olhar imaculado que se lança sobre o mundo) (MACHADO, 1993: 128).

De fato, os três fatores apontados pelo teórico brasileiro: técnica de produção, tecnologia e premissa epistemológica, apresentam novos desafios para a criação cinematográfica e multiplicam consideravelmente as possibilidades de atuação no campo do audiovisual, para além do cinema, solicitando a reconfiguração deste a partir de sua inserção e de suas trocas com os outros meios, linguagens, técnicas e estéticas.

Estas condições de convergência, trocas e hibridismos se somam às apontadas no início desta seção, colaborando assim para o questionamento do autor e da autoria em suas perspectivas tradicionais e romantizadas, ao mesmo tempo em que oferecem um leque amplo para se pensar outras orientações teóricas que dimensionem de maneira mais articulada tais conceitos com o cenário atual.

2.4 A dimensão rizomática da criação

Uma outra possibilidade de abordagem deste mesmo contexto de convergências e cruzamentos pode ser feita a partir do conceito de rizoma, da forma como dimensionado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ressignificando elementos conceituais da botânica para um âmbito reflexivo de amplo alcance, Deleuze e Guattari vão afirmar que

contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não

significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de afetos (2009: 33).

O rizoma parece-nos importante para investigar estruturas sem centro, que se fortalecem e se reconfiguram a partir do contágio. Mostra-se de acordo com o pensamento da convergência, conforme abordado por Machado na seção anterior, porém ultrapassa tal perspectiva por entender este esquema de articulações que valoriza o *entre*, o espaço dinâmico de fluxo, como um modo de reflexão filosófica e, conseqüentemente, forma de construção artística. Nesse sentido, e em concordância com os demais pontos já levantados no desenvolvimento deste capítulo, consolida e reforça a necessidade de reconfiguração do conceito de autoria cinematográfica, tanto no âmbito da teoria quanto da prática de realização, compreendendo esta reconfiguração, já em primeiro nível, como um movimento criativo que recusa relações hierárquicas na construção de sentidos.

De acordo com Deleuze e Guattari, “o que está em questão no rizoma é uma relação (...) totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de 'devires'” (ibidem). Este ponto é determinante posto que nega a estrutura de filiação como fundamental para o estabelecimento de um sistema; estrutura que, na abordagem tradicional da autoria, deveria ser respeitada e reverenciada constantemente como ponto de origem, fundação, causa. Suplantando a ordem de filiação, representada nos textos de Deleuze e Guattari pela árvore, com sua estrutura sólida e enraizada; o pensamento rizomático valoriza o sistema aberto que compreende o aspecto relacional da aliança, as ramificações que se multiplicam. “A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e... e... e...'. Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” (2009: 37).

A autoria até então assumia uma postura claramente arborescente, já o autor era aquele que exercia e exaltava a AUTORidade sobre o sentido, uma vez que a obra remetia ao seu processo de criação e elaboração da ideia. Ou seja, a obra girava em torno de um centro, seu autor, o qual possuía controle sobre a produção e domínio sobre a experiência estética do espectador. Este último interagiu com a obra de modo a recriar o sentido primordial, restringindo o seu papel a compreender o que estava sendo proposto. Logicamente, vários tipos de experiência espectral sempre existiram e se manifestaram, entretanto o modelo clássico de autoria objetivava dirigir o processo de recepção, solicitando reverência à ideia considerada como gênese da obra. Em outras palavras, intencionava destacar o sentido

proposto pelo autor como central, ou mais relevante do que qualquer leitura possível, posicionando-o no cerne das relações.

Repensar este modelo a partir da perspectiva rizomática visa reduzir a importância de um suposto sentido primordial para colocá-lo em igualdade aos sentidos antes tomados como acessórios ou aleatórios. Assim, não há necessidade de recriar ou decifrar o anseio criativo de um sujeito isolado a fim de alcançar uma metafísica da obra; mas sim compreender o processo de multiplicação de sentidos como tão valioso, ou ainda, como essencial para a sobrevivência pulsante da mesma. Em síntese, não é o caso de destacar um sentido “ou” outro: o do autor-realizador da obra “ou” o do espectador da mesma; e sim sublinhar o sentido do autor “e” o sentido do espectador, que por sua vez assume também postura autoral. As categorias se somam, se equivalem, ao invés de se excluírem; no lugar de recriar o “plano do artista”, busca-se a pluralização das conexões, o contágio. A conjunção “e” torna-se a marca do rizoma, determinado uma vez mais pela aliança, já que para Deleuze e Guattari, o rizoma comporta “sistemas a-centrados nos quais os indivíduos são todos intercambiáveis, se definem somente por um estado a tal momento, de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma instância central” (idem: 27).

Com base nestas afirmações, lançamos a hipótese de que a dimensão autoral na contemporaneidade (marcada pela resistência às estruturas de poder e hierarquia, assim como pelo pensamento da convergência e pela dinâmica artística de fluxos) caracteriza-se pelo investimento criativo em circulação – sem investimento criativo deixa de ser autoria, pois perde o caráter artístico; sem estar em circulação deixa de ser contemporânea pois recria o modelo anterior, caracterizado pelo sentido unidirecional. Em outras palavras, a autoria contemporânea é aqui defendida como a intervenção propositiva do olhar que perpassa várias dimensões da obra, envolvendo os processos de produção e recepção, e que, nesta articulação de momentos, dispensa posições de controle e soberania.

O autor-monarca e mesmo o autor-representante perdem total sentido no sistema relacional rizomático deflagrador do cenário atual (coincidente com as defesas dos teóricos do audiovisual que investem no hibridismo e nos fluxos próprios da contemporaneidade). Isso porque neste sistema que privilegia as relações de fortalecimento mútuo em vez das segmentações distintas, as estruturas sólidas e os supostos códigos puros têm relevância reduzida. Não há espaço para a valorização do Uno centralizador, ou para o exercício de domínio ou representação.

Porém, como alternativa ao Uno enquanto núcleo duro do sistema, nada resolve simplesmente transformar esse Uno em vários, ou seja, diluir a autoridade individual em uma coletividade, pois tal atitude não dá conta de repensar o conceito, uma vez que ainda se conserva a ideia de centralidade – o centro é multiplicado ao invés de esvaziado. Se a coletividade se aglomera no centro, a perspectiva permanece a mesma, o sistema se torna apenas policentrado. Segundo Deleuze e Guattari

o rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda (2009: 32).

O pensamento rizomático auxilia na reflexão e na reconfiguração do conceito de autoria porque ele impede justamente que algo se estabeleça no centro, eliminando a posição confortável do autor-monarca (quer seja um indivíduo, quer seja uma coletividade). Se a condição de existência desse sistema de fluxos, mais uma vez ressaltado como marca da contemporaneidade, é a pulsão, o atravessamento que agrega e renova, ou seja, que mantém viva a obra, a autoria só é justificada enquanto a força que tensiona a obra e a sustenta aberta, em circulação. Em outras palavras, importa menos multiplicar a figura do autor, do que pensá-lo enquanto dimensão de criação que faz pulsar o sentido para além do centro, abrindo brechas e possibilidades de intervenção. Exterminando as certezas e tornando sinuosa e entrecruzada a experiência, seus argumentos e modos de atuação passam a estar tanto no nível da proposição (considerando os envolvidos na elaboração da obra), quanto no âmbito da potencialização (contemplando igualmente os que farão investimento de leitura e interpretação igualmente criativa no campo de recepção).

Investindo ainda na afirmação destacada acima de Deleuze e Guattari, as dimensões rizomáticas mostram-se em direções movediças já que não seguem uma ordem linear, unidirecional, manifestando-se dessa forma em simultaneidades que se atravessam. São complementares porque dividem o mesmo espaço, estão no meio, posicionadas *entre* as posições extremas – tanto da origem quanto do fim. Nenhuma das dimensões consideradas a partir do pensamento rizomático pretende fechar o sentido, dar a ele uma forma última, muito menos anunciam-se como suas fundadoras – e os termos escolhidos para repensar a noção de autoria: proposição, enquanto proposta, sugestão; e potencialização, enquanto intensificação, reforçam esta ideia de aliança, de multiplicação no *entre*.

De acordo com os teóricos, estar

entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói as duas margens e adquire velocidade no meio” (idem: 37).

Que as dimensões aqui pensadas como autorais estejam no meio, em qualquer lugar *entre* as posições delimitadas como o princípio e o fim, é justificável pela ânsia de manter o sistema aberto, sem ponto-de-partida absolutamente definido, nem ponto-de-chegada concretamente estabelecido, mas sim considerado em suas brechas/ entradas, dessa forma sustentando o caráter plenamente rizomático pela circulação de estados criativos. “Quando um rizoma é fechado, arborizado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. (...) O rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas” (idem: 23). São justamente estas impulsões exteriores e produtivas que apontamos como os investimentos criativos em movimento, e que deflagram novas dimensões autorais privilegiando o pensamento rizomático.

Em função disso, o antigo “plano do artista”, que ressaltava a intencionalidade e os sentidos originais da obra, enquanto força centrípeta de criação e experiência, deve ser substituído por um plano de consistência. Este vem negar a estrutura fundante, enraizada, em prol de um sistema mais flexível que solicita a intervenção e recomposição constante. O plano de consistência expõe os fios da marionete, os quais “não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras” (idem: 16).

No caso da obra audiovisual, os fios da marionete podem ser entendidos como os instrumentos de territorialização; ou seja, os elementos da trama e da encenação que revelam o corpo de intensidade da obra. As fibras nervosas aparecem como os componentes estéticos que fazem vibrar estes fios, permitem imprimir ritmos e velocidades que excedem as intenções do titereiro. Justamente a ondulação das fibras nervosas que revestem os fios da marionete, promovida em diferentes estágios e com distintas intensidades, é que impede que o sistema se encerre em uma sequência unidirecional.

O modelo anterior ansiava finalizar seu ciclo autoral quando o espaço da recepção refizesse todo o trajeto de criação em busca de atingir a ideia primeira. Para conseguir isto, reclamava uma coerência e solidez não necessariamente explícita, mas com certeza presente. Já na defesa de uma autoria como investimento criativo em movimento o que predomina é a circulação de ideias e sentidos, tanto por isso a importância do aspecto proposicional na

composição do plano de consistência. Deleuze e Guattari ressaltam o caráter flexível deste modelo substituindo a determinação de sentido por seu agenciamento.

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. (...) Todas as suas multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um plano de consistência das multiplicidades, se bem que este 'plano' seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades (idem: 17).

Para compreender a flexibilidade do plano de consistência é instigante contrapô-lo ao plano de organização (idem, 2008c: 222). Este último diz respeito à forma e à formação do sentido, restringindo ou ainda demarcando os espaços para a intervenção criativa. Já o plano de consistência comporta as linhas de territorialização (os fios da marionete), mas garante o seu tensionamento ao reconhecer e destacar as linhas de fuga ou de desterritorialização. São estas que vão impedir que um plano de consistência se torne um plano de organização (fechado em si), por abrirem a possibilidade de interpretação a-centrada e potencialização criativa para além da intenção de um elemento central que supostamente estaria na gênese da obra.

Nesse sentido que os teóricos sublinham a consistência do plano pelo número de conexões que se estabelecem nele. O que o distingue do plano de organização são suas aberturas, as brechas que não só permitem o investimento criativo, mas o estimulam. Estas aberturas ou brechas são justamente as linhas de fuga ou de desterritorialização, as quais, segundo Deleuze e Guattari, garantem a circulação, o movimento do sistema, atentando para as possibilidades de intervenção e recriação.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras (idem, 2009: 18).

Ou seja, para garantir o diálogo, o trânsito, a multiplicidade de expressões e experiências autorais, é preciso que o sistema [no caso aqui, a obra audiovisual] permita o investimento criativo, não se feche em um plano de organização que conduz o sentido e a experiência de interpretação. Além da abertura, é necessário também o estímulo, a contemplação destas linhas de fuga e desterritorialização, nas quais a orientação é desvirtuada, redirecionada. Antecipando a quinta e última hipótese, parece-nos instigante

pensar que, no cenário atual, este estímulo ao investimento criativo é destacado pelos usos da linguagem audiovisual em suas singularidades contemporâneas de valorização e ênfase nos fluxos e hibridismos estéticos. Entretanto, antes de examinar mais detalhadamente esta relação entre autoria e linguagem, faz-se necessário aprofundar um tanto mais as noções de territorialização e desterritorialização/ consistência e fuga, as quais servirão de base para fundamentar a segunda e a terceira hipóteses.

As territorialidades fazem parte do plano de consistência, porém não assinalam de forma determinante caminhos ou mesmo posições geográficas, os quais oferecem certo conforto por reconhecimento e assimilação. “O problema da consistência concerne efetivamente a maneira pela qual os componentes de um agenciamento territorial se mantêm juntos. Mas concerne também a maneira pela qual se mantêm os diferentes agenciamentos, com componentes de passagem e de alternância” (idem, 2008b: 138). Em outras palavras, as territorialidades sobrepõem linhas e, valorizando o pensamento rizomático, comportam lacunas (espaços de fuga e desterritorialização) que fazem pulsar esta esfera mais superficial. O que importa na verdade são os atravessamentos, as proposições e as potencializações que vibram a epiderme/ o contorno da obra-corpo-sistema. Somente desta forma as marcas de territorialidade não se convertem em barreiras que retêm ou direcionam as intervenções criativas, mas se comportam como dimensões expressivas que adquirem velocidade e ritmo quando sofrem investimentos do olhar.

Assim se, em um primeiro nível, podemos tomar as linhas de enredo e composição estética de uma obra audiovisual como integrantes do plano de consistência, vale destacar que nem sempre elas o são, ou não o são de forma imediata e direta, posto que dependem da maneira como se mostram. Se fechadas, direcionando toda sua produção e experiência de fruição em torno de um centro, impondo hierarquias de sentido, de orientação unidirecional, deixam de integrar um plano de consistência para fazer parte de um plano de organização. As linhas de enredo e composição estética somente integram um plano de consistência quando destacam os pontos de fuga ou desterritorialização, ou seja, apresentam aberturas necessárias para a circulação de ideias e sentidos.

Uma vez que o plano de consistência de uma obra audiovisual deve compreender já em sua formação as linhas de fuga que rompem com a estrutura unidirecional e uniforme, é importante ressaltar que tais vão aparecer em meio e como parte das mesmas linhas de enredo e composição estética. Considerando que “um território está sempre em vias de

desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passagem a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização” (idem: 137), as dimensões subversivas do plano de consistência, que o desterritorializam, são aquelas que, no nível da proposição-sugestão-estímulo, vão transparecer no processo de concepção da obra.

Dessa forma, o autor como proprietário do sentido primeiro é substituído pelo autor propositor, entendido como a dimensão criativa que propõe relações, que trabalha em prol do movimento e da circulação de sentidos; sentidos estes a serem potencializados e ressignificados no espaço da recepção. Diferente da figura individual ou coletiva que exerce domínio sobre o sentido, este novo autor, ou melhor, esta nova dimensão criativa-autoral, própria da contemporaneidade por levar em conta de forma primordial as interações destituídas de ordem hierárquica, tem como função não apenas lançar os elementos que compõem a consistência, mas deve considerar em seu trabalho criativo os componentes de desterritorialização. “É que o agenciamento territorial não é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos” (idem: 147). É então no âmbito proposicional que serão promovidas as alianças, instigadas as possibilidades múltiplas de interpretação que inevitavelmente carregam o rastro do plano de consistência, mas não devem reverência a ele.

Sendo assim, o autor propositor sugere, incita, estimula, lança mão de composições que estão abertas a novas configurações, a serem realizadas, potencializadas e mesmo renovadas na dimensão autoral da recepção. São as linhas de fuga do plano de consistência que criam tensão no sistema, são nelas que as dimensões autorais em suas várias esferas se manifestam mais efetivamente e exercem com maior fluidez seu investimento criativo em movimento, rompendo de vez com a estabilidade da obra clássica, fechada no sentido do autor-dirigente. As linhas de fuga colocam em questão não somente a implosão do sentido único, mas intensificam as possibilidades de experiência e intervenção criativa.

Com base na argumentação exposta até aqui, sublinhamos de forma sintética alguns pontos que nos parecem fundamentais para o prosseguimento da pesquisa:

- * a autoria cinematográfica na contemporaneidade é (re)configurada enquanto um investimento criativo em movimento que recusa relações hierárquicas de construção e definição de sentidos;

- * este investimento criativo em movimento se manifesta de modo efetivo nas arestas, ou seja, nas linhas de fuga do plano de consistência (momentos da obra em que é possível

criar relações que extrapolam a lógica de composição, pluralizando os modos de interação), que fazem circular e estimulam as intervenções e experiências estéticas em suas múltiplas possibilidades expressivas;

* o autor cinematográfico, que antes era denominado o cerne organizador do sentido, na contemporaneidade se destaca então como corruptor do sentido único, propositor e potencializador de olhares que visam mais desterritorializar as obras audiovisuais na ânsia de pluralizar os sentidos do que convergir para um centro que detém todas as respostas;

* conseqüentemente, a dimensão autoral na contemporaneidade transborda para as bordas, negando a posição central e centralizadora, questionando a estabilidade do sentido e da experiência estética em um sistema/ obra sem núcleo estável ou que não se pretende a tal.

2.5 A autoria como potência anômala

Gilles Deleuze e Félix Guattari sublinham nos cinco volumes que compõem a série “Mil Platôs” (2009; 2008; 2008a; 2008b; 2008c) que, para manter os sistemas abertos e em movimento, ou seja, para gerar rizoma a partir dos atravessamentos e das reconfigurações, valorizando o contágio e os fluxos, é preciso ter claro que o sistema em questão (qualquer que seja ele) não se organiza de forma sequencial – o que reproduziria a estrutura filiativa. Em contraponto à sequencialidade, os teóricos apontam a coexistência, que preza pela simultaneidade e enfatiza assim a não hierarquização. “O caráter principal do sistema acentrado é que as iniciativas locais são coordenadas independentemente de uma instância central, fazendo-se cálculo no conjunto da rede (multiplicidade)” (idem, 2009: 28).

Nesse sentido, as dimensões autorais em uma obra audiovisual podem se manifestar de maneira autônoma (no que se refere a não ter que prestar reverência a alguma instância); ainda que todas carreguem consigo um rastro de semelhança, porém em diferentes graus de intensidade, pelo fato de partirem do mesmo plano de consistência. “O que foge ou dança no plano de consistência carrega, pois, uma aura do seu estrato, uma ondulação, uma lembrança ou uma tensão” (ibidem: 87). Por isso é possível arriscar a afirmação de que as dimensões autorais aqui destacadas – nos âmbitos da proposição e da potencialização; atuam como

duplos. Entretanto, não como duplos que se refletem de maneira exata; mas duplicações que se falsificam entre si.

O próprio Deleuze, em seu segundo volume de escritos sobre o cinema, “A imagem-tempo” (2007), vai pensar esta ideia de espelhamento falsificante, no que concerne a uma imagem percebida como dentro de um cristal, em que cada lado revela uma nova faceta, um outro ângulo, uma informação que completa, contradiz, duplica ou desdobra a mesma imagem. O efeito cristalino sustenta algum laço entre os reflexos, já que partem do mesmo ponto (no caso, do mesmo plano de consistência), mas desvela nuances de acordo com a formação específica de cada lado do cristal, assim como em relação à quantidade de luz que recebe. As dimensões autorais, vistas sobre esta perspectiva, se espelham e duplicam, porém cada uma delas apresenta relações com maior ou menor grau de autonomia, considerando o investimento criativo realizado em busca de atualizar e recontextualizar (completar, contradizer, desdobrar) aspectos diversos da mesma obra.

O que é interessante ao pensar as dimensões autorais como esferas de criação que se duplicam como se dentro de um cristal é que neste cada reflexo (ou cada reverberação do plano de consistência), ao revelar novos aspectos, vale por si, ou seja, substitui, recria e reconfigura a esfera espelhada, justamente por assumir sua configuração própria e sua condição igualmente criadora.⁷⁰ Vale sublinhar uma vez mais que as dimensões autorais atuam no (e a partir do) plano de consistência, sublinhando suas linhas de fuga. Em outras palavras, aparecem como índices de desterritorialização, os quais, por meio do investimento criativo, garantem a circulação das ideias e sentidos. De acordo com Deleuze e Guattari:

No plano de consistência, *um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto de afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude) (2009: 47).

Frente a esta afirmação, podemos relacionar a longitude do plano de consistência com a disposição dos elementos na obra, tendo em vista que esta disposição compreende os espaços de cruzamento, os quais mantêm o sistema aberto (diferenciando-o do plano de organização, fechado) e assim receptivo aos atravessamentos que marcarão a latitude. Esta se refere aos movimentos verticais que, estimulados pelos elementos da longitude, consolidarão

⁷⁰ No próximo capítulo, aprofundaremos a noção de regime de imagens cristalinas para fazer a análise do filme “Os famosos e os duendes da morte”.

o plano de consistência como “um encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora” (ibidem: 18).

Em contraposição ao plano de organização, da “ordem da conjugalidade. Todo um jogo de territórios bem determinados, planejados” (2008a: 67), os pesquisadores vão ressaltar que “só o desterritorializado é capaz de se reproduzir” (idem, 2009: 76). Dessa forma, enquanto o plano de organização, baseado na ordem filiativa, determina um porvir; o plano de consistência, marcado por intensidades e desterritorializações, vai anunciar um devir.

Um devir não é uma correspondência de relações. (...) Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. (...) Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. (...) Devir é um rizoma, não uma árvore classificatória nem genealógica (DELEUZE; GUATTARI, 2008b: 18-19).

O devir é importante para entender a reconfiguração da autoria no âmbito do audiovisual, uma vez que reforça a ideia de descentralização do sentido; ou seja, não há um único sentido que guia a narrativa. O porvir do sentido determinado pelo autor garante que o Todo (o conjunto inteiro da obra) se encerre, enquanto o devir lança suspensões e possibilidades de interferência que sustentam o sistema aberto e em circulação. Enquanto a perspectiva anterior posicionava o autor como uma espécie de Pai, considerando a ordem filiativa; parece-nos instigante refletir sobre outras posturas possíveis deste mesmo elemento de criação, uma vez que ele deixou de ser o cerne de sentido da obra. A princípio, de Pai ele poderia ser tomado como o Rebelde, já que privilegia as desterritorializações do sentido, ou melhor, as territorializações (consistência) considerando como parte delas as potências de contágio e as linhas de fuga. Porém, a postura do Rebelde pode também ser encarada como exterminadora do sentido (seja o único, mas também o múltiplo), o que escapa as ideias aqui defendidas.

Em lugar do sentido único, deve prevalecer a multiplicidade. “Uma multiplicidade não se define por seus elementos, nem por um centro de unificação ou de compreensão. Ela se define pelo número de suas dimensões; ela não se divide, não perde nem ganha dimensão alguma *sem mudar de natureza*” (ibidem: 33). Sendo assim, e recuperando a defesa de que a conjunção “e” é a marca dos sistemas abertos, o autor, nesta nova configuração, assume as funções de articulador, propositor e potencializador desse “e... e... e...”.

Apresentamos então nossa seguinte hipótese de trabalho, que aponta o autor como agente tensivo que estimula as conexões, propõe alianças e potencializa a rede de dimensões

múltiplas. Em outras palavras, de proprietário do sentido passa a ser entendido como elemento anômalo, o qual, segundo Deleuze e Guattari (2008b), indica não um Eu privilegiado, mas sim um Eu fascinado, estimulador das passagens. Assim, mais uma vez, a autoria passa do centro para as zonas de contágio e transição, não mais impondo o sentido, mas fazendo-o reverberar.

No quarto volume da série “Mil platôs”, Deleuze e Guattari (2008b) introduzem a discussão sobre o elemento anômalo em um sistema aberto, diferenciando-o do elemento considerado anormal:

Pode-se observar que a palavra 'anômalo', adjetivo que caiu em desuso, tinha uma origem muito diferente de 'anormal': a-normal, adjetivo latino sem substantivo, qualifica o que não tem regra ou o que contradiz a regra, enquanto que a 'a-nomalia', substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização. O anormal só pode definir-se em função das características, específicas ou genéricas; mas o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade (ibidem: 25-26).

Assim, é possível relacionar o anormal com o que não pertence, ou o que excede o modelo; enquanto o anômalo pertence, mas apresenta resistência ao modelo, é rugoso, áspero, atua justamente na ponta de desterritorialização, tensionando o sistema. Por fazer vibrar o plano de consistência e tecer relações, propor alianças, estimular a multiplicidade (definindo esta multiplicidade não pelo número de elementos envolvidos ou em extensão, mas justamente pelas dimensões comportadas em “intensão”), os teóricos consideram o anômalo como “um fenômeno, mas um fenômeno de borda” (ibidem: 27).

Isso não o converte em um indivíduo privilegiado ou excepcional, “o que o remeteria ao animal familiar ou familiar, edipianizado à maneira da psicanálise, a imagem do pai..., etc.” (ibidem: 26); assim como não é totalmente correto falar de individualidade neste contexto, mas sim de dimensão, posto que o anômalo só o é enquanto assume determinada função: da aliança, “condição necessária ao devir” (ibidem: 33). Deleuze e Guattari apresentam o anômalo em certo momento como “um Eu fascinado” (ibidem: 27), ou seja, atraído, seduzido, contagiado, para logo deixar de sê-lo – enaltecendo assim o seu caráter efêmero.

Ilustrando algumas posturas anômalas, os teóricos apontam o vampiro, já que “o vampiro não filiaçiona, ele contagia” (ibidem: 23); assim como o diabo, enquanto transportador de humores, afectos ou mesmo corpos⁷¹; ou ainda os feiticeiros. Sobre estes últimos, Deleuze e Guattari afirmam:

71 Para argumentar sobre a potência do diabo, Deleuze e Guattari utilizam a Inquisição como sua validadora, ao afirmar imaginários como o da vassoura da bruxa ou expressões como “que o diabo te carregue” (2008b: 37).

Os feiticeiros sempre tiveram a posição anômala, na fronteira dos campos ou dos bosques. Eles assombram as fronteiras. Eles se encontram na borda do vilarejo, ou *entre* dois vilarejos. O importante é sua afinidade com a aliança, com o pacto, que lhes dá um estatuto oposto ao da filiação. Com o anômalo, a relação é de aliança. O feiticeiro está numa relação de aliança com o demônio como potência do anômalo (ibidem: 28).

Em síntese, o anômalo é o promotor das alianças, instaurador da multiplicidade, sua postura propõe e estimula a potência do afecto (affecto enquanto alteração perceptiva ou interpretativa). Recontextualizar o autor dentro desta perspectiva parece coerente no que se refere a dimensionar possibilidades variáveis e complexas de atuação frente a um outro cenário de reflexão, que tende a recusar posturas hierárquicas e centralizadoras. Se a autoria manifesta-se na contemporaneidade, como tenta argumentar este trabalho, enquanto o investimento criativo em movimento, uma das funções do autor (em especial no âmbito da produção da obra) é justamente propor e potencializar este movimento ou circulação de investimentos criativos, tanto nas linhas de fuga quanto no tensionamento de todo o sistema por suas bordas, através das trocas realizadas e dos contágios promovidos. Estas alianças envolvem desde as colaborações e articulações artísticas no processo de composição e realização, quanto as trocas e contaminações entre meios, linguagens e estéticas (como aprofundaremos no quarto e último capítulo).

Nesse sentido, a defesa de reconfiguração do autor clássico (que exercia autoridade sobre o sentido) para o autor anômalo (que atua nos âmbitos da proposição e potencialização de ideias e sentidos) ganha visibilidade para além do campo teórico quando retomamos as discussões sobre o pensamento da convergência e a valorização das passagens e dos hibridismos (seção 2.3), questões tão caras na contemporaneidade, e que estão em acordância com as hipóteses aqui lançadas, baseadas no sistema de alianças e considerando o autor como o propositor e potencializador das mesmas.

2.6 A autoria em movimento

E a questão do nome próprio? Como pensar a assinatura em um sistema rizomático, de fluxos e constantes intervenções? Deleuze e Guattari não negam o nome próprio, não apagam

o nome do artista envolvido na obra; entretanto o repensam a partir de um outro ponto-de-vista, sublinhando que

não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por 'agentes coletivos' não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinito compreendido como tal num campo de intensidade (2009: 51).

Tal defesa corrobora, mas também avança nas asserções de Foucault sobre o nome de autor, expostas na primeira seção deste capítulo. Corrobora no sentido de que não nega o autor, mas investe em sua compreensão como uma “função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 2009: 70). Ao mesmo tempo, não se satisfaz com o entendimento do nome próprio e, mais especificamente, o nome de autor como “modo de ser do discurso” (idem: 45), que inevitavelmente conduz a interpretação e a experiência da obra por determinar uma forma de circulação na sociedade.

Deleuze e Guattari consideram uma outra restrição colocada por Foucault como base para repensar a função do nome próprio na obra. Em sua crítica pós-estruturalista, este último ressaltou o quanto o nome de autor simplifica a multiplicidade de “eus” em um único nome. Já os primeiros repensam o termo justamente a partir da extrapolação e visibilidade de tal limitação: “o nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade, um puro infinito compreendido como tal num campo de intensidade”. Ou seja, o que Foucault considerava uma simplificação, justificada e importante em seu ataque à estrutura clássica; Deleuze e Guattari contemplarão como base conceitual dentro do contexto contemporâneo, que visa justamente a multiplicidade e entende a sua valorização como característica efetiva do novo cenário.

Ainda sobre a consideração de Foucault do nome próprio do autor como determinante para um modo de ser e um modo de circulação do discurso, Deleuze e Guattari defenderão que, diante deste novo cenário reflexivo, ele se torna apenas uma marca, um cartaz (2008b: 120-132). O artista faz uso da assinatura, entretanto esta não garante seu caráter autoral. Isso porque de acordo com a perspectiva teórica aqui desenvolvida, a dimensão criativa não é gerada no e pelo artista, mas o ultrapassa, ou melhor, o atravessa – vindo de antes e persistindo para além dele. O artista, enquanto autor, propõe e potencializa relações criativas, de forma similar ao receptor – somente em esferas de atuação distintas. Assim, a assinatura não define um autor, já “não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de um

domínio, de uma morada” (idem: 123), considerando esta morada como a obra, ou seu plano de consistência que deflagra uma territorialidade.

Nesse sentido, a habitual denominação “um filme de” é ineficaz, uma vez que pouco indica sobre suas manifestações autorais. Tentativas de subversão ao uso padronizado da expressão refletem de maneira interessante o pensamento descentrado, próprio do sistema rizomático, porém nem por isso tornam-se indicativos de autoria – reforçando apenas que o nome está para sublinhar os envolvidos no processo de composição e não necessariamente como sinônimo de investimento criativo-autoral.⁷²

Desconsiderando a assinatura como indicio autoral, e retomando as hipóteses apresentadas, o que vem a consolidar de fato a autoria são os atravessamentos criativos que compõem a obra de forma que ela se mantenha aberta, ou seja, faça circular os sentidos e as experiências. A postura autoral se evidencia na proposição e potencialização de alianças, postura esta essencialmente anômala – de reverberação, rugosidade, aspereza, que promove o tensionamento do sentido pelas possibilidades de desterritorialização, de reconfiguração da obra em função do investimento criativo. Por isso, neste sistema, as assinaturas não indicam ideias ou sentidos. Isso porque as ideias e os sentidos serão propostos e potencializados justamente na aliança. Quando se realiza a aliança, há a contaminação. A assinatura é então contagiada, já não é mais só ela: é o nome próprio em sua multiplicidade de “eus” em relação a algo, em contato com algo, quer seja um outro nome próprio também contagiado, quer seja um elemento mais abstrato – uma outra obra, uma atmosfera, um momento histórico, etc. Em relação, importa menos o que designa do que o que está *entre*, em meio, em contágio. Quando há a relação, o território torna-se lugar de passagem, o investimento criativo circula, promove reconfigurações, insinua outros sentidos, propaga as experiências.

A assinatura por si só é sempre um elemento direcional, enquanto as alianças promovem relações dimensionais. No aspecto dimensional, o que é funcional, descritivo de algo, passa a ser expressivo, instaurador de velocidades e ritmos. As velocidades e os ritmos fazem vibrar e circular as ideias, evidenciam as desterritorializações como potências do afecto, do contágio permissor de outras expressões autorais, igualmente pulsantes. Vale sublinhar que a dimensão do contágio, dos investimentos criativos em movimento, podem

72 Destacamos dois filmes contemporâneos que buscaram subverter a denominação “um filme de”. O primeiro, chamado “A Via Láctea” (Brasil, 2007), de Lina Chamie, traz nos créditos finais todos os envolvidos sendo precedidos com a expressão aqui destacada, igualando a participação de todos (e corrompendo a expressão ao banalizá-la). Já o filme francês “As Canções de Amor” (*Les Chansons d'Amour*, 2007) de Christophe Honoré, exclui todas as descrições, deixando apenas os sobrenomes dos envolvidos (atores, fotógrafos, roteiristas, etc.) nos créditos iniciais, sem distinção alguma – negando assim as segmentações.

atravessar a obra em diferentes momentos – sendo que os mesmos guardam uma certa autonomia entre si, da composição primeira da obra até sua recepção, passando pela etapa de realização. A fim de ilustrar estas possíveis alianças e trazer à tona um caso prático de obra audiovisual pautada sobre a lógica do contágio e dos cruzamentos criativos, os quais acabam por reconfigurar constantemente o processo, apresentamos a análise de um filme contemporâneo, selecionado justamente por sua promoção deste sistema de relação e contaminação.

Destacamos na sequência os elementos de composição autoral anômala, no âmbito da pré-produção da obra, do filme brasileiro “Os famosos e os duendes da morte”, lançado em 2009, com direção do estreante em longa-metragem Esmir Filho e roteirizado pelo mesmo em parceria com o escritor Ismael Caneppele, que também atua no filme. Reforçando o aspecto metodológico, o filme foi selecionado por valorizar e mesmo ansiar pelas alianças artísticas que ultrapassam as individualidades e se estabelecem por meio dos contatos e contágios estéticos entre os agentes envolvidos. Buscaremos investigar, por meio desta análise, o movimento transartístico e a contaminação mútua acima das marcas individuais; refletindo na obra uma compreensão do processo autoral em circulação.

Para introduzir o filme, vale dizer que “Os famosos e os duendes da morte” narra a história de um adolescente de 16 anos que vive em uma cidade no interior do sul do país (Lajeado, no Rio Grande do Sul) e que se conecta com o mundo através do computador. O anúncio de um show de Bob Dylan fora dos limites territoriais da cidade impulsiona o garoto destituído de nome a questionar sobre seu presente e futuro. Pela internet, ele acessa vídeos e fotografias de um casal de jovens suicidas que vivia na mesma cidade (a menina sem pernas e seu namorado, Julian) e compartilha com eles o anseio de partir, na indiscernibilidade entre o real e o virtual, o tangível e a imaginação.⁷³

73 “Os famosos e os duendes da morte” estreou no Festival do Rio 2009 e saiu premiado como melhor filme do evento. Foi selecionado também para o Festival de Berlim e o Festival de Locarno e teve lançamento no circuito comercial da França e do Japão. Foi produzido pela Dezenove Som e Imagem, com co-produção da Warner Bros. (responsável pela distribuição). Quando na época do lançamento do filme, Esmir Filho, formado em cinema pela FAAP em 2004, apresentava o mérito de ter dirigido o vídeo mais acessado do *Youtube* no Brasil até aquele momento: “Tapa na Pantera” (2006), sobre uma senhora (interpretada pela atriz Maria Alice Vergueiro) que relata seu envolvimento com a maconha, enquanto faz uso da mesma.

2.6.1 As alianças anômalas em 'Os famosos e os duendes da morte'

O cotidiano juvenil já fazia parte das preocupações do cineasta Esmir Filho antes de “Os famosos e os duendes da morte”. Entre os seus curtas, é possível destacar dois deles que têm como foco esta fase de descobertas e tensões: “Alguma Coisa Assim”, de 2005, sobre a primeira decepção amorosa de uma garota, ao perceber a impossibilidade do seu sentimento na afirmação da homossexualidade do melhor amigo; e “Saliva”, de 2007, sobre a experiência do primeiro beijo. De maneira similar ao filme analisado, ambos os curtas apostam no sensorial, fazendo uma leitura muito particular dos acontecimentos a partir dos olhares dos protagonistas.

Pela afinidade com o tema, a leitura do manuscrito de Ismael Caneppele manifestou em Esmir Filho a urgência em tornar a história do garoto sem nome⁷⁴ em seu primeiro longa-metragem. Segundo o diretor, o desejo de transformar as palavras de Caneppele em imagens e sons se deu a partir de uma identificação pessoal com a obra em consonância com a universalidade do tema.

Embora tenha vivido toda minha infância e adolescência em São Paulo, aquela era também a minha história. Aquela era a história de muitos meninos e meninas que precisaram conhecer a dor para crescer. Constatei quão universal era o sentimento da obra, apesar de ela ter forte caráter regionalista e ainda não estar finalizada. As palavras de Ismael já eram um filme na minha cabeça. Um filme que eu ainda não tinha feito, mas teria que fazer (2010: 15).

Para dialogar a universalidade do sentimento com o caráter regionalista da história, o diretor optou por se mudar para a cidade de Lajeado, onde se passa a trama do livro e também do filme, lá permanecendo por três meses a fim de dimensionar os ambientes, vivenciar a rotina e apreender o tempo do olhar em uma região fria do sul do Brasil, de contato restrito com a modernidade – enaltecendo desde o princípio a prática do contágio. Além disso, Esmir convidou o próprio escritor, Ismael Caneppele, para co-roteirizar a transposição de seu livro, ainda em processo, para as telas. De acordo com Caneppele, justamente pela história não estar finalizada é que foi possível tanta criação compartilhada no roteiro, encontrando ressonâncias no livro – o que inclusive vem a questionar a estrutura clássica da adaptação.

Não foi exatamente uma transposição, mas um diálogo. Um livro que eu mesmo ainda não havia dado por encerrado e que, surpreendentemente, já estava virando filme. O fato de termos essa obra em aberto acrescido ao fato de eu não estar (ainda) plenamente satisfeito com ela, foi o que nos permitiu transitar com mais liberdade na criação do roteiro (CANEPPELE, 2010b: 11).

74 O protagonista é desprovido de nome durante todo o filme. No monólogo em *off* que abre o filme são apresentados dois personagens: o menino sem nome (que coincide com a descrição do protagonista) e a menina sem pernas (que parece se referir a personagem feminina igualmente sem nome na trama).

Contrastando os três materiais: filme, livro e roteiro; é possível destacar diferenças e especificidades de cada produto, o que corrobora a defesa de autoria anômala, uma vez que os três materiais não se repetem, mas se atravessam e se somam. O livro, todo narrado em primeira pessoa, sustenta o mistério dos nomes e revela bastante gradualmente a dinâmica de relações interpessoais entre os personagens, assim como o filme. No entanto, é todo transpassado por uma tensão homoerótica entre o garoto sem nome e Jingle Jangle, que no livro é um homem, ou melhor, o menino sem pernas. Há então um conflito transversal ao amadurecimento: a própria aceitação da sexualidade, que no filme é abordado de forma mais indireta. Tal é resultado do encontro com Tuane Eggers, que interpreta a menina sem pernas na película, e que, segundo Caneppele, “transformou o que, no livro, é masculino, em uma forte presença feminina fundamental ao filme” (idem: 13).

O roteiro, publicado no mesmo ano do livro, traz uma série de “objetivações”, ou seja, conversões dos fluxos de consciência do personagem no livro em ações e situações deflagradoras do conflito, como vários encontros do garoto sem nome com a menina sem pernas e, principalmente, a nomeação dos personagens, que nas páginas do roteiro passam a se chamar Bernardo e Jordana. Já o filme, como um terceiro processo de criação da mesma história, reconfigura o roteiro em várias passagens: exclui novamente os nomes dos personagens principais, mantendo apenas os seus *nicknames* (Mr. Tambourine Man e Jingle Jangle); retira todas as falas da menina sem pernas e preserva apenas os seus registros videográficos, eliminando todas as suas cenas supostamente reais em que ela encontra o protagonista, assegurando-lhe assim o aspecto etéreo.

Interessante ainda destacar que, subvertendo igualmente a noção tradicional-unidirecional de adaptação, o livro, que só veio a ser publicado um ano depois da estreia do filme, sofreu alterações consideráveis frente ao processo fílmico. Ou seja, a obra literária foi também adaptada em função da obra cinematográfica, mostrando um processo de criação em mão dupla e revigorado pelos contatos transartísticos em seu transcorrer (próprio de uma estrutura rizomática). Os momentos mais perceptíveis desta influência do filme na obra literária mostram-se na contemplação do personagem de E.F. (iniciais do nome do diretor, que interpreta o amigo virtual do garoto sem nome no filme) e na inserção dos vídeos produzidos especialmente para o filme na narrativa literária.

Assim, quando o protagonista liga o computador e acessa os vídeos de Jingle Jangle e Julian, o conteúdo dos mesmos não é descrito, somente é colocado o endereço eletrônico de

tais, para que o leitor possa conferir as imagens e sons videográficos produzidos especialmente para o filme e que, extrapolando a dimensão fílmica, estão de fato disponíveis em um canal de youtube que pode ser acessado e conferido de maneira isolada mesmo para as pessoas que não assistiram ao longa-metragem. Abaixo, um trecho do livro que ressalta esse cruzamento de mídias e, de certa forma, incorpora o filme em si:

As cicatrizes expostas no computador. No site. No diálogo com o desconhecido. Na mensagem que chega para contar a novidade sobre os lugares onde não. Onde nunca. Como aceitar ao reconhecer o inimigo, arrastei a seta sobre o terreno e avancei sinais compreendendo o que não entendia. Entrei na tela sem ser convidado:
<http://www.youtube.com/JJingleJangle>
Dentro do computador vocês.
<http://www.youtube.com/watch?v=PmJS2LYZdfE>.
De vez em quando a câmera iluminava um.
<http://www.youtube.com/watch?v=zVCa2j-fiHc>.
Falavam uma língua que eu não.
<http://www.youtube.com/watch?v=M7QTfT-8Vvw>.
(CANEPPELE, 2010a: 53).

O que nos parece interessante destacar desta contrastação dos três produtos: livro, roteiro e filme; é que: 1) as diferenças narrativas e estilísticas entre tais se configuram por meio dos contatos que foram estabelecidos no próprio processo, ou seja, não há uma imposição de olhar com ponto de origem e que centraliza a atenção para si (trazendo a dimensão criativa para as bordas, nos pontos de encontro e cruzamentos criativos); e 2) não há uma linha unidirecional que vai do livro até o filme passando pelo roteiro. Ou seja, cada um destes três produtos apresenta um olhar complementar para a mesma história, explorando muito claramente suas linguagens específicas: em síntese, o fluxo de consciência em primeira pessoa do livro ganha contornos mais tangíveis no roteiro, e volta a explorar a indiscernibilidade entre real e imaginário por meio de recursos plenamente cinematográficos.

Várias situações mais objetivas existem somente no roteiro, assim como o estado de vidência promovido pela oscilação entre visibilidade e invisibilidade pontuado pelos efeitos-silêncio só existem no filme e dimensionam uma presença espectral dos personagens virtuais que ultrapassa o livro, enquanto este aprofunda na subjetividade do rapaz. Em outras palavras, não há uma relação de filiação entre as obras, mas sim possibilidades de interagir de forma complementar com o mesmo universo.

Esta relação menos filiativa e mais agregadora interage tanto com a perspectiva de construção artística rizomática, como está em concordância com a compreensão contemporânea de adaptação, conforme defendida por Robert Stam (2008). O teórico se propõe a entender a adaptação entre obras literárias e cinematográficas na contemporaneidade

como “a maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua” (idem: 468). A definição de Stam, fundamentada a partir dos conceitos de dialogismo e intertextualidade, supera definitivamente qualquer pretensa hierarquia entre original e cópia, ou ideias de subordinação, e traz para o primeiro plano um dialogismo que não ignora as especificidades de cada meio, porém privilegia a dinâmica contínua de interação. No caso de “Os famosos e os duendes da morte”, tanto o filme quanto o livro sustentam suas potencialidades expressivas de forma isolada e ganham força quando experienciados conjuntamente, posto que estimulam experiências estéticas distintas, ainda que complementares, no que se refere a conferir novos sentidos e olhares para a mesma trama.

É importante sublinhar que os contágios autorais em “Os famosos e os duendes da morte” iniciam na parceria feita entre escritor e cineasta, mas se estendem para vários outros processos de produção. Na busca por compreender de forma plural o olhar adolescente, Esmir Filho, além de se mudar para o local da história, optou por trabalhar com adolescentes da região, que vivessem uma angústia e interagissem em uma rotina muito próxima do personagem. Assim, o diretor passou a procurar na internet jovens que, da mesma forma que o protagonista da história, relatassem seus anseios por meio de textos e fotografias em *blogs*, *fotologs* e redes sociais, tendo como recorte espacial os municípios do Vale do Taquari e proximidades.

Aplicando tal método de pesquisa, Esmir Filho encontrou o intérprete do protagonista, Henrique Larré, através de seu *fotolog*.⁷⁵ Se a identificação do diretor com o protagonista, como já ressaltada pelo próprio, se realizou mais no plano subjetivo (das angústias compartilhadas), no caso de Larré é perceptível uma grande convergência de olhares. Analisando seu *fotolog* no período entre 09 de abril de 2007 (data da primeira postagem) até 23 de abril de 2008 (quando foi feito o primeiro contato da produção do filme com o garoto⁷⁶), são recorrentes os relatos confessionais que mesclam picos de alegria com momentos de profunda insatisfação e tédio. Das 121 fotografias postadas, 109 são autorretratos; todas

75 <http://www.fotolog.com.br/henriquefl/>

76 Transcrevo na sequência o convite feito pela produção do filme na seção de comentários da foto postada no dia 23 de março de 2008: “Oi henrique! Legal seu fotolog. O diretor Esmir Filho vai rodar um longa-metragem pela região sul e está contatando alguns jovens por fotolog e orkut para pesquisa e seleção de elenco. O filme chama-se “Os Famosos e os Duendes da Morte” e conta a história de adolescentes e seus pensamentos, sua relação com a internet, seus segredos guardados, o que cada um esconde, dúvidas e mistérios. Se quiser, pode pesquisar no google sobre o diretor e o filme. Se houver interesse, me responda com seu endereço de e-mail ou envie um e-mail para elenco@salivashots.com. Obrigado! Gostamos muito da sua página!” Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/henriquefl/15119821/>>. Acesso 31 mai 2012.

acompanhadas de comentários que vão desde a transcrição de letras de música em inglês até a exposição crua de sua relação conflituosa com o espaço da cidade.

Surpreendentemente, é possível ler tais depoimentos como se fossem escritos pelo próprio protagonista, tamanha a identificação de perspectivas. “Assim como meu personagem em 'Os famosos', eu sempre me senti deslocado, de certa forma, na minha cidade. Sabia que o que eu buscava não estava lá”, confia o ator.⁷⁷ Tal identificação é reforçada em comentários pejorativos ao espaço, como: “LIXO de cidade”⁷⁸; à adolescência: “Cu de vida. Enfim, tomem no cu!”⁷⁹; ou mesmo à rotina tediosa: “Não tenho o que fazer nesse buraco, tiro fotos!”⁸⁰

Dessa forma, a colaboração de Larré na composição do personagem evidencia-se na profunda fusão de olhares, e mesmo o conflito do filme: partir ou pertencer, está antecipadamente explicitado nos relatos de seu *fotolog*, enquanto conflito também vivido pelo adolescente. O anseio pela partida é colocado de forma tão espontânea e inevitável em seus relatos, que se equipara às necessidades básicas, como na passagem: “Eu realmente preciso ir para POA... e eu realmente estou com fome”⁸¹. Em diversas entrevistas⁸², o diretor sublinhou que o que chamou a sua atenção no diário fotográfico de Henrique Larré, além dos pontos de contato com o protagonista do filme, foi a exposição contraditória da própria imagem. De fato, as fotografias posadas revelam um forte narcisismo, ao mesmo tempo em que as legendas são normalmente depreciativas, afirmando um misto de repulsa e urgência, como a que segue: “Não, não é que eu esteja horripilante nessa foto... eu tô MEGA RIDÍCULO :OO Mas foda-se, tinha que ser essa. :X”⁸³.

77 Em entrevista ao site She Blogs. Disponível em: <<http://sheblogslisi.blogspot.com.br/2010/04/she-interviewing-entrevista-com.html>>. Acesso em 23 mai 2012.

78 Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/henriquefl/12190341>>. Acesso em 31 mai 2012.

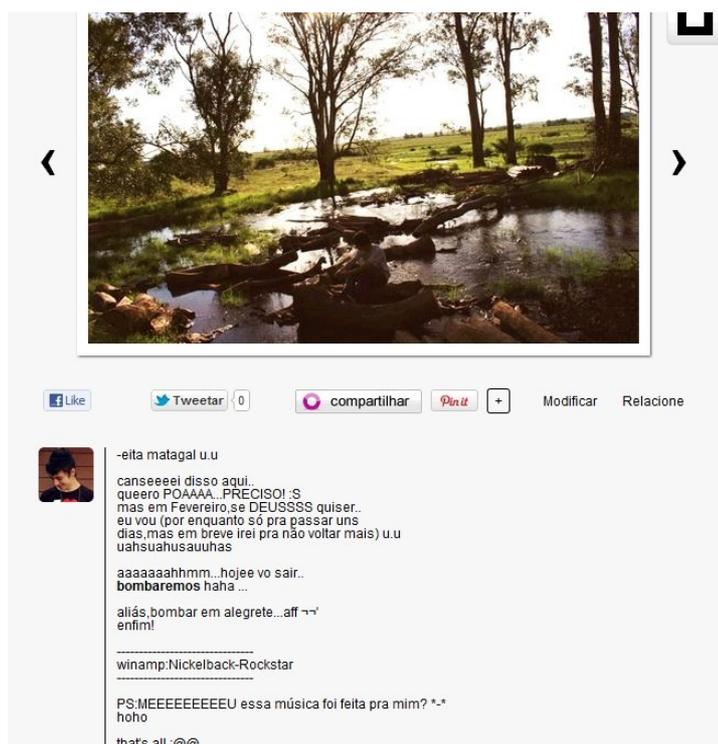
79 Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/henriquefl/12455650>>. Acesso em 31 mai 2012.

80 Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/henriquefl/15729577>>. Acesso em 31 mai 2012.

81 Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/henriquefl/13503811>>. Acesso em 31 mai 2012.

82 Destaco o debate realizado logo após a exibição do filme no Festival do Rio de 2009, onde foi premiado como o melhor longa-metragem de ficção. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fHPEKGfoGYU>> Acesso em 23 mai 2012.

83 Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/henriquefl/11742138>>. Acesso em 31 mai 2012.



Quadro 9: O movimento autoral na profunda convergência de olhares entre personagem e ator: relatos confessionais destacando a insatisfação com a cidade e o desejo de partir.⁸⁴

Assim como Henrique Larré, Tuane Eggers também foi “descoberta” através da internet, por meio de seu *fotolog*⁸⁵. O encontro com a estudante, baixista da banda de rock Loorex e fotógrafa amadora, que no filme interpreta a menina sem pernas (também conhecida como Jingle Jangle), foi decisiva na concepção estética da obra. Tuane, por meio de suas fotografias, mudou a perspectiva original da personagem, assim como preencheu as lacunas da narrativa de lentidões e olhares melancólicos sobre a região de Lajeado – local onde nasceu e onde se passa a trama do livro e do filme.

O próprio diretor avalia que

antes de conhecer Tuane, a personagem era mais *dark* no roteiro. Eu a visualizava mais depressiva, cores escuras, atitudes mais intempestivas. Mas depois de conhecer Tuane, eu me encantei com o universo da garota, que trazia em seu olhar uma melancolia diante de tudo o que era etéreo. A morte virou branca, doce e de cores suaves. A beleza fria de olhar melancólico trazia mais incertezas às angústias da personagem. Foi assim que a peguei emprestada do mundo real e virtual para o filme e isso revolucionou a personagem (ESMIR FILHO, 2010: 26).

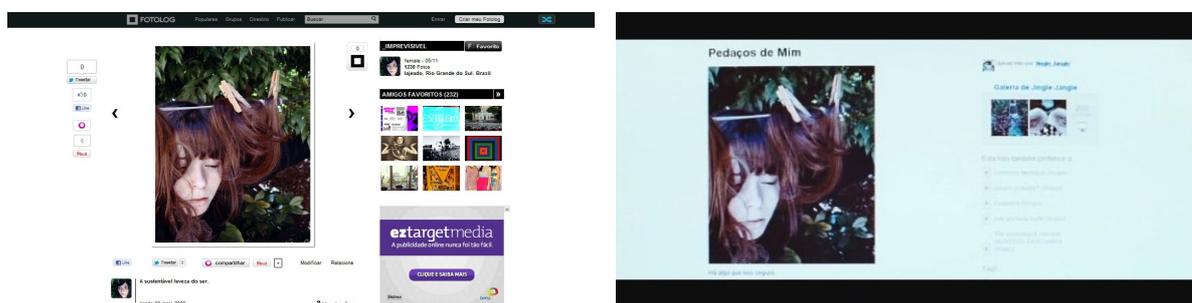
Com exceção da primeira sequência na ponte de ferro, que preserva o tom sombrio atribuído inicialmente à personagem, as outras aparições da garota sem pernas são luminosas. As fotografias e os registros videográficos que mostram Jingle Jangle exploram a

⁸⁴ Postagem do *fotolog* de Henrique Larré, datado de 16 de novembro de 2007. Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/henriquefl/13542251>>. Acesso em 31 mai 2012.

⁸⁵ http://www.fotolog.com.br/_imprevisivel/

potencialidade sensorial das imagens, trabalhando texturas, filtro de cores e temporalidades estendidas. Os vídeos (que, além do filme, integram um canal do Youtube no nome da personagem) foram realizados pela própria atriz, junto de Ismael Caneppele (que interpreta seu namorado, Julian), e sem a interferência direta do diretor Esmir Filho, conferindo continuidade e movimento a uma atmosfera já presente anteriormente ao filme nas fotografias postadas em seu *site*. É igualmente interessante ressaltar, na investigação da autoria em “Os famosos e os duendes da morte” como um movimento de contágio transartístico, que várias das fotografias já veiculadas no *fotolog* acabaram incorporadas ao filme, como produção auto-representativa da personagem.

De forma diferente de Henrique Larré, que compartilhou ânsias e frustrações com o protagonista, é possível afirmar que Tuane Eggers trouxe seu olhar artístico à personagem, considerando que boa parte de sua produção já existia antes do filme e tendo em vista que esta mesma produção foi determinante para a composição estética da obra como um todo. De acordo com Ismael Caneppele, “com Tuane aprendemos o tamanho exato de um artista influenciando diretamente em nossa obra. Tuane nos emudeceu, literalmente” (2010b: 13).



Quadro 10: Imagem postada no *fotolog* da atriz⁸⁶, que foi incorporada no filme como produção da personagem.

Ao acessar o *fotolog* da garota, é possível dimensionar a influência destacada por Caneppele, escritor do livro e co-roteirista do filme. São mais de 1200 fotos que exploram, em sua maioria⁸⁷, conceitos abstratos por meio da manipulação de foco, planos detalhes a partir de perspectivas pouco usuais (que acabam por trazer novos olhares sobre o objeto retratado), texturas e cores que remetem a um universo onírico e contemplativo.

Analisando as imagens postadas, saltam aos olhos as influências expressionistas (nas sobreposições fantasmagóricas) e, em especial, impressionistas – na forte presença da

86 Disponível em: <<http://www.fotolog.com.br/impresvisivel/24416442/>>. Acesso em 23 mai 2012.

87 Em especial nas fotos datadas a partir de 2007, tendo em vista que o *fotolog* foi criado em abril de 2005 e no início estava restrito a autorretratos posados – de forma similar ao diário fotográfico de Henrique Larré, analisado nas páginas anteriores.

natureza, no jogo de espelhos, na paleta de cores suaves e na captura fragmentada do movimento, que sublima o momento transitório e flutuante (o instante poético que logo se dissipa), dando vazão assim ao efêmero e ao etéreo. São justamente estas características tão marcantes do trabalho fotográfico de Tuane Eggers que foram traduzidas em imagens em movimento nos vídeos realizados por ela e Ismael como parte da narrativa fílmica.



Quadro 11: Imagens dos vídeos realizados por Tuane e Ismael, que pontuam a narrativa fílmica, e atravessam o universo estético trabalhado pela atriz anteriormente em seu *fatolog*: sensorialidades em movimento.

Também para Ismael Caneppele, assim como para Esmir Filho, o universo adolescente já fazia parte das suas investigações artísticas. Seu livro de estreia, “Música para quando as luzes se apagam”, publicado em 2007, é, assim como “Os famosos e os duendes da morte” (2010a), o relato confessional de um adolescente asfixiado pela monotonia de uma pacata cidade no interior do Rio Grande do Sul (a mesma Lajeado, cidade natal do escritor), entre bebedeiras com os amigos, a consciência dos primeiros anseios sexuais, os comentários sobre bandas estrangeiras e a relação com a internet. Os pontos de contato entre os dois livros são inúmeros, uma vez que tratam do mesmo universo com dúvidas e frustrações similares – ainda que a forma de relato em “Música para quando as luzes se apagam” esteja mais voltada para as ações concretas, enquanto que em “Os famosos e os duendes da morte” seja realizado um mergulho mais lírico na subjetividade do personagem.



“Eu vejo o reflexo do meu rosto desaparecer à medida que o banheiro se enche de vapor e lembro que o chuveiro está ligado há tanto tempo (...). Eu não sei de nada. Eu tenho um medo estranho que me persegue desde quando nasci. Eu sempre recheio as coisas mais simples de complicações e bobagens. Eu não sei como se faz para ser feliz” (CANEPELE, 2007: 61).

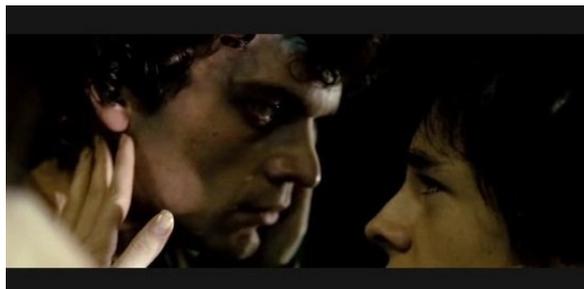
Quadro 12: Confronto do personagem com seu reflexo em “Os famosos e os duendes da morte” e trecho do livro “Música para quando as luzes se apagam”, também de Caneppele: universos convergentes.

A participação de Caneppele não ficou restrita ao processo de pré-produção, na escritura do livro e do roteiro, avançando na concretização do projeto a partir do momento em que o escritor foi convidado pelo diretor para interpretar um dos papéis centrais do filme. Considerando que se trata de uma história com forte carga autobiográfica, fazer com que o escritor interprete aquele que volta à cidade para potencializar as dúvidas de fuga do garoto representa, de certa forma, o confronto de duas faces de um mesmo personagem, como bem sublinha Esmir Filho:

A escolha de Ismael Canepelle para interpretar o personagem de Julian se deu durante o roteiro. No livro, o encontro entre Julian e Mr. Tambourine Man é surpreendente, obscuro, magnético. É como se o menino encontrasse ele mesmo, mais velho, estendendo-lhe a mão. Natural que eu convidasse Ismael para o papel, pois é como se ele visitasse no cinema seu próprio *eu* do livro. É o autor encontrando a si mesmo no filme (2010: 19-20).

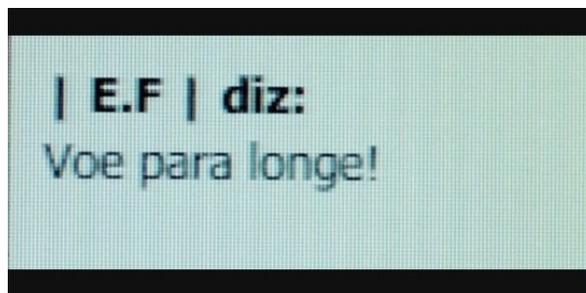
De fato, os encontros descritos no livro entre o protagonista e Julian são enigmáticos e entremeados de não-ditos. Se no filme o retorno daquele que teve a coragem de partir é de conhecimento público, uma vez que é mostrado e verbalizado pelo personagem principal junto de seu melhor amigo, Diego; no livro, pela forma narrativa de fluxo de consciência escrito em primeira pessoa, é difícil definir com certeza se a volta de Julian é real ou fruto da imaginação do garoto. De uma forma ou de outra, Julian parece materializar a sua incerteza em partir. Nesse sentido, o livro vai tecendo uma fusão gradual e metafórica entre os dois personagens, transformando-os finalmente em um. Na sequência final do filme, esta mesma aliança de reconhecimento entre os dois homens (Julian e o protagonista; escritor do livro e seu alter-ego literário) é construída imagetivamente através do toque, da proximidade e da troca de olhares.

“A certeza é de que choverá. Ele sorria para o tempo dentro de mim, fascinado com um passado que eu ainda não sabia carregar. A imperfeição de um corpo velho sobre o jeito da criança era eu naquela noite. Naquela noite eu ainda não sabia que, um dia, eu seria ele olhando para mim”
(CANEPPELE, 2010a: 73).



Quadro 13: Trecho do romance e sequência final do filme: “o autor do livro encontrando a si mesmo no filme”.

Se Julian representa o eu mais velho do garoto, colocando em dúvida a aventura da partida, há um outro personagem que, de forma contrária, instiga o personagem a ir embora da cidade. O amigo virtual do protagonista, que comenta sobre um possível show de Bob Dylan e questiona indiretamente a libertação do garoto do futuro estável que o aguarda, é interpretado pelo próprio diretor. Complexificando ainda mais este processo de circulação autoral, quando o ator divide suas angústias com o protagonista, a atriz/fotógrafa compartilha seu universo artístico para a personagem, e o escritor e roteirista personifica-se enquanto o outro para confrontar a si mesmo mais jovem no filme; o cineasta Esmir Filho preserva as suas iniciais, E.F., e aparece como contínuo agente de tensão do conflito, em mensagens e vídeos acessados pelo garoto na internet.



Quadro 14: O cineasta Esmir Filho atuando como o amigo virtual, E.F., aparecendo em vídeos na internet e em recados no MSN: o diretor como proponente de conflitos.

É importante ainda destacar a participação de Nelo Johann, jovem músico também nascido em Lajeado, que compôs a trilha sonora do filme. Amigo de infância de Ismael Caneppele, Nelo foi apresentado a Esmir pelo escritor e colaborou de maneira fundamental para a ambientação da história. “Ouvíamos todas as suas músicas (e eram muitas, mais de 150) durante o desenvolvimento do roteiro. Elas me ajudaram bastante a conhecer a atmosfera do filme, sombria e melancólica”, afirma o cineasta (2010: 22). A maioria das letras compostas por Johann são em inglês e acompanham melodias que lembram muito o *folk*, dialogando diretamente com a outra referência musical do filme, Bob Dylan. Assim como

Tuane com suas fotografias, Nelo compartilhou seu universo musical, partindo da identificação de sua arte com a composição estética da obra e tornou-se fundamental para dimensionar a paisagem sonora da trama.

Ao dar foco a estes encontros, tanto quanto ao processo de compartilhamento de olhares e percepções artísticas, verifica-se em “Os famosos e os duendes da morte” uma autoria que foge aos padrões clássicos. Ao invés da hierarquia e da condução de sentidos (a autoria monárquica), ou ainda de quando o cineasta faz com que todos trabalhem em função de suas ideias (a autoria regente), neste filme há um fluxo de perspectivas, que convergem em busca da multiplicidade e não do reducionismo ao olhar único. “O interessante é imergir, viver, sentir na pele. E trazer todos ao redor para dentro, junto com você. O resultado é um filme que é um pouco de cada um que se doou durante todo o processo. (...) É tudo sobre nós”, afirma o diretor Esmir Filho (2010: 30).

A contaminação autoral aqui contradiz a segmentação (quando cada um atua no seu setor e cria de maneira localizada), e traz à tona uma integração que é resultado de um mesmo sentimento compartilhado, porém compreendido de maneiras diversas. A abertura para esta multiplicidade, estabelecendo pontos de contato sem descaracterizar as partes, é que irá contagiar toda a composição estética do filme.

Os famosos e os duendes da morte é, antes de mais nada, uma confluência de artistas. O olhar de Tuane, as canções de Nelo Johann, a existencial interpretação de Henrique Larré, minhas palavras e o cinema de Esmir Filho. Farejando semelhanças, encontramos um jeito de contar nossa história e fomos, pouco a pouco, inaugurando um movimento de jovens gelados observando um mundo ainda mais frio (CANEPPELE, 2010b: 14).

Em consonância com o escritor e co-roteirista, o diretor vai destacar a ideia de criação compartilhada e contaminada ao afirmar que “essa sucessão de encontros resulta em um MOVIMENTO chamado *Os famosos e os duendes da morte*. É um livro, um filme, fotos, vídeos e música” (FILHO, 2010: 16). Ressaltamos que os termos “farejando semelhanças” de Caneppele e “MOVIMENTO” (em maiúsculas, grafada desta forma pelo próprio diretor no texto que antecede a publicação do roteiro) reforçam a postura autoral anômala, conforme defendida conceitualmente nas seções anteriores.

Resgatando as hipóteses desta tese, no filme analisado, ao contrário da posição central e centralizadora de antes, a autoria se revela nas bordas, prezando pelo contato rizomático e pelo contágio de olhares e sentidos. As assinaturas persistem, diferente da produção coletiva, quando o nome do grupo suplanta as contribuições individuais. Assim, em “Os famosos e os duendes da morte” os nomes são múltiplos, mas não estão colocados para competir entre si.

Não são unidades, mas dimensões sobrepostas e atravessadas. As criações entram em contato, desfocam as suas fronteiras e estimulam o movimento do rizoma, privilegiando dessa forma os fluxos de intensidade que percorrem e mesmo extrapolam a própria obra. Sublinhamos assim um movimento de produção que reconfigura constantemente a criação por meio dos contatos e dos contágios criativos tendo em vista sensibilidades e perspectivas estéticas comuns.

Ainda na defesa da composição rizomática, com base nos conceitos de Deleuze e Guattari (2009), o contágio destacado na reflexão estética da obra tende a se evidenciar em linhas medidas em “intensão”, ao invés de em extensão ou continuidade (o que pode ser percebido desde o entendimento do livro, roteiro e filme como obras que se complementam, mas que não se repetem ou estão subordinadas entre si). Intensão em vez de extensão porque os contágios fazem vibrar as perspectivas estéticas e não apresentam o compromisso de perseverança, ou seja, os contágios acontecem em pontos, porém não necessariamente precisam se estender no tempo, evitando assim a forma fixa, o molde. Os contágios estão para ser recontagiados, por isso intensidade e não permanência.

Sendo assim, a anomalia da autoria em “Os famosos e os duendes da morte” se apresenta a princípio, já no processo de elaboração da obra, nas alianças propostas, não com fim de controle ou imposição de sentidos (o que descaracterizaria a aliança em função da ordem de filiação), mas como potência do afecto (poder de afetar e ser afetado). A multiplicidade de agentes tensionadores de sentido interagindo dentro de uma perspectiva de contaminação estética resulta na formação de um estilo autoral na obra (e não separado dela) que somente se dá por meio dos encontros, desterritorializando assim a figura central do autor a fim de ressaltar uma postura de soma, atravessamento e reconfiguração criativa.

3

INDÍCIOS ESTILÍSTICOS DE AUTORIA ANÔMALA

3.1 Proposta de análise autoral

No capítulo anterior, defendemos as hipóteses de que a autoria audiovisual se reconfigura na contemporaneidade enquanto investimento criativo em movimento, valorizando questões de relevância nos debates artísticos e filosóficos dentro do cenário atual, como o hibridismo, o pensamento da convergência e a perspectiva do rizoma; e que, frente a isso, o autor pode ser compreendido como agente tensionador de sentido, deslocando-se do centro para as bordas a fim de sublinhar os contágios e estimular as alianças, assumindo uma postura plenamente anômala. A participação autoral na obra recusa desta forma a centralidade de um sentido e se estabelece nos níveis da proposição e potencialização de sentidos e experiências, permitindo circular o investimento criativo. Conseqüentemente, entre as funções do autor contemporâneo destaca-se a capacidade de contagiar e ser contagiado, estimulando o fluxo de interações e reforçando a dinâmica de construções e interpretações plurais na experiência filmica.

Diante destas considerações, investigar a manifestação do autor como indivíduo ou universo particular ocupando o cerne da obra perde sua razão de ser, da mesma forma que o método de análise autoral enquanto apontamento das recorrências no conjunto maior das produções a fim de alcançar o sentido primordial ou mesmo a esfera metafísica das ideias do artista (como era praticado e defendido pelos críticos franceses da revista *Cahiers du Cinéma*⁸⁸) resulta ineficaz para a proposta aqui desenvolvida. É preciso então repensar o modelo de análise em vista das novas propriedades do conceito.

88 Ver seção 1.6 do primeiro capítulo.

Examinar a autoria contemporânea em uma obra audiovisual, com base na perspectiva teórica aqui trabalhada⁸⁹, remete a romper com o esquema filiativo do modelo anterior (quando a obra era interpretada na ânsia de recuperar o sentido proposto por seu suposto progenitor) para destacar as estratégias estilísticas que justamente enaltecem os investimentos criativos, fazendo-os circular. A fim de atingir este objetivo, torna-se necessário ressaltar do plano de consistência do filme as suas linhas de fuga, as quais criam pontos de inflexão e possibilitam a intervenção, o contágio e a interpretação desvinculada de um centro.

Uma vez que o autor é considerado como agente de tensão, voltar a atenção para os usos da linguagem de forma a criar reverberações e desterritorializações no todo parece o caminho mais apropriado para se aproximar de uma esfera autoral realmente propositiva e potencializadora de ideias e experiências. Entendendo que as linhas de fuga se evidenciam nos momentos em que é colocada em questão a construção lógica, facilmente reconhecível e assimilável do plano de consistência, a nova proposta de análise autoral se estabelece na verificação dos modos de composição e usos expressivos da linguagem em busca de trazer à tona estas aberturas para a aliança e para o investimento criativo.

Antes de traçar um plano de análise fílmica considerando tais direcionamentos, é interessante questionar a viabilidade e permanência de conceito de estilo, tão caro ao modelo anterior – no qual o autor era revelado por um estilo perceptível nas recorrências estéticas e temáticas que pontuavam o conjunto de sua obra, explicitando assim uma forma particular de sentir e perceber o mundo. O estudo dos filmes de Hitchcock, realizado pelos então críticos e futuros cineastas Claude Chabrol e Eric Rohmer, como exemplificado no primeiro capítulo, é bastante ilustrativo do modelo de análise baseado na recorrência estilística em busca da coerência interna e apresentando uma ordem de importância dos temas e abordagens.

Entretanto, este modelo analítico, que gira em torno da verificação de um estilo pessoal, vai na contramão das perspectivas aqui lançadas, uma vez que, nesta nova configuração, o autor abre mão de sua individualidade para considerar a multiplicidade dos contágios, levando também em conta que sua manifestação acontece de forma plural na obra, ou seja, a dimensão autoral percorre várias esferas da obra sem um ponto fixo de localização (diferente do modelo anterior, que privilegiava a figura do cineasta no centro). Mas nem por

89 Queremos destacar que a seleção de outros teóricos, assim como um outro entendimento do cenário contemporâneo, direcionaria a reflexão sobre os conceitos de autoria e autor para outros caminhos e definições conceituais. Não temos aqui a intenção de apresentar um modelo ideal ou único de expressão da autoria no contexto atual, mas sim uma possibilidade de atuação considerando características que estão em voga e pautam debates na (e sobre a) contemporaneidade.

isso o estilo, em sua leitura mais ampla, enquanto forma de abordagem, deixa de ter importância no processo de análise. É preciso negar o estilo autoral enquanto marca de propriedade de um indivíduo para evidenciar um estilo da obra, resultado dos contatos transartísticos e contágios estéticos.

Nesse sentido, retomar a descrição do processo de composição de “Os famosos e os duendes da morte”, apresentada na última seção do capítulo anterior, é interessante pois traz à tona uma série de alianças que redimensionaram tanto o filme, quanto o livro e o roteiro, em vários níveis: as fotografias de Tuane Eggers que foram incorporadas ao filme e alteraram consideravelmente a sua estética e mesmo a elaboração da personagem de Jingle Jangle, inicialmente mais sombria; os vídeos do casal de suicidas que o protagonista acessa na internet e que foram lançados diretamente em um canal do youtube, disponível para acesso extra-filme e com seus endereços eletrônicos incorporados ao livro; as músicas de Nelo Johann que forneceram a atmosfera do filme; o *blog* do ator que encontrou seu espelhamento no *blog* do protagonista (definindo inclusive sua participação na obra); a ressignificação do personagem de Julian quando o escritor do livro e co-escritor do roteiro foi chamado para interpretá-lo, etc.

O interessante de sublinhar nesta rede de conexões é que o resultado estilístico destas alianças suplanta o estilo individual de cada componente. Posto que são almejados e sublinhados os contágios, o filme não reflete o estilo do cineasta e roteirista Esmir Filho ou o estilo do escritor, co-roteirista e ator Ismael Caneppele ou o estilo da atriz e fotógrafa amadora Tuane Eggers ou o estilo do músico Nelo Johann, etc.; mas sim o estilo de Esmir em aliança com o estilo de Ismael em aliança com o estilo de Tuane e assim por diante. A conjunção “e” marca este sistema de contágios, propriamente rizomático. Há um estilo da obra que é o encontro dos estilos individuais, os quais têm suas importâncias específicas reduzidas, já que o que está em jogo é a relação ao invés da marca de propriedade.

Assim, em contraste com o modelo anterior, “Os famosos e os duendes da morte” (enquanto ilustrativo deste outro modo de reflexão sobre a autoria) não busca refletir o olhar de um idealizador da obra (quem quer que o seja), mas traz para o primeiro plano algo que é compartilhado entre os participantes do processo de composição. É esta relação que sustenta o movimento, tendo em conta também que os estilos individuais não são neutralizados, mas sim contagiados. Ou seja, em contato os estilos pessoais são tensionados e reconfigurados, e é

justamente esta tensão, esta contaminação mútua que consolidará um estilo da obra a ultrapassar as individualidades.

Pois bem, em um primeiro nível ressaltamos as propostas de alianças na esfera da composição da obra; porém vale investir agora no reflexo destas na forma filmica. Ou seja, para além dos aspectos da produção, analisar a configuração do estilo da obra que suplanta os estilos pessoais marcando o contágio entre estes e, de igual maneira, estimulando a sua abertura, posto que a reconfiguração do conceito em questão está estreitamente ligada à circulação dos investimentos criativos em diferentes âmbitos, considerando inclusive as experiências de fruição.

No âmbito da realização da obra, o estilo autoral, sob o viés dos fluxos e contágios, ganha forma nas articulações das matérias de expressão (neste caso, os elementos de linguagem audiovisual) a fim de valorizar as pulsões interiores da obra que dimensionam experiências menos controladas e mais propositivas de sentidos. Estas pulsões, como já afirmado no início da seção, tendem a se evidenciar nas linhas de fuga que rompem com a estabilidade do plano de consistência, as quais podem ser entendidas também como os modos de articulação das matérias de expressão em busca de extrapolar o sentido dirigido e evidente, promovendo, em vez disso, desterritorializações e “potências do afecto”.⁹⁰

Sobre a matéria de expressão e a superação da assinatura pelo estilo em um sistema que preza pela abertura e pelos contágios, Deleuze e Guattari afirmam

a matéria de expressão é primeiramente cartaz ou placa, mas não fica por aí. Ela passa por aí, e é só. Mas a assinatura vai tornar-se estilo. Com efeito, as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão 'exprimir' a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias. Ora exprimir não é pertencer; há uma autonomia da expressão (2008b: 124).

Sendo assim, para os teóricos, e em acórdância com a proposta aqui destacada, o estilo supera as assinaturas particulares ao distribuir pelo plano de consistência “motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores” (ibidem: 126). Tais consolidam a possibilidade de investimentos criativos autorais que vão além do que está explicitado no plano de consistência, permitindo tanto mergulhos profundos a partir do que ele propõe quanto sobrevoos que dispersam a sua disposição. Ou seja, analisar o estilo a partir das linhas de fuga é considerar que “o território é, ele próprio, lugar de passagem” (ibidem: 132).

⁹⁰ Retomamos aqui o conceito de Deleuze e Guattari que diz respeito ao estímulo do contágio, à valorização da aliança e da contaminação mútua.

Para fundamentar esta afirmação, recuperamos a ideia de que um sistema que estimula a circulação de sentidos e experiências deve investir na dimensão do devir. Em vez da segurança do porvir, esse algo anunciado que se almeja alcançar, o devir vai instaurar a desterritorialização pela suspensão da ordem. O porvir em uma análise estilística funda a ideia de que o Todo se fecha, enquanto o devir abre margem para a não-completude, para a interpretação possivelmente distinta da estimulada e mesmo para a incompreensão do sentido. Em referência às articulações da matéria de expressão, marcando um estilo de realização da obra, Deleuze e Guattari ressaltam que o devir recusa as imitações e justificam esta asserção com uma proposição estilística realizada no filme “Os Pássaros” (1963), dirigido por Alfred Hitchcock:

Devir nunca é imitar. Quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos (ibidem: 107).

Este exemplo parece bastante esclarecedor para a compreensão de como os elementos da linguagem audiovisual, postos em relação entre si, podem potencializar sentidos e experiências, não necessariamente vinculados ao plano de consistência, mas a partir dele. Vale sublinhar que os teóricos não se cercam de certezas e preferem afirmar: “como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos”, ressaltando que a expressão “como” vem a expressar uma leitura, uma interpretação até certo ponto coerente com toda a composição, porém para além dela.

Estabelecidos os pontos principais que guiarão a análise, voltamos então ao filme “Os famosos e os duendes da morte”, a fim de verificar, não mais na relação de alianças no processo de produção, mas sim na articulação dos códigos de linguagem, os indícios estilísticos autorais propriamente anômalos, ou seja, que remetem às linhas de fuga ou desterritorialização. Insistimos no filme em busca de dimensionar as várias instâncias de alianças e contágios autorais – primeiro no âmbito da produção, agora no da realização enquanto esfera que vai levar a possibilidade de investimento criativo também para a dimensão da fruição e experiência da obra.

Em relação à articulação dos elementos de linguagem, destacamos três grandes categorias para, dentro delas e principalmente na relação entre elas, investigar os indícios estilísticos de autoria anômala (potencializadora das alianças). Estas três categorias maiores são as de imagem, som e narrativa. A prioridade da investigação está no olhar atento para o que a obra oferece como instrumento de análise; por isso, de maneira não determinante, ou

seja, não restritiva, apontamos subcategorias, que servem apenas como propulsores da investigação (pontos-de-partida), a fim de evitar dispersões e orientar o processo analítico.

São elas:

Som	<ul style="list-style-type: none"> * Relações híbridas entre som e imagem (processos de audiovisual e visuaudição) * Temporalidades sonoras (composições expressivas do efeito silêncio e o uso da voz) * Pontos-de-escuta * Função lírica (metáforas sonoras e manipulação dos ruídos) * Trilha sonora
Imagem	<ul style="list-style-type: none"> * Composições de plano (enquadramentos e suas variações: sobreenquadramento; desenquadramento; descentralizações...) * Fluxo entre visibilidade e invisibilidade (o extra-campo e os campos esvaziados) * Elementos fotográficos: texturas; manipulação do foco, sobreimpressões e uso de lentes deformantes, além da interação com outros formatos e suportes * Participação da câmera (mobilidade, interferência na ação)
Narrativa	<ul style="list-style-type: none"> * Apresentação dos personagens (características e relações) * Progressão dramática (disposição dos conflitos) * Espacialidades (relação personagem-lugar) * Temporalidades (ritmos de duração e tempos da não-ação) * Articulações dos pontos-de-vista

A relação das subcategorias foi desenvolvida com base nos trabalhos analíticos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (“Ensaio sobre a análise filmica”, 1994); Francesco Casetti e Federico di Chio (“Cómo analizar un film”, 2010); Laurent Jullier e Michael Marie (“Lendo as imagens do cinema”, 2009), tendo estes últimos destaque no que concerne aos três níveis de aprofundamento da análise: do plano, da sequência e do filme (relação das partes como o todo). Para fundamentar as categorias no decorrer da análise, serão utilizados conceitos de teóricos e especialistas das áreas específicas: Ángel Rodríguez Bravo (dimensão sonora); Michel Chion (relação imagem-som); Jacques Aumont (articulações do olhar no quadro); Gilles Deleuze (temporalidades da imagem); Jean Epstein (fotogenia), entre outros.

A análise segue em oito seções, sendo a primeira delas voltada unicamente para a sequência de abertura da trama e do protagonista, a fim de compreender como é estabelecido o primeiro contato com o universo da obra, o que nos parece importante para dimensionar a proposta de relação (realizadores – obra – espectadores) trazida à tona. Como a sequência de apresentação confere especial atenção aos elementos sonoros, daremos continuidade ao

trabalho de análise investindo primeiramente na categoria do som para, a partir dela, aprofundar em seus contágios com os aspectos narrativos e imagéticos.

3.2 A proposição sonora de um mistério: análise da primeira sequência

Após um breve preâmbulo composto de sorrisos e respirações ofegantes em um registro videográfico, “Os famosos e os duendes da morte” inicia sua narrativa com uma voz no vazio. Diante da tela preta, enquanto aparecem os créditos, ouvimos uma voz masculina, de tom grave e que remete à figura de um jovem homem. Desconhecemos os contornos de sua fonte, tão pouco conseguimos situá-la no tempo e no espaço. O mistério que envolve todo o filme é anunciado, em princípio, pela indefinição da voz e reforçado pela leitura de um texto com forte viés poético.

Naquela cidade, cada um sonhava em segredo.

O menino sem nome conheceu a menina sem pernas.

Ela não tinha pernas e, mesmo assim, não precisava de ninguém pra ir embora.

E eles tentaram. A garota sem pernas mostrou o mundo como conhecia.

Ele, que não tinha nome, embarcou. Como quem nunca mais quer voltar.

Por um tempo olharam para a mesma direção.

Ela nunca lhe deu um nome. Ele nunca lhe trouxe as pernas.

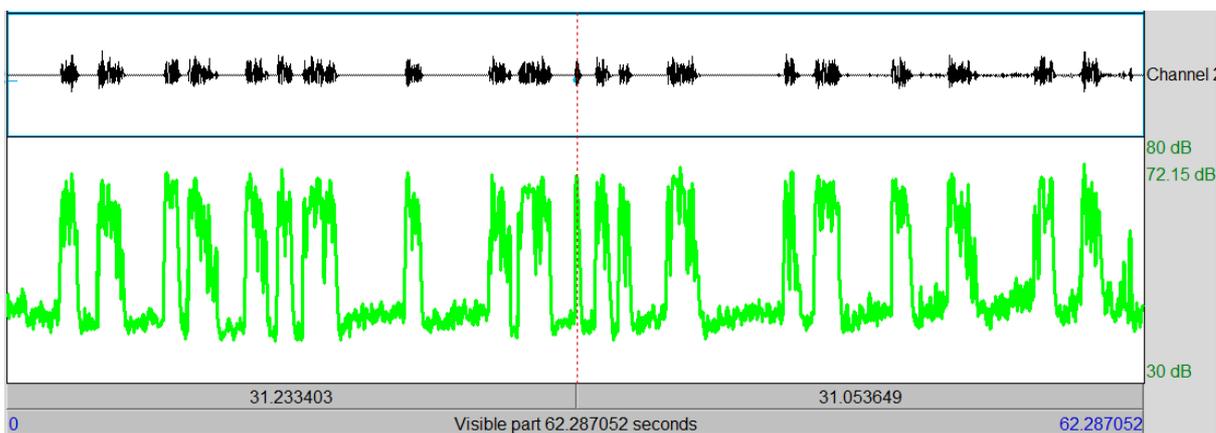
O que para um era sina, para o outro era o mistério.

Eles poderiam ter andado juntos sobre o mesmo trilho,

mas nunca seriam esmagados pelo mesmo trem.

Através da leitura confessional, a trama do filme é insinuada pelo canal sonoro logo nos primeiros minutos de projeção: dois personagens tomados pela ausência (ele de nome, ela de pernas) se reconhecendo e trocando experiências em uma cidade marcada pelo individualismo e pela falta de intimidade, onde “cada um sonhava em segredo”. Antecipando futuras relações dramáticas, a ausência de nome de um tende a exaltar a identidade ainda não completamente definida, já que se trata de um adolescente em fase de transição; enquanto a ausência de pernas da outra conota uma presença imaterial, uma vez que a garota está morta. Por meio de metáforas, somos assim introduzidos de forma lúdica na história, acessando um

segredo narrado por uma voz sem corpo. O aspecto confessional da voz é garantido nas relações compositivas da forma pela uniformidade da frequência e pela intensidade baixa, consolidando uma atmosfera de intimidade. A escuridão da tela vem a reforçar esta sensação, pois liberta o olhar dos referentes espaciais (deixando-o a mercê das construções imagéticas imaginárias) e joga toda a atenção para a locução, sublinhando o aspecto intangível da voz.



Quadro 15: Registro gráfico da voz do protagonista em seu relato confessional (*software Praat*).

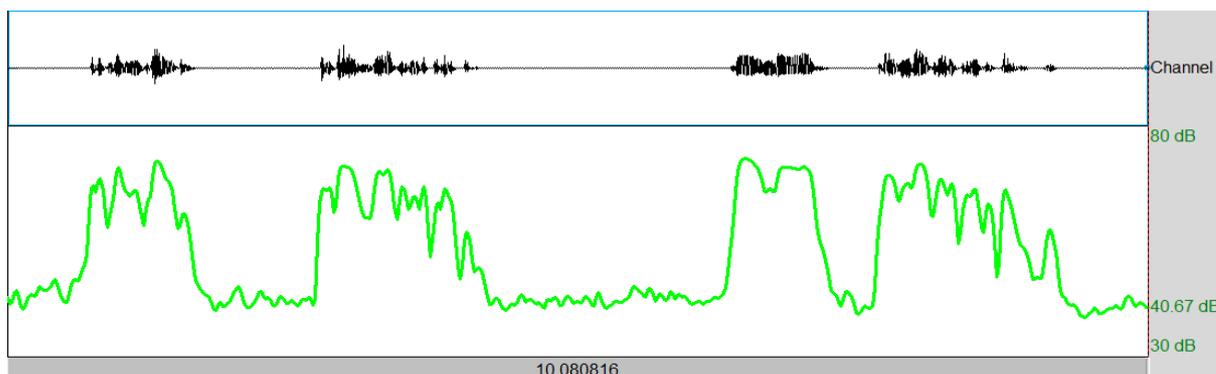
O oscilograma acima, que compreende 62 segundos da sequência destacada (dispostos no eixo horizontal da tabela), desde a ausência de voz inicial até o momento em que o personagem pronuncia a palavra mistério, evidencia certa estabilidade da intensidade vocal, posto que não apresenta mudanças bruscas na amplitude das ondas nos momentos em que a voz está sendo tensionada (verificável a partir da coerência das formas no eixo vertical). Vale ressaltar que o grau de intensidade de um som, conforme ressalta o pesquisador Ramón Roselló Dalmau (1981), está relacionado diretamente com a energia conferida pela fonte sonora, que pode ser alterada na percepção em relação à distância que se posiciona do receptor, igualmente sofrendo interferências diante das condições do lugar. Ou seja, tem ligação com a configuração do tom e com a avaliação perceptiva do espaço.

O pesquisador e especialista em estrutura sonora, o professor Ángel Rodríguez Bravo, destaca neste fragmento⁹¹ uma composição de tom típica da tristeza e da introspecção. “A estrutura entonativa da tristeza é especialmente homogênea no tom”, sendo “a orientação global do tom ligeiramente descendente” (BRAVO et al, 1999: 165). No fragmento em questão, é possível perceber um decréscimo da intensidade antes de cada pausa, o que demonstra uma perda gradual de energia no decorrer de cada agrupamento sonoro, característica da projeção do sentimento de introspecção e tristeza na voz, segundo estudo

⁹¹ O professor Ángel Rodríguez Bravo entrou em contato com o fragmento em questão por meio de um arquivo em formato mp3 enviado por e-mail.

desenvolvido por Bravo e equipe.⁹² Dessa forma, no oscilograma acima, é marcante a maneira como as ondas vão perdendo fôlego da metade para o final de cada frase.

Para evidenciar esta afirmação, destacamos abaixo um corte de 10 segundos no fragmento de 1 minuto exposto acima. Neste corte é possível constatar com mais detalhes a estrutura descendente da locução ao final de cada frase.



Quadro 16: Curva descendente de intensidade da voz sublinha uma composição de tom típica da tristeza e introspecção, auxiliando na criação da atmosfera do filme (*software Praat*).

Os dois primeiros agrupamentos dizem respeito à pronúncia de “Naquela cidade”, “cada um sonhava em segredo”; os dois seguintes referem-se a “Menino sem nome”, “conheceu a garota sem pernas”. É explícita a perda de intensidade no decorrer da frase, em especial nos últimos fonemas, antes das pausas mais longas; refletindo uma queda considerável de energia na voz. De acordo com Bravo et al, “a tristeza faz baixar a intensidade média da voz entre 10 e 25%” (o que justifica o tom mais próximo do confessional na locução estudada⁹³) e “nos grupos tônicos mais característicos, produz um decréscimo de intensidade muito evidente” (ibidem), constatável com ênfase no trecho acinema, nos finais de cada frase.

Sobre a avaliação perceptiva do espaço, no caso analisado os referentes espaciais são subtraídos, e tal pode ser verificado frente às constatações de que: (1) a percepção volumétrica da voz é constante e sugere uma proximidade não variável, realçada pela composição confessional, e (2) porque a voz é isolada de todo e qualquer referencial de ambiente, ou seja, não há elementos secundários da sonoplastia que caracterizam o contexto, ressaltando-a solitária no vazio, sendo este potencializado também pela tela totalmente escura.

92 O estudo desenvolvido por Bravo em parceria com outros pesquisadores: Patricia Lázaro; Norminanda Montoya; Josep Blanco; Dolors Bernadas; Josep Manel Oliver e Ludovico Longhi; teve como *corpus* locuções em língua hispânica. No entanto, seu objetivo visa ultrapassar a barreira linguística e aqui é aplicado em suas características gerais.

93 Para comprovar efetivamente esta informação, seria necessário confrontar este trecho com outro no qual o personagem fala normalmente. No entanto, a clara evidência perceptiva da projeção sussurrante da voz permite afirmar que a intensidade média da locução se mostra mais baixa do que em estado normal.

Michel Chion sublinha que esse é um procedimento comum: eliminar das vozes dos comentários em *off* os indícios sonoros materializadores, “com o objetivo declarado de não atrair a atenção para a pessoa física do locutor” (1999: 286). Entretanto, vale reforçar que este recurso normalmente é utilizado para situar o narrador em um espaço-tempo acima do espaço-tempo da trama, conferindo-lhe então domínio cognitivo sobre as ações por seu lugar de fala superior – o que remete ao papel conferido ao narrador na estrutura épica, com absoluto controle sobre as ações. Porém, neste caso, ao dar voz ao eu lírico do personagem, a composição sonora vai na contramão da construção mais convencional e confronta o espectador com o estado de alma do narrador, reforçando a composição de uma atmosfera plenamente subjetiva.

A introspecção e a tristeza projetadas na voz e a emergência deste eu lírico do personagem que são realçadas pela ausência de imagem, são igualmente evidenciadas pela estrutura rítmica da locução. A sensação de isolamento da voz é pontuada pelos silêncios que negam todas e quaisquer pistas de localização. A composição confessional é também sublinhada pelas longas ausências vocais, excedendo em geral os três segundos (nos oscilogramas é possível visualizar a extensão das ausências vocais entre as frases), no limite entre a pausa prolongada e a suspensão de fato silenciosa.⁹⁴

As mesclas entre voz sussurrante com perda gradual de intensidade entrecortada por silêncios que se fazem perceber atuam na gestação de uma ambiência sensorial e reforçam o sentimento de perda e tristeza que envolve o personagem. Quanto ao ritmo, “esta emoção [a tristeza] desacelera consideravelmente o discurso aumentando sua duração global entre uns 20 e 50%, e esse aumento se deve basicamente ao alargamento das pausas, cada uma delas podendo crescer de 50 a 150%” (ibidem). Esta percepção de prolongamento torna-se mais evidente pelo contraste entre pausas curtas no meio das frases (média de 0,5 segundo) e pausas alongadas entre uma frase e outra (média de 3 segundos), o que vem a estimular o efeito de atmosfera silenciosa e subjetiva (valorizada pelo conteúdo poético), constantemente interrompida, conotando hesitações criativas e suspensões intropectivas entre as construções frasais.

A primeira relação estabelecida entre personagem e público em “Os famosos e os duendes da morte” e suas proposições de experiência estética são construídas pelo som e consolidadas pela negação das referências visuais no momento em que a narração sublinha os

⁹⁴ Bravo (2006) destaca que o silêncio somente é perceptível enquanto tal a partir dos 3 segundos. Antes disso, normalmente ele é entendido como uma pausa linguística.

seus traços imprecisos. De fato, o som agrega características mais temporais do que espaciais e, nesta sequência inicial do filme protagonizado pelo menino sem nome, a dimensão sonora investe na inserção em uma temporalidade subjetiva. Isso porque o “eu” lírico da voz, em seu relato poético, suplanta as referências objetivas, os contornos físicos, e investe na estrutura movediça do mistério.

Tanto por isso, quando a voz sem corpo pronuncia a palavra “mistério”, há o aparecimento do título do filme, corroborando a ambiguidade da narração até o momento. Quem seriam os famosos e os duendes da morte? O título permanece em suspensão na tela preta enquanto se sustenta a pausa prolongada entre a palavra destacada e a frase seguinte. A sincronia entre o texto falado, “mistério”, e o texto escrito, “os famosos e os duendes da morte”, é composta de forma discreta, porém igualmente contribui para a sugestão da atmosfera de não-ditos e não-vistos que percorrerá toda a película.

Na segunda parte da locução, a partir da pronúncia de “como quem nunca mais quer voltar”, sons de digitação acompanham as palavras. Ao misto de leitura confessional e monólogo interior são somados então referenciais físicos: um teclado, um computador e o processo de escritura diante dele. A digitação passa a conferir ritmo à cena despida de imagens, com seu som repetitivo em velocidades variadas, e, mais importante, fornece um corpo à voz. Esta deixa de ser tanto uma entidade épica-aristotélica, assim como também perde sua total abstração subjetiva. Da imersão na tela negra, o som mecânico, porém irregular, da digitação marca o movimento da cena invisível contrastando com a voz sussurrante do confidente, deslocada de tempo e lugar. Dessa forma, o som é explorado em suas funções lírica e dramática. Lírica porque define uma pulsação ao relato subjetivo; dramática porque materializa uma ação e assim insinua contornos objetivos ao personagem.

O surgimento da primeira imagem nesta sequência coincide com a pronúncia da última frase. A tela do computador aparece em plano detalhe, e os sons passam a apresentar sincronia exata com a imagem⁹⁵: ouvimos os sons das teclas do teclado sendo pressionadas ao mesmo tempo em que aparecem as letras na tela branca. Esta primeira imagem da sequência desloca a atenção da voz para a palavra escrita, prorrogando uma vez mais a revelação física do personagem. A palavra “mistério”, antes falada e agora digitada, ocupa a posição central da tela, reforçando a sugestão da atmosfera sensorial que o filme pretende investir. Somente dois

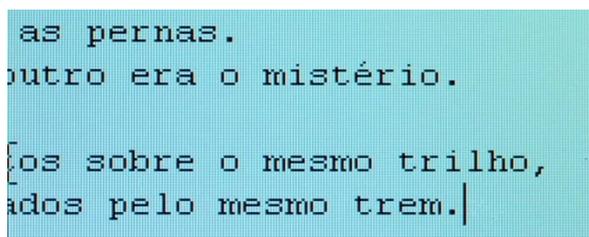
95 De acordo com Bravo, “denomina-se sincronia a coincidência exata no tempo de dois estímulos diferentes que o receptor percebe como perfeitamente diferenciados. Esses dois estímulos podem ser percebidos pelo mesmo sentido (situação: sincronia entre diferentes instrumentos musicais) ou por diferentes sentidos (visão e audição: sincronia audiovisual)” (2006: 319).

planos depois vemos pela primeira vez o corpo da voz, ou melhor, uma parcela pequena dele. Os olhos do rapaz, por detrás do computador, aparecem concentrados no monitor. Ouvimos um clique no mouse (som fora de campo), que aciona diegeticamente a primeira música da trilha: “A Comet on Unbeliever's Forehead” (na tradução literal: “Um Cometa na Testa do Incrédulo”), de Nelo Johann.

Dessa forma, a sequência de apresentação do protagonista segue a estrutura:

VOZ *OFF* – MISTÉRIO – MATERIALIZAÇÃO VIRTUAL – OLHAR

Da subjetividade poética à materialidade física, somos conduzidos do interior do personagem ao seu exterior através da construção sonora (monólogo confessional – digitação), evitando a imagem a fim de preservar o mistério; para, ao revelá-la, evidenciar o seu filtro: o olhar do protagonista, definindo a partir de então o ponto-de-vista e o ponto-de-escuta da narrativa.



as pernas.
outro era o mistério.
[os sobre o mesmo trilho,
[ados pelo mesmo trem.]



Quadro 17: Após o mistério instigado pela voz sem corpo e reforçado pela palavra digitada na tela, o protagonista é revelado apenas parcialmente: proposição de uma atmosfera sensorial, evitando a imagem explícita e estabelecendo no primeiro contato com o espectador o estímulo ao investimento imaginário.

Antes mesmo que a imagem do protagonista apareça por completo na tela, o som permite compartilharmos com o personagem sensações de intimidade, introspecção, percepção poética das ações e mesmo uma certa tristeza, ou ainda, um estado de ânimo melancólico. Assim, a dimensão sonora é a principal responsável neste primeiro momento pela imersão no universo íntimo do garoto, partindo de seu interior (a voz em *off* deslocada de tempo e espaço, marcando menos uma presença “de controle” e mais uma exploração da intimidade) à sua superfície (dos sons de digitação à materialidade do mistério na palavra escrita no monitor), dando início a um fluxo de identificação e mistério, objetividade e subjetividade que se desdobrará ao longo de todo o filme por meio de outros usos expressivos da linguagem.

Dessa forma, o plano de consistência da obra se insinua desde a primeira sequência do filme como um propositor e potencializador de sentidos, atmosferas e sensações. A incompletude da imagem, o caráter poético da locução e a revelação do eu lírico do

protagonista antes mesmo da exposição do drama, deixam entrever uma composição propositiva que abre margem aos espaços de preenchimento e ao investimento criativo do olhar – promovendo assim, desde o princípio, uma autoria anômala.

3.3 Composições expressivas entre som e imagem

A fim de aprofundar as relações complementares entre som e imagem, apostamos no estudo do valor agregado entre os dois processos, o qual, de acordo com Chion (1999; 2008), pode ser resultado de uma audiovisão (basicamente, a influência da audição sobre a visão), assim como de uma visuaudição (o contrário, a influência da visão sobre a audição). Considerando estes conceitos, a sequência analisada na seção anterior surge como um exemplo de visuaudição, pois a ausência de imagens, e mesmo a exposição monótona dos créditos, concentra a atenção no auditivo tendo a tela negra como potencializadora de uma maior participação sensorial diante do conteúdo narrado – por meio da projeção antecipatória de imagens, sugeridas pelo texto lido e preliminares às entregues pela obra (que resistem em se exibir), assim como pela suspensão de sentido em consonância com o caráter enigmático da locução.

A partir do momento em que as imagens surgem, elas acabam predominando na hierarquia perceptiva, direcionando a atenção para si, considerando uma cultura audiovisual que sempre deu mais ênfase aos valores narrativos da imagem. Dessa forma, aprofundar na audiovisão como ferramenta metodológica de análise nos remete a uma desnaturalização do processo de perceber a imagem como superior ao som e investigar a capacidade multiplicadora de sentidos em função do valor agregado da dimensão sonora sobre a dimensão imagética. Segundo Chion,

valor agregado diz respeito ao valor sensorial, informativo, semântico, narrativo, estrutural ou expressivo que um som que ouvimos em uma cena nos leva a projetar sobre a imagem, até o ponto de criar a impressão de que vemos nela o que em realidade “audiovemos”. Este efeito, utilizado com frequência, pode ser imperceptível para quem o recebe. Para tomar consciência dele e descobrir seu mecanismo, é preciso que desfaçamos a mistura audiovisual, o qual conseguiremos ao observar separadamente o som e a imagem de uma mesma sequência. Somente então descobriremos que, mediante efeitos diversos, o som influi sem cessar sobre o que vemos (1999: 278).

O indício estilístico-autoral da dimensão sonora, o qual nos referimos no início do texto, tem relação direta com a proposta metodológica da audiovisualização e comporta o tratamento metafórico de alguns sons: da antropomorfização de objetos mecânicos ao registro híbrido por meio de associações pouco usuais de fontes sonoras.

O primeiro momento que destacamos se mostra presente já no fim da sequência de apresentação, quando o garoto sem nome deita-se na cama, abraça uma luminária e passa a descortinar o ambiente com a luz direcional. Quando esta alcança um pôster colado na parede, ouve-se um som de microfonia, como se a imagem do cartaz respondesse ao estímulo luminoso – trata-se de um pôster com Bob Dylan em pé, à frente de um microfone, cercado de escuridão. A cena excede a representação mimética, mas somente por meio do som. Sem este, o objeto de cena passaria despercebido ou teria apenas utilidade decorativa. Através do som, a imagem pulsa e dimensiona sua importância dramática. Continuando seu trajeto, a luz direcional para na linha divisória entre a parede e o teto, de duas cores distintas (a parede azul, o teto branco). Seguindo a luz, a câmera também estaciona o seu olhar nesta fronteira entre o vertical e o horizontal. A partir de então, o garoto desliga e acende a luminária sete vezes, com intervalos constantes de 3 e 5 segundos, respectivamente correspondendo à luz e à escuridão.

A cena apresenta uma primeira camada dramática, que consiste na ação de auxiliar a única estrela fosforescente colada no teto a ganhar força luminosa e se fazer evidente no espaço (o plano de consistência mostra clareza neste aspecto). Porém, há uma segunda camada, de fundo lírico, que é estimulada justamente pela dimensão sonora. Isso porque ao som do acionamento rítmico do interruptor é somado um eco grave, que agrega força e carga sensorial a um ruído tipicamente seco e rotineiro. A espessura do som, cortando de súbito as prolongadas pausas silenciosas, garante um choque perceptivo na audição similar ao provocado na visão, em um raro momento em que a audiovisualização e a visuaudição se equivalem.

Não é o que acontece na sequência seguinte, quando a audiovisualização volta a atuar de forma mais marcante. O garoto sem nome vai até o quarto de sua mãe, abre a porta (ouvimos o ranger característico do movimento), se assegura que ela está dormindo, caminha até a cozinha (ouvimos seus passos no fora de campo), acende a luz (agora produzindo um som naturalista, sem o efeito da cena anterior – considerando que é a mesma ação, o uso mimético aqui tende a reforçar ainda mais a potencialidade poética da cena anterior) e revira a bolsa da mãe sobre a mesa, em busca de algo que não nos é declarado.

Toda a concepção visual constrói uma atmosfera de apreensão, estruturada pela insistência do silêncio aguçado por sons diegéticos de pequena importância dramática e baixa intensidade auditiva: os passos lentos, o acionamento do interruptor, etc. A câmera assume postura ativa nesta composição típica de suspense ao hesitar receosa no corredor logo que percebe o ato do garoto. Ou seja, há uma situação angustiante que atinge o seu clímax com o estrondo produzido pela geladeira. O choque perceptivo é novamente ativado pela manipulação do som, o qual assume proposições superdimensionadas, agregando valor devido sua aparição inesperada e sua intensidade.

Mais uma vez o uso expressivo do som apresenta a capacidade de transcender o óbvio para evocar dramaticidade, trazendo à tona elementos que potencializam sentidos. Tanto no caso do interruptor, quanto no da microfonia e no da geladeira, os sons servem para ativar devires. Isso porque não obedecem a reprodução mimética nem visam explicar algo concreto, mas sim atuam em busca de estimular relações. Em outras palavras, a manipulação do som em momentos que rompem com a territorialidade objetiva da trama, excedendo o uso naturalista, ressaltam pontos de inflexão, nos quais se questiona o que está evidente e se permite investir criativamente. Os sons nestes casos não afirmam, mas insinuem, sublinham na imagem o que vai além dela, o que ela não pretende explicitar ou mesmo o que foge ao seu controle. Ou seja, são menos descritivos e mais propositivos.

O interessante é que a composição do plano de consistência vem a exaltar estes momentos, tecendo intencionalmente camadas e profundidades. Nas três cenas descritas, há a valorização destes pontos de inflexão, o que vai ao encontro da defesa de Deleuze e Guattari de que o plano de consistência se afirma enquanto tal por abarcar e compreender como parte de sua formação as linhas de fuga, as quais asseguram outras possibilidades de compreensão e interpretação. Dessa forma, enquanto em uma camada mais superficial o som da geladeira corrompendo de forma brusca o silêncio pode ser tomado como algo inesperado que visa apenas surpreender tanto o personagem quanto o público; em uma segunda camada, mais próxima de nosso objetivo de análise, o som estridente da geladeira aponta (no âmbito da proposição) a metáfora do flagrante, tanto do ato objetivo em si (em uma postura antropomórfica do eletrodoméstico), quanto da subjetividade do personagem, denunciando e projetando o seu estado de ânimo, fazendo-o confrontar-se consigo mesmo frente ao choque perceptivo sonoro.⁹⁶ Ou seja, na camada mais superficial, uma coincidência que desconcerta a

96 Aqui assumimos o investigador como agente criador, investindo de forma autoral na análise, a fim de ilustrar uma possibilidade de experiência da linha de fuga.

experiência de apreensão forjada até então; em uma outra camada não explícita ou não entregue de forma redundante, a projeção dos medos internos do protagonista.

O terceiro momento que gostaríamos de destacar quanto ao uso da audiovisualização, e que consagra seu uso expressivo como um indício de autoria anômala (instigada pelas recorrências propositivas e provocativas de sentidos para além do uso convencional da linguagem), ocorre na sequência em que o garoto sem nome retorna à casa e lança-se debaixo dos lençóis. A escuridão toma a tela, como em vários outros momentos do filme (mais à frente, buscaremos investigá-la também como uma linha de fuga), e nela desponta uma estrela luminosa, a qual trafega pelo quarto até encontrar o garoto adormecido e apoiado em uma das paredes. Este então desperta, estende a mão, e a estrela se dirige ao seu interior. A passagem da estrela luminosa da parede para a mão do garoto é marcada por um ruído extremamente agudo, que recorda o som de microfonia já ouvido antes na cena da luz da luminária sobre o pôster, porém agora com maior intensidade.

Este efeito audiovisiogenico⁹⁷ mostra-se diferente dos anteriores, porém relaciona-se com os demais como uma variação estilística da mesma técnica. Isso porque se no primeiro uso expressivo da audiovisualização há o acréscimo de um som de forte presença ao som banal e sem expressividade do interruptor para dimensionar o choque perceptivo entre a luz e a escuridão, igualando assim forças com a imagem; no segundo caso, o clímax sonoro do despertar da geladeira expondo o estado de ânimo do protagonista recorre a um simples aumento de intensidade do som, sem necessariamente sua distorção ou acréscimo de sons complementares. Neste terceiro uso, devido à inexistência de um som realista como referência (o interruptor, a geladeira), a passagem da estrela para o interior da mão do garoto é marcada por um som artificial de intenso tom agudo (um misto de microfonia com um corte metálico), e metaforicamente sincrônico, durando exatamente o tempo da imersão completa do objeto luminoso na mão do rapaz.

A atmosfera onírica, que predomina na cena, é consolidada por uma série de sons acusmáticos, ou seja, “sons utilizados para denominar aquilo que é ouvido sem que se veja a fonte de onde provém” (BRAVO, 2006: 39), os quais propõem questões sobre o que ocorre no contracampo visual. Assim, enquanto a câmera permanece focada no garoto e na estrela, passando a projetar uma luz intensa e misteriosa sobre eles, ouvimos ruídos de instrumentos

97 Os efeitos audiovisiogenicos estão relacionados diretamente com o processo de audiovisualização e, de acordo com Chion (1999: 279), partem da junção entre som e imagem para gerar percepções de espaço, matéria, volume, sentido, expressão e organização espaço-temporal.

musicais e gritos eufóricos de uma plateia a qual não vemos, mas que é antecipada (ainda que nunca venha a se revelar de fato) pelo som.



Quadro 18: o efeito audivisiogênico marcando a passagem da estrela para o interior da mão do garoto e a atenção do personagem (e do espectador) voltada ao fora de campo em função dos sons acusmáticos, os quais lançam questões em aberto que promovem indiscernibilidades, desterritorializações da narrativa objetiva.

O mistério é uma vez mais reforçado pelo som no que concerne ao que Michel Chion, dentro da proposta de audiovisual, nomeia “fora de campo ativo”, ou seja, “aquele no qual o som acusmático coloca perguntas (O que é? O que está acontecendo?), as quais solicitam respostas no campo e incitam o olhar para que se volte a ele”. Nesta perspectiva, “o som gera uma atenção e uma curiosidade que empurra o filme para frente e impulsiona a antecipação do espectador” (2008: 86).⁹⁸ As perguntas lançadas pelo fora de campo ativo em “Os famosos e os duendes da morte” não encontram respostas diretas e, por isso, apontam para a necessidade de investimento criativo.

O fora de campo ativo através do som está presente no filme em vários momentos, porém a primeira sequência da ponte de ferro é a que mais explora a sua capacidade de potencializar sentidos. Retornando para casa depois do encontro com o amigo Diego, seguimos o garoto sem nome caminhando pela cidade noturna e deserta. Uma complexa mescla de sons compõe a atmosfera noturna: sons de sapos, corujas, cães ao longe, entre outros. Estes sons, acusmáticos (ou seja, sem fonte visível), servem unicamente para dimensionar o ambiente em que o personagem está inserido. Mesmo com toda a complexidade a qual a estrutura de mesclas remete, o fora de campo é passivo a princípio, pois serve mais para situar o espectador do que efetivamente para fazê-lo lançar questões sobre o que está acontecendo. Dessa forma, estes sons acusmáticos integram “as pistas de ambiente, que somente apresentam sons um tanto vagos, de contornos imprecisos, difíceis de

⁹⁸ Em contraposição, “se chamará fora de campo passivo aquele no qual o som cria um ambiente que envolva a imagem e a estabilize, sem suscitar em modo algum o desejo de olhar para outra parte ou de antecipar a visão de sua fonte e mudar, assim, o ponto-de-vista. O fora de campo passivo situa para o ouvido um lugar estável sem que o espectador se sinta espacialmente desamparado e está constituído por sons-territórios e por elementos do cenário sonoro” (CHION, 2008: 86-87).

identificar porém aptos a comunicar sensações” (JULLIER, 2007: 39), em sua maioria, relações de espacialidade e lugar.

Logo que o garoto se depara com a entrada da ponte de ferro, a câmera para de segui-lo e contempla sua imagem adentrando na estrutura suspensa. Curiosamente, o som constrói relações de proximidade com a ponte (o som do vento e da água tornam-se mais intensos), ou seja, altera-se a percepção do som ainda que a câmera não se mova. Tal efeito dimensiona que o ponto-de-escuta a partir de então passa a ser o do personagem, destacando-se da objetividade da câmera. Os sons-ambiente vão desaparecendo gradualmente da percepção do personagem e, na composição silenciosa, destaca-se o som acusmático do apito de um trem se aproximando.

O ponto-de-escuta do personagem é consolidado pelo movimento de câmera que circula parcialmente o rosto do garoto até enquadrar unicamente seu ouvido no canto da tela. A imagem explicita algo que é trabalhado sutilmente na dimensão sonora: a entrada na subjetividade do protagonista, direcionando mais uma vez toda a atenção para a audição (antes pela perda das referências especiais no cenário sonoro, denotando a alteração do ponto-de-escuta; agora visivelmente ao trazer para o quadro o ouvido do rapaz em primeiro plano). Corroborando esta composição, o trem, enquanto ente acústico⁹⁹, desloca o sentido naturalista da cena para uma projeção imaginária, denunciando o estado de alma do personagem atormentado.

Ao ouvir a buzina do trem se aproximando velozmente, o garoto sem nome não questiona a existência da máquina, ou seja, não há resquício de ação real que venha a expor um conflito de fato externo. Os passos mais rápidos do rapaz, assim como sua respiração ofegante, destacados pelo som, conotam uma situação de acosso que se revela íntima. Dessa forma, a perseguição sonora se realiza em uma esfera intangível e deflagradora de um conflito interno. Mais uma vez, os sons acusmáticos que tornam o fora de campo ativo não encontram respostas ou explicações racionais na própria trama, aparecendo como pulsões e expressões do olhar do protagonista que tendem a reverberar no espectador também como incertezas e indiscernibilidades sobre o universo retratado.

Em síntese, os momentos mais expressivos da esfera de composição sonora do filme parecem buscar dimensionar uma atmosfera perceptiva do protagonista que, por seus traços imprecisos, solicita ao espectador uma intervenção mais intensa e plenamente criativa, já que

⁹⁹ Um ente acústico, de acordo com Bravo (2006), é um som que projeta uma imagem mental, posto que está sempre fora do campo (som acusmático), mas é reconhecido e relacionado a uma fonte sonora específica.

não está simplesmente para ser completada ou remontada (como no plano do artista na autoria clássica), mas sim contagiada, levando em conta que põe em evidência sensações e percepções abstratas.

3.4 Os sons do silêncio

O mistério que percorre toda a trama de “Os famosos e os duendes da morte” encontra, na dimensão sonora, sua potência máxima de expressão, em especial no uso reduzido da voz e dos diálogos e na presença insistente do silêncio. Analisar o silêncio é bastante desafiador, posto que no senso comum este é associado ao vazio dramático, similar à não-ação preenchendo o quadro imagético. Entretanto, para consolidar-se enquanto um recurso dramático e potencializador de sentidos, o silêncio precisa ser considerado cuidadosamente e notavelmente chamar a atenção para sua composição. Assim, na contramão da percepção imediata, Bravo sublinha que “silêncio não é ausência de som, uma vez que a ausência absoluta de som não é possível; silêncio, na realidade, é o efeito perceptivo produzido por determinados tipos de formas sonoras” (2006: 182). Ou seja, o som não deixa de existir, porém se apresenta em alguns casos inaudível ao ouvido humano (frequência inferior a 20 Hz) ou com uma frequência muito baixa (pouco superior a este número), fazendo com que o silêncio seja percebido como a falsa sensação de ausência do som, ou ainda, como uma “certa sensação de placidez auditiva” (idem: 183).

Ao ouvir atentamente “Os famosos e os duendes da morte”¹⁰⁰ considerando estas afirmações, curiosamente verifica-se que não há momento algum de ausência perceptiva completa de som, ainda que a sensação de atmosfera silenciosa seja permanente. E, de fato, este efeito é conseguido pela organização dos elementos sonoros e o tratamento das intensidades. Os casos antes destacados do estrondo/ despertar da geladeira e do corte/ passagem da estrela para a mão do garoto sem nome, servem para ilustrar bem estas afirmações, em especial no referente à disposição dos elementos sonoros, entrando em acordo com a defesa de Bravo de que “o efeito de ausência de som só existe em função de sua própria

100 Aqui reforço a técnica metodológica aplicada para análise de separar o áudio do filme (conversão para mp3), ouvindo-o separadamente das imagens, prestando unicamente atenção nos seus contornos e suas oscilações de intensidade.

presença. O repouso só tem sentido, só existe, junto com o impulso. O silêncio não é a ausência de som, e sim a sensação que surge justamente no momento em que algo que está soando deixa de soar” (2006: 185).

Os dois momentos analisados em que um som pontual provoca um choque perceptivo devido a sua estranheza e mudança brusca de intensidade são envolvidos por momentos semi-silenciosos, ou seja, aqueles nos quais os barulhos tão habituais e por isso normalmente menosprezados na escuta passiva¹⁰¹, soam bastante perceptíveis, quase tangíveis (o som de passos, o acionamento do interruptor, a respiração normal, o roçar das roupas durante a caminhada, o ruído de vaga-lumes e cachorros ao longe, etc.). Há ainda uma outra sequência que reforça este uso expressivo: quando o garoto sem nome rabisca a prova de química durante a aula e ouve-se tanto o arranhar do lápis no papel, quanto uma paginação lenta do caderno, ou ainda o arrastar dos pés na carteira do colégio; sons que geralmente se perdem no caos sonoro diário e que são ressaltados a fim de dimensionar a atmosfera silenciosa.

Há, dessa maneira, um investimento da montagem sonora em reconfigurar os elementos comuns de uma escuta passiva para uma escuta ativa, quando supõe uma participação pessoal e eficaz por parte do receptor dos sons (DALMAU, 1981). A técnica e o tratamento do som elaboram esta conversão para o receptor; consolidando a atenção nos sons mínimos, por sua insistência, como um indício estilístico-autoral da obra e garantindo o seu caráter anômalo através da desestabilização da percepção normal. Corroborando com a perspectiva de composição da sensação de silêncio por meio do contraste entre sons de diferentes intensidades e avançando na sua importância contextual, Chion ressalta que

cada lugar tem seu silêncio específico, e por isso durante uma tomada de sons em exteriores, no estúdio ou em um auditório, se procura gravar uns segundos do silêncio específico do lugar, que servirão para os eventuais encadeamentos entre as réplicas e criarão o sentimento buscado: que o marco da ação seja temporalmente silencioso. Não obstante, a impressão de silêncio em uma cena fílmica não é o simples efeito de ausência de ruído; mas se produz em meio a um contexto e uma preparação, a qual consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequência especialmente ruidosa. O silêncio, dito de outro modo, jamais é um vazio neutro; é o negativo de um som que foi ouvido antes ou que se imagina; é o produto de um contraste (2008: 60).

Para sistematizar a análise da dimensão contextual (seja realista ou imaginária) proporcionada pela “sensação de placidez auditiva”, recorreremos aos três usos expressivos fundamentais que costumam ser atribuídos ao efeito silêncio nos discursos audiovisuais,

101 Escuta passiva, segundo Dalmau (1981) é aquela em que o ouvinte não investe atenção particular no trabalho de audição. Por estarmos envolvidos permanentemente por sons, este tipo de escuta seria a mais comum, pois não hierarquiza percepções.

conforme define Bravo (2006: 187-188): o uso sintático, o uso naturalista e o uso dramático. O primeiro assume as funções de organizar e estruturar os conteúdos, produzindo o efeito de separação em uma situação contextual neutra. O segundo tem caráter descritivo e busca imitar os sons da realidade referencial, informando sobre ações (parada após caminhada/ extinção do som dos passos; morte/ eliminação dos sons de respiração ofegante, etc.). Esses dois primeiros usos dimensionam uma percepção mais convencional, uma vez que aproximam os efeitos de suas concepções naturais.

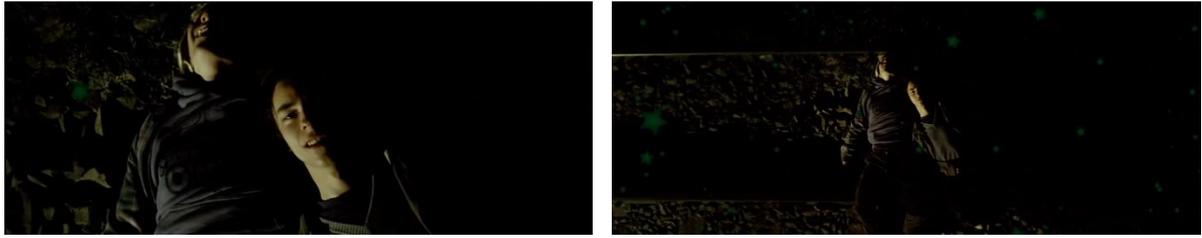
Interessa-nos investir com mais profundidade no terceiro uso do efeito silêncio, justamente o dramático, o qual evoca a expressão de informações simbólicas e que, dentro da proposta aqui colocada, apresenta-se como um importante instrumento de estudo, posto que “seu uso é extremamente aberto e o tipo de carga simbólica que adquire depende ao mesmo tempo da presença de certas incongruências narrativas e do tipo de informação emocional que compõe o discurso que o precede” (idem: 188).

Destacamos alguns momentos que ilustram de forma significativa esta tendência estilística: o primeiro acontece quando o menino sem nome aguarda seu melhor amigo, Diego, fumar um cigarro em frente a casa deste último. Ambos são envolvidos por uma sinfonia atordoante de grilos, de forte intensidade e presença acusmática, que inicialmente figura como um elemento realista do cenário sonoro noturno, acompanhando-os desde o início do plano. Não mais que de repente a sinfonia cessa, propondo indagações tanto aos personagens quanto aos espectadores. Sons distantes são ainda ouvidos com intensidade bastante baixa: latidos, alguns poucos insetos; já todo o entorno próximo dos personagens é reconfigurado pela suspensão dos sons até então de forte presença.

De acordo com Chion

a suspensão é um efeito dramático audiovisivo que, em uma cena de ficção cujo marco supõe, para nossos costumes audiovisuais, a presença de ruídos ambientes (naturais, urbanos, etc.), consiste em interromper estes ruídos, e inclusive eliminá-los desde um princípio, quando suas causas seguem existindo na ação e também na imagem. O efeito que normalmente se provoca é o de mistério, ou de ameaça, às vezes uma espécie de suspensão poética do mundo, ou uma perda de sua realidade (1999: 288).

Nesta sequência os efeitos provocados são múltiplos e incluem os quatro listados por Chion, em uma perspectiva mais inclusiva do que excludente: conota mistério e uma certa ameaça, pontuando uma possível interrupção da realidade na ânsia de privilegiar um olhar poético, antecipando o retorno de um personagem central da trama à cidade em uma sequência pouco esclarecedora construída inteiramente sobre trocas silenciosas de olhares.



Quadro 19: a suspensão poética do mundo marcada pelo efeito-silêncio de uso dramático revelando a placidez auditiva diante da devolução do olhar das estrelas para o garoto sem nome.

Além da sequência já analisada anteriormente, do garoto sem nome entrando na ponte de ferro, na qual a eliminação provisória dos sons ambientes marca “uma espécie de suspensão poética do mundo” durante a passagem pela estrutura suspensa da ponte onde os habitantes da pacata cidade costumam se suicidar; é possível destacar um outro momento (a fim de reforçar o caráter estilístico-autoral em relação ao recurso) quando o protagonista gargalha com a cabeça apoiada no peito do amigo Diego, enquanto ambos conversam deitados no trilho abandonado de trem.

Em meio a descontração, o garoto mira o céu estrelado e é surpreendido com a proximidade dos astros luminosos. A câmera posiciona-se em *plongée* de 90 graus e movimenta-se em *travelling* para trás, situando-se em meio aos corpos celestes e devolvendo o olhar das estrelas para o garoto. Toda essa cena, desde o momento em que algo no céu chama a atenção do garoto, é marcada pela suspensão parcial dos sons ambientes. Os ruídos da noite sofrem uma queda acentuada de intensidade, reforçando a ideia de “sensação de placidez auditiva”, próprio do efeito silêncio, diante da epifania. Quando o quadro retorna ao primeiro plano do rapaz, os sons da noite são restituídos com a mesma intensidade anterior, delimitando a suspensão momentânea da realidade e ressaltando uma vez mais a construção silenciosa.

3.5 A dimensão dos não-ditos e a música de longe

Os silêncios são também valorizados pela escassez de diálogos, nove ao longo dos 101 minutos de projeção, sendo seis deles de curta duração. Ao voltar a atenção para o conteúdo de tais, é possível destacar duas características principais em sua composição: (1) a resistência às explicações; e (2) o tensionamento da continuidade lógica por suas interrupções e a

insistente quebra da fluência. Neste sentido, a poética filmica de “Os famosos e os duendes da morte” vai na contramão das regras clássicas, ao evitar que os diálogos sejam instrumentos de progressão dramática, já que revelam pouco sobre a trama. As conversas com a mãe (4 ao todo) são entrecortadas e pontuadas pelas respostas monossilábicas do garoto, da mesma forma que o breve diálogo que o protagonista tem com sua avó, quando a visita na parte menos urbanizada da cidade. Já a conversa com Julian, o sobrevivente do suicídio, já na parte final do filme, é construída sobre elaborações metafóricas, como no trecho:

“Tá nervoso?”

“Não, tô com a garganta seca.”

[ao beber da garrafa sem rótulo oferecida por Julian] *“O que é que tem aqui?”*

“Felicidade.”

“Posso tomar mais um gole?”

Ou ainda quando Julian conta a história de Taquara, um homem que vivia à deriva na cidade e que era considerado por todos como louco em vez de apenas alguém que encontrara uma alternativa além do suicídio pela ponte de ferro. Vale ressaltar que este é o único momento em que Julian fala, somente nas sequências finais do filme. A menina sem pernas, que acompanhamos pelos registros videográficos que o garoto sem nome acessa pela internet, não tem falas durante todo o filme. Ouvimos sua voz uma única vez cantando um trecho da música de maior destaque da trilha: “Mr. Tambourine Man”, de Bob Dylan. Dessa forma, a quase mudez da dupla de suicidas, pelos quais o protagonista demonstra uma intensa fascinação, tende a realçar suas presenças um tanto fantasmagóricas e etéreas, o que será reforçado pela composição visual (como analisaremos mais à frente).

De fato, somente um dos três diálogos que o protagonista tem com seu amigo Diego fornece algumas respostas (ao contrário de todos os outros diálogos, que potencializam questões) e auxilia na compreensão geral da narrativa. É a partir desta conversa que ficamos sabendo que a menina sem pernas é irmã de Diego e que se suicidara junto do namorado, Julian, que sobreviveu e está de volta à cidade. Entretanto, é emblemático que esse diálogo um tanto mais revelador só aconteça com mais de uma hora de filme, mantendo os espectadores até então em suspensão diante do mistério dos acontecimentos.

Ao confrontar o filme com seu roteiro publicado (ESMIR; CANEPPELE, 2010), fica evidente como os diálogos foram reduzidos, em especial a primeira conversa entre o protagonista e Diego, que acontece enquanto passeiam pelos trilhos abandonados do trem, e

que no roteiro é bastante esclarecedora da trama. Porém, o que é mais flagrante nesta análise comparativa é que, conforme destacamos na última seção do capítulo anterior, no roteiro a menina sem pernas tem várias falas, sendo todas suprimidas no filme, fazendo pulsar o enigma que envolve a sua presença, entre a projeção imaginária do rapaz e os registros videográficos de forte caráter poético os quais o protagonista acessa pela internet.

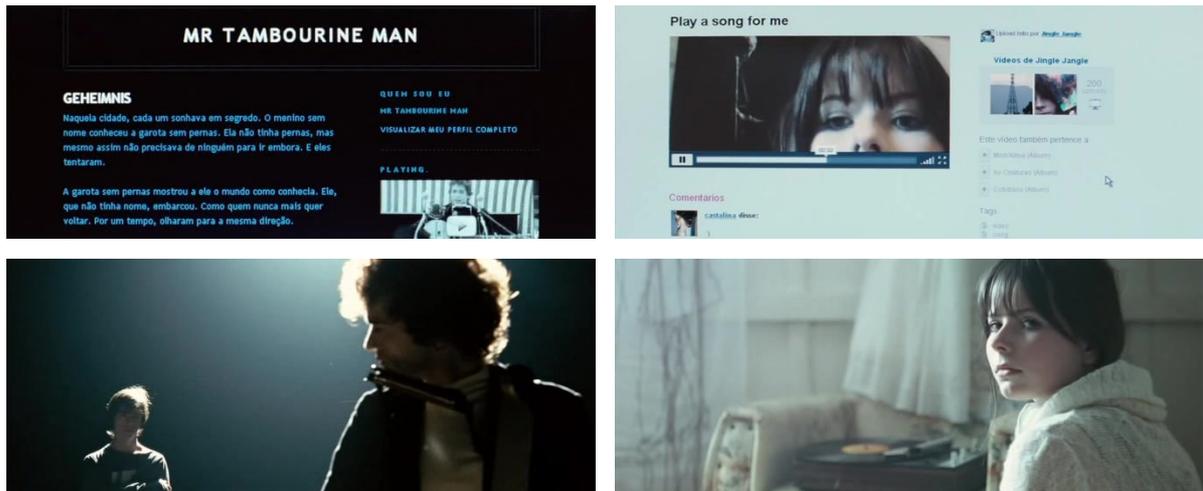
Todos estes artifícios para dimensionar o silêncio e preservar o mistério da narrativa ecoam (sem de fato explicitar) alguns temas que percorrem todo o filme: a introspecção, trazendo à tona o universo subjetivo do adolescente; a incomunicabilidade, ou ainda, a incompreensão, deflagrando o estado de alma atormentado do protagonista. A dimensão dos contínuos não-ditos geram tensão sobre estes temas, que reverberam possíveis sentidos e interpretações, desterritorializando o sentido único e autoral em seu sentido clássico.

A trilha sonora do filme também contribui para alcançar este objetivo. A começar por todas as canções que são entoadas em língua estrangeira. A música “Mr. Tambourine Man”, de Bob Dylan¹⁰², tem participação relevante na trama, uma vez que é dela que são extraídos os nomes virtuais dos personagens centrais: o garoto sem nome utiliza o título da canção como *nickname* nos ambientes virtuais (“Quem sou eu? Mr. Tambourine Man”, aparece no canto direito da tela de apresentação de seu *blog*), da mesma forma que a menina sem pernas é conhecida como Jingle Jangle (vemos este nome como criadora das fotos e vídeos que o adolescente acessa na internet), apropriação de uma expressão contida no verso: *Hey, Mr. Tambourine Man, play a song for me. In the jingle jangle morning I'll come following you.*¹⁰³

O próprio Bob Dylan aparece nos sonhos do rapaz e figura um cartaz colado na parede de seu quarto. O cantor, ao ser incorporado à trama como personagem lúdico (que sempre aparece envolvido em uma aura mística), traz consigo toda a simbologia do cancionista errante, controverso e múltiplo. Nesse sentido, o diretor Esmir Filho ressalta que “Bob Dylan é o símbolo da mudança, da autenticidade, do desapego. Em toda sua trajetória, ele deixou de ser algo que todos acreditavam para se reinventar. Na internet, ele continua sendo de todas as épocas” (2010: 22). No que diz respeito à eleição da canção que pontua vários momentos do filme, Esmir completa: “A poesia da música 'Mr. Tambourine Man' reflete o sentimento que ronda o filme. Todo adolescente sonha com aquele que virá para tocar uma música e o levará para outro mundo, um mundo de possibilidades, com novas propostas” (ibidem).

102 Lançada originalmente em 1965, abrindo o lado B do disco “Bringing it all back”, de Dylan.

103 Deste trecho da música é extraído também o título estrangeiro do filme: “Play a song for me”.



Quadro 20: A canção “Mr. Tambourine Man” nomeando virtualmente os personagens principais (no *blog* do garoto sem nome, no portal de vídeos da menina sem pernas): Imagens 1 e 2; a aparição de Dylan no sonho do protagonista (Imagem 3) e a música em questão embalando o primeiro encontro dos protagonistas (Imagem 4).

Dessa forma, a música aparece como ponto de ligação tanto entre os personagens quanto entre os personagens e o público, propondo também uma interação a partir de códigos que bordeiam a película. Além dos nomes dos personagens no universo virtual serem retirados da música em questão, a primeira cena em que ambos (o garoto sem nome e a menina sem pernas/ Mr. Tambourine Man e Jingle Jangle) contracenam se dá em uma dimensão indiscernível entre a realidade e a imaginação quando os dois ouvem juntos o disco de Dylan. A montagem de som desta sequência de 12 planos é interessante e vale a pena ser analisada com mais atenção, uma vez que articula diferentes modos de uso expressivo do som. A música inicia de forma diegética, com fonte identificável (vemos Jingle Jangle colocando o disco na vitrola e acionando o aparelho: quarta imagem do quadro acima); entretanto durante o plano seguinte altera o seu registro, flertando com uma percepção extra-diegética (mais límpida, suspensa da realidade imediata do universo filmico – percebemos tal pela eliminação dos chiados de vinil, pela clareza da voz, assim como pela alteração marcante da altura).

Tendo em conta que “uma característica do som diegético é a possibilidade de sugerir a perspectiva sonora” (DÍEZ; ABADÍA, 1999: 199), a alteração perceptiva da música é intensificada pela perda da dimensão espacial do som. Assim, a princípio, ouvíamos a canção tendo os personagens como referências e pontos-de-escuta; porém, ao haver esta mudança de volume e registro, o som transcende a espacialidade proposta inicialmente, lançando o espectador a uma dimensão temporal e espacial incerta. A exposição musical continua dessa forma nos sete planos seguintes, que intercalam a continuidade do encontro dos dois personagens com imagens videográficas da garota. Enfim, no nono plano da sequência, J.

Jangle aproxima-se da câmera e sopra sobre ela, embaçando a sua lente e igualmente “nublado” o som, consolidando um terceiro registro, mais próximo do som extraído de um alto-falante de qualidade questionável; o que será reforçado pelo plano seguinte quando o garoto aparece na frente da tela do computador assistindo a um vídeo da garota e desativando o som de forma sincrônica à interrupção do vídeo, logo que a mãe entra bruscamente no quarto.

Estes três registros da mesma canção, articulados em uma única sequência, confrontam temporalidades distintas (em especial nas duas primeiras partes), fazendo com que a música seja ao mesmo tempo elemento de junção e instrumento de corte transversal, despontando como único ponto de coerência em uma dimensão flutuante entre a realidade e a imaginação e que excede a justificação lógica de espaço e tempo, ainda que ao final (no terceiro registro) marque um retorno à diegese presente e tangível.

Imagem: 12 Planos (o “V” destaca as inserções videográficas)

1	2	3 V	4 V	5	6	7	8 V	9V	10	11 V	12
Música: ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- ----- -----											
Registro 1 (Diegético com fonte identificada)				Registro 2 (Alteração de intensidade, identificação da fonte suspensa, dimensão temporal flutuante)				Registro 3 (Dieg. com fonte identificada distinta)			

Quadro 21: Mudanças de registro da música “Mr. Tambourine Man” durante uma única sequência.¹⁰⁴

As outras canções do filme foram compostas por Nelo Johann e investem no tom instropectivo da trama, dialogando com o universo e o imaginário musical das canções de Bob Dylan, o que é ressaltado pelo diretor do filme: “Sua melodia é sombria e doída e as letras são irônicas e poéticas. As canções me fazem lembrar um novo Bob Dylan, uma espécie de *folk* virtual obscuro” (ESMIR FILHO, 2010: 22). As músicas de Nelo oscilam entre a exposição diegética (quando o garoto aciona as canções no computador e ouvimos as músicas sob o ponto-de-escuta do personagem) e a inserção não-diegética (acompanhando o personagem à deriva pelas ruas da cidade). Tanto em uma situação quanto na outra, e em sintonia com a canção de Dylan, as músicas atuam conscientemente em busca de dimensionar o universo subjetivo do protagonista, exercendo um papel dramático, ou seja, quando “a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio” (MARTIN, 1990: 125).

¹⁰⁴ Este procedimento metodológico de análise cruzada entre música e sequência segue o modelo proposto por José Nieto em seu livro “Música para la imagen: la influencia secreta” (cf. bibliografia).

Neste caso, o estrangeirismo das letras (todas em inglês) tende a refletir o deslocamento experimentado pelo protagonista em relação ao espaço em que vive. A incompreensão dos valores do lugar encontra vazão na busca por referências de longe, em um processo de identificação com o que está além das fronteiras da cidade pacata no interior do país. “Longe é o lugar em que se pode viver de verdade!”, escreve o protagonista a um de seus amigos virtuais. As músicas estrangeiras e os ídolos distantes (representados na figura de Bob Dylan) sugerem o processo de incompreensão e deslocamento vivido pelo garoto sem nome.

O uso expressivo das canções no filme dialoga com o conceito de “música empática”, proposto por Michel Chion (2008: 19), e que diz respeito à capacidade da música de expressar diretamente sua participação na cena, evocando determinada emoção solicitada pela trama e permitindo ao espectador experimentar o sentimento do personagem.¹⁰⁵ As canções que pontuam “Os famosos e os duendes da morte” colaboram substancialmente para a geração de uma atmosfera de instropecção e não-pertencimento, em seus aspectos mais lúdicos, em especial na canção de Dylan; e obscuros, a partir das canções de Nelo Johann, com suas melodias tristes e sombrias.

3.6 Narrativa *Geheimnis*

Uma ponte de ferro separa a cidade do mundo. Na percepção do protagonista, esse mundo fica longe, e “longe é o lugar onde a gente pode viver de verdade” (como afirma E.F. em uma conversa, por *chat*, com o menino sem nome). Ou seja, o mundo, por oposição à cidade, é onde as coisas acontecem, onde o imprevisível lança o cotidiano em uma aventura pontuada por shows de grandes ídolos e outras surpresas emocionantes. Desse mundo, o protagonista tem alguns indícios pela tela do computador: longe é todo o território determinado pela internet, tudo que não está próximo.

105 Se a princípio parece lógica a participação empática da música na narrativa audiovisual, vale destacar que nem sempre ela é utilizada desta forma no cinema. Por exemplo, em grande parte dos filmes narrativos clássicos de Hollywood as músicas assumiam função anempática, mostrando indiferença ao conteúdo da imagem e “prossequindo de maneira regular, impávida e inelutável” (CHION, 2008: 19), como é o caso da música de fundo, que se conserva durante todo o filme sem interação direta. Na contemporaneidade, a inserção de alguns *hits* como *leitmotifs* de alguns filmes (como bem poderia ser o caso da famosa música de Dylan neste filme) aparecem de maneira neutra, sem colaborar de fato para o drama. Normalmente nestes casos as músicas são usadas para vender o filme, ao associá-lo a uma obra musical de bastante sucesso.

“Estar perto não é físico”, o garoto terminará com esta frase uma das postagens em seu *blog*. Assim, explicita a identificação com os amigos virtuais, ao mesmo tempo em que se compreende um estranho no espaço físico em que vive. Cada hora de permanência no “cu do mundo”, como descreve o lugar, é uma experiência de morte. Os obituários que são ouvidos pelo rapaz em companhia de sua mãe durante o café da manhã, como elementos do cenário sonoro, quase despercebidos ao ouvido distraído, reforçam esta aura de morte que envolve a cidade. Se esta demonstra-se estacionada no tempo, a internet desponta como um universo de possibilidades e aventuras.

Investigando mais a fundo os personagens do campo virtual, é possível apontar inicialmente E.F. (interpretado pelo diretor do filme, Esmir Filho) como a peça-chave da trama, que irá dimensionar o protagonista em sua crise. Ao comentar sobre o show extraoficial de Bob Dylan, E.F. instiga o menino sem nome a se lançar no mundo, a partir para novas experiências. A partida em suspenso aponta para a metáfora do crescimento, do trânsito entre a infância e a idade adulta, e, tanto por isso, denuncia-se também como uma experiência de morte, ainda que com outros contornos. Partir seria crescer, e se “crescer é inevitável”, como aponta Ismael Caneppele (2010a: 81) no livro que inspirou o filme, a partida é dada como fato imprescindível desde o início. Não há como fugir dela, é como uma sina – seja a partida real/física ou virtual, na presença esvaziada pela opção de permanecer. A ponte de ferro e os suicidas que dela se lançaram, assim como os sobreviventes da cidade, surgem como agentes de tensão desta passagem. Ainda que as direções sejam opostas, tanto partir quanto ficar garantem o mesmo destino: de se tornar mais uma ausência na cidade povoada de fantasmas – os mortos-vivos que retornam e os vivos-mortos que perambulam indiferentes, possivelmente os famosos e os duendes da morte do título.

Em consequência a essa série de proposições, a narrativa do filme é construída sobre a forma de ritual para a compreensão de um processo. A jornada é interior e, frente a isso, as ações são menos importantes do que a maneira como o protagonista as percebe e as sente. Segundo Campos, se “numa narrativa jornada o personagem principal se lança no mundo e age a fim de atingir um objetivo”, na “narrativa ritual, o personagem principal tem seu mundo invadido por uma ação que ele deve assimilar, a fim de se transformar” (2007: 41-42). Em conformidade com esta distinção, Michel Chion aponta “duas espécies de filmes: os filmes baseados essencialmente na ação, com personagens esquemáticas, e os filmes em que a psicologia é mais rica e matizada e a ação mais reduzida” (1989: 114). O próprio teórico

sublinha o perigo quando há um desequilíbrio entre as duas frentes: “com muita ação, os personagens tendem a se tornar marionetes; com grande sutileza psicológica (dizem alguns) a ação fica mais lenta e perde sua importância” (ibidem: 116).

“Os famosos e os duendes da morte” está mais próximo da narrativa ritual do que da jornada, uma vez que secundariza as ações e coloca, diante delas, um protagonista hesitante, de postura passiva. De acordo com McKee, o protagonista passivo é aquele que “busca o desejo internamente, em conflitos com aspectos de sua própria natureza”, enquanto o ativo, “na busca do desejo, toma a ação no conflito direto com as pessoas e com o mundo que o cerca” (2006: 60). O protagonista do filme em questão não causa nenhuma das situações: a garota sem pernas é quem apresenta a ele o mundo tal qual ela conhecia (e desencadeia uma crise em sua percepção); o retorno de Julian impulsiona a sua dúvida sobre partir, enquanto a festa junina (com sua valorização das tradições) e o suicídio da mãe de Paulinho (mais uma entre os tantos suicidas da cidade) impulsionam a opção da partida. Ou seja, o protagonista, mais do que tomar partido das situações, mostra-se sempre sujeito a elas e reage internamente, na compreensão do dilema, evitando a reação direta, mas tomando-a dentro de um todo.¹⁰⁶

Vale destacar também que, ao chamar o protagonista para o show de Dylan, E.F. não gera um conflito. De forma contrária à tradição aristotélica da narrativa, o anúncio do evento não rompe com um equilíbrio inicial, ele apenas potencializa uma crise que o garoto já carregava consigo. A insatisfação com a cidade e a falta de perspectivas para o futuro antecedem o início da narração, fazem parte de uma história apenas insinuada, indicada em suas brechas. O show de Bob Dylan funciona mais como uma “desculpa dramática” do que efetivamente como o conflito central/objetivo do filme. A grande questão que é lançada ao personagem não é se ele vai ou não ver e ouvir o seu ídolo; mas sim se ele optará pela partida ou pelo conformismo diante da situação que lhe foi determinada.

106 O próprio fato de o protagonista não ter nome já aponta para uma passividade, uma indeterminação que repercute em suas posturas. Recordo aqui um caso célebre de protagonista, cuja ausência de nome deflagra igualmente a sua postura passiva. Em “Rebecca – a mulher inesquecível” (1940), primeiro filme estadunidense de Alfred Hitchcock, uma garota simples casa com um magnata, Maxim de Winter, e vai morar com ele em sua mansão, Manderley. Lá, é atormentada pela presença de Rebecca, a ex-mulher de Max, que persiste por meio de sua perversa criada, Mrs. Danvers. A falta de nome indica uma falta de pertencimento e iniciativa, sendo assim alvo das ações colocadas pelos outros. O nome será conquistado quando ela deixar de ser uma protagonista passiva e lutar pelos seus objetivos, ou seja, mudar de postura. No caso do protagonista de “Os famosos e os duendes da morte”, talvez a decisão pela partida lhe conceda enfim um nome, quando ele vier a pertencer ao mundo longe da cidade que o asfixia, mas o filme se recusa a mostrar este possível ponto de virada na trama.

A narrativa-*geheimnis*¹⁰⁷ é determinada em “Os famosos e os duendes da morte” não somente pela disposição dos acontecimentos que preza pela revelação gradual das informações, resistindo a evidenciar os detalhes ou mesmo optando pelo não-esclarecimento de uma grande parte deles; mas também (e principalmente) pela imersão na subjetividade do protagonista. Ao defender que os dilemas internos predominam sobre os conflitos externos, é importante questionar até que ponto a estrutura narrativa é abalada pela interiorização do conflito e pela passividade do protagonista.

De imediato, é perceptível uma aproximação entre a forma narrativa predominante (dramática) e a forma narrativa lírica no filme analisado. As características do drama estão ligadas principalmente ao espaço da cidade, posto que a dimensão cíclica e orgânica do enredo se organiza a partir deste local, ou seja, é a cidade, como realidade expressa, que expõe o personagem ao dilema. Contrário ao encadeamento de causas e efeitos emoldurado por dois momentos de equilíbrio (abertura, quando o conflito ainda não foi apresentado e os personagens interagem em seu cotidiano; e final, quando o conflito é resolvido e uma nova estabilidade é conquistada), não há no filme ponto final de relaxamento, como também não há ponto inicial de mesmo tipo. Uma vez que a crise já acompanha o protagonista antes do começo da narração, as tensões antecipam a trama e perduram para além dela, independentemente da escolha realizada. Ao abraçar o desconhecido no término da narração, seguindo um impulso lírico, o protagonista parece então iniciar efetivamente a sua jornada motora, mas então já não mais o acompanhamos.

O final aberto do filme¹⁰⁸ rompe assim com a estrutura dramática, escapa ao *design* clássico¹⁰⁹ e lança questões ao público sobre a continuidade da história. O garoto ao fim reage, partindo, mas a pé, sem dinheiro, sem apoio, sem perspectivas (e com todas elas ao mesmo tempo no seu interior). Sua reação, se é que assim pode ser chamada, não dá conta de

107 Narrativa-*geheimnis* é o mesmo que narrativa-mistério. Aqui foi feita uma apropriação do termo tão trabalhado no filme e no livro – e que vem a significar justamente segredo ou mistério em alemão.

Lembramos que, ao falar de uma narrativa de mistério, não estamos nos referindo ao gênero da história (que está mais próximo de um drama existencial). O mistério aqui diz respeito a forma como a narrativa é construída. Segundo Robert McKee, “no mistério, o público sabe menos que as personagens” (2006: 328) e em “Os famosos e os duendes da morte”, de fato, há uma clara opção por omitir dados ou retardar a sua revelação, preservando a dúvida.

108 De acordo com McKee, um final pode ser considerado aberto quando “a maioria das questões levantadas pela narração é respondida, mas uma ou duas questões podem deixar rastros após o filme, passando ao público a tarefa de respondê-las subsequentemente. A maioria das emoções evocadas pelo filme é satisfeita, mas um resíduo emocional pode ser deixado para o público responder por si próprio” (2007: 58).

109 Segundo Bordwell, Staiger e Thompson (1997), a estrutura clássica da narrativa dramática é formada, em seu sistema menos complexo, pelo equilíbrio inicial, exposição do conflito, jornada do herói, resolução e novo equilíbrio.

solucionar seus dilemas e consolida a incerteza sobre o seu destino, propondo ao espectador um estado de suspensão mesmo após o término da sessão.

3.7 Temporalidades virtuais

“Me dá vontade de estar em outro lugar... uma coisa estranha... saudade.”
“Do quê?”
“De coisa que eu nunca fiz, coisa que eu nunca vivi.”
“E como tu tem saudade?”
“Tu nunca sentiu saudade de uma coisa que tu nunca viveu? Dá uma angústia.”¹¹⁰

A narração¹¹¹ em “Os famosos e os duendes da morte” articula dois espaços. Enquanto a cidade comporta o eixo dramático da história, com sua caracterização verossímil; o ambiente virtual é o responsável pelas interferências poéticas, desvirtuando o tempo presente e inibindo a reação motora em função de um fluxo indiscernível entre objetividade e subjetividade. São justamente os personagens desta esfera, com os quais o protagonista entra em contato por meio da internet, que inauguram o diálogo com a dimensão lírica da narrativa. Esta é caracterizada pela diluição dos contornos tangíveis, fazendo com que os dados objetivos percam importância frente ao mergulho na subjetividade do personagem.

Como destaca Campos (2007), o lírico aponta para uma narrativa do “eu” profundo, calcada na poesia e na forma de percepção do mundo e das coisas.¹¹² Mais do que uma estrutura baseada no jogo de ações e reações entre os personagens (princípio do drama), ou ainda tendo como fonte informativa principal um narrador que conduz a trama a partir de seu amplo conhecimento da história (estrutura épica), o lírico secundariza o acontecimento em si em busca de um fluxo interno de sentidos e (in)consciências.

110 Trecho retirado do roteiro do filme, quando o menino sem nome conversa pela primeira vez com a garota sem pernas. Esse diálogo foi excluído do filme, assim como todas as falas de Jingle Jangle (na análise do som, aprofundamos esta questão). No entanto, destacamos aqui essa passagem porque remete diretamente a questão temporal da forma como é tratada no filme. A saudade de um passado não vivido instaura a melancolia e revela seus personagens virtuais, imersos em um tempo disforme e cristalino. Esmir Filho, em depoimento no *making of* do filme, disponível nos extras do dvd, sublinha o potencial reflexivo de uma angústia pela saudade de algo que ainda não se viveu, e que provavelmente jamais se viverá.

111 A narração assume aqui o sentido defendido por Bordwell e Thompson da “forma com que o argumento distribui a informação da história com o fim de conseguir efeitos concretos” (2010: 75).

112 Flávio de Campos (2007) faz uma interessante distinção entre a narrativa lírica (quando o ponto de foco está dentro do narrador e/ou personagem), a dramática (estabelecida no jogo de ações entre personagens – em vez do “eu”, o que predomina é o “tu” ou o “vós”) e, por fim, a narrativa épica (caracterizada pelo pronome “ele”, quando o foco do narrador é uma terceira pessoa; ele fala do outro, conduzindo a sua história).

Nos personagens do ambiente virtual em “Os famosos e os duendes da morte” é possível perceber a falta de clareza nos traços que apontam para uma suposta existência física. De Jingle Jangle, por exemplo, pouco se sabe objetivamente: a sua idade, mesmo o seu nome real, quando e porque se suicidou, como era sua vivência familiar ou ainda qual sua relação com o protagonista; todas estas questões são *geheimnisse* ocultados durante toda a extensão do filme. Porém, em contraponto à falta de clareza objetiva, conhecemos a fundo os seus olhares e suas perspectivas artísticas sobre o universo que a rodeia, por meio de suas fotografias e seus vídeos, os quais comportam uma maneira bastante particular de perceber o mundo. Sobre este impulso lírico característico da menina sem pernas, Esmir Filho confessa: “Não me interessava mostrar como ela era na vida real, mas, sim, como ela se eternizou para o mundo através dos seus vídeos e fotos. O universo de Jingle Jangle transcende os *pixels*, fazendo dela imortal diante do que criou para si” (2010: 27).

É justamente o acesso do protagonista a esses materiais virtuais que proporcionam a transcendência do seu olhar habitual, confrontando-o com novas visões, ou ainda, permitindo vidências. Associando essa perspectiva aos conceitos defendidos por Deleuze (2009a; 2007) em seu estudo sobre o cinema, ao invés do regime orgânico de imagens, que predomina no registro espacial da cidade dentro de um tempo cronológico e organizado pela montagem em *raccords* de acontecimentos¹¹³; as imagens fotográficas e videográficas que o garoto acessa na internet afirmam um registro cristalino, duplicando a perspectiva sobre o local a partir de um outro prisma, no qual a representação do espaço físico (a cidade) perde a predominância territorial e fronteira para então deixar aflorar um tempo virtual destituído de ordem ou marcação cronológica.

Chamaremos de 'orgânica' uma descrição que supõe a independência de seu objeto. Não importa saber se o objeto é realmente independente; nem se são exteriores ou cenários. O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente. Chamaremos, ao contrário, 'cristalina' a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes (DELEUZE, 2007: 155).

113 Em ordem cronológica, primeira noite (quinta): o garoto interage com amigos virtuais e descobre o show do Bob Dylan, fuma maconha e bate papo com o amigo Diego nos trilhos do trem. Ambos deparam-se com Julian, que retornou à cidade. A volta para casa é conturbada pelos “fantasmas” da ponte. Sonho com Bob Dylan. Segundo dia (sexta): prova de química, educação física, pesquisa na internet, masturbação, primeira e única conversa relaxada com a mãe, bêbada. Terceiro dia (sábado): visita aos avós, descoberta do suicídio da mãe de Paulinho, despedida de Diego, conversa conturbada com a mãe, passeio com Julian, encontro dos três (protagonista, Julian e Jingle Jangle) na estação de energia elétrica, abraço na mãe, suposta partida da cidade.

Em outras palavras, nas fotografias e nos vídeos ganham destaque um movimento vertical, ou seja, de impulso e ascensão do espírito, enquanto o cotidiano da cidade é atravessado por um movimento horizontal, no qual prevalece o encadeamento de ações. Como conteúdo dos vídeos e das fotos, as ações são escassas e de pouca importância (eles se tocam, se olham, correm, sorriem, caminham sem destino), o deslocamento motor no espaço é labiríntico e o tempo não está fundado tendo como base a ação física, mas sim a contemplação do olhar, a extensão do instante. As situações colocadas são puramente óticas e sonoras, ou seja, os personagens olham e ouvem mais do que percebem para reagir fisicamente (como no esquema sensorio motor próprio da imagem-movimento, na qual a ação é determinante).

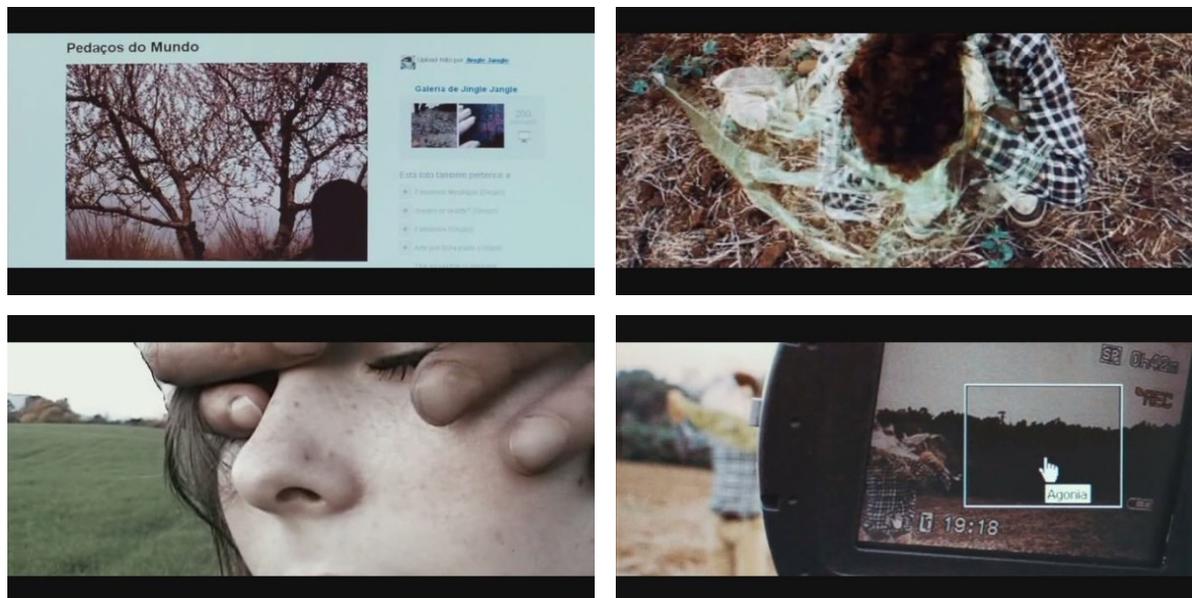
Ainda com base nos conceitos de Deleuze (2007), diante desta verticalização – no caso do filme analisado, gerada pelo registro lírico e subjetivado; a imagem direta do espaço cede lugar à imagem direta do tempo. Na ânsia pela captura sensorial, a cidade é espelhada de forma complementar, porém disforme, como que duplicada na outra face do cristal, revelando assim uma nova percepção, interiorizada – uma espécie de vidência (devido ao estado profundo de contemplação), despertada pelas situações óticas e sonoras, ou seja, para além das fronteiras que delimitam territórios. Em consequência disso, as fotos e os vídeos acabam por gerar imagens virtuais do espaço, desprendidas de uma localização fixa no tempo.

Uma imagem-cristal mostra sempre além dela, transcende a ação ou o acontecimento pontual, indica uma subjetivação do espaço, o qual, “tendo perdido suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado” (DELEUZE, 1992: 69). Não é o caso de afirmar que o espaço se desassocia por completo de sua referência geográfica, mas sim que ele é desterritorializado com base na expressão dos sentimentos, que impregnam o ambiente. O espaço não é outro, mas o mesmo sob um novo olhar e uma nova audição.

É, nesse sentido, que se consolida a vidência, quando os personagens, não inseridos no jogo encadeado e imediato de ação e reação, param para ver e ouvir buscando, dentro dessa nova forma de percepção, compreender a situação, assim como para, uma vez que hesitam frente ao conflito (não mais se metamorfoseando automaticamente no herói que assume uma jornada em busca da resolução), dimensionar também a sua própria banalidade, o sentimento de impotência e a transformação interna diante deste novo estado de consciência.

A imagem direta do tempo em “Os famosos e os duendes da morte” é uma imagem lírica, uma vidência compartilhada nos vídeos e nas fotografias, e que integra uma temporalidade virtual que ressalta aspectos diferenciais sobre os espaços sensíveis. A cidade

objetiva, tangível, na qual o protagonista transita, é representada nos vídeos e nas fotografias de forma subterrânea, invisível a olho nu e, ao mesmo tempo, exposta ao olho mecânico da câmera, que transcende seu papel de dispositivo técnico para lançar proposições.



Quadro 22: Para além das fronteiras da cidade, o mundo íntimo nas imagens fotográficas e videográficas: desterritorialização espacial em função de um registro cristalino e sensorial do espaço.

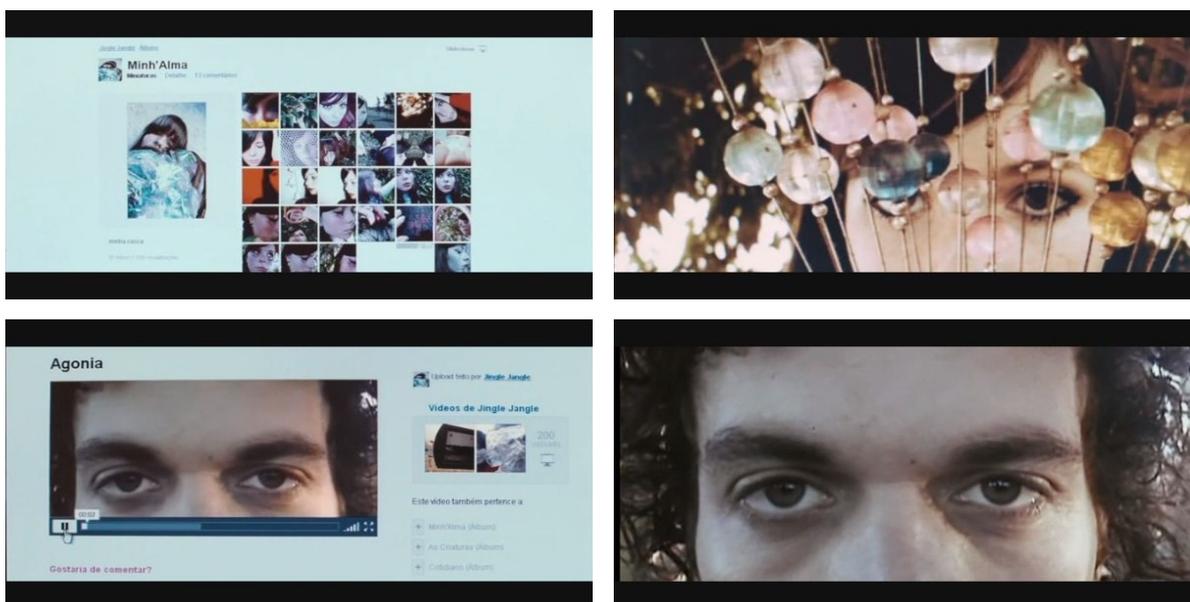
No “cinema de vidente”, como define Deleuze, o ver e o ouvir, ou seja, a experiência das situações óticas e sonoras, sobrepõem-se ao sentir e conseqüentemente agir, no esquema sensório-motor; permitindo brechas, abrindo lacunas no todo do filme para “estados de uma visão interior” (2007: 10), essencialmente líricos.

O importante é sempre que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários. A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por mais violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que 'tolera' ou 'suporta' praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações (ibidem: 30).

Assim, se em “Os famosos e os duendes da morte”, o espaço físico/geográfico da cidade é territorializado em um tempo cronológico e encadeado (imagem-movimento), o ambiente virtual rompe com esta descrição objetiva em função da descrição/vidência do espaço sensível, prezando por uma indiscernibilidade, que, mais uma vez, integra as imagens em um regime de construção cristalina, abrindo margem para uma série de proposições e para a composição anômala de experiência.

Esteticamente, há de se ressaltar dois indícios estilísticos-autorais de composição da temporalidade virtual/cristalina no filme analisado, com base nas fotografias e nos vídeos que pontuam a narrativa. Uma delas diz respeito à explicitação dos suportes: o protagonista

aparece acessando os vídeos e as fotografias em um canal de filmes (muito semelhante ao *Youtube*) e uma galeria de fotos (no mesmo modelo do *Flickr*). O filme inicia com as imagens felizes do casal Jingle Jangle e Julian para depois, ao final do prólogo, tais serem denunciadas enquanto um vídeo postado na internet. De forma inversa, em uma sequência posterior, as imagens acessadas pelo protagonista, inicialmente sobreenquadradas dentro da tela do computador, tomam o espaço total do quadro, integrando de fato a narrativa de forma dramática e lírica (ver quadro abaixo, a primeira linha contendo as fotografias e a segunda linha um dos vídeos).



Quadro 23: Fluxo das temporalidades: as imagens no ambiente virtual (sobre-enquadradas), consolidando-se como imagens plenamente virtuais/subjetivas ao tomarem por completo a tela.

A denúncia do suporte a princípio naturaliza as imagens, destacando-as no ambiente virtual e inserindo-as dessa forma em um tempo passado, posto que já foram realizadas e postadas na internet. No entanto, quando elas tomam a tela de cinema em sua totalidade e assumem autonomia ao se libertar do sobre-enquadramento, são atualizadas e passam a compor o presente da trama. Ou seja, deixam de fazer parte de um *flashback*, muito menos podem ser consideradas imagens-sonho ou imagens-lembrança¹¹⁴ dos personagens, inseridas em oposição ao que seria o real – o que por si definiria um regime de imagens orgânicas, que se estabelece por um senso claro de espaço. Ao contrário, no regime de imagens cristalinas, as imagens virtuais são presentificadas ao serem acessadas na tela do computador para logo conquistarem a tela de cinema. O passado do registro compõe então o presente do

¹¹⁴ Imagens-sonho e imagens-lembrança são conceitos aprofundados por Deleuze (2007: 63-86), e que, na imagem-movimento são colocados em contraponto ao “real”, enquanto na imagem-tempo compõem o “real”, tornando indiscerníveis os contornos entre o tangível e o imaginário, formando assim um circuito.

personagem, uma vez que tais imagens não são resgatadas de um ponto fixo do tempo, mas sim atualizadas continuamente no acesso virtual. A imagem-cristal em “Os famosos e os duendes da morte” torna-se assim evidente na sobreposição de olhares e de tempos, com o presente atravessado pelo passado, o qual deixa de sê-lo quando atualizado. “O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular” (DELEUZE, 2007: 99).

É a atualização que rompe com a objetividade e clareza espaço-temporal da narrativa, considerando a indiscernibilidade entre tempos e espaços a partir: da denúncia dos dispositivos de registro e acesso das imagens (os canais de vídeo e fotografias, além das câmeras instáveis e trêmulas, para as quais os personagens direcionam os seus olhares); do tempo da não-ação, ou ainda, da ação mínima, irrelevante para a progressão dramática (sorrisos, olhares, caminhadas, brincadeiras, toques); da falta de marcação temporal destas imagens, que são continuamente presentificadas pelo acesso ao ambiente virtual.

Há ainda de se destacar as texturas diferenciadas que acabam por gerar igualmente uma reflexividade do suporte; gerando a ruptura com o universo autônomo e homogêneo que o registro naturalista tende a promover. Na utilização das texturas em “Os famosos e os duendes da morte” predomina a busca pelo sensorial – o granulado, em vários níveis de intensidade, assim como a utilização de filtros, constrói uma imagem tangível, por sua condensação, mas ao mesmo tempo fluida, diluindo-se em sua aspereza e profundidade. A texturização de parte das imagens no filme remete diretamente à estética do impressionismo-abstrato, que, por sua vez, valoriza o movimento (e a efemeridade de sua passagem) em um registro subjetivo do deslocamento temporal.



Quadro 24: Texturização na ânsia em exceder a imagem visível em busca de imagens legíveis e tangíveis.

Vale destacar que a imagem texturizada denuncia-se enquanto imagem simulada, fala sobre si e em sua multiplicidade disforme (é assim espelho, cristal), solicita a sua leitura tanto quanto a visão atenta e, dessa forma, por ser também legível e quase tangível, colabora para o

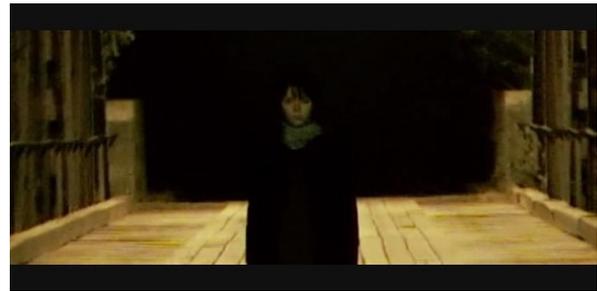
“estado provocativo de vidência no espectador”.¹¹⁵ Resultante deste processo de leitura e contato sensorial, a vidência em “Os famosos e os duendes da morte” não se dá de maneira inteira e imediata, estabelecendo-se efetivamente na linha tênue entre o ver e o não ver, assim como entre o dito e o não dito, conotando dessa forma relações e linhas de fuga.

A segunda forma de investigar a temporalidade virtual/cristalina em “Os famosos e os duendes da morte” decorre desta primeira, ao potencializá-la para tornar indiscerníveis os limites entre a realidade em si e o ambiente virtual. Os personagens do ambiente virtual transitam pelos mesmos caminhos que os personagens “reais”, olham nas mesmas direções. Como fundamento da imagem-cristal, não há marcação temporal lógica. Ambas as imagens se presentificam e se atualizam espelhadas, são potências do falso de um mesmo instante, reflexos disformes que podem indicar tanto o objetivo o subjetivo (ou os dois ao mesmo tempo) sem a necessidade de delimitar seus campos. Como bem ressalta Deleuze,

a distinção entre o subjetivo e objetivo tende a perder importância, à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade (2007: 16).

Na sequência em que o garoto se aproxima da ponte de ferro (sequência já analisada no referente a dimensão sonora), ele se mostra receoso e, após ouvir sons que o suspendem da realidade (os apitos acusmáticos do trem), parece sentir uma presença. O clássico recurso do campo e contracampo posiciona o garoto de um lado e Jingle Jangle do oposto. Ambos correm em direções contrárias, ainda que pareçam perseguidos um pelo outro. O movimento abrupto dos personagens e a aproximação da câmera simula um choque dos corpos. Há a parada, a respiração, a contemplação, a troca de olhares forjada pela montagem, que sobrepõe os tempos, os níveis do objetivo e do subjetivo, do real e da imaginação, tornando as fronteiras entre tais níveis indistintas e assim inaugurando o circuito pleno da imagem-cristal no filme.

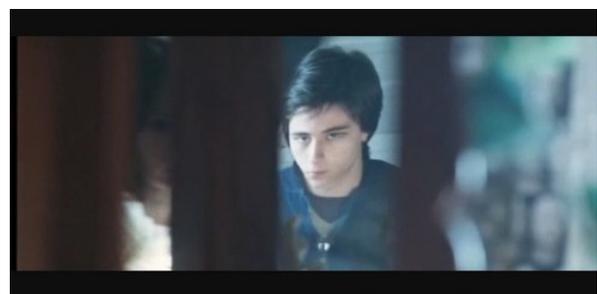
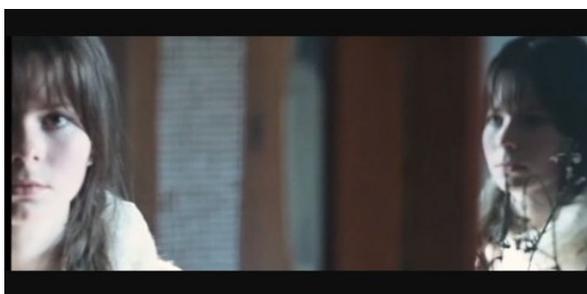
115 Em debates sobre o filme, sejam os oficiais (em mostras, festivais e salas de aula), ou mesmo os extraoficiais (com os amigos e outros pesquisadores), é recorrente a explicitação, por parte de alguns espectadores, de uma certa dificuldade de compreensão da obra em função dos mistérios (*geheimnisse*) assegurados em seu transcorrer. Isso se dá tanto na esfera narrativa (pela resistência em fazer as revelações), e se materializa na estética do filme por meio da texturização e da manipulação do foco (como analisaremos na próxima seção). A dificuldade objetiva de ver, justamente o que provocaria a vidência, é tomada por alguns como justificativa da falta de entendimento. Nesse sentido, utilizei o termo “estado provocativo de vidência no espectador”, pois a provocação pode indicar tanto a causa da vidência como instaurar uma situação desafiadora dela mesma. No filme, ela é constantemente estimulada e solicita por isso um exercício ativo do olhar.



Quadro 25: Indiscernibilidade: ângulos de câmera e encenação de olhares e movimentos forjam o encontro dos personagens dentro do circuito da imagem-cristal, na sobreposição de tempos e no estágio de vidência.

Em outra sequência, há uma variação estilística no circuito da imagem-cristal. O menino sem nome interage diretamente com a garota sem pernas, Jingle Jangle, em um momento de intimidade, quando ouvem um disco de Bob Dylan juntos (sequência igualmente já analisada em seus componentes sonoros). A imagem não sofre qualquer alteração de textura e não há indicação de tempo, muito menos traz algum traço de evidência de uma imagem-sonho ou imagem-lembrança do personagem, mostrando-se desta forma absolutamente cristalina. Curiosamente, no roteiro a sequência aparece como lembrança do personagem e, segundo o diretor Esmir Filho, a decisão de tornar esta sequência atemporal deu-se durante as filmagens: “a antiga ideia que consta no roteiro de mostrar a relação do menino e da menina feito *flashback* tornou-se tola e foi descartada. Ficou atemporal, assim como a internet: passado, presente e futuro, tudo junto” (2010: 27).

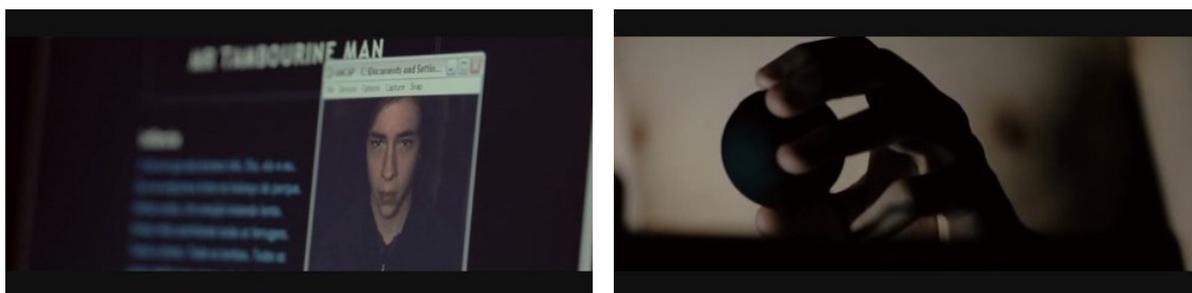
Potencializando ainda mais a dimensão cristalina da sequência, há vários momentos em que os personagens se confrontam no espelho (a superfície espelhada é considerada por Deleuze com uma das faces do cristal, a deflagrar as suas potências do falso), multiplicando-se e refletindo outros ângulos de si, ao mesmo tempo fundindo os seus reflexos, convertendo-os em reflexos de uma mesma imagem.



Quadro 26: As potências do falso no circuito entre real e imaginário, presente e passado, no encontro dos personagens destituído de qualquer marcação temporal e diante do espelho que falsifica os reflexos.

Na sequência seguinte, mais uma abordagem do circuito cristalino consolida seu uso estilístico-autoral propositivo de sentidos que solicitam o investimento reflexivo e criativo dos

espectadores. O protagonista converte a própria imagem em cristal, ao gravar um vídeo onde lê uma postagem de seu *blog*. Para além do relato confessional, o garoto se despe e virtualiza também a sua nudez. A longa cena na qual ele descobre o corpo por meio da *web cam* registra os últimos vestígios da adolescência marcada no corpo. Por meio da pixealização, ou registro na imagem virtual, o garoto transcende as fronteiras temporais, duplicando-se de forma falsificante (uma vez que está a um passo do fim – da narrativa, da própria adolescência em si) na estrutura do cristal.



Quadro 27: Imersão no cristal: o protagonista virtualiza a própria imagem e torna imortal o corpo adolescente por meio de sua “pixealização”, transcendendo dessa forma as fronteiras temporais.

Finalizando a análise da temporalidade cristalina em “Os famosos e os duendes da morte”, destaco o clímax da narrativa, quando o protagonista e Julian vão ao encontro de Jingle Jangle em uma estação de energia elétrica. As imagens do abraço e do toque entre os três personagens são reais/tangíveis, mas também virtuais; ou melhor, são refletidas uma pela outra, tornando absolutamente indiscernível a caracterização da cena como objetiva ou imaginária. É mesmo possível afirmar, diante da cena, que real e imaginário interagem no mesmo nível, se misturam e complementam.

Esteticamente, as imagens são duplicadas com diferentes texturas (da película 35mm e do registro digital-videográfico). Diferente das situações anteriores, aqui as imagens aparecem das duas formas, ou seja, são refletidas e atravessadas pelos mesmos olhares e sentimentos, pela mesma carga de sensorialidade. O olhar atual e o virtual tornam-se um só nessa cena. “Os dois modos de existência reúnem-se agora em um circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis” (DELEUZE, 2007: 156). Se o protagonista, inicialmente, era preservado das imagens virtuais (voltadas principalmente para o registro do casal de suicidas), depois de sua “pixealização” na sequência descrita acima, ele passa a transitar livremente entre os dois universos. Torna-se de fato ele também um fantasma, médium, famoso e duende da morte.



Quadro 28: O regime pleno das imagens cristalinas: fusão das esferas atual e virtual no clímax da narrativa através da articulação de texturas e formatos de captação.

3.8 A técnica subjetiva

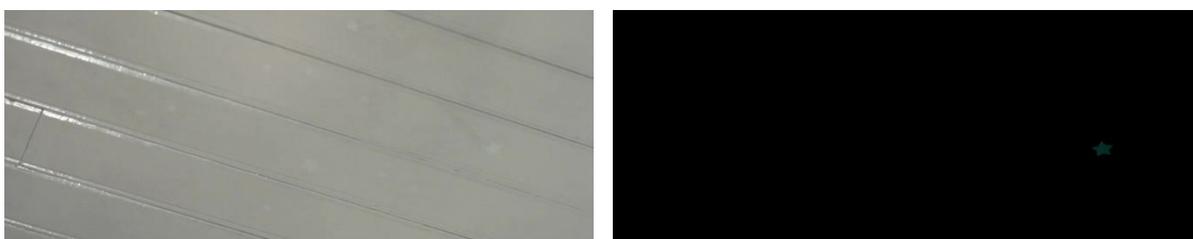
A vidência, ou o acesso à imagem lírica em “Os famosos e os duendes da morte”, dimensiona a potencialidade anômala de sentidos na esfera visual do filme. Alguns usos expressivos da linguagem já foram apontados como deflagradores do circuito cristalino de imagens: o uso de filtros, a articulação entre enquadramentos e sobreenquadramentos, a desterritorialização espacial por meio do registro sensorial das imagens videográficas, além dos reflexos e do processo gradual de virtualização do protagonista. Entretanto, enquanto recurso estilístico-autoral anômalo, o que mais se destaca no filme é o fluxo constante entre o ver o não ver; quando a imagem resiste em se revelar, quando não é visualizada em sua totalidade ou oscila entre o visível e o oculto, negando os traços precisos e exigindo dessa forma um exercício aguçado do olhar, complementando a imagem.

O momento mais marcante desta proposta estilística acontece logo na primeira sequência, quando o garoto acende e apaga a luminária, revelando e ocultando a trajetória do olhar da câmera pelas paredes de seu quarto, até alcançar uma estrela solitária colada no teto, que justamente vai obtendo força luminosa conforme as oscilações entre luz e escuridão se intensificam. O breu total faz ver a imagem que a princípio ali não se mostrava, e insiste na necessidade de investir o olhar na escuridão para que o que está oculto nela venha à tona.

Este recurso é aplicado novamente já próximo do fim do filme, quando o garoto sem nome e Julian dirigem à deriva pela cidade e apagam e acendem os faróis do carro, oscilando a imagem entre o horizonte da estrada deserta e a escuridão total. O exercício da vidência é estimulado de forma explícita pelo personagem de Julian, que, entre a imagem e negação dela,

afirma ao protagonista: “É muito lindo, tu não acha? Ali tem uma árvore que não dá pra ver agora. Tem um monte de fio cortando o céu.”

Dessa forma, desterritorializa a construção objetiva da cidade em função de uma recriação imaginária, reforçando uma forma de percepção que excede ao habitual. Quando a imagem aparece e desaparece na tela e o personagem incita esta vidência, também o espectador é convidado a imaginar a árvore e os fios cortando o céu, imagens que não estão na tela, mas que passam a ser projetadas nela por meio do estímulo. Ou seja, o convite à vidência é também um convite a desterritorialização da imagem do filme, traçando uma composição autoral anômala em vários níveis.



Quadro 29: A articulação entre o visível e o invisível estimulando o estado de vidência ao expor os personagens e os espectadores a situações em que a visibilidade é negociada, como na aparição gradual da estrela no teto.

Essa vidência, enquanto proposição de um outro estágio de visão diante da presença e ausência de visibilidade, configura o que Deleuze chama de “situação ótica pura”. Nesse caso, não há a busca pela metáfora na imagem, há sim a provocação do olhar para o que oculta a própria imagem, investindo em seus sentidos subterrâneos. Mais do que uma abstração a partir do que é mostrado, é uma necessidade de aprofundamento nela, pois diante da situação ótica pura, “as personagens, que se tornaram videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir 'enxergar' o que há na situação” (2007: 157).

No entanto, metáforas são evocadas em outros momentos por meio de recursos específicos, que se mostram recorrentes na obra, e que exercitam a vidência de modos alternativos, ainda que sob o mesmo princípio da oscilação entre o visível e o invisível. Um destes recursos é a manipulação do foco, que desfaz os contornos, desconstruindo a imagem exata e límpida em busca de uma opacidade e uma virtualidade cristalina.

Duas graduações de foco estimulam a dimensão lírica da narrativa e dos espaços. A primeira delas é o uso do foco difuso parcial, que tende a inserir os personagens em ambientes lúdicos, ressignificando objetos e compondo espaços sensíveis, portanto, virtuais e cristalinos. Como ilustração de um destes momentos, a cena em que os amigos conversam e fumam

maconha nos trilhos do trem e as luzes desfocadas dos postes confundem-se entre si, suspendendo os personagens do fundo de contornos imprecisos.



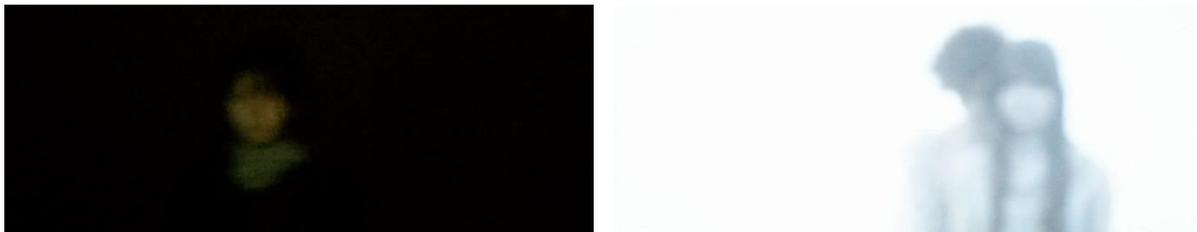
Quadro 30: A manipulação parcial do foco inserindo os personagens em espaços sensíveis, desterritorializando assim o espaço geográfico a fim de potencializar sensações.

A utilização expressiva do foco, incitando vidências, remete à noção de fotogenia, da forma como foi trabalhada pelos impressionistas cinematográficos. O teórico e cineasta Jean Epstein, seis anos depois da elaboração inicial do conceito proposto por Louis Delluc em 1920, definiu fotogenia, basicamente, como “todo aspecto cujo valor moral é aumentado pela reprodução cinematográfica” (2007: 337). Os impressionistas, durante a década de 1920, investiram na fotogenia através do que denominaram técnica subjetiva, ou seja, a capacidade técnica de traduzir estados de alma em busca de materializar na imagem o aspecto subjetivo que irrompe da cena. Aqui, a manipulação do foco serve à técnica subjetiva uma vez que investe na percepção distinta da habitual e dimensiona um estado de suspensão e movimento poético da situação.

Na contracorrente da objetividade e da clareza, o diálogo com o impressionismo e sua técnica subjetiva aqui é proposto na revelação de um espaço sensível e sensorial que evidencia um deslocamento poético da ação. Vale ressaltar que, ainda que o impressionismo cinematográfico esteja bastante vinculado à vanguarda francesa da década de 1920, “de maneira geral, o impressionismo representa o caminho não percorrido pelo cinema dominante” (STAM, 2008: 208), ao explorar o lado imaterial das pessoas e dos objetos, secundarizando a ação em vista do sentimento evocado pela situação.

Ainda sobre a manipulação do foco e sua potencialidade fotogênica de provocar vidências e desterritorializações do sentido único e/ou habitual, vale destacar um segundo uso estilístico, quando os personagens assumem formas fugidias ao terem suas presenças diluídas

na imagem. Há o efeito de fantasmagorização, em especial sobre os personagens de Jingle Jangle e Julian, quando os mesmos aparecem nos vídeos ou interagem com o protagonista (investindo na indiscernibilidade entre os dois estados: real e imaginação). Nestes casos, a manipulação do foco é total, variando entre a clarividência e a obscuridade da imagem, que mais uma vez traça um circuito cristalino entre o visível e o não-visível.



Quadro 31: Efeito de fantasmagorização com a manipulação do foco recriando a percepção do protagonista.

A difusão do foco confere aos personagens um aspecto etéreo, fantasmático, e não à toa quando o protagonista decide partir da cidade, ao fim do filme, a câmera, posicionada em um dos lados da ponte, perde-o de vista no lado oposto. O desaparecimento do garoto sem nome no horizonte se dá não porque ele prossegue até um ponto fora do campo visual, mas sim em função da manipulação de foco que o converte também em fantasma, mantendo-o enquadrado ainda que não possamos mais vê-lo.



Quadro 32: O desaparecimento do protagonista no final: manipulação do foco convertendo-o também em fantasma a partir da imprecisão de seus traços e de sua diluição no quadro.

A manipulação do foco, seja desfocando total ou parcialmente a imagem, é recorrente em toda a película. Assim como a texturização, torna a imagem legível e quase tangível, e ainda auxilia na construção de uma atmosfera tanto sombria quanto melancólica para o filme. Marca assim um estilo autoral da obra, em função de seus processos, e recorre a técnicas variadas a fim de pluralizar seus usos expressivos, ativando o estado anômalo.

A articulação entre visibilidade e invisibilidade acontece também na exploração dos cenários naturais. É notável o momento em que o garoto sem nome mergulha na névoa da manhã, sumindo no horizonte – esta imagem, inclusive, pode ser encarada como uma antecipação do final do filme (segunda imagem, acima), já que acompanha durante um longo tempo o desaparecimento do protagonista, perdendo-se na imagem desfocada. Curiosamente,

a imagem do garoto sem nome desaparecendo na névoa tem sua duplicação imediata em um registro videográfico da menina sem pernas em uma outra parte da cidade, desértica e fria, também envolvida em um horizonte enevoadado. O espelhamento da imagem reafirma o regime de imagens cristalinas e possibilita o questionamento da partida, entre a ausência física (imagem 1, abaixo) e a permanência fantasmática (imagem 2).



Quadro 33: Encenação lírica: a névoa simulando o foco difuso e a duplicação da cena (seu reflexo no cristal).

3.9 As imagens do vazio

O conflito entre o ver o não ver em “Os famosos e os duendes da morte”, que permite o acesso a uma estágio de vidência ao mesmo tempo em que o tensiona, pode ser percebido também na composição de enquadramentos em relação à posição dos personagens e à distribuição das massas no espaço do quadro. A recorrência de imagens em que os personagens aparecem descentralizados, insistindo no esvaziamento do restante do plano, é evidente desde a primeira sequência do filme.

Como analisado na segunda seção deste capítulo, a obra começa com uma voz no vazio e somente depois da apresentação virtual do protagonista é que temos acesso a segmentos em close do corpo do garoto sem nome: seus olhos (nas posições frontais e laterais), sua nuca, sua silhueta na penumbra. Já nesses momentos o quadro é dividido ao meio, nas posições horizontal e vertical, articulando os fragmentos físicos com a escuridão completa. Essa divisão de tela, construída na iluminação, fragmenta a imagem do protagonista, destacando-o do espaço esvaziado tomado de escuridão, conseqüentemente projetando a identificação do espectador no “eu” lírico do garoto sem nome, uma vez que é negado o acesso aos seus contornos objetivos. Dessa forma, a atmosfera de mistério é inaugurada já nesta sequência inicial, também no que se refere aos aspectos imagéticos, e

anuncia um indício estilístico que se consolidará a partir de sua recorrência em inúmeros outros momentos, lançando proposições de sentido de acordo com cada segmento da trama.



Quadro 34: a tela dividida na horizontal e na vertical inaugurando a narrativa-*geheimnis* na sequência inicial por meio do jogo entre visibilidade e invisibilidade no quadro.

Em toda a extensão de “Os famosos e os duendes da morte” são escassos os momentos em que a presença humana preenche a totalidade da tela e assegura a completude de sentido. Em função disso, o filme rompe com a tendência antropocêntrica do cinema clássico de atribuir a maior importância ao corpo e ao movimento físico no quadro. Conforme ressalta Dominique Villain (1997), quando o personagem se encontra no centro do quadro e a partir dele há uma organização que busca equilibrar as formas, estruturando as posições e direcionando o foco de atenção, produz-se uma sensação de simetria no plano. Em contraposição a esse modelo, dialogando com o tensionamento entre a visibilidade e a invisibilidade em busca de um estado de vidência, os enquadramentos optam pela fragmentação e/ou descentralização, trazendo à tona o vazio como espaço da não-ação e questionando os limites entre o quadro e o fora-de-quadro. Atuam dessa forma como pontos de inflexão, ou seja, espaços que promovem a imersão criativa.

Jacques Aumont, em seu aprofundado estudo sobre a mobilidade do olhar no cinema, relaciona de forma instigante a descentralização com o desenquadramento, enquanto definição do estilo não-clássico e sinônimo de “um cinema menos apanhado na ilusão diegética” (2004a, 130). No filme em análise, a afirmação do teórico encontra respaldo na valorização do aspecto lírico das cenas em função da subjetividade de seus personagens e em detrimento de uma objetivação contínua que fornece controle e localização permanente ao espectador. Tanto as imagens destacadas acima, quanto as imagens do quadro seguinte, comprovam esta recorrência com fim expressivo e corroboram a proposta conceitual de Aumont, entendendo o desenquadramento (a partir da descentralização) “como ativação das bordas e força separadora” (idem: 133).

Assim, a propensão à ausência de simetria, a exploração dos limites do quadro e a fragmentação da imagem fazem pulsar um espaço fora-de-campo que deve ser completado

pelo espectador. O jogo entre o campo e o extracampo no filme evita claramente a força centrípeta (característica de um certo classicismo), que remete o olhar para o centro do quadro e organiza a atenção a partir dele, procurando “fazer esquecer as bordas” (idem: 130); e oscila entre a força centrífuga e a resistência a ela.

Isso tende a refletir que a história emocionante, espetacular, “a vida de verdade” (qual seria alvo lógico de um cinema clássico) acontece fora do quadro, em um outro lugar que o protagonista apenas anseia estar a vivenciar experiências que aquele espaço não permite. Ainda assim, nunca perdemos de vista o nosso personagem principal; a câmera, assumindo-se enquanto agente sensível da narrativa, está sempre focada nele, ainda que de forma fugidia e fragmentada. Nesse sentido, tanto o protagonista, quanto os objetos e as relações espaciais entre tais, parecem indicar algo que vai além do próprio quadro. A câmera, altamente propositiva, desloca constantemente o foco de atenção do centro para as bordas, insinuando que o sentido não se encontra inteiramente dentro da moldura da tela e solicitando do espectador um investimento de sentido para além de seus limites.

Se, na imagem do filme, as bordas são mais permeáveis e, ao mesmo tempo, terrivelmente marcadas, é porque o cinema é uma encarnação mais completa do olho variável, porque o olho produtor – a câmera – é aí mais passível de ser fantasiado como pirâmide visual móvel, como amostragem de um campo e, correlativamente, como recorte. Foi para o cinema que foi forjada a palavra enquadramento, é no cinema que ela ganha seu verdadeiro sentido, o sentido de uma atividade do quadro que funda, também, o desenquadramento. Cineastas, os que dão uma importância decisiva à filmagem, sempre souberam: o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui (idem: 136).

Em “Os famosos e os duendes da morte”, a descentralização/ o desenquadramento como recurso estilístico-autoral anômalo (uma vez que propositivo de sentidos) está associado normalmente a um esvaziamento do campo oposto ao ocupado pelos personagens e objetos (ou os fragmentos dos mesmos), inserindo-os em espaços tomados pela escuridão/ branquidão total. São zonas do campo onde predominam a não-ação e uma temporalidade suspensa, que tendem a dimensionar tanto o fora-de-campo quanto os tempos-mortos que caracterizam a cidade pacata e a cotidianidade dos seus habitantes. Em síntese, reforçam a principal característica estilística, no que se refere à imagem, aqui apontada: a articulação entre o visível e o não-visível, igualmente estimulando um estado de vidência tanto dos personagens quanto dos espectadores.



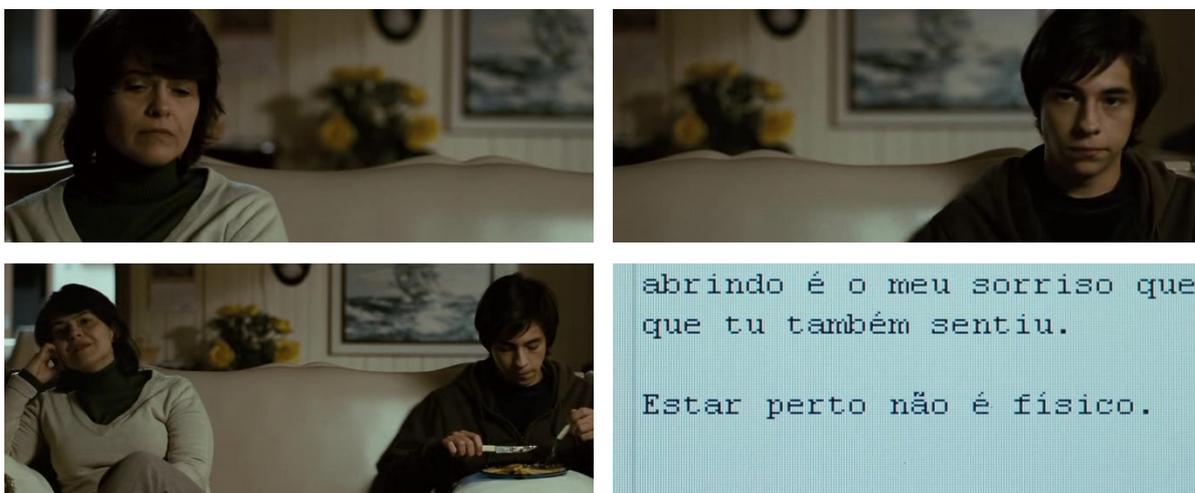
Quadro 35: Desenquadramentos associados ao esvaziamento parcial do campo, marcando os espaços da não-ação e a valorização dos tempos-mortos, além do contraste entre visibilidade e invisibilidade.

Sobre o acionamento de uma vidência a partir do esvaziamento parcial da imagem, é importante destacar que “o campo vazio é sempre um espaço concreto, que vemos (ainda que exista também o fora-de-campo vazio), porém sobre o qual o espectador sente ou pensa o que não vê, o que não está ali” (NOMBELA: 2007, 104). Em função desta constatação, a parte esvaziada do quadro funciona tanto como espaço de projeção do estado de ânimo do personagem e da cena, quanto espaço de investimento de sentidos do espectador. Em ambos os casos, o campo vazio pulsa de possíveis sentidos anômalos e consolida-se como um forte elemento de desterritorialização da perspectiva unidirecional-clássica, fornecendo assim instrumento para a multiplicidade de percepções.

Os campos vazios são espaços predispostos para as transferências e entendemos por transferência aquele mecanismo pelo qual uma situação, uma emoção ou uma ação é transferida das pessoas às coisas. (...) A transferência é um elemento de

distanciamento do acontecimento direto. Porém, ao mesmo tempo que nos distancia substituindo o fato, gera um aumento da reflexão (idem: 44).¹¹⁶

Os campos vazios, em “Os famosos e os duendes da morte”, além de suas associações com os desenquadramentos, exibem-se de forma recorrente envolvidos em silêncio. A valorização do silêncio, ou melhor, do efeito-silêncio (como estudado na análise sonora) é relevante para o investimento de sentido na cena e, no filme, enquanto um recurso estilístico, tende a dimensionar aspectos de solidão e incomunicabilidade. Ilustrações desta afirmação podem ser destacadas na sequência em que o garoto sem nome e sua mãe travam um diálogo pouco fluido e que conota a falta de compreensão mútua.



Quadro 36: o campo vazio construído pela angulação da câmera, compondo distâncias sensíveis, redimensionando o espaço real e dando vazão a uma percepção subjetiva do personagem (imagem 4).

Nesta sequência, mãe e filho dividem um espaço estreito (estão sentados no mesmo sofá, lado a lado), porém o enquadramento explora um extenso campo vazio ao colocar os corpos nos extremos do quadro, ressaltando, ao limite das bordas, a distância entre eles – mais efetivamente, a câmera desterritorializa o espaço, recriando-o a partir de uma sensação. O efeito-silêncio está igualmente presente nesta cena, com as longas pausas fazendo vibrar a ausência e duplicando o espaço que separa os personagens. Dessa forma, a câmera volta a assumir funções propositivas e se mostra sensível à subjetividade que carrega a cena; assim como

o silêncio, através do campo vazio, nos transmite mais claramente a emoção do espaço. Converte-se, desta forma, em veículo da expressão emotiva das coisas em si. O campo vazio silencioso nos demonstra uma vez mais que a câmera de cinema é

¹¹⁶ A pesquisadora Daniela Musicco Nombela utiliza de vários teóricos cinematográficos para fundamentar sua tese do campo vazio como espaço de comunicação indireta com o espectador. A afirmação destacada acima sintetiza a análise autoral de Nombela tomando como base alguns elementos da obra de Rudolf Arnheim em seus estudos sobre a pintura e o cinema.

capaz de tornar visível sentimentos que são invisíveis, pensamentos, estados de ânimo, etc (NOMBELA, 2007: 54).

O campo vazio, além da incorporação do espaço da não-ação e da reconfiguração espacial a fim de denotar distâncias maiores que as reais, também é proposto no filme como indiciativo de uma dimensão subjetiva da perda. Essa proposição se mostra mais evidente na caracterização de duas personagens femininas: Marlene, mãe da menina sem pernas; e a mãe de Paulinho, um colega da escola do garoto sem nome.

A única aparição de Marlene, professora de química do protagonista, se dá durante uma aula, onde é flagrada isolada no quadro, dividindo espaço com o extenso campo vazio, qual tende a refletir sua suspensão da realidade e sua imersão na dor. Da mesma forma, a mãe de Paulinho, que aparece somente na reconstituição de seu suicídio, isolada no enquadramento diante do espelho, assumindo uma postura silenciosa e introspectiva. A perda de ambas, a primeira da filha, a segunda do marido, é sugerida tanto pelos campos vazios que as deslocam do centro, como por meio do insistente efeito-silêncio durante suas aparições, além das interpretações de movimentos restritos e olhares perdidos.



Quadro 37: O campo vazio associado ao desenquadramento, ao silêncio e a uma encenação de olhares desencantados insinuando o espaço da perda e da dor.

É importante uma vez mais sublinhar que toda a construção estilística na esfera visual aqui analisada, do desenquadramento ao campo vazio, passando pela valorização do espaço da não-ação como reflexo cristalino da subjetividade dos personagens, remete a uma participação ativa da câmera, que interfere na cena, que incita sentidos e interpretações a partir de sua angulação, duração e movimentos. Ou seja, a câmera atua como olho sensível, que interfere na ação e conota relações para além do simples processo passivo de registrar os acontecimentos. Ela, em geral, mostra-se contaminada pelo estado de ânimo dos personagens e, por isso, tende a olhar para eles de forma a agregar em suas representações parte de sua subjetividade.

A distância forjada entre mãe e filho durante uma conversa entrecortada por silêncios; a exibição de personagens femininas tomadas pela perda e pela solidão; o desenquadramento somado ao campo vazio como duplicação do espaço sensível e da sensação de isolamento:

todas estas relações são enaltecidas pela câmera, que assume papel efetivamente proposicional, colaborando para a imersão em camadas de sentido que não são explicitadas pela fala, mas sim sugeridas pelos não-ditos e a oscilação entre visibilidade e invisibilidade; pelo estado de vidência da qual a câmera é elemento fundamental.

Este impulso proposicional da câmera, que influencia diretamente na composição anômala da narrativa, aproxima a construção filmica de “Os famosos e os duendes da morte” de um cinema de poesia narrativa, conforme definiu Pasolini (1982). Para o teórico italiano, o cinema de poesia narrativa é aquele que, uma vez revestido de uma camada mais evidente de cunho narrativo (contando uma história com alguns elementos de coerência), deixa entrever por meio de recursos técnico-estilísticos um filme subterrâneo com possibilidades de leituras poéticas que não necessariamente estão expostas em sua camada narrativa mais superficial. Entre estes recursos técnico-estilísticos que denunciam o caráter poético da narrativa estão a montagem conotativa, os enquadramentos obsedantes e a câmera sensível, que reflete o olhar do personagem que conduz a narrativa e, já que se mostra impregnada de seu estado de alma, devolve o olhar para ele como se através dele se olhasse; como um olho variável que é contaminado pela forma de percepção de determinado agente narrativo e o reflete em todos os planos, inclusive quando o mesmo aparece na tela.¹¹⁷

Para Pasolini,

o cinema de poesia tem como característica comum a produção de filmes dotados de uma dupla natureza. O filme que se vê e se aceita normalmente é uma Subjetiva Indireta Livre, por vezes irregular e aproximativa – muito livre, em suma: o realizador serve-se do estado de alma psiquicamente dominante do filme – que é o do protagonista doente, anormal, a partir do qual opera uma mimésis contínua – o que lhe permite uma grande liberdade estilística, anômala e provocatória. Por baixo desse filme, corre o outro filme – o filme que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da mimésis visual do seu protagonista: um filme de caráter inteira e livremente expressivo-expressionista. Os planos e os ritmos de montagem obsessivos dão sinais da presença desse filme subterrâneo. Trata-se pois do momento em que a linguagem, seguindo uma inspiração diferente e talvez também mais autêntica, se liberta da função e se apresenta como 'linguagem em si própria', estilo. O cinema de poesia está profundamente alicerçado sobre o exercício de estilo como inspiração, na maior parte dos casos, sinceramente poética (idem: 149).

Se todos os momentos analisados nesta seção ilustram uma participação ativa da câmera, nos quais ela lança proposições sobre a narrativa por meio da angulação, do enquadramento e da permanência (neste último caso em conjunto com o efeito-silêncio), é

117 Toda essa construção de compartilhamento do olhar do personagem com o olhar da câmera é chamada por Pasolini (1982) de “subjetiva indireta livre” (adaptando para o cinema o recurso literário do discurso indireto livre), a qual basicamente pode ser entendida como a imersão da câmera na subjetividade do personagem em busca de representar como ele interage com o cenário, como ele vive e a forma particular como ele olha o mundo.

instigante sublinhar uma sequência que insinua de forma marcante esta fusão entre olhar da câmera e olhar do personagem atormentado. Tal sequência acontece já muito próximo do fim do filme quando o protagonista, depois de caminhar à deriva pela cidade deserta (uma vez que estão todos em uma tradicional festa junina), movimenta-se em um gira-gira.

A câmera, a princípio, sugere a vertigem ao flagrá-lo em *plongée* total, entre os galhos secos de uma árvore (primeira imagem, abaixo). Logo em seguida, a câmera posiciona-se no meio do brinquedo e, de frente para o garoto sem nome, forja um efeito visual que tende uma vez mais a projetar o estado de ânimo do personagem. A sensação promovida na imagem é que o garoto está parado enquanto o cenário ao fundo movimenta-se em uma velocidade tamanha que seus traços tornam-se incertos, como se ele estivesse estático em meio a um furacão. No entanto, uma vez que a câmera e o rapaz estão parados (e o garoto jamais altera sua posição no enquadramento) enquanto o gira-gira se movimenta, é justamente o contrário que se realiza: o movimento é interno e não externo.



Quadro 38: a câmera sensível devolvendo o olhar para o personagem deflagrando sua subjetividade.

Além da beleza visual, esta sequência é rica em elementos expressivos e comunicativos, pois reforça imagetivamente a composição ritualística da narrativa, e, tanto por isso, investe na representação da subjetividade do protagonista. O ritual de compreensão de um processo interno no lugar da jornada composta de ações e reações físicas, assim como a passividade do personagem diante dos acontecimentos externos, ganha sua maior dimensão visual neste momento em que o mundo parece movimentar-se alucinadamente enquanto o garoto sem nome permanece parado, diante da ebulição de coisas que sucedem fora de si; quando, justamente ao contrário, o personagem é que está em movimento diante de um entorno estático.

Dessa forma, a falsa inversão dos movimentos que a composição imagética da cena promove subverte a realidade a fim de dimensionar a forma como o protagonista atormentado sente e percebe o mundo. A câmera mostra-se contaminada por seu estado de alma e devolve o olhar para o personagem, investindo o olhar que o próprio faria de si e de seu entorno; assumindo uma postura sensível e plenamente poética, incitando a leituras mais profundas do

que está evidente na superficialidade da imagem. Consequentemente, ativa posicionamentos anômalos a partir do uso expressivo da linguagem, de forma similar aos que foram destacados nos tratamentos da dimensão sonora, da narrativa-*geheimnis* e da concepção imagética, em função do convite criativo e autoral que excede a promoção unidirecional de sentido.

Ao permitir aberturas para um investimento criativo que circula justamente pela proposição de sentidos que ganham relevância mais em intenção do que em extensão; em vez do centro, o que faz vibrar a experiência de “Os famosos e os duendes da morte” é a possibilidade de, nos usos expressivos da linguagem consolidando um estilo, adentrar nas arestras estimuladas pela própria composição estilística a fim de trazer o filme para si, ressignificá-lo constantemente de acordo com o olhar.

4

A LINGUAGEM AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA

4.1 Aspectos relacionais entre autoria e linguagem

Neste último capítulo buscaremos contrastar de modo mais direcionado as reflexões sobre a autoria cinematográfica – reconfigurada em vista das problemáticas do cenário teórico (defesa da postura rizomática que promove os contágios e estimula os fluxos híbridos), partindo de conceitos destacados como relevantes na atualidade (valorização dos deslocamentos no lugar das estruturas fixas; crítica à noção de sentido unidirecional e às posições de hierarquia e controle em sistemas complexos; pensamento da convergência entre suportes, mídias e estéticas); com as características que singularizam a linguagem contemporânea de momentos e perspectivas estéticas anteriores, em especial as de orientação clássica e moderna.

Enquanto no capítulo anterior exploramos indícios estilísticos na obra audiovisual, a partir da verificação minuciosa do filme “Os famosos e os duendes da morte”, a fim de deflagrar sua dimensão autoral em uma nova abordagem analítica; neste trataremos de investigar de que forma as singularidades da linguagem audiovisual contemporânea integram e interferem na reconfiguração da autoria.

Como destacamos no levantamento histórico realizado no capítulo inicial desta pesquisa, os primeiros desenvolvimentos conceituais da autoria no cinema entendiam o autor como um subversor dos códigos (no contexto das vanguardas) ou mesmo como contrabandista (driblando os códigos para inserir um modo de olhar dentro do sistema claustrofóbico dos grandes estúdios hollywoodianos). Também no cenário do pós-guerra, no que se convencionou chamar de cinema moderno, o autor aparece como o cineasta inventivo que elege e articula livremente uma série de códigos, os quais, por sua recorrência e

tratamento específico, trazem à tona um universo próprio. Ou seja, autoria e linguagem sempre estiverem diretamente relacionadas no campo cinematográfico.

Considerando esta relação e direcionando o olhar para o contexto atual, lançamos a hipótese de que as características próprias da linguagem audiovisual contemporânea e seus usos expressivos tendem a estimular a reconfiguração da autoria no âmbito das imagens e sons, tanto por investir nos fluxos e hibridismos estéticos não só entre meios e suportes, mas também entre técnicas e perspectivas estéticas; quanto por valorizar experiências da obra baseadas na efemeridade e no potencial de transformação e reinterpretação de suas partes. Confrontar as reflexões conceituais sobre a autoria com a linguagem audiovisual contemporânea em suas singularidades parece-nos fundamental para compreender mais efetivamente a dimensão praxiológica da investigação, ou seja, sua aplicabilidade na prática de realização e fruição das obras em acordo com o contexto referido.

Para iniciar o estudo da linguagem, é importante ressaltar a importância da noção de código e sua compreensão em função do cenário e da caracterização de cada meio, na busca pela especificidade ou mestiçagem. Nesse sentido, Deleuze e Guattari sublinham que

cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. Justamente, a noção de meio não é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para o outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes (2008b: 118-119).

A perspectiva de estudo da linguagem a partir do entedimento do código menos como elemento concreto de marcação de propriedade de cada meio, e mais como instrumento de reconfiguração a partir de seus usos expressivos, ressalta o investimento criativo realizado a partir de uma postura autoral e mostra-se em acordância com a defesa de um cenário audiovisual caracterizado tanto pelos fluxos e passagens, conforme sublinha Arlindo Machado (2007; 2005; 1993), apoiado historicamente pelas teses de Gene Youngblood (1970) e Raymond Bellour (1990) e amplamente respaldado na atualidade por outros teóricos internacionais e nacionais, como Robert Stam e Ella Shohat (2005); Philippe Dubois (2004); Lúcia Santaella (2008); Ivana Bentes (2003), entre outros¹¹⁸; quanto pela ânsia do contágio

118 Destacamos dos autores citados os seguintes textos que estão de acordo com as perspectivas trabalhadas por Machado sobre a convergência das mídias: “Teoria do cinema e espectadorialidade na era dos ‘pós’”, de Robert Stam e Ella Shohat (2005: 393-424); “Vídeo e cinema: interferências, transformações, incorporações”, de Philippe Dubois (2004: 177-248); “A ecologia pluralista das mídias locativas”, de Lúcia Santaella (2008: 20-24); “Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo”, de Ivana Bentes (2003: 113-132). Entre outros trabalhos que se utilizam das noções aprofundadas pelos teóricos e pesquisadores acima a fim de dimensionar teses próprias, sublinhamos os realizados por Denize Correa Araujo sobre a estética da

rizomático, como ressaltam Deleuze e Guattari nos cinco volumes que completam a série *Mil Platôs*.¹¹⁹

Dessa forma, buscaremos privilegiar as relações de transcodificação próprias da contemporaneidade em vez dos códigos estruturais dos momentos anteriores, considerando que, para além do cenário atual exaltar os contágios e os hibridismos, ele mesmo se revela em processo, sendo assim impossível de defini-lo de maneira determinante. Também ao enfatizar a noção de código híbrido, reforçamos a escolha metodológica de trabalhar com o termo audiovisual no lugar de cinematográfico, desconsiderando qualquer traço de suposta soberania do cinema (em vista de sua história mais longa e dos desenvolvimentos teóricos mais complexos), e contemplando os trânsitos e os contágios entre os meios que fazem uso conjunto da imagem e do som.

4.2 Clássico + moderno = contemporâneo?

É recorrente no senso comum a afirmação de que os filmes contemporâneos (e para além deles, as telenovelas, os seriados televisivos e os videoclipes) são grandes caldeirões de referências que misturam tudo e retiram sua originalidade (se é possível utilizar esta palavra) justamente deste “caldo”. Esta afirmação empírica não parece totalmente despropositada, uma vez que encontra ressonâncias no discurso científico. O pesquisador francês Laurent Jullier revisita a história e as principais correntes estéticas do cinema para definir a forma de expressão singular do filme contemporâneo como híbrida, posto “que mescla o desejo de coesão (entre o fundo e a forma) do cinema clássico e a liberdade expressiva e técnica da modernidade” (2006: 87).

hipervenção (2007) e Luiz Carlos Oliveira Jr. sobre o cinema de fluxo (2013). Cf. bibliografia.

119 Nesta série de pesquisas complementares ou que derivam dos conceitos propostos pelos teóricos aqui destacados, é interessante destacar a utilização da perspectiva rizomática realizada pelo professor Luiz Nazário (2008) para analisar o cinema contemporâneo; perspectiva esta que ultrapassa em vários pontos das defesas de Deleuze e Guattari. Nazário resalta nas produções atuais, em especial nas de cunho evidentemente comercial, um complexo sistema de imbricações que sobrevive por meio de releituras e pastiches. O pesquisador então aponta uma série de filmes que derivam de “filmes-troncos” (2008: 353), normalmente produções de grande sucesso que lançam tendências extra-cinematográficas e que atingem forte repercussão na esfera social. A abordagem de Nazário sustenta estreitas relações com o conceito de indústria cultural (em sua perspectiva adorniana) e investe no aspecto mercantil, potencializando a discussão do rizoma para outros caminhos que não os traçados por esta pesquisa. Uma análise de filmes contemporâneos a partir da perspectiva rizomática como apresentada por Nazário pode ser conferida em MONTORO; PEIXOTO, 2012: 258-272. Ver bibliografia.

Partindo desta afirmação, é importante aclarar as características que dizem respeito aos períodos clássico e moderno do cinema. Investir em periodizações é sempre controverso, porém mais do que segmentar o que nos interessa investigar é a relação evolutiva do pensamento cinematográfico (incluindo, mais recentemente, a noção de audiovisual) a fim de compreender os principais pontos de singularidade da produção contemporânea. Vale sublinhar que as denominações clássica e moderna não se referem à abordagens totalizantes, abarcando apenas perspectivas de estudo recorrentes que ajudam a dimensionar questões em voga na realização e experiência filmica em determinados períodos.

4.2.1 O modelo clássico

O cinema clássico está associado à articulação e consolidação de uma série de códigos em busca de reforçar a ilusão cinematográfica, trabalhando o espaço da tela como uma janela pela qual o espectador acessa, do espaço anônimo da sala escura, um universo homogêneo e autônomo, que parece existir independente das motivações de quem o assiste, instigando neste experiências de projeção e fascínio diante do mundo retratado.

O pesquisador argentino Eduardo Russo (2008), investe sobre a aplicação do termo clássico para determinar um modelo de produção cinematográfico que se consolidou durante a segunda década do século XX e permaneceu hegemônico durante as quatro décadas seguintes:

A condição de clássico, a atribuição de classicismo, atravessa numerosos âmbitos que não se limitam ao campo do estético. O vocábulo nos acompanha desde a Antiguidade... clássica, e ainda se pode alegar que o recurso à etimologia de pouco serve quando se trata de entender o sentido de um término, Borges recordava que provém de *classis*, a formação ordenada das frotas da marinha romana. Ordem, equilíbrio, estabilidade, incluso força e durabilidade (aludindo à extração bélica do conceito), foram atribuídos a formas de pensamento, de arte e da técnica. Assim mesmo, o componente beligerante não esteve ausente desde o início do trajeto deste término, pelo qual, em algum momento de seu itinerário, colocada a confrontação do clássico com a emergência do novo, o binômio clássico/moderno começou a operar em muitas oportunidades como uma continuação apenas dissimulada da prolongada querela entre antigos e modernos (2008: 12).

A princípio, pensar a expressão clássica no cinema é curioso, uma vez que o meio já nasce em um contexto de modernidade plena, no fim do século XVIII – e as inúmeras invenções de aparatos de captura e projeção de imagens são indicativos de uma sensibilidade moderna, marcada pela velocidade e pela circulação ampla de imagens (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). Entretanto, um olhar mais atento para a história do cinema nos esclarece

que este resgate aos princípios clássicos remete ao anseio de uma indústria em formação de satisfazer um público mais abrangente (e, em grande parte, elitizado, já que este oferecia certa estabilidade à manutenção do sistema industrial), recorrendo assim aos códigos que conferiam *status* aos meios artísticos já consagrados.¹²⁰

Não à toa quando se fala, ainda hoje, em cinema clássico, a atenção se volta para um cinema industrial, em especial o realizado por Hollywood entre as décadas de 1910 e 1950. A associação direta com Hollywood é instigante na medida em que a produção estadunidense, por sua maior visibilidade, consolidou o modelo, fornecendo assim parâmetros para análise e comparação¹²¹; ao mesmo tempo em que é reducionista, na supressão de manifestações localizadas, como aponta o historiador irlandês Mark Cousins ao trazer à tona as expressões clássicas nos cinemas francês, indiano, japonês e chinês (2005: 117-134).¹²²

Prezando pelos princípios da ordem, equilíbrio, força, estabilidade e durabilidade (recuperando aqui as associações do termo feitas por Russo), o cinema desenvolveu uma série de estratégias narrativas e estéticas em sua aspiração ao clássico. A mais conhecida delas, e de ampla relevância para as discussões sobre a linguagem cinematográfica (seja a seu favor, ou em busca de sua subversão), é a decupagem clássica; a qual compreende uma série de regras de continuidade que

funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a 'descontinuidade visual elementar' numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (XAVIER, 1984a: 23-24).

A decupagem clássica, como bem ressalta Xavier, lança mão de instrumentos estéticos a fim de reconstruir a continuidade de espaço e tempo na narrativa fílmica, desejando a invisibilidade destes mesmos instrumentos em sua ânsia pela fluência e sua necessidade de credibilidade, posto que a descrença e a ruptura da fluência colocariam em risco a percepção contínua da história – nesse sentido, reforçamos as afirmações de que o clássico está

120 Para melhor compreender o processo e as estratégias de elitização do cinema nas duas primeiras décadas do século XX, ver MACHADO (2005: 76-112).

121 Um estudo aprofundado e esclarecedor sobre a expressão clássica no cinema realizado em Hollywood pode ser encontrado no extenso livro de David Bordwell; Janet Staiger e Kristin Thompson, 1997. *Cf.* bibliografia.

122 Tanto por isso Cousins evita a denominação clássico para falar do cinema hollywoodiano e, em vez disso, o chama de forma recorrente como “o cinema romântico de Hollywood”, expressivo entre os anos de 1928 e 1945 (2005: 135-150).

diretamente associado a um universo homogêneo e autônomo que não macula, ou melhor, reforça a ilusão cinematográfica.

Na decupagem clássica, a ordem e o equilíbrio são preservados por narrativas estabelecidas sobre o sistema causal (ação – reação), as quais encontrarão no padronizado jogo de campo e contracampo o seu equivalente estético. O sistema causal preza pela linearidade e, por isso, suas interrupções devem ser sempre bem delimitadas – tanto os *flashbacks* quanto as projeções imaginárias normalmente são introduzidos e finalizados por longas fusões. Da mesma forma, as introduções a novos espaços (ainda não explorados na trama) são realizadas prioritariamente por elipses seguidas de planos abertos, que apresentam e localizam o espectador na cena, os chamados “planos de situação” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2008: 143). A redundância de informações associada aos ganchos de diálogo exaltam igualmente a clareza da progressão dramática e o suposto controle do espectador sobre a mesma.

Para além da estrutura dos planos, das fusões e sobreimpressões orientando a espacialidade, as passagens de tempo e as distinções entre realidade e imaginário/ presente e passado, a fim de conduzir o espectador com clareza na progressão dramática, Xavier (1984a) aponta a montagem invisível, apoiada nos cortes em continuidade, como principal mecanismo da decupagem clássica para forjar um fluxo espaço-temporal crível a ponto de ocultar os dispositivos fílmicos, sublinhando assim a ilusão e o envolvimento afetivo na trama.

Dentro da moldura narrativa, o interesse segundo o qual, em cada detalhe, tudo pareça real torna obrigatórios os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação. (...) As entradas e as saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem. As direções de olhares das personagens serão fator importante na construção de referências para o espectador, e vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência (1984a: 24-25).

De forma bastante didática, Xavier descreve três variações de um procedimento comumente chamado na prática da realização de *raccord*.¹²³ São elas: o *raccord* de olhar (primeiro mostrando o personagem olhando para algo fora do campo para na sequência

123 Jacques Aumont e Michel Marie definem *raccord* como “um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (2006: 251). Uma investigação profunda do *raccord* e de suas possibilidades de uso nos filmes pode ser conferida em Burch (1992: 23-36).

enquadrar o que está sendo olhado, em uma câmera subjetiva¹²⁴); o *raccord* de direção (organizando as entradas e saídas do quadro de forma lógica); e o *raccord* de movimento, quando o ator completa no segundo plano a ação que ele começou no primeiro.



Quadro 39: *Raccord* de movimento na sequência final de “... E o Vento Levou” (1939).

O *raccord* de movimento destacado no quadro acima é especialmente interessante para ilustrar a decupagem clássica, posto que neste caso o corte influencia diretamente na condução da *mise-en-scène*. Na imagem 1 está o casal Rhett Butler (Clark Gable) e Scarlett O'Hara (Vivien Leigh), frente a frente, discutindo sobre o término da relação. Enquanto Scarlett implora pela permanência do marido, Rhett vira rapidamente o rosto para o lado (imagem 2). Imediatamente volta o rosto para a posição anterior, porém enquanto realiza este movimento veloz há o corte (imagem 3) e, no plano seguinte, que obedece o mesmo eixo direcional e somente aproxima a câmera dos personagens, Rhett termina a ação (imagem 4).

Nesta pequena sequência, caracterizada até então pela ausência de movimento físico, a rápida virada de rosto do homem foi planejada como elemento fundamental da encenação

124 Câmera subjetiva é aquela que assume os olhos do personagem e reproduz o que ele está vendo da altura e posição de seu olhar.

para comportar o corte. Este serve ao desejo do espectador de acompanhar de mais perto os personagens em um momento de tensão, enquanto o movimento físico isolado faz com que esta atenção não se perca, ou ainda, que a participação afetiva seja intensificada no interior da cena, disfarçando a sua composição formal. Conforme salienta Xavier, “o que é característico da decupagem clássica é a sua utilização para a criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções” (ibidem: 25).

Todas as estratégias de invisibilidade estrutural tão prezada pela decupagem clássica atuam em prol da revelação de um universo autônomo e homogêneo, tendendo por isso a suscitar no espectador uma experiência confortável, em várias esferas: por seu anonimato na sala escura; pelo domínio das informações que lhe são passadas de forma gradual e clara; pela segurança e satisfação das hipóteses confirmadas ao longo da narrativa canônica¹²⁵; assim como pelo apagamento dos instrumentos fílmicos, permitindo que a tela seja vista como uma janela reveladora de outros mundos, nos quais o espectador pode se projetar sem correr riscos. Dessa forma, a confluência de anonimato, segurança e reforço da ilusão cinematográfica estimula a projeção-identificação, ou participação afetiva, como define o antropólogo, sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (2002: 107-137).

De acordo com Morin, a privação de movimentos físicos do espectador na sala escura provoca uma maior suscetibilidade emocional, a ser intensificada pelas técnicas do cinema que atuam a favor de uma inserção (projeção) e/ou absorção (identificação) do universo fílmico, em especial as que prezam pelo caráter espetacular e envolvente, como no cinema clássico. Assim, o contraste entre o movimento físico dos personagens na trama encadeada por ações e reações com a passividade motora do espectador e seu intenso estímulo sensorial/afetivo localiza-se no cerne da proposta clássica.

E a autoria neste modelo de cinema? A expressão autoral no cinema clássico estava centrada na figura do cineasta que tinha que driblar o sistema de códigos bem estruturados para imprimir na estética do filme a sua marca, a ser seguida pelo espectador. Levando em conta a afirmação de Bordwell; Staiger e Thompson, de que, no cinema clássico, “antes que haja autores, há restrições; antes que haja desviações, há normas” (1997: 4); cabia aos cineastas-autores da época o papel de contrabandista, negociando continuamente inserções criativas na contramão do sistema restritivo. Como resistência e alternativa ao modelo

¹²⁵ A narrativa canônica, segundo Bordwell (1996: 157-162), é aquela estabelecida basicamente sobre causas e efeitos (ações e reações) desenvolvidas a partir de um personagem e de um conflito central, o qual deve ser resolvido ao final, lançando novamente seu protagonista à normalidade.

clássico, as vanguardas apareciam como espaços de atuação mais livre e potencialmente criativa para os autores, porém ainda assim sustentavam os ideais de individualidade e centralização de sentido, incitando a experiência espectral de inserção em seu universo particular.

4.2.2 O modelo moderno

A modernidade cinematográfica é marcada pela ruptura das noções de certo e errado na realização fílmica, ultrapassando assim princípios básicos do classicismo, a destacar a ordem, o equilíbrio, a estabilidade, a coerência interna. Consequentemente, o universo autônomo e homogêneo da narrativa fílmica, como característica essencial do modelo clássico, perde sua razão de ser e a ilusão cinematográfica é denunciada em estratégias estilísticas que subvertem continuamente a decupagem clássica.

O que se convencionou chamar de cinema moderno diz respeito principalmente a uma produção pós-Segunda Guerra, quando as imagens e os sons ilusionistas e fascinantes do cinema clássico carecem de credibilidade diante da sombra da catástrofe. As tecnologias portáteis e de maior acessibilidade (como a câmera na mão, por exemplo), associadas à cultura cinéfila, que anseia por experimentar para além dos códigos estratificados, projetam na tela novas noções de realismo e pluralizam as representações de nação, raça e gênero, privilegiando a multiplicidade de intervenções em detrimento da abordagem, de certa forma, claustrofóbica do classicismo mais extremo.

De acordo com Aumont,

a modernidade artística já tinha mais de meio século quando o cinema se junta a ela; ela já vinha trilhando uma história que será a da renúncia à eternidade e à beleza, do culto cada vez mais unívoco do efêmero, do 'movimento'; o moderno vai se tornar 'tradição da ruptura'. A arte moderna vai encontrar o movimento da civilização moderna, ou seja, o ideal do progresso indefinido (2008b: 26).

É nesta busca por uma interação mais profunda com a modernidade artística, que o cinema, ainda segundo Aumont, assinalará “o fim da inocência e a entrada voluntarista numa espécie de idade adulta” (ibidem: 32). André Bazin (2008; 1999) destaca dois filmes como marcos precursores desta renovação do cinema: o inspirado longa-metragem de estreia de Orson Welles, “Cidadão Kane” (*Citizen Kane*, 1941) e “a mais grande e a mais lúcida

expressão de uma época condenada” (1999: 71) realizada por Jean Renoir em “A Regra do Jogo” (*La Règle du Jeu*, 1939).¹²⁶

Jacques Aumont corrobora as afirmações de Bazin, e reforça no caso de Kane:

Depois do filme de Welles, continuará a fabricação de produtos normatizados, conformes às regras mais ou menos lógicas, mais ou menos universais, elaboradas por Hollywood, mas se saberá que existe outra possibilidade de cinema, que não apenas autoriza a virtuosidade narrativa – misturar os tempos e as vozes –, de como permite reivindicar a responsabilidade plena e inteira do dizer e do dito, em suma, de comportar-se como autor de filmes (2008b: 32).

Sendo assim, o cinema moderno foi, de forma distinta ao clássico, o reino dos autores.¹²⁷ Uma vez abolidas as noções de certo e errado, o cineasta podia se manifestar livremente, investindo em estilos individuais sem a necessidade de se adequar, seja em maior ou menor medida, às regras gerais, como acontecia no período anterior.¹²⁸ Entretanto, a experiência estética suscitada especificamente a partir da perspectiva autoral não apresentava alterações significativas, posto que ainda sustentava a hierarquia de sentido centrada na figura do autor individual, artista plenamente inspirado que consolidava seu estilo na realização das obras, através das quais era possível acessar seu modo particular de percepção do mundo – a diferença está que no clássico havia a necessidade de driblar o sistema, enquanto no moderno a liberdade expressiva era não só valorizada como aplaudida.

O que nos parece realmente instigante é que se a manifestação e a verificação autoral apresentam similaridades de um momento para o outro, os instrumentos de expressão e mesmo a relação filme-espectador são alterados consideravelmente. A autoria no cinema moderno, ao se livrar da constante negociação com os códigos estabelecidos, compreende uma maior pluralidade estilística; assim como a relação filme-espectador vai se reconfigurar no intenso questionamento da projeção-identificação, ou envolvimento afetivo do espectador, tal como definiu Morin (2002).

126 Sobre o filme de Renoir, o crítico e teórico sublinha: “Ele é considerado como a antecipação dos elementos mais originais da evolução cinematográfica dos quinze anos seguintes, levando em conta que sua mensagem estética ainda não foi todavia esgotada” (1999: 72). Já sobre a película de Welles, Bazin afirma: “a data de seu aparecimento cinematográfico (1941) marca bem o começo de um novo período, e também porque seu caso é o mais espetacular e mais significativo em seus próprios excessos. Entretanto, ‘Cidadão Kane’ se insere num movimento de conjunto, num vasto deslocamento geológico dos fundamentos do cinema, que confirma em quase toda parte, de algum modo, essa revolução da linguagem” (2008: 96).

127 Este período coincide com a política de consagração autoral que discutimos sob o ponto-de-vista teórico na seção 1.6 do primeiro capítulo.

128 Para confirmar esta afirmação basta recordar a pluralidade de estilos individuais que comportavam os movimentos cinematográficos plenamente modernos, encontrando coerência no desejo compartilhado da expressão autoral livre e no anseio de renovação da linguagem. Como exemplos, podemos citar Jean-Luc Godard e François Truffaut, que mesmo com estilo totalmente diferentes, encabeçaram a *nouvelle vague* francesa. De forma similar, Rainer W. Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders no novo cinema alemão, ou ainda Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos no cinema novo brasileiro, entre outros.

Primeiramente, vale enfatizar que a modernidade artística é caracterizada por sua postura autorreflexiva. No cinema, isso se manifestará na denúncia da ilusão cinematográfica a partir da revelação de seus instrumentos filmicos. As estratégias modernas de articulação dos códigos de linguagem em função da ruptura com a ilusão cinematográfica e da evidência do filme enquanto obra (o que vem a sublinhar o caráter autoral) e não como realidade preexistente e autônoma, são inúmeras e abarcam desde elementos mais explícitos, como a câmera instável¹²⁹; a montagem evidente¹³⁰; a quebra da quarta parede (recurso em que o personagem olha diretamente para a câmera); os enquadramentos exploratórios (quando a câmera flutua sem um alvo específico, ou perdendo-se dele); até elementos mais discretos, como a transferência do ponto-de-vista (quando a narrativa é contada e recontada por diferentes personagens, os quais normalmente acabam por se contradizer entre si¹³¹); a abertura para improvisações dos atores e mesmo da *mise-en-scène*¹³²; as narrativas descentralizadas, interrompidas ou que exaltam as questões em aberto; a fotografia que tende a valorizar aspectos menos estilizados¹³³, etc.

Todas estas estratégias tensionam a relação estável entre filme e espectador, relação tão prezada na perspectiva clássica. A quebra da quarta parede, por exemplo, vai lançar luz para a plateia, retirando-a de seu anonimato e colocando questões, estimulando não tanto um envolvimento afetivo, mas uma participação crítica. Os enquadramentos exploratórios e

129 A câmera na mão será uma das grandes promotoras deste recurso, tendo em vista que no cinema clássico a instabilidade da câmera, quando raramente se revelava, em momentos muito específicos, deveria ser justificada narrativamente. Um exemplo “bem clássico” é quando o personagem se mostra alcoolizado ou sob o efeito de drogas, assim, sua percepção alterada de mundo explica o porquê da câmera trêmula ou oscilante. No geral, a estabilidade da câmera deveria ser preservada no modelo clássico.

130 Os *jump-cuts* (cortes em saltos) no início de “Acossado” (*A Bout de Souffle*, 1959), de Jean-Luc Godard, são bem ilustrativos deste processo.

131 “Cidadão Kane” é talvez o exemplo mais notável desta técnica negada fortemente pelo cinema clássico, uma vez que questiona a identificação do espectador com o personagem ao colocar em dúvidas seus conflitos e sua personalidade. Uma outra estratégia que dialoga com esta é a do *multiplot*, com histórias contadas paralelamente com a mesma importância, o que vem a questionar diretamente a ideia de protagonismo, tão cara ao cinema clássico (em especial, em sua exaltação ao *star system*).

132 A espontaneidade da *mise-en-scène* é uma das defesas mais fervorosas dos adeptos da modernidade cinematográfica. François Truffaut (1990: 43), em uma postura bastante moderna, sublinhava a necessidade de recuperação da jovialidade do cinema mudo em seu primeiro momento e de rejeição ao momento seguinte (clássico) estabelecido sobre fórmulas caducas e enclausuradoras da criatividade.

133 Em “A luz no cinema”, o investigador francês Fabrice Revault D'Allonnes faz um estudo aprofundado das distinções entre a iluminação clássica e a moderna, apontando a primeira como uma “luz conotada, codificada: o mundo nos é entregue com sua interpretação já elaborada”, na qual “a subjetividade do artista suplanta a objetividade: o gesto clássico nos libera da insignificância encontrada”; enquanto a segunda é caracterizada como “luz denotada, não codificada”, na qual “a subjetividade do artista prolonga a objetividade: o gesto moderno nos situa ante a insignificância encontrada” (2008: 9-10). Em concordância com D'Allonnes, o diretor de fotografia e realizador francês Jacques Loiseleux afirma que “a luz natural enquanto 'estilo' é um conceito bastante moderno da luz” (2005: 32), em contraposição a uma luz “interpretada”, multidirecional e pouco natural por sua sofisticação, típica do período clássico.

flutuantes vão desviar a atenção do que supostamente seria o importante na cena, desestabilizando novamente a projeção.¹³⁴ A montagem evidente e a improvisação desassocia a tela da janela/ portal de acesso a um outro universo e exaltam a sua opacidade a fim de provocar no espectador um certo distanciamento e uma postura, uma vez mais, crítica.

“A Paixão de Ana”, filme sueco dirigido por Ingmar Bergman em 1969, é um caso emblemático e bastante ilustrativo do processo moderno de composição. Em vários momentos do filme, em especial em momentos de tensão ou de reviravolta, a trama é subitamente interrompida em seu fluxo e somos então apresentados a claquetes com os dados do filme que estamos assistindo. Na sequência, um dos atores comenta sobre seu personagem e as dificuldades de interpretá-lo em decorrência de suas características subjetivas (uns falam diretamente para a câmera, outros sustentam uma postura mais pensativa, como o protagonista Max von Sydow no quadro abaixo).



Quadro 40: Em “A Paixão de Ana” (*En Passion*, 1969), a denúncia dos dispositivos filmicos e a autorreflexividade exaltam o processo moderno de composição e o filme enquanto obra de um autor.

A construção do filme é desmistificada aos olhos do espectador. A denúncia dos dispositivos filmicos e a autorreflexividade desconstróem o envolvimento afetivo e estimulam a reflexão do filme enquanto obra, que depende da figura criativa (o que não deixa de ser também uma exaltação ao autor) e não enquanto universo autônomo e homogêneo, supostamente independente com suas regras próprias.¹³⁵

Outras estratégias, como a exploração ambígua tanto do espaço fora de quadro quanto da profundidade de campo, assim como a resistência à centralização e à frontalidade, aparecem de forma recorrentes nos filmes modernos a fim de multiplicar as possibilidades de

134 Por exemplo, em “Taxi Driver” (1976), dirigido por Martin Scorsese, quando o personagem de Travis Bickle (Robert de Niro) insiste por telefone no convite para jantar com uma mulher que já o desprezara sucessivas vezes ao longo da trama. A princípio a câmera enquadra o homem no centro da imagem, até que, conforme os pedidos vão se intensificando sem sucesso e a ação se revela tensa, ela faz um pequeno movimento para o lado, desenquadrando-o como se se sentisse envergonhada e/ou penalizada com a situação do protagonista.

135 Procedimento similar foi adotado por Júlio Bressane em “O Anjo Nasceu”, também de 1969. Entretanto, no filme brasileiro várias cenas iniciam antes mesmo da chegada do claqueteiro, em especial cenas de forte tensão, rompendo constantemente com a participação afetiva e lançando luz para a realização da obra.

realização e romper com os usos estratificados dos códigos de linguagem. Sobre este último aspecto, Aumont, não hesita em afirmar que o cinema clássico é caracterizado por uma “estética da centralização” (2004a: 164), enquanto o cinema moderno representa

uma espécie de *negativo* do estilo centrado do cinema clássico: um preenche o centro, o outro o vazio; um procura fazer esquecer as bordas, o outro as marca; um é estático, o outro é dinâmico. O desenquadramento, em suma, seria 'o contrário' da centralização: ele definiria o estilo não-clássico por excelência (ibidem: 130).

O quadro como recorte do olhar é marcante para pensar uma produção moderna, assim como uma composição explicitamente autoral da época. Nesse sentido, os filmes sessentistas de Jean-Luc Godard podem ser encarados como grandes estudos do enquadramento em suas potencialidades expressivas. Destacamos abaixo alguns exemplos, que incluem a negação da frontalidade, a exposição de frames não revelados e a conversa com o espectador, que se revela a terceira ponta de um triângulo cênico, no qual ator, câmera e espectador olham e são igualmente olhados.



Quadro 41: A insistência em enquadrar a protagonista de costas na sequência inicial de “Viver a Vida” (*Vivre sa Vie*, 1962), evitando a identificação; o clímax de “Alphaville” (1965), com imagens expostas no negativo, rompendo a composição visual; a quebra da quarta parede e a câmera em quadro em “A Chinesa” (*Le Chinoise*, 1967), em que o jogo cênico busca converter a sala de cinema em uma reunião de militância política.

Ainda no que concerne aos instrumentos da linguagem moderna, é interessante destacar a importância que a câmera exerce neste período (por sua participação na cena e na construção de sentido, em sua instabilidade, flutuação, exploração, interferência, etc), mostrando-se efetivamente sensível – o que estabelece contato direto com a ideia de “câmera-

caneta”¹³⁶, ou seja, a câmera a ser manuseada tão livremente pelo cineasta quanto a caneta pela mão do escritor, tornando-se uma ferramenta fundamental para o exercício da autoria neste contexto. Entretanto, levando em conta que, na modernidade cinematográfica, a libertação dos códigos estratificados do período clássico só faz sentido nas mãos do cineasta criativo, que os manuseia de forma a potencializar seus usos, “dobrando a máquina ao seu desejo e, dessa forma, nos fazendo entrar no seu sonho” (TRUFFAUT, 1990: 48), a experiência fílica se mostra igualmente condicionada, porém não mais ao universo autônomo-clássico, mas agora ao universo pessoal de seu criador.

Expostas as articulações de códigos de linguagem que remetem aos modelos clássico e moderno, interessa-nos agora saber de que forma estas características dialogam com a produção contemporânea, retomando a afirmação de Laurent Jullier, exposta no início da seção, de que o filme contemporâneo é particularmente híbrido por articular elementos destes dois momentos, quais, segundo nossa análise e em vista dos teóricos apontados, parecem a princípio antagônicos. Diante destas questões, na próxima seção aprofundaremos as particularidades da linguagem audiovisual contemporânea, buscando compreender como esta proposta de unir clássico e moderno pode ser possível, e de que forma tal composição nos auxilia a pensar a reconfiguração da autoria.

4.3 Singularidades da produção audiovisual contemporânea

Jacques Aumont (2008b) corrobora a tese de Laurent Jullier (2006) do filme híbrido, reiterando que as obras audiovisuais contemporâneas não se encaixam mais enquanto clássicas ou modernas. Para Aumont, esta inadequação aos modelos anteriores alicerçada em uma inquietação própria do tempo atual, entre o domínio da história e a instabilidade teórica do presente, marcado pelo relativismo. Para compreender tal suspensão das certezas que deflagra o pensamento artístico recente e que estimula o hibridismo, Aumont sublinha a noção de pós-moderno.

O pós-moderno é a resposta ambígua que aprova e legitima essa inquietação, e, ao mesmo tempo, indica a via de salvação: superficialmente, na transformação do tesouro cultural e artístico em mina de ouro; profundamente, na identificação com a

136 Recuperamos aqui o conceito de Alexandre Astruc apresentado em 1948 e que se refere justamente ao uso da câmera como a caneta do autor cinematográfico. Ver seção 1.6 do primeiro capítulo.

essência viva do projeto moderno (o pensamento, a novação). Uma época terminou – mas há sempre algo que sucede a uma época. É esse 'algo' que designa o pós-moderno. Em torno de 1980, a palavra havia se tornado inevitável na crítica de arte, designando, conforme o caso: a) uma cronologia, a passagem ao *depois-da-modernidade*, esta tendo caducado; b) um estilo, e quase uma estética, fundado sobre a reciclagem ou sobre o novo tratamento de obras do passado, no mais das vezes na forma fragmentária; é o reino da citação, da paródia, do pastiche, da lembrança, da reaparição, do piscar de olho, do reemprego e de outras formas de retomada, tal qual ou transformada, do passado da arte para nutrir o presente; é o reino do *cool*, logo, do relativismo; c) enfim, uma espécie de sinônimo, defasado, daquilo que havia recoberto 20 anos antes a ideia do modernismo: uma modernidade consciente de si, ativa, vigorosa e tão segura de sua inserção na história que pode, com efeito, fazer malabarismos com o passado (2008b: 66-67).

Ainda que polêmica, ou “ambígua”, como exalta Aumont, a situação pós-moderna parece esclarecedora para a compreensão desta ânsia pela transformação ou reinvenção das obras artísticas e, no caso aqui estudado, das obras fílmicas contemporâneas. O desapareço com a tradição (sendo esta tão importante para os clássicos), assim como a despreocupação com o elemento assumidamente novo, ou original (contrário ao que almejavam os modernos), revela um cenário de realização e experiência marcado pelo fluxo e pelo efêmero, o que tende a se transformar continuamente. Frente a essa perspectiva, podemos tecer relações diretas com a diluição das fronteiras e a valorização do *entre* (próprias do pensamento da convergência), assim como com os cruzamentos rizomáticos (que buscam as metamorfoses a partir do contágio e das alianças híbridas, sublinhando a transitoriedade dos sentidos e das experiências). Também a proposta de reconfiguração da autoria parece estabelecer laços explícitos com tais abordagens da contemporaneidade, uma vez que recusa a condução de sentido impresso como uma digital no cerne da obra e direciona a atuação autoral para os âmbitos da proposição e potencialização, ou seja, nas expressões criativas que solicitam atualizações constantes.

Michael Marie e Laurent Jullier (2009) apontam também como singularidade do cinema contemporâneo/ pós-moderno a modéstia e a postura de descrença seja com as imagens, seja com as ideologias por detrás delas, o que o faz ultrapassar a perspectiva modernista e singulariza a produção recente. Valorizando as periodizações, os teóricos franceses denominam a produção atual de “cinema de terceiro grau” e justificam tal nomeação a partir de suas semelhanças e diferenças com os momentos anteriores.

O cinema de terceiro grau se assemelha aos 'bons velhos filmes' dos anos dourados (primeiro grau), não zomba deles (isso faria o do segundo grau), mas lhe presta homenagem mostrando que ele seria capaz, se quisesse, de desconstruí-los à maneira modernista. Ele sugere que homenageia esses 'bons velhos tempos' (que jamais existiram assim, mas a questão não é essa) e não pretende reinventar a pólvora. O cinema pós-moderno é modesto e se baseia na consciência de que tudo já foi dito, e

que é preciso retomar as antigas regras (o que os modernos se recusaram a fazer), renovando o que pode ser renovado. Essa 'consciência de vir depois' provoca certa liberdade de movimento nos filmes, permitindo-lhes de 'tudo mostrar', emprestar todas as estéticas possíveis e contar qualquer coisa do ponto de vista moral (com exceção dos habituais racismo e negacionismo, caindo sob o peso da lei) (JULLIER; MARIE, 2009: 214).

É instigante pensar a modéstia como característica da produção atual, em sua não-pretensão em “reinventar a pólvora”, como colocam os teóricos acima; posto que essa premissa destoa totalmente da intenção dos cineastas no auge do período moderno (décadas de 1950 e 1960), os quais ansiavam revolucionar o pensamento cinematográfico, renovando a linguagem e exterminando as noções de certo e errado a fim de propor novos modelos – assim desejavam os mais engajados, como o francês Jean-Luc Godard, o brasileiro Glauber Rocha, o argentino Fernando Solanas, o inglês Lindsay Anderson, o italiano Cesare Zavattini, entre outros.

Além da não-pretensão a uma revolução da linguagem, a modéstia como singularidade contemporânea também se refere à abordagem pouco referencial para a história do cinema, o que deixa entrever um caráter cinéfilo ambíguo. Da forma que destacam Jullier e Marie na citação acima, há uma postura recorrente de homenagem aos “bons velhos filmes” sublinhando nesta uma possibilidade, “se quisesse, de desconstruí-los à maneira modernista”. Ou seja, há a evidência de um conhecimento histórico, porém tal se manifesta menos como um referencial para reflexão e mais como artifício fetichista, que desponta na obra por meio da alusão e da cúmplice piscadela de olho para o espectador.

De modo a complementar esta perspectiva e reforçar a perda da ingenuidade diante das imagens e sons, Aumont (2008b) constata que a experiência cinematográfica na contemporaneidade é atravessada continuamente por estratégias de desmistificação, que cercam as obras, definem a sua circulação de modo distinto aos períodos anteriores e assim interferem diretamente na fruição das mesmas. Justamente por isso,

nada de visão inocente. Os lançamentos de filmes são engolidos em sua promoção. A difusão em DVD impôs uma pedagogia obrigatória; impossível assistir a um filme sem que seja imposta sua bula e sua genealogia. (Imaginar que com a música se deve absorver a entrevista do técnico de som, a glosa do musicólogo, as tomadas que não deram certo; que a metade dos livros seja consagrada a rascunhos, ao questionário de Proust do autor.) Museificação privada do cinema (2008b: 91).

Mais do que investir no caráter publicitário ou mercadológico destas estratégias de desmistificação da obra e museificação do processo compositivo, é interessante verificar como as obras audiovisuais no cenário atual são envolvidas por instrumentos paratextuais¹³⁷

137 Paratextualidade compreende, segundo o crítico literário francês Gérard Genette, a relação de um texto com

que visam retirar delas o seu potencial de ilusão – e nesse sentido poderíamos acrescentar nos itens acima a circulação de informações pela internet a respeito das produções de filmes quando de seu lançamento, assim como os intensos fóruns de debate que acontecem na esfera virtual. Tais artificios acabam por definir uma outra singularidade do contemporâneo na realização e experiência das obras audiovisuais: um olhar desencantado para a criação e interpretação de narrativas, imagens e sons; o que, de acordo com Jullier (2006: 107), está em total acórdância com o “ar do tempo pós-moderno”, igualmente descrente.

Ainda sobre o sistema de intertextualidades e sua relação com a cinefilia, é válido ressaltar que também o cinema moderno fazia uso de modo extensivo das alusões e mesmo das citações diretas incorporadas ao filme; ou seja, esta é uma característica que não é fundada no contexto contemporâneo. Entretanto, seus usos são distintos; posto que no cinema moderno tal sistema de alusões e citações funcionavam em prol do reforço à coerência interna, sublinhando assim uma consistência do todo em função de suas leituras complementares. Por exemplo, quando em “O Desprezo” (*Le Mépris*, 1963, dirigido por Jean-Luc Godard), aparece um cartaz de “Viagem à Itália” (*Viaggio in Italia*, 1954, dirigido por Roberto Rossellini), na marquise do cinema à frente do casal de protagonistas, é estabelecida uma relação entre os filmes que impulsiona a leitura de “O Desprezo” à luz de “Viagem à Itália”, tendo em vista que ambos os filmes narram a história de um casal em crise que toma consciência gradual do despedaçamento de sua relação. Ainda que a associação entre filmes não seja explicitada pela fala de um personagem, ou devidamente explicada pelo roteirista e diretor, mediante uma análise mais atenta a alusão é justificada e reforça a coerência do que está sendo dito. Em outras palavras, o sistema de referências é revelador, ainda que de forma indireta, da ideia central do filme e atua em função deste.

outros que o envolvem de forma direta. No caso do filme, podem ser considerados materiais paratextuais, títulos, sinopses, pôsteres de divulgação, *making of*, materiais extras, entrevistas com a equipe, etc. A paratextualidade é uma das cinco modalidades de expressão da transtextualidade, que, ainda segundo Genette, compreende a relação de diferentes textos entre si, de modo explícito ou secreto. As outras quatro modalidades da transtextualidades são: a intertextualidade (co-presença de dois textos em forma de citação, plágio e alusão); a metatextualidade (relações entre um texto e outro, anunciadas ou evocadas pelo silenciamento, incluindo as atualizações, versões e críticas); a arquitekstualidade (relação com os títulos, subtítulos e partes/episódios); e a “hipertextualidade” (relação entre um texto, o hipertexto, e um outro anterior, o hipotexto, analisando suas transformações, alterações ou extensões). Vale ressaltar que transtextualidade é uma outra definição, mais abrangente por suas segmentações, para se referir tanto ao dialogismo, como definido pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, quanto à intertextualidade, defendida pela filósofa, linguista e psicanalista búlgaro-francesa Júlia Kristeva. Um estudo aprofundado do cinema em suas relações com tais proposições teóricas, em especial no que se refere às adaptações literárias, pode ser encontrado em Robert Stam, 2008 (*cf.* bibliografia). Já uma definição mais sucinta e objetiva do intertexto e do paratexto no cinema pode ser encontrada em Aumont e Marie, 2006: 170-171.

No contexto contemporâneo, considerando o olhar desencantado e o caráter fetichista quanto à história do cinema, a ânsia pela coerência do todo é muito mais flexível, uma vez que a unidade tende a se fragmentar quando as “piscadelas de olho” (estimuladas pelo mesmo sistema de citações) sugerem relações que nem sempre encontram ou permitem sua justificação, e, tanto por isso, priorizam um investimento criativo mais livre na experiência da obra. “Os Bons Companheiros” (*The Godfellas*), dirigido em 1990 por Martin Scorsese, ilustra bem essa tendência contemporânea à citação-homenagem e ao uso híbrido de características dos períodos clássico e moderno.

Durante todo o filme acompanhamos uma narrativa estabelecida dentro de uma lógica horizontal, marcada pelo encadeamento de informações em ordem linear e clara – característica predominante no cinema clássico. Na última cena do filme a voz em *off* do protagonista (interpretado por Ray Liotta) ressalta a mediocridade de seu novo cotidiano, após uma longa jornada de aventuras, em que atuou como um gângster por mais de trinta anos. É justamente no momento em que afirma “sou um João-ninguém” (primeira imagem, abaixo) que o personagem encara pela única vez a câmera (e o espectador), colocando em dúvida o que está sendo narrado através da quebra da quarta parede – recurso associado diretamente à corrente moderna do cinema, de forma a evidenciar e mesmo ironizar a ilusão fílmica.

A “piscadela de olho” para o espectador é reforçada na imagem seguinte, em que vemos o sanguinário amigo do protagonista apontando uma arma diretamente para a câmera (consequentemente, para o espectador) e atirando seguidas vezes, em um enquadramento que remete ao primeiro plano da figura do bandido em “O Grande Roubo do Trem” (*The Great Train Robbery*), dirigido em 1903 por Edwin S. Porter – curta-metragem pioneiro em histórias de mocinho-bandido. Da mesma forma que no filme de Porter do início do século passado, a inserção isolada do plano do bandido atirando para a câmera na película de 1990 aparece de forma descontextualizada¹³⁸ e ressuscita um personagem morto durante a história, rompendo de vez com a progressão narrativa linear, assim como abrindo possibilidades inúmeras de interpretação (imagens 2 e 3 do quadro na sequência). De acordo com Cousins, “nenhuma parte da história concorda com a última imagem em que aparece disparando. Não é um *flashback*, apenas flutua livremente” (2011: 450).

138 A descontextualização da imagem na narrativa era ressaltada na produção de 1903 porque o plano era vendido separadamente ao restante da narrativa e cabia ao projetorista colocá-lo antes ou depois da história, sendo que antes o personagem ainda não era conhecido e depois (como era mais comum de encontrá-lo) o bandido já havia sido morto – tornando sua aparição mais simbólica do que efetivamente narrativa, como homenagem Scorsese em seu filme de 1990.



Quadro 42: O caráter fetichista do cinema contemporâneo evidente nas cenas finais de “Os Bons Companheiros” (1990): a quebra pontual da quarta parede rompendo a narrativa de estilo clássico e a homenagem-citação a “O Grande Roubo do Trem” (1903), de Edwin S. Porter.

Mesmo o cinéfilo que identifica de imediato a citação-homenagem proposta no filme do filme de Scorsese não encontra neste reconhecimento a resposta objetiva para sua inserção na trama, uma vez que ela parece ali estar mais para sugerir e potencializar experiências do que efetivamente para explicar a história, estimulando desta forma o investimento criativo descolado da motivação do realizador. Nesse sentido, a citação e a quebra da quarta parede no final do filme deflagram pontos de fuga do plano de consistência, construído prioritariamente sob códigos do período clássico, e assim, podem ser encarados como instrumentos rizomáticos que promovem uma participação autoral ativa na esfera da recepção.

Destacamos no quadro abaixo outras três ilustrações a fim de reforçar a característica apontada e destacar a sua aparição em produções as mais diversas, atravessando assim gêneros, abordagens e pretensões comerciais específicas. Na primeira linha do quadro, temos o final de “O Dono da Noite” (*Light Sleeper*, 1992), de Paul Schrader; que, por sua *mise-en-scène* e conteúdo, remete diretamente à última cena de “O Batedor de Carteiras” (*Pickpocket*, 1959), de Robert Bresson; propondo assim a inusitada e estimulante relação entre dois filmes e dois personagens que até esta sequência em nada pareciam dialogar. Na linha seguinte, a assassina caolha Elle Driver (interpretada por Daryl Hannah), dos filmes “Kill Bill – Volumes 1 e 2” (2003; 2004), ambos dirigidos por Quentin Tarantino; que homenageia explicitamente a vingadora igualmente caolha Frigga (Christina Lindberg) do *sexploitation*¹³⁹ setentista sueco

¹³⁹ *Sexploitation* é uma categoria de filmes dentro do gênero *exploitation*, sendo este uma vertente de filmes de

“Thriller: Um Filme Cruel” (*Thriller: En Grym Film*, 1973), dirigido e roteirizado por Bo Arne Vibenius. Na última linha, a personagem de Edith Scob em “Holy Motors” (2012), dirigido e roteirizado por Leos Carax; que, na última cena, ao finalizar um dia de trabalho enquanto motorista de um versátil ator, veste uma máscara similar à usada por seu personagem mais famoso, em “Os Olhos sem Rosto” (*Les Yeux sans Visage*, 1960), dirigido por Georges Franju; no qual interpretava a filha de um médico obcecado em reconstruir o seu rosto após envolvê-la em um acidente que desfigurou sua face.



Quadro 43: jogo de citações-homenagens presentes nos mais diversos filmes contemporâneos, do drama “O Dono da Noite” (1992), ao surreal “Holy Motors” (2012), passando pela duologia “Kill Bill” (2002; 2003).

Nos casos destacados, a relação fetichista com a história do cinema estimulada pelos filmes excede o caráter centrípeto almejado pela corrente moderna. A constatação de que as citações não precisam ser necessariamente assimiladas para que a obra faça sentido corrobora

médio ou baixo orçamento, comumente chamados de “filmes B”, que teve especial repercussão a partir da década de 1950. Os *exploitation films* faziam uso de publicidade sensacionalista e investiam em temáticas de impacto imediato, a exemplo dos filmes de rock, de praia, de gangues de motoqueiros e ficção científica que estavam em voga nas décadas de 1950 e 1960. O *sexploitation* é uma categoria que abordava temáticas sexuais e incluía desde insinuações até cenas de sexo explícito, como é o caso de “Thriller: Um Filme Cruel”. Para aprofundar na história e nas categorias do filme B, ver MATTOS, 2003. Cf. bibliografia.

a afirmação de que o sistema de alusões na produção fílmica contemporânea tende a potencializar o investimento criativo destituído de uma lógica central, posto que o acesso às informações que evidenciam as contágios (como visto, informações estas amplamente visadas nas estratégias de desmistificação que cercam a apresentação da obra) apenas expõem novas dimensões da experiência fílmica, não-excludentes.

Em outras palavras, aquele que identifica todas as referências trazidas à tona no filme não garante para si uma experiência mais completa do que qualquer outro fruidor, que tenha relacionado apenas algumas ligações, ou nenhuma delas, já que as alusões-piscadelas de olho nem sempre (ou quase nunca) estão dispostas no filme em função da coerência interna, diferente da perspectiva moderna. As certezas, ou explicações últimas, são substituídas pelas proposições, pelo potencial aberto de leitura que afirma o caráter criativo.

A citação-homenagem, enquanto proposição relacional mais do que reforço de sentido, funda o que Jullier (2006) vai chamar de “flicker film”, ou filme que pisca, estando este apoiado na multiplicidade de referências e no aspecto *cool* que a disposição de tais exerce dentro da trama. O *cool*, por sua vez, está associado ao prazer do instante presente, ao narcisismo, ao distanciamento irônico e ao hedonismo (idem: 107-108). A valorização do aspecto *cool* nas produções contemporâneas reforça a efemeridade da experiência, já ressaltada como outra característica da produção fílmica atual no início desta seção, com base em Aumont (2008b) e Jullier e Marie (2009), uma vez que diz respeito às relações de alianças passageiras, as quais tendem a se atualizar de acordo com o aparecimento de outras tendências e novos agenciamentos.

4.3.1 O olhar desencantado *versus* a fascinação da imagem

O cinema (e, de forma mais abrangente, o audiovisual) contemporâneo se funda sobre uma aparente dicotomia na justaposição entre algumas características do cinema clássico e outras do cinema moderno. Há uma contradição nesta relação que o complexo sistema de alusões (qual nos aprofundamos na seção anterior) busca resolver com sua perspectiva festiva e sua ânsia pelo aspecto *cool*, de direcionamento pop. Entretanto, por mais pluralizarem do que efetivamente resolverem as dualidades entre as características clássicas e modernas, as

intertextualidades não dão conta de esclarecer, sob um plano estético, os trânsitos entre os estilos contrários.

O contágio entre clássico e moderno solicita necessariamente algumas permissões de ambas as partes. Assim, no filme híbrido contemporâneo o universo homogêneo e autônomo (clássico) se vê atravessado continuamente por técnicas autorreflexivas que deflagram o simulacro filmico (moderno). O que singulariza a produção atual é que essas constantes interrupções autorreflexivas não maculam de fato a ilusão fílmica, posto que o olhar para as imagens e os sons é já, e em acórdância com o cenário social pós-moderno, desencantado. Dessa forma, o aspecto *cool* recontextualiza os procedimentos modernos em uma estrutura fantasiosa clássica, e já não suscita distanciamento crítico, mas deflagra uma consciência do processo de manipulação (incentivada pela abundância de informações desmistificadoras que cercam a obra), evidenciando assim a falta de ingenuidade sobre sua construção.

Isso permite, por exemplo, que um personagem olhe diretamente para a câmera e mesmo pisque o olho para o espectador em determinado momento do filme sem que fato compreendamos tal ato como uma incitação a um posicionamento crítico diante da trama (como fariam os modernos seguindo o modelo brechtiano da quebra da quarta parede¹⁴⁰). Permite também que os personagens façam uso de recursos explicitamente cinematográficos, e inclusive referindo-se a eles enquanto tais, para resolverem conflitos internos da narrativa. Bastante ilustrativo do primeiro caso, justamente por seus excessos, está o filme “Curtindo a Vida Adoidado” (*Ferris Bueller's Day Off*), escrito e dirigido em 1986 por John Hughes.

Desde a primeira cena, o protagonista encara a câmera e conversa com o espectador, de forma bem humorada e “bacana”, passando truques de como se dar bem e relatando pequenas mentiras – em um estilo claramente televisivo, como se assumisse o lugar de um apresentador de tevê descolado ao modelo MTV, narrando as suas aventuras durante um dia de folga da escola e da família.¹⁴¹ Entre todos os personagens, ele é o único que detém o poder de quebrar a quarta parede e, tanto por isso, abusa do recurso, compartilhando todos os seus anseios e vitórias com o público. Em nenhum momento o recurso causa estranhamento; justo ao contrário, o tom confessional e as lições de como se dar bem sem muito esforço ensinadas

140 Bertold Brecht foi um importante dramaturgo, poeta e encenador alemão que defendia técnicas de encenação que provocavam o estranhamento do público, em busca de uma maior conscientização política a partir do distanciamento crítico. A quebra da quarta parede, fazendo os atores se dirigirem diretamente à plateia, é uma das técnicas mais consagradas de seu método.

141 A MTV é uma referência explícita do filme, já que na primeira sequência, logo quando Ferris Bueller convence seus pais de que está doente e não pode ir à escola, a primeira coisa que faz ao estar só é justamente ligar a tevê, que nada coincidentemente apresenta a vinheta vibrante do canal televisivo.

por Ferris Bueller (Matthew Broderick) com a maior espontaneidade e carisma, acabam por gerar uma cumplicidade entre personagem e espectador, o que descaracteriza em absoluto o uso moderno do código.



Quadro 44: O aspecto *cool* recontextualizando as técnicas modernas, as quais deixam de aparecer como instrumentos de distanciamento e passam a ser usadas para gerar cumplicidade entre espectador e personagem. No quadro, a quebra “simpática” da quarta parede em “Curtindo a Vida Adoidado” (1986).

Como ilustrativo do segundo caso, em que a naturalização e a neutralização das técnicas modernas no audiovisual contemporâneo inclusive permitem que os personagens assumam o controle da narrativa, pode-se citar o seriado televisivo “Os Normais” (2001-2003), dirigido por José Alvarenga Jr., em que o casal de protagonistas, Rui e Vani (intepretados por Luiz Fernando Guimarães e Fernanda Torres) constantemente interrompia suas discussões de relacionamento para um deles solicitar, na direção da câmera, um *mini flashback*, o qual servia de argumento (visual) para provar a razão de um dos lados. Tanto no caso de Ferris Bueller, quanto no de Rui e Vani, há um estímulo à participação afetiva que é mesmo potencializada pela recontextualização dos recursos modernos. Assim, a consciência da ficção é compartilhada de ambas as partes e por isso é estabelecida entre elas uma aliança de cumplicidade desencantada.

A sequência inicial de “Em Paris” (*Dans Paris*, 2006), escrito e dirigido por Christophe Honoré, é igualmente emblemática desta consciência filmica compartilhada, pois como ressaltam as legendas das imagens abaixo, as falas do personagem sublinham a ausência de erro na quebra momentânea da quarta parede, a afirmação da conversa com o espectador e o quão tal recurso pode ser embaraçoso em alguns momentos para ambos os lados. Nesse jogo cênico, o personagem forja um constrangimento mútuo, apoiando neste sentimento partilhado a cumplicidade para comentar momentos da obra. Em seguida, expõe um pacto com o espectador (imagem 4), assumindo que integra uma obra ficcional, que o espectador tem plena consciência disso, e que justamente por isso (pelas cartas estarem na mesa) uma relação supostamente mais equilibrada pode se desenvolver.



Quadro 45: O recurso moderno da autoconsciência interferindo pontualmente na narrativa coesa para estabelecer um pacto de cumplicidade entre filme e espectador. No quadro, sequência de “Em Paris” (2006).

Dessa forma, a experiência estética audiovisual contemporânea consegue sustentar a participação afetiva tão cara aos clássicos por meio do pacto com o espectador. O olhar desencantado, que já não é mais ingênuo por conhecer bem as estratégias de fundação das imagens, sons e narrativas (por ter sido moderno um dia), permite-se seduzir pela fantasia e participa afetivamente na esfera do corpo, driblando a esfera da racionalidade, sem de fato negá-la. As técnicas modernas são incorporadas para afirmar que a estrutura fílmica tem suas regras e é preciso lidar com elas (negá-las seria retomar uma postura clássica que já não sustenta credibilidade), e na maior parte das vezes usá-las ao seu favor, como nas três produções ilustradas acima.

Ou seja, a produção audiovisual contemporânea tende a mesclar elementos clássicos e modernos, buscando recuperar um envolvimento afetivo, porém utilizando de recursos propriamente modernos para evidenciar a forma; estabelecendo uma aliança de cumplicidade na qual ambos compartilham de que se trata de um simulacro, mas se permitem fascinar momentaneamente pela ilusão cinematográfica, sublinhando assim o caráter efêmero da experiência.

A esfera do corpo vai ser importante para compreender este drible pontual da racionalidade. A fim de estimular e excitar o espectador, será posto em relevo o impactante, na ânsia de suspender provisoriamente a incredibilidade. Não à toa, o investimento de muitas

produções contemporâneas no lúdico e no fantasioso, não à toa também o retorno do grandioso e a exploração de seu completo oposto, o minimalismo enquanto perspectiva estética; assim como o vertiginoso e o etéreo. Laurent Jullier falará de “fascinação pós-moderna pelo lúdico” (2006: 110), na idealização saudosista de uma ingenuidade perdida; enquanto o pesquisador britânico Andrew Darley sublinhará a “fascinação do espectador, imerso em umas imagens deslumbrantes e enfeitiçadoras” (2002: 165).

A antinomia olhar desencantado *versus* fascinação da imagem tende a oscilar no que chamaremos aqui de estética sensual como característica da produção contemporânea. Diferente da projeção-identificação, de cunho prioritariamente emocional, e o estranhamento crítico, de cunho prioritariamente racional, uma forma de realização que investe no envolvimento sensual preza pelo impacto corporal, pela embriaguez da visão e da audição, pelo flerte com a crença momentânea das narrativas e pelo anseio espectral de ser seduzido. Destacamos os termos utilizados: impacto; embriaguez; flerte; crença momentânea; anseio; pois todos reforçam o caráter efêmero da experiência contemporânea, conforme já discutido neste capítulo. Em síntese, a estética sensual característica da produção audiovisual contemporânea busca arrebatá os sentidos, porém circunstancialmente; no arrebatamento contorna temporariamente a incredibilidade, mas não reverte efetivamente o quadro de desencanto. É tão impressionante que bem que poderia ser real (parte da realidade tangível), mas se sabe que é uma composição ilusória, construída com determinadas técnicas.

Um dos códigos de linguagem mais determinantes para este arrebatamento sensorial é a fotografia. O pesquisador francês Fabrice D'Allonnes, em seu estudo sobre as luzes clássica e moderna, percebe desde os anos 1980 “um retorno quase generalizado ao esculpido clássico da imagem, não sem uma forte tendência maneirista” (2008: 80). Em acórdância com a perspectiva de que a produção contemporânea conjuga elementos clássicos e modernos, porém de forma a singularizar uma expressão, merecedora de estudo independente, D'Allonnes aponta no referente à fotografia

a busca de efeitos de todo tipo, e muitas vezes sem que de fato apareça algo que legitime o efeito, que existe por si mesmo: cinema de imagem, orgulhoso de sê-lo, sem comedimentos, desde logo liberado da ética moderna, que inclusive tende sem circunlóquios à moral clássica (não há efeito sem causa). (...) Cada vez mais filmes, ao tempo em que seguem respeitando uma lógica lumínica mais bem realista (ainda que voltem à moda algumas arbitrariedades típicas de estúdio, que já não 'colavam' desde os anos 1960), se encaminham para a exacerbação, para a exageração desta, que permanece viva ou violentamente teatralizada. E ainda que nesta época de mestiçagem absoluta não se desenhe nenhuma tendência verdadeira ou pura, dá contudo a sensação de que se podia detectar (eco de alguma angústia geralmente inibida) uma tentação neoexpressionista, patente em toda uma subprodução de

clipes, latente em algumas películas recentes (de David Lunn até Alan Parker, em “Sangue Ruim” de Carax e mesmo em “Asas do Desejo”, de Wim Wenders) (ibidem: 80-81).

A exacerbação do efeito, como bem destaca D'Allones, anseia pelo impacto visual, que inebria, seduz e excita o olhar e assim participa ativamente nesta estética sensual. Entretanto, há várias formas de expressão deste modelo, que contempla desde a saturação das cores e o excesso de informações visuais competindo entre si, até seu efeito contrário, de rarefação e escassez de visibilidade. Como ilustrativo deste último caso, recordamos as imagens de “Os famosos e os duendes da morte” (analisado no capítulo anterior), que suscitavam uma espécie de vidência do espectador na oscilação entre a possibilidade e a impossibilidade de ver. A névoa natural e artificial (pela manipulação de foco), a carência de luz em vários momentos, a exploração insistente dos campos vazios estimulando a imersão do olhar, envolvem o espectador em uma atmosfera sensorial que o lança em uma suspensão da incredibilidade (própria do contemporâneo) por meio da poesia.

Enquanto outra expressão de arrebatamento do olhar, mais evidente em seus usos, as cores saturadas em associação com uma iluminação de contraste dentro do quadro geram efeito similar de embriaguez, porém de forma mais vertiginosa. Tal exacerbação não afasta necessariamente o recurso de uma esfera visual marcada pela atmosfera poética, tecendo aqui a relação com o caso ilustrado acima de “Os famosos e os duendes da morte”. Um filme emblemático dentro desta proposta é “Amor à Flor da Pele” (*Fa yeung nin wa/ In the mood for love*, 2000), assim como sua sequência “2046 – Os Segredos do Amor” (2046, 2004), ambos roteirizados e dirigidos pelo cineasta chinês Wong Kar-Wai.¹⁴²

Os dois filmes de Kar-Wai investem a fundo no poder de fascinação das imagens, embriagando os sentidos pela beleza dos quadros. Em outras palavras, levam ao extremo a proposta de estética sensual, apostando em uma iluminação com traços expressionistas, porém de cores vibrantes. A fotografia dos filmes excita continuamente o olhar, de forma envolvente e quase mesmo enfeitiçante. A trilha sonora, uma câmera que flutua pelos ambientes e que retarda o movimento para ressaltar os detalhes, enquadramentos pouco usuais ou bastante fragmentados, ajudam a compôr uma atmosfera de intenso potencial poético.

142 Muitos outros filmes poderiam ser citados dentro desta categoria: da fotografia de cores saturadas com iluminação de contraste investindo em uma embriaguez do olhar. No entanto, para não nos estendermos, completamos a ilustração com dois filmes brasileiros que exaltam tais características: “Lavoura Arcaica” (2001, de Luiz Fernando Carvalho) e “Exilados do Vulcão” (2013, de Paula Gaitán).



Quadro 46: O arrebatamento visual na saturação das cores e nos contrastes marcados em “2046” (2004).

A câmera flutuante é outro componente fílmico de imensa importância para pensar esta provocação sensual da estética fílmica contemporânea. Em “Amor à Flor da Pele”, assim como em “2046”, a câmera mostra-se completamente envolvida na atmosfera do filme e perambula flertando com os cenários e personagens, explorando enquadramentos inusitados, que prezam mais pela beleza da imagem do que por sua revelação dramática. Ultrapassando uma câmera sensível, que participa e inclusive interfere na ação, como defendiam Pasolini (1982) e outros modernos, a câmera revela-se aqui insinuante e insinuada, também ela fascinada pelas imagens.¹⁴³

Buscando dimensionar este cinema de efeitos que caracteriza a produção atual, Laurent Jullier destaca uma cena, talvez a mais marcante delas, do filme “Amor à Flor da Pele”, de Kar-Wai, a fim de sublinhar a importância da forma:

Descer a rua com um pote para comprar uma sopa de talherins em um restaurante qualquer assume neste caso aspectos vibrantemente poéticos – quase oníricos, com a utilização da câmera lenta e da trilha de uma bonita valsa sublinhando a cena –, quando se trata do gesto mais corrente que se pode imaginar no contexto espaço-temporal postulado pela diegese. Neste caso, descobriríamos o efeito que poderíamos chamar de mata-paixões cinéfila se, em troca, tivesse sido o caso de ir buscar um sanduíche de queijo e presunto na vitrine do bar da esquina (2006: 37).

¹⁴³ Dentro da mesma proposta, porém na ânsia da provocação corporal por meio da vertigem, vale destacar a sequência inicial de “Irreversível” (*Irréversible*, 2002), escrito e dirigido por Gaspar Noé. Nela, a câmera assume o lugar de um inseto e “voa” descontrolada pelos ambientes, capturando fragmentos de imagens e fazendo movimentos nauseantes, atraída pelo aspecto pegajoso dos corpos e dos espaços que circula.

Esta declaração de Jullier é interessante, pois exalta a capacidade da forma em reconfigurar situações, assim como coloca, e aqui nos parece ainda mais importante, que o conteúdo é ressignificado e ganha contornos distintos de acordo com a articulação dos códigos de linguagem em função de uma maneira de olhar. A poesia das cenas em que a mulher desce a escadas para buscar a sopa de talherins não está no conteúdo em si, bastante trivial segundo Jullier, mas sim na forma como a ação é retratada, nos recursos utilizados com fim de trazer à tona um olhar fascinante, e igualmente fascinado.

Um terceiro modo de expressão da fotografia que investe neste envolvimento sensual enaltecido pela estética contemporânea, é a conjugação de cores saturadas com o excesso de informação visual no quadro. Provoca um efeito de vertigem do olhar e retira o fôlego do espectador não tanto pela poeticidade da cena, mas sim pela abundância de elementos. Um caso emblemático deste modelo é “Moulin Rouge: Amor em Vermelho” (*Moulin Rouge*, 2001), dirigido pelo cineasta australiano Baz Luhrmann. Neste filme, de fotografia “violentamente teatralizada” (recuperando aqui o termo de D'Allones), os estímulos visuais se acumulam incessantemente e embriagam o olhar de maneira explosiva.

O deslumbramento diante das cores vibrantes e das informações visuais que se sobrepõem na tela fazem de “Moulin Rouge” uma exaltação à estética sensual, driblando o olhar desencantado em meio a tantos estímulos e no acúmulo de elementos e referências cruzadas. Além da fotografia vibrante, o filme atualiza (com roupagem pop) os códigos do melodrama, incorporando ao gênero um ritmo frenético ao molde dos videoclipes e uma exuberância cênica que remete, explicitamente, aos musicais indianos realizados nos estúdios de Bollywood (como as duas últimas imagens do quadro seguinte revelam).

A trilha sonora de “Moulin Rouge”, da mesma forma que “Amor à Flor da Pele”, participa desta estética sensual ao impactar pela inserção de clássicos pop recentes em tramas de época, deslocando tanto a música quanto a trama do filme de seu tempo e espaço. No filme de Luhrmann, a piscadela de olho para o espectador e o aspecto *cool* são ressaltados quando os personagens franceses do início do século XX entoam canções de amplo sucesso no contexto recente, de artistas como Nirvana (*Smells Like Teen Spirit*); The Police (*El Tango de Roxanne*); Elton John (*Your Song*); David Bowie (*Heroes*); Madonna (*Like a Virgin*) e mesmo Marilyn Monroe (*Diamond's are a Girl's Best Friend*).

De maneira similar, quando o cantor estadunidense Nat King Cole pontua a trilha sonora de “Amor à Flor da Pele”, cantando em espanhol clássicos como “Aquellos Ojos

Verdes” e “Quizás, Quizás, Quizás” em uma trama ambientada na China, o atravessamento de referências é exaltado, justamente em seu cruzamento, dentro de uma lógica fetichista de realização audiovisual na ânsia pelo impacto e sedução do espectador. Outros exemplos como a música “We Will Rock You”, da banda Queen, incorporada à aventura medieval “Coração de Cavaleiro” (*A Knight's Tale*, 2001), escrito e dirigido por Brian Helgeland; ou ainda “What Ever Happened?”, da banda The Strokes, aparecendo em uma cena de destaque do filme de época sobre a rainha francesa “Maria Antonieta” (*Marie Antoinette*, 2006), escrito e dirigido por Sofia Coppola¹⁴⁴; reforçam o uso da trilha sonora para gerar cumplicidade (por reconhecimento e piscadela de olho) com o público e envolvê-lo corporalmente na atmosfera do filme.¹⁴⁵



Quadro 47: A explosão de cores e elementos arrebatando o olhar pelos excessos em “Moulin Rouge” (2001).

“Moulin Rouge” também nos instiga a pensar sobre a composição do quadro e suas possibilidades de manuseio de forma a potencializar a fascinação visual. O que salta aos olhos já de imediato é o excesso de informações enquadradas, tanto quando o plano é aberto (como nas duas últimas imagens do quadro acima), como quando o plano é médio – e nesse sentido a

144 Em “Maria Antonieta”, outra piscadela de olho similar ao uso da música da banda The Strokes pode ser destacada no aparecimento ultra-rápido de um tênis All Star entre os sapatos de época da rainha francesa. O efeito de surpresa que gera a imagem, suspendendo o espaço e tempo da trama, implica um envolvimento imediato do público, trazendo a monarca e seu comportamento egocêntrico, consumista e pseudo-rebelde, para os dias atuais, reforçando assim os laços de identificação.

145 Também nesta característica “Os famosos e os duendes da morte” dialoga com a estética contemporânea na utilização do clássico da música pop “Mr. Tambourine Man”, de Bob Dylan, como peça fundamental para a progressão dramática e para o estabelecimento de uma certa cumplicidade com o público.

segunda imagem do quadro é bastante ilustrativa, posto que compreende quatro camadas imagéticas sobrepostas uma sobre a outra: em primeiro plano, o casal se beijando; logo em seguida, o portal dourado que os emoldura; um pouco mais ao longe, uma parte do moinho em vermelho vibrante e mais ao fundo, a cidade em tons opacos.

Essa composição em camadas com média profundidade de campo é bastante recorrente nas produções atuais, evidenciando uma sobreposição manipulada digitalmente que busca forjar um relevo para a imagem, pois entre uma camada e outra parece haver um vazio insinuado pela quantidade de luz lançada sobre os corpos e objetos – justamente a fórmula que prevalece na composição em 3D, acumulando elementos em sucessivas distâncias na superfície na tela, enaltecendo assim o efeito de transbordamento. Philippe Dubois (2004) ressalta que este modelo compositivo remete ao contágio do cinema por uma estética videográfica, sublinhando a espessura da imagem (ou profundidade de superfícies) como alternativa e mesmo subversão à profundidade de campo, em seus aspectos preservadores de uma homogeneização do espaço e ausência de manipulação.

Sabemos, desde os textos famosos de André Bazin pelo menos, que a profundidade de campo encarna, no que há de mais ontológico, o ideal da concepção 'metafísico-realista' do espaço cinematográfico. A profundidade de campo pressupõe a perspectiva monocular, a homogeneidade do ponto de fuga e, sobretudo, a referência originária absoluta ao olho, ao ponto de vista, ao Sujeito, instaurador e termo de todo o dispositivo. Se o cinema é um Todo orgânico, emanção de uma consciência visual, o plano em profundidade de campo é sua figura metonímica por excelência. Em vídeo, e especialmente no uso do vídeo que passa pela mescla de imagens, é claro que não pode haver 'profundidade de campo' no mesmo sentido, pois não há mais uma imagem única (nem espaço único, nem ponto de vista único etc.), mas várias. Embutidas umas sobre as outras, umas sob as outras, umas nas outras. Esta mixagem visual não deixa de produzir efeitos de profundidade, mas uma profundidade, por assim dizer, de superfícies, fundada na estratificação da imagem em camadas. Nada que ver com a profundidade de campo. Embutir uma imagem na outra é engendrar um efeito de relevo (o 'buraco' e seu preenchimento) que é invisível fora da imagem, e só existe para o espectador. Na incrustação, há sempre uma dialética do que está na frente (por exemplo, o corpo) e do que está atrás (o cenário), do que está sobre e do que está sob, mas enquanto artifício de construção (a composição da imagem) que não corresponde a nenhuma realidade física e não existe fora da tela que visualiza o 'efeito' (2004: 86-87).

Este efeito de acúmulo e transbordamento é interessante para pensar o envolvimento sensorial, posto que as imagens estão na superfície ou a saltar da tela (como de fato busca o uso do 3D). De acordo com as afirmações de Dubois, é a evidência de um universo da tela que tende a suplantar o universo fílmico. A espessura da imagem ou profundidade de superfícies anseia transformar a tela em uma epiderme de relevos quase tangíveis, forjando uma realidade que não se pretende autônoma (como queriam os clássicos), uma vez que,

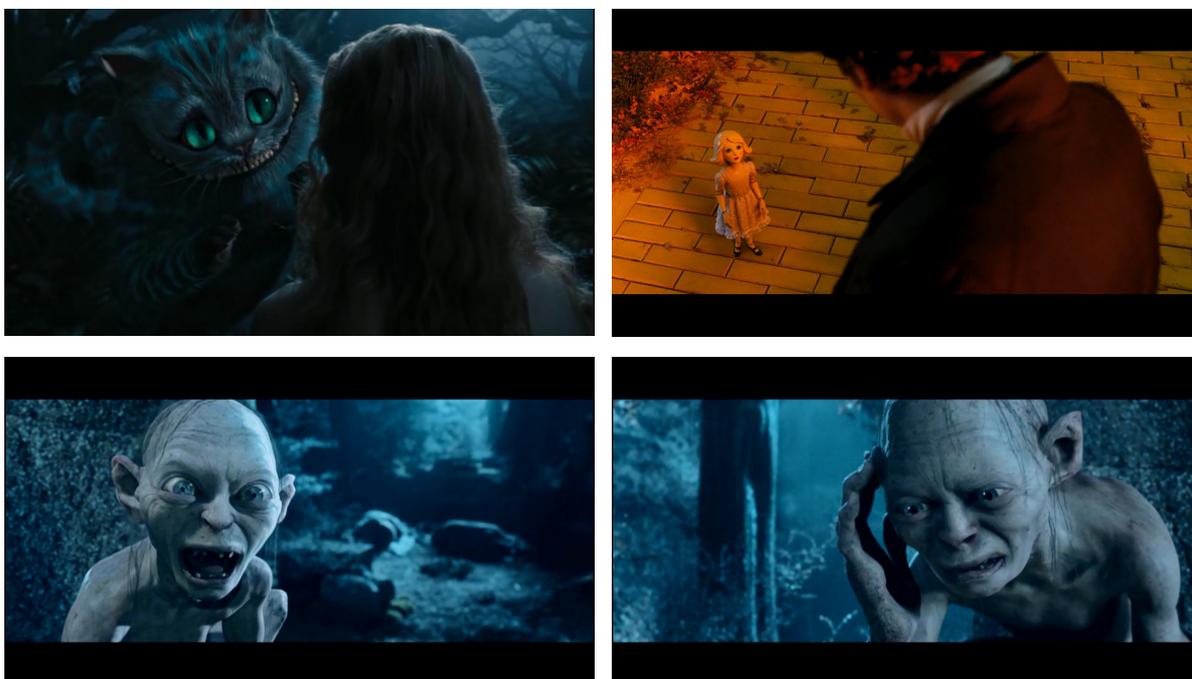
retomando as palavras do pesquisador francês, não tem relação direta com nenhuma realidade física e inexistente além da tela que projeta o efeito.

As observações de Dubois referem-se a princípio a técnicas de incrustação e colagem videográficas que predominaram entre as décadas de 1970 e 1990 e que encontram na manipulação digital uma sofisticação visual sem precedentes, em especial nas produções cinematográficas de alto orçamento realizadas a partir de 1990, que investem nos efeitos especiais e no uso de tecnologias como o 3D. Destacamos estas diferenças pois tais refletem uma distinção de abordagem primordial entre vídeo e cinema para os desenvolvimentos técnicos. Como sublinha Machado (2005), enquanto o vídeo (e em especial a videoarte) faz das inovações técnicas instrumentos de renovação constante da linguagem, o cinema se apropria destas inovações primeiramente para assegurar e atualizar a sua linguagem já estabelecida.

Neste caso específico das superproduções, a sofisticação das técnicas de sobreposição de imagens em movimento servem à valorização de um realismo de impacto, que exacerba uma realidade fantasiosa tão crível e deslumbrante em seus detalhes que remete a sua impossibilidade de existência. Assim, seduz momentaneamente o olhar, reforçando uma estética sensual na dualidade entre a fascinação da imagem e o olhar desencantado, entre a fantasia exacerbada e uma perfeição compositiva que acaba por enaltecer a sua própria falsidade. Dessa forma, “Moulin Rouge”, ainda que com todos os seus exageros, aparece como um exemplo modesto, diante de outras produções recentes que são totalmente construídas sobre “camadas de imagens em movimento” (DARLEY, 2002: 44), a exemplo de “Capitão Sky e o Mundo de Amanhã” (*Sky Captain and the World of Tomorrow*, 2004), escrito e dirigido por Kerry Conran; e “Sin City: A Cidade do Pecado” (*Sin City*, 2005), dirigido por Frank Miller e Robert Rodriguez.

Universos fantasiosos e paralelos são assim privilegiados dentro de uma parcela considerável da produção audiovisual contemporânea (referimo-nos aqui às produções grandiosas, com altos orçamentos) e alcançam certa aceitação desde que fundamentados em um realismo de impacto. Nesse sentido, o arrebatamento do olhar pela fascinação das imagens se mostra presente na composição potencialmente crível no espaço da tela (e somente dentro dela) do encontro de Alice com o Gato de Cheshire em “Alice no País das Maravilhas” (*Alice in Wonderland*, 2010), dirigido por Tim Burton; na interação do mágico de Oz com uma boneca de porcelana em “Oz: Mágico e Poderoso” (*Oz the Great and Powerful*, 2013),

dirigido por Sam Raimi; ou ainda no jogo fascinante de interpretação de Gollum (personagem totalmente construído em computador a partir dos movimentos do ator Andy Serkis) em sua luta interna entre o bem e o mal na trilogia “O Senhor dos Anéis” (*The Lord of the Rings*, 2001/ 2002/ 2003), entre outros exemplos.



Quadro 48: A fascinação das imagens impossíveis, porém críveis e deslumbrantes, no diálogo de Alice com o Gato de Cheshire; do mágico de Oz com a boneca de porcelana, assim como no duelo de interpretações do personagem “de síntese” Gollum, articulado no clássico recurso de oposição entre o campo e o contracampo.

Sobre este efeito de realidade de tela, criado na justaposição de imagens reais com outras construídas no computador, o especialista em cultura digital visual contemporânea, Andrew Darley (2002), faz a distinção entre elementos de manipulação e elementos de síntese. Basicamente, os elementos de manipulação efetuam modificações sobre as imagens (melhorando a iluminação, apagando componentes do quadro, inserindo outros, etc.), enquanto os elementos de síntese dizem respeito à geração de imagens totalmente no computador (como é o caso do personagem Gollum do quadro acima). Jullier e Marie (2009) sublinham sobre este último modelo:

As 'imagens de síntese' autorizam a concepção de criaturas fantásticas de modo tão convincente (...). Entretanto, elas são apenas a ponta do iceberg das manipulações numéricas, que fazem passar o cinema do modelo do teatro (com o palco parecendo um quadro onde se fixaria para sempre a representação do dia) para o modelo da pintura (com o quadro parecendo um palco, que se pode retocar infinitamente, afastando-se inclusive da realidade que se encontrava diante da objetiva). Torna-se banal mudar o cenário no plano posterior, suprimir uma ruga dos atores ou apagar os cabos que os fazem voar. A 'era do numérico' fornece, do ponto de vista analítico, uma razão suplementar para se privilegiar o ponto de vista do espectador. Na verdade, quanto mais recente é o filme analisado, mais ele tem chances de

comportar 'planos-telas' retocados ou inteiramente calculados por meios numéricos, ou seja, concebidos diretamente como sequências de 0 e de 1, destinadas a iluminar *pixels* sobre uma tela. À pergunta: 'Como isso é feito?', só um especialista em informática pode responder, dando ao analista amante das explicações genéticas mais recentes linhas de código e sequências de algoritmos (2009: 216-217).

O plano-tela, conforme definem Jullier e Marie, construído ou manipulado numericamente, vai suscitar uma experiência baseada na ambiguidade entre o fotografado ou fabricado e, segundo Darley, dialoga com um cinema de truques à la Méliès, uma vez que “estamos no espetáculo de magia, onde resulta extraordinariamente divertido que nos enganem, e onde, ainda que não estejamos seguros de como os truques foram feitos exatamente, nos assombra a astúcia com que conseguiram realizá-los” (2002: 96); ao mesmo tempo em que lança luz sobre a falsidade de seus efeitos por sua tentativa de recriação de uma fantasia mais realista do que a própria realidade tangível.

Um termo que se tornou bastante recorrente nos últimos anos para descrever uma parcela considerável da produção audiovisual contemporânea, e que serve para condensar o debate aqui proposto entre o fotografado e o fabricado, é o hiperrealismo. Em verdade, remete primeiramente a uma técnica de pintura que simula a perfeição de detalhes de uma fotografia em alta definição, na grande parte das vezes inclusive superando-a. No âmbito teórico, faz uso de uma palavra aplicada pelo filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard (1991) para relatar o colapso entre o real e sua representação. Para Baudrillard, o hiperreal é um universo de pura simulação, nem possível (enquanto realidade tangível), nem impossível (enquanto realidade virtual), nem real, nem irreal, mas sempre intransponível, inultrapassável, ou seja, sem exterioridade (ibidem: 155-156). O conceito parece ilustrar bem a noção de efeito de tela, que como destacou anteriormente Dubois (2004), não encontra ressonância fora dela, já que somente se realiza na esfera da simulação.

No plano estético, o hiperrealismo busca “entregar a representação do fantástico com a precisão de superfície que se associa à fotografia” (DARLEY, 2002: 183), intencionando jogar com a ilusão espetacular em um sistema de oscilação de crenças na imagem, reiterando assim uma estética sensual, em prol do impacto e do deslumbramento que dribla momentaneamente o olhar desencantado. Sobre a proposta hiperrealista no audiovisual contemporâneo, Darley afirma:

Simular fotografar o fantástico, oferecendo-nos a aparência de uma imagem fotográfica em movimento do impossível. Em outras palavras, estas imagens representadas digitalmente parecem reais, forjam as mesmas qualidades indiciais que as imagens dos personagens e cenários de ação real que integram. Esta característica resulta parcialmente pronunciada em cenas que implicam uma certa

intimidade em relação ao ponto-de-vista. Assim, a cada vez maior perfeição de síntese de imagens por computador e a capacidade, de novo conseguida a mercê das técnicas digitais, de unir imperceptivelmente o que antes havia constituído movimentos e ações impossivelmente complexos, permitiu que efeitos assombrosos entrassem no plano do 'primeiro plano' (ibidem: 176).

O historiador de cinema Mark Cousins (2011: 455-460) lista uma série de filmes que consolidaram, durante a década de 1990, essa revolução digital por meio do desenvolvimento de técnicas que primavam pelo hiperrealismo tanto visual quanto sonoro. São eles: “O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final” (*Terminator 2: Judgment Day*), dirigido por James Cameron em 1991, no qual o protagonista e o antagonista exibiam de forma bastante convincente seus corpos compostos totalmente por metal líquido; “O Parque dos Dinossauros” (*Jurassic Park*), dirigido por Steven Spielberg em 1993, que impressionava pela recriação dos répteis mesozóicos e sua interação com os humanos; “Titanic” (1997), dirigido também por James Cameron, que reproduzia de modo vertiginoso e fascinante o naufrágio de um gigantesco transatlântico no ano de 1912; e “Matrix” (*The Matrix*, 1999), escrito e dirigido pelos irmãos Andy e Lana Wachowski, no qual as próprias noções de simulacro e hiperrealidade pautam a trama.

Frente aos filmes destacados por Cousins, os casos ilustrados no último quadro acima (a trilogia “O Senhor dos Anéis”; “Alice no País das Maravilhas” e “Oz: Mágico e Poderoso”) atualizam as interferências digitais no plano (seja pela manipulação, seja pelas imagens de síntese) e mostram como esta tendência hiperrealista continua repercutindo nas produções audiovisuais dos últimos anos.¹⁴⁶ Destacamos ainda, justamente por seus excessos, o filme “A Origem” (*Inception*, 2010), escrito e dirigido por Christopher Nolan. O filme usa de uma trama que aborda o roubo de segredos a partir da introdução no subconsciente humano durante o sono para dilatar o tempo, romper com a gravidade e dobrar sobre si cidades inteiras, em arroubos visuais e sonoros envolvidos em uma história aparentemente complexa.

Se salientamos “A Origem” dos demais exemplos é porque neste filme a ânsia de pacto e jogo com o espectador assume dimensões estratosféricas. A experiência do filme é cercada de enigmas e perguntas abertas: Quantos níveis de consciência a trama aborda? Em que nível do subconsciente o protagonista se encontrava em determinado momento chave da história? O fato do pião estar em movimento na última cena é um indicativo de que se trata de uma ilusão, como em momentos anteriores?, etc. Porém, se as perguntas são muitas,

¹⁴⁶ Por demandarem altos orçamentos e técnicas sofisticadas de criação e edição de imagens, Hollywood consolidou-se enquanto principal representante desta tendência hiperrealista no cinema contemporâneo. Um estudo direcionado sobre este modelo de realização pode ser encontrado em Riambau, 2011. Cf. bibliografia.

respondê-las de maneira exata não acarreta uma mudança substancial na experiência, ancorada na exacerbação do gozo visual e no fascínio das construções cênicas hiperrealistas. Neste caso, a própria permanência da dúvida e a abundância de enigmas sustenta o interesse no filme e inclusive atribui a ele um certo invólucro artístico.¹⁴⁷



Quadro 49: Ilustrativo por seus excessos, “A Origem” (2010) marca uma ânsia pelo arrebatamento e envolvimento sensual em meio a uma trama supostamente complexa, que propõe um jogo com o espectador.

A proposta de jogo vertiginoso entre filme e espectador que “A Origem” evidencia de forma marcante ultrapassa tanto a proposta clássica (que prezava pela clareza e objetividade), assim como a proposta moderna (de estranhamento e reflexão). Em meio a enigmas imersivos, piscadelas de olho e imagens deslumbrantes,

o espectador é mais um sensualista do que um 'leitor' ou intérprete, de uma maneira que não resulta completamente divergente da do espectador de arte abstrata. O espectador da cultura visual digital se define, sobretudo, como um buscador (ou buscadora, dependendo de seu gênero) de deleite visual e de estimulação corporal desenfreada. Enquanto centro do assalto sensual, persegue o ornamental e o decorativo, os modos fastuosos, o assombroso e o impressionante, as nuances do efeito encenado e o momento de virtuosismo, a emoção da vertigem ou a adrenalina da competição (DARLEY, 2002: 264-265).

Andrew Darley ressalta que o sistema de realização e experiência baseado na fascinação e no impacto almeja inevitavelmente uma “imediatez de implicação e participação” (ibidem: 273); e no caso das imagens e sons altamente manipuladas em função da ânsia hiperrealista, se funda em “uma poética do jogo de superfície”, que “manifesta uma preocupação pela forma e pela superfície e se esforça por seduzir os espectadores através dela.

147 Efeito similar de interesse espetacular ancorado na incerteza das informações e no jogo de adivinhações sustentou o êxito da série televisiva estadunidense “Lost” (2004-2010), na qual um grupo de estranhos tinha que conviver isolado em uma ilha após um misterioso acidente de avião, que parece estar relacionado em alguma medida com o passado de cada um dos sobreviventes.

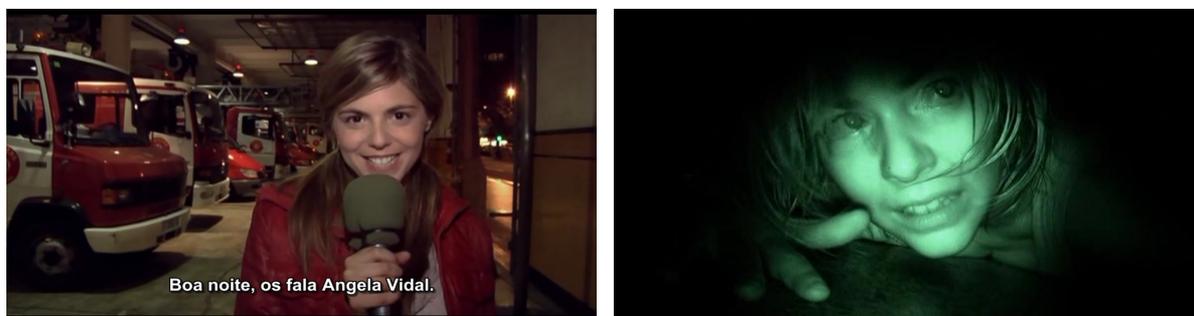
Os gozos e as sensações visuais, estilísticas e físicas constituem o 'modus operandi' primordial dentro deste espaço” (ibidem: 300).

Na contramão da perfeição visual buscada pelo hiperrealismo, uma outra expressão estética mostra-se recorrente entre as produções contemporâneas e reflete uma influência tanto do vídeo, quanto dos noticiários ou ainda dos programas de *reality show* televisivos. É o que Laurent Jullier chama de “efeito reportagem” (2006: 117), e que diz respeito às produções que forjam um amadorismo seja dos dispositivos (câmeras de baixa qualidade) seja das técnicas (câmera na mão, oscilante; cortes secos; iluminação escassa). A alta granulação da imagem, associada a uma forma de abordagem que simula a captação “em direto” (não editada e manipulada), busca reproduzir um realismo imediato e crível ao modelo das reportagens informativas para a televisão, ou então dos *reality shows* que acompanham os personagens até fazê-los esquecer de que estão sendo filmados, e por isso, de comportamento supostamente mais íntimo e espontâneo.

Casos emblemáticos desta tendência que vai na contramão da perfeição exacerbada do hiperrealismo, e anseia pela imagem suja, granulada, texturizada a fim de denotar maior realismo, são: “A Bruxa de Blair” (*The Blair Witch Project*, 1999), escrito e dirigido pelo norte-americano Daniel Myrick em parceria com o cubano Eduardo Sánchez; “Atividade Paranormal” (*Paranormal Activity*, 2007), escrito e dirigido por Oren Peli; “[Rec]” (2007), dirigido pelos espanhóis Jaume Balagueró e Paco Plaza; e “Cloverfield: Monstro” (*Cloverfield*, 2008), dirigido por Matt Reeves. Em todos os filmes apontados, câmeras manuais de vídeo ou mesmo câmeras de segurança assumem o protagonismo estético e flagram situações inesperadas, com o ataque de uma bruxa no meio da floresta; a ocorrência de eventos sobrenaturais em uma casa de classe média; ou o aparecimento de um monstro no meio de Nova York.

Entre as produções destacadas, “[Rec]” investe de forma mais explícita neste “efeito reportagem” ao construir uma trama na qual uma repórter e um cameraman são surpreendidos por um incidente que os mantém presos em um casarão no centro de Barcelona enquanto acompanham a atuação do pelotão de bombeiros. Assim, o filme começa com a câmera de vídeo sendo acionada para a apresentação da reportagem (primeira imagem do quadro abaixo), conservando inclusive os *takes* duplos; é mantida ligada durante as manifestações homicidas e só termina seu relato quando a repórter é então atacada, em uma longa e angustiante sequência iluminada somente pela luz infravermelha da câmera, distorcendo cores

e angulações (segunda imagem do quadro abaixo). Assim, o filme é composto somente do material capturado pela câmera de vídeo dos jornalistas, simulando um documento encontrado na cena do crime, sem edição, conservando dessa forma a espontaneidade dos acontecimentos.



Quadro 50: Sequência inicial e final de “[Rec]” (2007), que usa de forma explícita do “efeito reportagem” para forjar credibilidade à imagens supostamente encontradas, buscando o envolvimento pelo registro documental.

As imagens trêmulas, os ângulos inusitados, a interferência inesperada de pessoas estranhas durante as gravações, a forma de asserção documental e a movimentação intensa em um registro improvisado e sujo (por suas granulações e intencional baixa qualidade da imagem) trabalham em prol de uma imediatez de implicação e participação corporal do espectador com efeitos similares à composição hiperrealista, porém a partir de técnicas e apelos distintos. No caso do “efeito reportagem”, a fascinação pelas imagens se dá tanto pela suposta espontaneidade do registro, assim como pela provocação de que qualquer um que tenha uma câmera de mão (o que corresponde à grande maioria dos espectadores) pode ser surpreendido por situação semelhante e tornar-se protagonista de uma aventura. As perspectivas do jogo e da suspensão temporária da incredulidade se sustentam no “efeito reportagem” pelo anseio espetatorial por ser seduzido, consciente de que a sedução não passa de simulacro.

Enquanto outra característica marcante na produção audiovisual contemporânea, é interessante destacar os contágios e hibridismos estéticos no espaço compositivo do quadro (*mise-en-scène*), seja por meio da texturização e granulação da imagem, seja na incorporação de elementos gráficos ou colagens, seja no trânsito livre entre a película e outros formatos, ou no investimento em técnicas de animação as mais diversas auxiliando na narração e chamando a atenção para a mestiçagem de componentes visuais. Todas estas técnicas revelam uma consciência do processo de realização (desencantamento do olhar), ao mesmo tempo em que impactam e fascinam pela pluralidade de seus usos estéticos, assim como pela provocação

cool, considerando o fluxo e a dimensão temporal da simultaneidade como dinâmica própria do cenário contemporâneo.

São inúmeros os filmes recentes que investem em técnicas híbridas, potencializando os cruzamentos mutuamente enriquecedores para o cinema, o vídeo, a televisão e mesmo a publicidade, os clipes e os videogames. Multiplicação dos planos, articulação de formatos, montagem veloz (seguindo ou imprimindo um ritmo próprio, como nos videoclipes musicais) ou no interior do quadro (colocando janelas lado a lado ou sobrepostas, ao modelo das videoartes e dos vídeos experimentais), mixagem e reciclagem de imagens (recuperando imagens de arquivo para a criação de novas obras, descoladas de suas fontes) são algumas das possibilidades de hibridização do espaço de encenação, ultrapassando o ideal clássico de uniformidade e a proposta moderna de denúncia de seu manuseio. É importante ainda ressaltar que esta perspectiva de valorização das passagens e dos atravessamentos mostra-se de acordo e corrobora tanto com as entre-imagens sublinhadas por Bellour (1990) quanto com o pensamento da convergência defendido por Machado (2007), recuperando aqui noções anteriormente aprofundadas neste estudo.

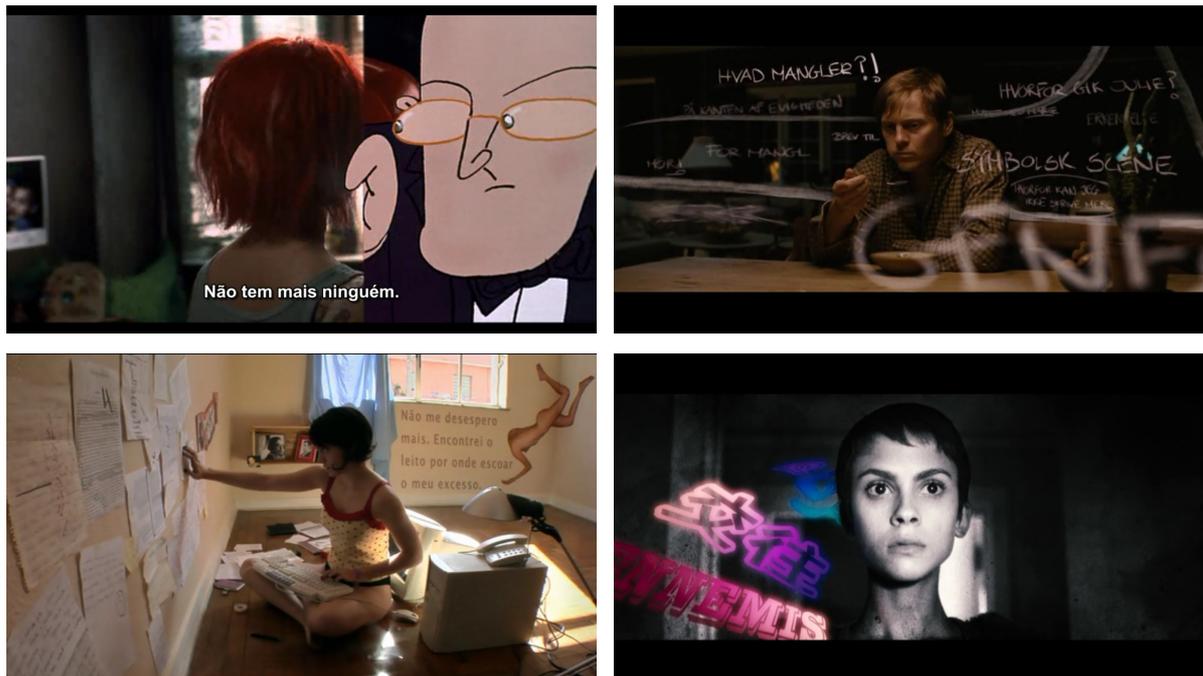
Uma observação relevante é que a noção de encenação mista ou hibridizada não é própria da produção contemporânea. Jean-Luc Godard já exercitava de forma vibrante as articulações de formatos na década de 1960, assim como toda uma produção experimental desde a década de 1940 prezava pela intensa manipulação da imagem. O que a produção audiovisual recente apresenta como singularidade é a naturalização deste processo, atingindo obras de todos os gêneros e de diversas nacionalidades, deixando de se relacionar com manifestações pontuais ou de maneira restrita a uma realização vanguardista ou necessariamente associada a um rótulo artístico, e servindo aos princípios aqui destacados como característicos da contemporaneidade, a destacar o efeito de tela e o aspecto *cool*.

Uma das cenas mais lembradas quando se fala de interferências gráficas no quadro na produção audiovisual contemporânea é aquela em que Mia Wallace (Uma Thurman) completa uma frase com a ajuda de um desenho dentro do plano no filme “Pulp Fiction: Tempo de Violência” (*Pulp Fiction*, 1994), dirigido por Quentin Tarantino. Censurada por Vincent Vega (John Travolta), a personagem de Thurman responde: “Não seja um...” e risca no quadro um quadrado, que logo em seguida se desfaz à sua frente (primeira imagem do quadro seguinte). Atitude mais descolada e sedutora, dentro de uma perspectiva *pop*, seria impossível.

Imediatamente, as interferências gráficas passaram a aparecer de maneira recorrente em filmes marcados por um ritmo vertiginoso e pelo aspecto *cool*, na esteira do sucesso de “Pulp Fiction”. Destacamos os casos de “Corra, Lola, Corra” (*Lola rennt*, 1998), aventura alemã escrita e dirigida por Tom Tykwer, em que partes da jornada atlética de Lola (Franka Potente) é realizada com técnicas de animação; ou ainda “Clube da Luta” (*Fight Club*, 1999), drama dirigido por David Fincher, especialmente na cena em que o protagonista (Edward Norton) faz uma panorâmica de sua sala como se estivesse dentro de uma revista de decoração, com todos os móveis catalogados em suas características principais, além de etiquetados com preços e anúncios de promoção.

Nas produções dos últimos anos, os recursos tanto de interferência gráfica sobre a imagem quanto a articulação de imagens com animações ou outros formatos tornaram-se ainda mais comuns, negando de vez a possibilidade de estranhamento da mestiçagem de texturas e técnicas e atingindo as cinematografias mais diversas, a exemplo do dinamarquês “A Verdade sobre os Homens” (*Sandheden om mænd*, 2010), dirigido por Nikolaj Arcel, em que o protagonista se vê envolvido graficamente pela estrutura dramática do livro que está a escrever; no polonês “Sala do Suicídio” (*Sala samobójców*, 2011), dirigido por Jan Komasa, em que as conversas do protagonista com seus amigos em *chats* na internet materializam-se e moldam-se à arquitetura dos espaços ocupados pelos personagens; de forma semelhante, no brasileiro “Nome Próprio” (2007), em que os textos literários escritos por Camila (Leandra Leal) preenchem as paredes de seu apartamento mobiliado apenas com um computador e outros poucos objetos mais; no espanhol “Verbo” (2011), escrito e dirigido por Eduardo Chapero-Jackson, em que sequências reais são articuladas com passagens em animação e imagens *still* em preto e branco são invadidas por letreiros coloridos com textos em várias línguas; entre outros exemplos.





Quadro 51: Animações e interferências gráficas evidenciando a encenação composta de elementos híbridos e o plano como superfície manipulável. Em sequência: “Pulp Fiction” (1994); “Clube da Luta” (1999); “Corra, Lola, Corra” (1998); “A Verdade sobre os Homens” (2010); “Nome Próprio” (2007) e “Verbo” (2011).

O filme brasileiro “2 Coelhos” (2012), escrito e dirigido por Afonso Poyart, destaca-se entre os exemplos já apontados pelo uso exacerbado da encenação híbrida, além das interferências gráficas e de outros formatos no quadro. A trama, que gira em torno da aplicação de um golpe milionário por um especialista em informática, se estabelece sobre reviravoltas constantes e ressalta a fórmula “nada é o que parece”. Esse jogo de verdadeiro e falso (que lança o espectador no terreno das incertezas, do mesmo modo que o já citado “A Origem”) corrompe a *mise-en-scène* e anseia pelo impacto contínuo, contemplando de forma explícita e mesmo exibicionista por seus excessos elementos característicos do videoclipe (em especial, o ritmo alucinado em sincronia com os efeitos sonoros, auxiliado pela montagem rápida, ou então por momentos que justapõem câmeras extremamente lentas seguidas por movimentos em altíssima velocidade); e do videogame (em especial, nos momentos em que os personagens principais [Fernando Alves Pinto e Alessandra Negrini] simulam ações reais em uma dinâmica de jogo virtual, com placares de pontuação e números de vidas).

O artificialismo de algumas interferências gráficas, escritas ou desenhadas sobre a imagem fotográfica em movimento, ou de forma contrária, usando a imagem fotográfica em movimento para completar vazios sobre o papel em branco (como na cena em que o plano do golpe é narrado pelo protagonista e desenhado na tela para a melhor compreensão do espectador); é alternado com outras imagens hiperrealistas, que impressionam pelo

detalhamento e precisão – como aquela em que a cabeça do protagonista explode, despedaçando-se como um objeto de vidro em inúmeros fragmentos capturados em câmera super lenta; ou ainda quando a câmera flutua pelo espaço de um quarto e entra veloz no cano do revólver do assassino. No livre trânsito entre formatos, o filme incorpora também depoimentos de pessoas que dizem ter relações passadas com o protagonista (ex-porteiro do prédio; ex-amante, etc.), mas que não participam diretamente do tempo e espaço da trama, em registros documentais que evocam o “efeito reportagem”, abarcando assim o maior número de técnicas em uma miscelânea de elementos visuais.



Quadro 52: os rabiscos sobre a imagem, a influência dos quadrinhos e videogames, além da articulação de imagens reais e artificiais fazem de “2 Coelhos” uma exaltação contínua das imagens híbridas.

Por tais características, “2 Coelhos” é um filme que suscita continuamente o impacto, embriagando a visão e audição, atordoando pelo número abundante de informações que vai lançando no decorrer de sua trama, ilustrando assim, e de forma marcante por seus excessos e pela junção de elementos, possibilidades de expressão da estética sensual, em sua ânsia pela provocação imediata, ou ainda, pela implicação constante do corpo para além da participação emocional (perspectiva clássica) ou estranhamento crítico e autorreflexivo (perspectiva moderna).

4.4 Articulações autorais da linguagem audiovisual contemporânea

Desenvolvida a reflexão sobre as singularidades da produção audiovisual contemporânea, reforçando o processo metodológico de elencar recorrências que trazem à tona desenvolvimentos estéticos e análises conceituais em voga no cenário atual e de maneira diferenciada dos períodos anteriores, o próximo passo é compreender de que forma tais características estimulam e interferem na reconfiguração da autoria. Retomamos os pontos principais da proposta de reflexão sobre o conceito de autoria na contemporaneidade a fim de, a partir deles, buscar identificar como as singularidades da linguagem audiovisual no cenário atual podem integrar e potencializar a atualização conceitual da instância autoral.

Considerando os avanços tecnológicos que possibilitam uma linguagem audiovisual híbrida, a defesa de um pensamento da convergência em substituição de um pensamento da divergência entre meios, suportes, estéticas e linguagens, e especialmente, investindo na perspectiva rizomática de valorização dos fluxos e reconfigurações a partir das alianças, a autoria foi (re)pensada como as manifestações criativas e em circulação na obra que perpassam várias dimensões, envolvendo os processos de composição e proposição de experiência, e recusando posições de controle e soberania. Na negação da estrutura filiativa (onde o autor era elemento fundante de sentido) e a fim de explorar o espaço dinâmico do fluxo criativo, a autoria, ao invés de direcionar o sentido em um movimento centralizador (entendendo o autor como ponto de partida para a compreensão da obra e, por trás dela, de um universo particular de fundo metafísico), passa a prezar pelo sistema aberto em função do aspecto relacional da aliança anômala.

O autor enquanto anômalo deixa de ser um nome próprio e torna-se a dimensão promotora das alianças, estimuladora da potência do afecto (capacidade de afetar e ser afetado), em um sistema de trocas e contaminações que garantem a circulação do estado criativo. Isso remete, a princípio, a uma forma de composição da obra que visa contemplar as aberturas para as conexões. Assim, em vez de um plano de organização, no qual os territórios são bem definidos e anunciam um porvir, investe-se em um plano de consistência estabelecido sobre linhas de territorialização (que garantem uma certa ordem), porém que também abarca linhas de fuga ou desterritorialização: passagens, ou ainda, zonas de contágio em que é possível intervir criativamente e, de maneira pulsante, deslocar o sentido de uma instância fundadora.

Partindo de uma postura autoral anômala no âmbito da realização fílmica, tais deslocamentos devem estar contidos no plano de consistência, posto que as linhas de fuga ou desterritorialização intensificam as possibilidades de experiência e interferência criativa múltipla. Enquanto anômala, a dimensão autoral é corruptora do sentido único ou imposto, permitindo e mesmo estimulando que a experiência se desvirtue dele, em simultaneidades criativas que se atravessam ao invés de sequencialidades que obedecem uma linearidade de ordem filiativa. No modelo romântico da autoria, a estrutura se baseava na conjunção “ou”: caso o fruidor optasse por seguir sua própria interpretação da obra independente de seu autor, a relação se estabelecia a partir do sistema binário o sentido do autor ou o sentido do espectador. Já no modelo anômalo, o sistema se funda na defesa rizomática da conjunção “e”, somando sentidos que multiplicam as possibilidades de experiência. Posto que a composição da obra é fundada em proposições e potencializações em vez das certezas e do ponto-de-partida central, não há sentidos estratificados. A premissa “O que eu quero dizer” do autor clássico é substituído pelo “O que eu posso trocar com você”, considerando posições mutáveis de criação.

As características da produção fílmica contemporânea de imediato parecem fazer pulsar este sistema de alianças, uma vez que evidenciam elementos como o fluxo; a transitoriedade; as passagens entre meios, suportes, estéticas e linguagens; as atualizações e a ressignificação de técnicas de períodos anteriores. No entanto, tais coerências e simularidades ainda que instiguem, e de certa forma estimulem, não asseguram automaticamente a autoria. Ou seja, tais características da produção fílmica contemporânea podem ser também utilizadas para definir um plano de organização (fechado em si). A reunião destes elementos em um plano de consistência, aberto para conexões e promotor do exercício autoral desvinculado de um centro, vai depender da articulação expressiva destes códigos na ânsia de dimensioná-los como linhas de fuga ou desterritorialização, fazendo assim o investimento criativo circular na obra, deslocando as certezas e deixando de assegurar as respostas para sublinhar as experiências menos controladas e mais propositivas de sentidos a partir das pulsões interiores – sua forma de composição.

Para que as características da produção fílmica contemporânea sejam compreendidas como princípios estilísticos-autorais propriamente anômalos, é preciso então primeiro situá-las no todo da obra a fim de compreender de que maneira se manifestam, evitando os exibicionismos da forma e o efeito pelo simples efeito, desarticulado da proposta narrativa.

Em seguida, sublinhar seus usos como linhas de fuga ou desterritorialização, fazendo vibrar a composição da obra e potencializando interpretações criativas e deslocadas do centro.

Destacamos duas obras para verificarmos possíveis articulações expressivas-autorais dos códigos de linguagem que singularizam a produção filmica contemporânea. São elas: “Os fragmentos de Tracey” (*The Tracey Fragments*, 2007), filme canadense dirigido por Bruce McDonald; e “Joven y Alocada” (2012), filme chileno dirigido por Marialy Rivas. Os dois filmes utilizam continuamente de técnicas híbridas em suas narrativas, dialogando diretamente com as características apontadas como recorrentes nas obras audiovisuais recentes. Enquanto “Joven y Alocada” contempla de interferências gráficas no quadro, páginas de blogues, plataformas virtuais de vídeos e fotografias; “Os Fragmentos de Tracey” mescla um ritmo vertiginoso de videoclipe com colagens e texturas de imagens, desenrolando durante todo o filme uma arquitetura de múltiplos planos na tela com explícita influência das telas neoplásticas de Piet Mondrian.

Em vez da análise minuciosa em relação ao tratamento das imagens, sons e narrativa, como realizada no capítulo anterior (que tinha como objetivo uma proposta alternativa de verificação dos indícios estilísticos-autorais em um filme, de forma geral), as análises que seguem estão direcionadas especificamente para a investigação dos elementos característicos da produção filmica contemporânea, buscando entender formas de manipulação destes códigos de linguagem na ânsia de potencializar na construção estilística linhas de fuga ou desterritorialização.

4.4.1 Joven y Alocada

“Joven y Alocada” conta a história de Daniela, uma garota chilena de dezessete anos que narra em primeira pessoa suas aventuras sexuais libertárias em contraste com uma educação religiosa rígida, estando ela inserida em uma família evangélica de classe média alta que, segundo a própria protagonista, se sente mais abençoada justamente por ter dinheiro. Inspirado no *blog* “Soy evangélica”, com relatos autobiográficos da jovem blogueira Camila Gutiérrez, o filme estreou em janeiro de 2012, recebendo o prêmio de melhor roteiro no Festival de Sundance.¹⁴⁸

148 O Festival de Sundance é um dos mais prestigiados festivais de cinema, reconhecido por privilegiar produções independentes, que não se encaixam nos padrões comerciais das grandes produções (alto

Dirigido pela estreante em longa-metragem, Marialy Rivas, e co-escrito pela autora do *blog*, Camila Gutiérrez, “Joven y Alocada” traz para o primeiro plano o conservadorismo religioso, potencializado pela mãe opressora da protagonista, em relação à permissividade da internet, em especial o espaço confessional do *blog* – enquanto possibilidade de experimentação da subjetividade em um diário íntimo, porém público, que preserva o anonimato sob a criação de um avatar.¹⁴⁹

Separado em doze partes (que se referem a doze postagens), o filme assume a dinâmica de escritura de um *blog*, que por sua vez contamina toda a composição estética da película. Nesse sentido, “Joven y Alocada” difere da maior parte das produções que incluem personagens que acessam continuamente plataformas virtuais, posto que não as usa de forma pontual ou ilustrativa na trama. As postagens (que Daniela intitula de evangelhos), expostas enquanto tais, contemplam e consistem em toda a narrativa fílmica. Tanto por isso uma série de elementos do modo de composição dos textos virtuais são incorporados ao filme e interferem continuamente em seu fluxo narrativo.

Destacamos então a primeira característica que dialoga diretamente com as singularidades do audiovisual contemporâneo: os muitos contágios e hibridismos no espaço compositivo do quadro. Tais se justificam a princípio pela reprodução da dinâmica de escritura do *blog*, que perpassa toda a concepção da obra, mas parece ir além disso ao projetar na tela uma percepção particular da protagonista sobre os acontecimentos. Daniela, enquanto uma jovem que acessa continuamente a internet, tem seu olhar contaminado pelas formas de asserção do meio. Nesse sentido, ressignifica continuamente os fatos vividos a partir dos modos de expressão com os quais está acostumada a interagir (*chats*, *blogues*, redes sociais), dando vazão a uma sensibilidade bastante contemporânea.¹⁵⁰

orçamento, investimento grande na divulgação publicitária, abrangência na distribuição). Foi fundado em 1978 e acontece na cidade de Park City, em Utah (EUA).

149 Segundo o dicionário Houaiss, avatar corresponde “a encarnação de um deus sob forma humana ou animal de acordo com a crena hindu”. Entretanto, em seu uso mais habitual no contexto atual, diz respeito “a personificação imaginária de si mesmo que o internauta usa como sua representação em ambientes virtuais, internet, etc.”, conforme ressalta o iDicionário Aulete.

150 O que estamos chamando de sensibilidade contemporânea diz respeito a um modo de comportamento pautado, ou atravessado, pelas características e asserções próprias do momento atual. Um exemplo, e que nos parece esclarecedor para o caso do filme, se refere a influência das redes sociais e plataformas virtuais nas formas de relacionamento – vale lembrar que Daniela destaca na narrativa somente o que é interessante para ser postado, a acessamos por meio das postagens, anuviando os limites de sua personalidade com a de seu avatar. Consideramos assim contemporâneo pois abarca discussões que, além de não estarem em voga em momentos passados, suscitam questões importantes para pensar sobre o momento presente; e sensível pois interfere em formas de comunicação e interação.

O filme é, dessa forma, hibridizado e contaminado pelo formato de asserção do *blog*, pois evidencia uma indiscernibilidade perceptiva da protagonista entre a esfera tangível (o vivido) e a esfera virtual (o transposto para as redes sociais). Em meio a esta indiscernibilidade, o espectador flutua junto da personagem entre o real e o imaginário, sem saber de fato quando o avatar se sobrepõe a Daniela, e vice-versa. A simultaneidade perceptiva entre a personagem “de carne e osso” e sua máscara virtual incita no espectador um estado intermediário entre a crença e a desconfiança.

Entretanto, esteticamente vale ressaltar que a indiscernibilidade potencializada pela contaminação do filme pelo *blog* tende a estabelecer uma intimidade com o público muito mais do que um estranhamento. Neste sentido, os hibridismos no espaço compositivo do quadro salientam um certo aspecto *cool* (outra característica apontada como recorrente na produção fílmica contemporânea), justamente por incorporarem na estética do filme componentes habituais do acesso virtual a sites de internet, especialmente blogues e redes sociais.

Dois recursos ilustram bem a “piscadela de olho” direcionada ao espectador: o primeiro deles acontece em dois momentos, quando a personagem fala sobre assuntos muito específicos, como o projeto missionário “Somos a luz do mundo” e o batismo evangélico. Imediatamente, o fluxo narrativo é interrompido para inserções explicativas, com textos de cunho pretensamente didático, filtrados pela impressão da protagonista, acompanhados de imagens de arquivo (geralmente filmes antigos de temas bíblicos), simulando os *links* que são colocados em meio a textos da esfera virtual em busca de esclarecer termos de abrangência restrita – as duas primeiras imagens do quadro abaixo mostram a transição para os *links* informativos, ressaltando a quebra do fluxo imagético com uma nova proposta visual.

De forma inversa, a personagem acessa *flashbacks* de sua vida como se fossem vídeos gravados e disponibilizados no espaço da rede social. Eles aparecem na *timeline* da plataforma do *blog* como partes de postagens e logo assumem a totalidade da tela. Esta implicação de acessos dúbios e de fluxos descontínuos, reproduzindo a construção fragmentada dos textos e das narrativas virtuais, sublinha o hibridismo de técnicas e o justifica narrativamente como um recurso estilístico, posto que reflete a diluição perceptiva das fronteiras entre o real e o virtual, o tangível e o imaginário.



Quadro 53: a composição fragmentada por *links* explicativos ao modelo dos textos da internet e o acesso a *flashbacks* por meio de *links* videográficos dispostos em plataformas virtuais.

Ainda sobre as passagens entre filme e *blog*, é possível destacar a inserção de *gifs* animados¹⁵¹, elemento habitual de textos descontraídos na internet, que pontuam a narrativa fílmica na ânsia de dimensionar a imaginação erótica da protagonista. Não à toa todos eles apresentam cenas de sexo explícito, que reproduzem incessantemente um mesmo movimento – sugerindo um questionamento tanto sobre a banalização do ato sexual, quanto do movimento em si.¹⁵²

Os *gifs* animados aparecem ilustrando algum pensamento da protagonista ou mesmo de súbito no fluxo do filme, entre imagens, de forma similar aos textos de blogues e redes sociais (como pontos de exclamação, comentários visuais), tecendo assim um diálogo intertextual entre os meios – não de forma exibicionista ou avulsa, mas articulada à proposta estilística de fazer dialogar filme e *blog*.

A história fragmentada em postagens tende a exaltar o percurso perambulante da protagonista: seus conflitos são prosaicos e o que poderia ser tratado como uma trama de

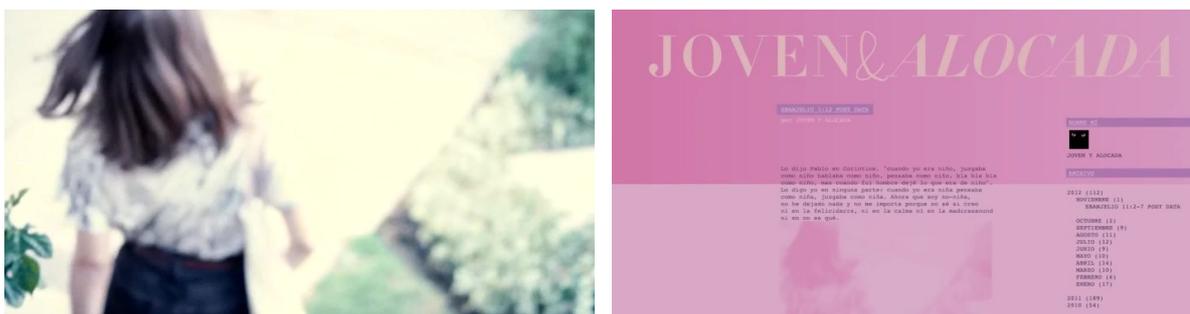
151 Gif é a abreviatura de Graphics Interchange Formats, um formato de imagem que compreende a possibilidade de animações na compactação de várias imagens de extensão .gif em uma só. Por sua curta duração, normalmente é utilizado na internet para repetir infinitamente movimentos engraçados ou de impacto.

152 Os *gifs* animados, de forma contrária ao cinema, aprisionam o movimento. São fotografias com animação que fazem com que uma pequena ação não cesse de acontecer, descaracterizando a sua finalidade. Nos blogues e outras plataformas virtuais, como o tumblr, é muito comum *gifs* animados de momentos-chave da história do cinema, os quais antes tão cultuados perdem qualquer resquício de aura uma vez que são condenados à repetição infinita e isolada do seu contexto.

superação (aos moldes clássicos), mostra-se um recorte do devir que persiste ao final da narrativa. Daniela parafraseia uma parábola cristã para terminar o relato, ressaltando a permanência no estado de imprecisão:

E disse Paulo em Coríntios: “Quando eu era criança, jogava como criança, falava como criança, pensava como criança, blá blá blá como criança. Mas quando cresci, deixei para trás as coisas de criança.” E digo eu, em nenhuma parte: “Quando eu era criança, jogava como criança, pensava como criança. Agora que não sou mais criança, não deixei nada para trás e não me importa, porque não sei se creio nem na felicidade, nem na calma, nem no amadurecimento, nem em não sei o quê. Somente creio estar perdida. Amém, amém, amém!!!”

A última imagem do filme transforma a tela de cinema na página principal do *blog*, atravessando novamente as linguagens – o efeito já havia sido aplicado antes, porém o que diferencia este uso dos demais é que o último frame é capturado e integra imediatamente a postagem acompanhando o texto citado acima, consolidando a simultaneidade das narrativas fílmica e virtual no plano estético: filme e *blog* convergem nesta última imagem.



Quadro 54: passagens híbridas no filme que se converte em *blog* e no *blog* que assume a totalidade da tela.

Na contaminação estética constante entre *blog* e filme, outra perspectiva pulsante em “Joven y Alocada” é o entendimento da tela como superfície manipulável, o que evidencia uma imagem espessa, uma profundidade transbordante de superfícies em camadas que se sobrepõem – mais uma característica destacada na seção anterior como recorrente na produção fílmica contemporânea.

São muitas as manipulações neste sentido, desde textos que são escritos, colados e/ou rasurados sobre a imagem, interferências gráficas imitando pontuações de um jogo de videogame, uso de animação (uma vez mais, imagens de arquivo que sofrem manipulação, como nos *links* explicativos), imagens congeladas e de cores saturadas ou ocupando somente parcelas do quadro, até comentários sobre as postagens que são digitados diretamente na tela, expondo campo e contracampo sobrepostos em uma mesma imagem.



Quadro 55: interferências gráficas na imagem ressaltando a superfície amplamente manipulável da tela.

Ainda em busca de sublinhar os hibridismos presentes na obra, destacamos dois momentos em que se faz uso do “efeito videoclipe”, ou seja, quando a música imprime ritmo e organiza a montagem das imagens.¹⁵³ O mais instigante destes dois momentos é que toda a concepção estética das cenas sugere um deslocamento, uma linha de fuga entre o estranhamento e a surpresa, pois compreende sequências de imagens de intensa felicidade, tão em desacordo com o restante da trama a ponto de ressaltar sua própria falsidade, fotografadas em cores saturadas: a primeira, dos encontros românticos entre Daniela e Thomás em tons de rosa; a segunda, dos encontros amorosos entre Daniela e Antônia em tons de azul; ao som de músicas melodramáticas de sonoridade pop. A própria protagonista não hesita em afirmar ao introduzir o segundo clipe: “como quando termina as novelas de televisão”, sugerindo um

¹⁵³ De acordo com Jullier, “esta expressão [efeito videoclipe] se justifica pelo caráter intocável da música na forma videoclipe: não somente segue seu curso, insensível à avalanche de planos, ao ritmo de montagem, dos movimentos e da ação, mas dita a organização da imagem (pode impor o lugar dos cortes visuais em função de seu tempo)” (2007: 59).

olhar irônico e falsificador para a situação, e evidenciando assim um olhar desencantado para a construção de certas representações, em especial retratos de amor e felicidade extasiante.

Um último recurso parece-nos ininteressante de destacar nas relações convergentes do filme com outras mídias, suportes e linguagens, e que serve a uma proposta estilística da obra, pensando as características da produção filmica contemporânea em uma abordagem autoral. No clímax da história, quando o *blog* de Daniela é descoberto por seu namorado, sua amante e sua mãe, a garota foge para uma floresta e é perseguida e flagrada em seu segredo por uma câmera cinematográfica que se metamorfoseia temporariamente em máquina fotográfica, assumindo uma postura sensível e agindo como um típico paparazzo.¹⁵⁴



Quadro 56: As fotografias que flagram a protagonista no clímax da história: hibridismos estéticos potencializando questões sobre a intimidade e o desejo espectral de ver.

Os olhos da câmera-paparazzo são igualmente os olhos do espectador que Daniela confronta no último clique. Se toda a progressão narrativa naturalmente alimenta expectativas sobre este momento de revelação, a concepção de cena evita o sentimentalismo exacerbado (recusando o convencionalismo), mas não deixa o espectador à deriva. A ânsia de acompanhar e esmiuçar a dor de Daniela é materializada nesta câmera-flagrante, que persegue a protagonista e fotografa impassível as suas lágrimas. Com este recurso é consolidado o jogo de cumplicidade com o espectador em que o desencanto e a fascinação pelas imagens são evidenciados de forma oscilante, e em que a intimidade da personagem, antes tão exposta nos relatos do *blog*, é desautorizada explicitamente pelo anseio espectral de ver.

Sistematizando os pontos analisados, “Joven y Alocada” nos ajuda a pensar as relações entre linguagem audiovisual contemporânea e a reconfiguração da postura autoral sob três aspectos:

¹⁵⁴ Paparazzo é sinônimo de fotógrafo persistente e indiscreto, que fotografa sem autorização, em especial celebridades. O termo ganhou popularidade e passou a ser aplicado continuamente a partir do filme de Federico Fellini, “A Doce Vida” (*La Dolce Vita*, 1960), em que o fotógrafo das celebridades interpretado por Walter Santesso se chamava justamente Paparazzo.

* No aspecto formal, o filme ressalta os hibridismos de maneira a dimensionar reflexões estéticas sobre ambos os meios (em especial, o cinema e a internet), não propondo uma fusão, mas uma convergência entre instrumentos compositivos que flexibilizam os limites das linguagens, fazendo assim dialogar os códigos.

* No aspecto estilístico, o filme supera o uso meramente formal ao articular tal fluxo de códigos de linguagens tanto a uma narrativa quanto a uma proposta estética mais abrangente. Assim, as singularidades da linguagem audiovisual contemporânea (incluindo os hibridismos) aparecem no filme não de forma exibicionista para a mera provocação sensual de seu público; mas se utilizam deste mesmo apelo sensual (reconhecimento, cumplicidade, jogo de crenças e piscadelas de olho) a favor da história, a fim de dimensioná-la de uma maneira mais complexa, inventiva e em diálogo com formas de sensibilidade que remetem diretamente a questões contemporâneas.

* No aspecto anômalo, o filme utiliza das perspectivas formais e estilísticas para reverberar sentidos, evitando articulações convencionais dos códigos a fim de gerar tensão tanto no âmbito da realização quanto da experiência. Dessa forma, as interferências gráficas, os *links*, os gifs animados, as fotografias *still* flagradas por uma câmera-paparazzo atuam não em função de uma completude (sistema fechado em si), mas da composição de um universo que escapa ao todo, que persiste no devir, que se duplica de forma falsificante nas relações mutuamente enriquecedoras entre os códigos do filme e do *blog*.

É interessante sublinhar também dentro do aspecto anômalo que o filme não fornece todas as respostas, permitindo que o potencial autoral se manifeste no espectador em relação às perspectivas formais, estilísticas e mesmo narrativas, interpretando a protagonista e seu fragmento de história (o recorte narrativo entre devires que fundamenta a trama, já que os conflitos são anteriores ao início do filme e persistem ao final) a partir de leituras diversas. A obra deixa arestas para que Daniela seja reconhecida possivelmente como uma ninfomaníaca (como salienta o próprio título provisório do filme no Brasil: “As aventuras de uma ninfomaníaca”); uma adolescente instável e reprimida pelo conservadorismo religioso e familiar (em uma leitura mais objetiva e imediata); e ainda (como prefere o analista, exercendo seu possível investimento autoral dentro da proposta de reconfiguração anômala), como uma garota comum imersa em seu próprio caos. Os entendimentos da personagem e da obra como um todo se multiplicam, reverberando as possibilidades de leitura que o próprio filme faz pulsar por meio de sua composição autoral anômala.

4.4.2 Os Fragmentos de Tracey

“Os Fragmentos de Tracey” é um filme canadense realizado por Bruce McDonald (consagrado diretor de séries televisivas¹⁵⁵) a partir do livro de título homônimo escrito por Maureen Medved. Em síntese, acompanha a jornada de Tracey Berkowitz, uma garota de 15 anos, que foge de casa e perambula solitária pela cidade na ânsia de reencontrar o irmão caçula desaparecido, Sonny. Além de sentir-se culpada pelo sumiço do garoto, e ser acusada pelos pais de tal, Tracey é responsável pelo estranho comportamento de Sonny, que age como um cachorro depois de ter sido hipnotizado pela irmã mais velha.

Já nas primeiras sequências torna-se evidente o quão esta sinopse é insuficiente para concentrar a narrativa caótica que o filme apresenta. O primeiro monólogo da protagonista, narrado em *off* logo na cena de abertura, relata sobre uma desilusão amorosa, o que já a princípio tende a apontar linhas de fuga do conflito central, desviando a atenção para questões que extrapolam ao desaparecimento do irmão e à jornada de seu resgate. Diz Tracey:

Um dia você se apaixona por um cara. É tocada pelos dedos dele. Ele deixa marcas em sua pele com os dedos dele. Mas machuca quando você olha para ele. E dói quando não olha. É como se alguém estivesse te cortando com cacos de vidro.

A partir deste comentário sobre uma paixão que fere, muitas informações passam a ser apresentadas sem um encadeamento coeso, e o espectador se vê então imerso entre pequenas porções de acontecimentos. A coerência dos fatos escapa entre os dedos da mesma forma que os sentidos multiplicam-se entre os planos. A desordem narrativa acumula eventos e não hierarquiza conflitos: aos poucos ficamos cientes de um desaparecimento, ele já acontecera antes do início da trama; Tracey está diretamente envolvida com isso. Entretanto, por não haver uma ordem lógica, personagens aparecem e desaparecem, cenas são repetidas inúmeras vezes, diálogos são duplicados, a densidade dos inúmeros conflitos se chocam e se sobrepõem e a articulação dramática parece lançar luz em algo que está suspenso sobre toda a estrutura labiríntica – e que escapa ao controle do imediatamente acessível ou do facilmente assimilável.

A concepção estética do filme traduz (e impulsiona) esse caos narrativo em uma composição imagética que desconcerta continuamente o olhar ao estabelecer uma arquitetura caleidoscópica na qual inúmeros planos dividem e/ou se sobrepõem no espaço da tela. A

¹⁵⁵ De acordo com o site IMDB, Bruce McDonald esteve envolvido como realizador em 35 séries televisivas de 1993 a 2013. Cf. http://www.imdb.com/name/nm0567680/?ref_=tt_ov_dr.

sensação de estar sendo cortada com cacos de vidro, conforme descreve Tracey, corrompe a estética do filme e as imagens, da mesma forma que a narrativa, se estilhaçam de maneira incessante. Poucas vezes uma única imagem assume a totalidade da tela, composta em geral por duas a quatorze imagens com tamanhos, velocidades e conteúdos distintos.



Quadro 57: A estrutura estilhaçada da narrativa traduzida na fragmentação da imagem em múltiplos quadros, com tamanhos, velocidades e conteúdos distintos, provocando a excitação contínua da visão e da audição.

Em descompasso, os fragmentos imagéticos pulsam em ritmo vertiginoso, acompanhados por efeitos sonoros que excitam a audição, de forma similar a visão, em suas mudanças rápidas e marcantes de intensidade. Há uma provocação ininterrupta de sentidos, suscitando uma estética sensual a partir da profusão de informações visuais e sonoras e do jogo de atenção que elas disputam entre si.

Nesse sentido é interessante investir sobre a dimensão sonora, pois nela identificamos: (1) uma profunda sincronia de efeitos com os inúmeros quadros dentro da tela, ressaltando seus aparecimentos e desaparecimentos e estimulando a persistência da atenção; (2) uma mixagem de som que articula diferentes sensações volumétricas a fim de sublinhar espaços sonoros híbridos, de complexa identificação e localização das fontes exatas entre as muitas imagens. Isso porque por estarem em campo vários pontos de fala e de escuta, capturados com maior ou menor proximidade, as vozes se confundem e se alteram em força, ora trazendo à tona todos os sons ao mesmo tempo (gerando efeitos de eco, já que os múltiplos quadros apresentam velocidades distintas e repetem ações sob outros ângulos), ora salientando uma fonte das demais, ora incorporando vozes acusmáticas, que não estão em nenhum dos muitos quadros. Esse último recurso tende a potencializar impressões e contradições da personagem, por vezes sugerindo inclusive vozes interiores, como quando ouvimos sussurros de Tracey ao fundo de imagens nas quais ela nada fala ou demonstra uma postura que vai de encontro ao murmurado em segundo plano.

Ainda sobre a mixagem sonora, há uma comunhão com os fluxos das imagens e da narrativa, no anseio de reproduzir a fragmentação também em “cacos” sonoros, ou seja, em efeitos e vozes que se repetem duas ou três vezes em sequência de forma a simular estilhaços atirados contra a tela, os quais parecem quicar em choque com sua superfície, ecoando em saltos de intensidade decrescente. Assim, a embriaguez sensorial e o arrebatamento, potencializados tanto no labirinto narrativo quanto no esfacelamento imagético, encontram sua correspondência vibrante na manipulação dos sons durante todo o filme.

A presença de músicas é igualmente marcante na obra. Em vários momentos, a trilha sonora invade a cena e determina o ritmo da montagem, se utilizando normalmente das batidas pulsantes do rock para realizar a sincronia com os cortes. Logo no início do filme, há toda uma sequência construída sobre o “efeito videoclipe”: quando Tracey sai de casa, a princípio sorrateira, a canção inicia de forma lenta; ao mesmo tempo em que a protagonista dispara em fuga, a música ganha intensidade e pauta a edição e a velocidade dos planos. A música que envolve esta sequência é “Horses”, composta pela cantora estadunidense Patti Smith e que intitula seu primeiro álbum lançado em 1975, um dos principais ícones do punk rock da década de 1970.

Ao optar por uma música tão emblemática, a composição estilística do filme ressalta o pacto de cumplicidade com o espectador, ou mesmo a piscadela de olho “cool”, enquanto características da produção filmica contemporânea, conforme destacado na seção anterior. No refrão, durante a repetição entusiasmada de “horses, horses, horses...”, imagens de cavalos são sobrepostas à imagem de Tracey, sugerindo tanto uma analogia conceitual da personagem com o animal (em um rastro da montagem de atrações proposta por Sergei Eisenstein na década de 1920), quanto um efeito de colagem de imagens a fim de romper com a percepção habitual do espectador. Na sequência, imagens extra-diegéticas de cavalos são inseridas em movimento contrário ao ônibus em que está Tracey. Assim, a possível analogia entre personagem e animal entra em contradição na montagem de planos, que os enquadra em sentidos opostos, trazendo à tona a desorientação – fazendo pulsar uma vez mais a ideia das atrações eisensteinianas, em choque entre si.



Quadro 58: o “efeito videoclipe” imprimindo ritmo aos cortes, a colagem de uma imagem sobre outra na tela e a desorientação do percurso do olhar estimulado pelos movimentos velozes em direções opostas (ônibus e cavalo)

De forma geral, a dimensão sonora do filme atua em função da “produção de vertigem e do 'banho de sons’”, o que Laurent Jullier (2007: 48-49) considera como típico da produção audiovisual contemporânea, em oposição a um classicismo que “favorece uma espécie de homeostase, ou seja, o equilíbrio entre emoção e reflexão a fim de projetar o espectador no mundo da narração, portanto supõe usar a banda sonora a serviço da transparência do relato” e a uma modernidade, que “prefere manter o espectador a distância, deixando-o consciente do fato de que o estão contando uma história”, na qual “a música pode impedir que se forme uma 'emoção barata’” (ibidem). Em “Os Fragmentos de Tracey”, a música é envolvente, os efeitos sonoros são exacerbados e a mixagem potencializadora de uma paisagem sonora desconcertante por seu ritmo acelerado. A estética sensual, que implica e solicita a participação corporal, excitando os sentidos, se mostra então evidente na forma sonora, articulada com a composição imagética e narrativa de maneira a ressaltar um estilo fílmico próprio da obra, uma proposição de olhar.

A proposta estilística do filme ganha relevo no caráter híbrido de construção cênica, o qual remete às passagens rizomáticas entre cinema e vídeo, especialmente nos formatos do videoclipe e da vídeo-arte. A influência do vídeo musical contemporâneo em “Os Fragmentos de Tracey” salta aos olhos na busca de articulação de diversos recursos e técnicas em uma mesma composição estilística – assumindo o hibridismo como indício de estilo, e associando-

o ao ritmo pulsante das montagens visual e sonora e ao desconcerto sensorial suscitado por elas.

Andrew Darley (2002) sublinha que o vídeo musical, em sua ânsia de atualização constante, oferece uma série de possibilidades expressivas enriquecedoras ao cinema, já que preza pela quebra contínua da estabilidade – tanto da forma, quanto da relação entre realizadores – obra – receptores. Segundo o pesquisador,

de forma nada surpreendente, na busca competitiva de uma maior novidade e individualização, o vídeo musical recorreu rapidamente às novas tecnologias de processamento de imagens. Em sua maior parte, estas tecnologias foram utilizadas para intensificar ainda mais as maneiras de combinar (mediante a montagem, a colagem, o recorte, a superposição e similares) diferentes classes, estilos e tipos de imagens dentro do mesmo texto. O resultado tem sido uma intensificação ainda maior do que já era um gênero visual extremamente eclético, um gênero que produz efeitos de imagens deslumbrantes sem prestar demasiada atenção às noções convencionais de criação de sentido (2002: 97).

Philippe Dubois (2004) põe em evidência nas passagens entre cinema e vídeo a ruptura com a lógica da montagem cinematográfica em prol da operação por recortes e fragmentos de cena. Assim, a montagem tradicional entre planos passa a interagir com outros formatos, como a montagem no interior do plano ou a multiplicação dos quadros na tela – atravessando todo um espectro de exposição, da montagem indiferente dos quadros lado a lado nos painéis de câmeras de segurança até suas articulações reflexivas no campo da vídeo-arte. Corroborando e aprofundando as afirmações de Dubois sobre a influência do vídeo no audiovisual contemporâneo, o professor espanhol e crítico de cinema Santos Zunzuneghi (2007) ressalta que

a vídeo-arte permite redefinir talvez definitivamente um conceito central da expressão cinematográfica e televisiva: a montagem. Tanto a montagem como a articulação dos diversos planos, como a interior à própria imagem, são postos em dúvida na imprecisão de saber onde começa e termina a forma canônica da sintaxe cinematográfica: o plano como unidade espaço-temporal sobre a qual é articulado o discurso. Nada é seguro na imagem-vídeo, tudo pode alterar-se de um momento para o outro. Ao contrário da imagem cinematográfica, o que se garante não é a estabilidade do mostrado, mas sim a sua instabilidade. E mais ainda, a instabilidade do mostrar como princípio diretor (2007: 80).

Com base nestes pontos, é possível afirmar que o filme assume explicitamente uma relação híbrida entre cinema e vídeo ao pluralizar os quadros, efetuar a montagem tanto entre os planos, quanto no interior da tela e prezar pela instabilidade do visível na composição cênica fragmentada. O plano, ao ser estilhaçado, duplicado, retardado ou acelerado, perde sua unicidade espaço-temporal e se multiplica de forma falsificante – corpos são desconstruídos em suas proporções, closes revelam detalhes que questionam ou repetem de forma incessante

a ação já ocorrida no quadro ao lado. A tela converte-se assim em um caleidoscópio de imagens vibrantes e o espectador é implicado a escolher ângulos, absorver os detalhes ou perdê-los no todo, de certa forma forjando uma montagem particular com a trajetória de seu olhar.



Quadro 59: A relação entre cinema e vídeo no tensionamento da montagem tradicional pela multiplicação dos quadros e ângulos, implicando o espectador em uma organização cênica definida pelo percurso de seu olhar.

As imagens do filme suscitam o questionamento: as múltiplas telas correspondem a múltiplos pontos-de-vista? Sob a perspectiva clássica, não, já que Tracey é nossa guia na história e ela, de forma objetiva, não absorve todos os ângulos – um exemplo disso é que as câmeras subjetivas são raras. Entretanto, a resposta é afirmativa se compreendermos a câmera como sensível, uma câmera que escrutina os ambientes, observa os detalhes e os destaca do plano geral. Também é afirmativa se considerarmos a câmera como instrumento poético da subjetividade de Tracey, que anseia traduzir esteticamente o seu estado de alma, no caso, caótico, agressivo, violento, fragmentado e pulsante.

Dessa maneira, o princípio de composição é o acúmulo, a sobreposição. As camadas de imagens geram uma espessura da tela que transborda – sublinhando mais uma característica da produção fílmica contemporânea. Isso porque a câmera-percepção da protagonista traz tudo para a superfície, a estética sensual vem à tona novamente nesta abordagem narrativa e estética à flor da pele (e aqui retomamos o monólogo inicial, compreendendo esta abordagem à flor da pele “como se alguém estivesse te cortando com cacos de vidro”). A ideia de acúmulo, sobreposição, está refletida também nos contágios e hibridismos dentro dos quadros ou entre eles, seja no uso de animações, interferências gráficas, quadrinhos, fotografias *still* e texturas as mais diversas que se articulam continuamente.



Quadro 60: hibridismo de técnicas e formatos de captura evidenciam a superfície tangível da tela e o princípio compositivo do acúmulo e da sobreposição, valorizando o transbordamento de informações.

As intertextualidades e os hibridismos são ainda sobressaltados em dois momentos específicos: o primeiro deles é quando a narrativa é subitamente interrompida por créditos de apresentação de um filme chamado “O Romance de Tracey Berkowitz”. Com música animada e cores saturadas, em uma composição bastante pop, aos moldes MTV, a sequência reapresenta os personagens mas, de fato, não dá início a um filme dentro do filme; colocando em questão a indiscernibilidade entre o real e o imaginário na construção filmica. Tracey idealiza seu romance com Billy Zero, ainda que desta idealização persista somente o envoltório, os créditos de apresentação.

A imprecisão entre o que é vivido e o que é forjado pela imaginação da protagonista é potencializada nas cenas em que Tracey aparece enrolada em um lençol ao fundo de um ônibus vazio que circula sem rumo pela cidade à noite. São os únicos momentos em que se dirige diretamente ao espectador, quebrando a quarta parede e tecendo comentários sobre os fatos vividos e/ou fantasiados. Em uma destas passagens, chega mesmo a insinuar a diluição das fronteiras entre as esferas do real e do imaginário na colocação: *Meu pai sempre fala que eu exagero. Ele diz: 'Tracey, eu não sei em que acreditar ou não.' Mas como você sabe o que é real ou o que não é quando a vida inteira está dentro da sua cabeça?*

Esse questionamento introduz a sequência em que Tracey entra em uma mercearia e encontra, ao acaso, uma revista de fofocas em que ela própria estampa a capa, abraçada a Billy Zero, entre manchetes sensacionalistas. A partir de então, uma série de imagens mostram Tracey como *pop star* da música, intercalando entrevistas com produtores e fãs, cenas de shows e a repercussão de seu sucesso na mídia – simulando um *making of* ou programa televisivo sobre sua carreira. Ao ser surpreendida à frente da prateleira pelo balconista da loja, Tracey discute com o rapaz segurando a revista, que continua sustentando a sua imagem de *pop star* na capa, persistindo na imprecisão entre o fragmento de imaginação (a princípio bem

delimitado) e as cenas que o envolvem, levando em conta que estas conservam de modo explícito os traços da fantasia.

Para além da indiscernibilidade e das intertextualidades, estas duas sequências promovem o questionamento sobre o comportamento da garota em contraste com seus anseios imaginativos, de adolescente tímida em fuga, imersa em uma jornada cíclica e perambulante, a heroína “descolada” de uma história de amor vibrante ou ainda *pop star* da música, de visual arrojado e postura esnobe.



Quadro 61: Os créditos do filme dentro do filme, sugerindo a indiscernibilidade entre o real e o imaginário, reforçada na revista de fofocas com Tracey na capa, seguida por sua transmutação na *pop star* Tracey 'Zero'witz.

O princípio compositivo do acúmulo, da concentração de informações em uma mesma tela e os diversos ângulos de um mesmo acontecimento (ainda que com focos de atenção e ritmos distintos), trazem à tona um outro questionamento: existe espaço fora-de-campo em “Os Fragmentos de Tracey”? Tudo está em cena ou algo escapa nas bordas dos quadros?

Enfatizando as passagens entre cinema e vídeo, a forma de tratamento da relação entre campo e extra-campo no filme parece extrapolar as perspectivas clássicas e modernas, indicando outros modos de articulação da linguagem. Isso porque, de acordo com Burch (1992) e Nombela (2007), no cinema clássico predominava o antropocentrismo, ou seja, o campo está sempre na expectativa de uma presença, de um acontecimento, da entrada de alguém. Consequentemente, o fora de campo existe em relação direta e complementar ao campo, está a espera de ser enquadrado, ou seja, é momentâneo em sua condição e a serviço

do que está em quadro. Já no cinema moderno, segundo Deleuze (2007), a situação se inverte: tudo está prestes a desaparecer do quadro, o extra-campo é assim vibrante, ameaça a imagem e a falsifica – seja na denúncia dos dispositivos de filmagem pelo caráter autorreflexivo propriamente moderno; seja na valorização dos tempos-mortos e do campo vazio, nos quais os acontecimentos não são contemplados na imagem, e sucedem fora dela.

Em “Os Fragmentos de Tracey”, de forma emblemática e representativa de uma produção fílmica estabelecida sobre moldes bem contemporâneos, o dentro e o fora de campo parecem coexistir e se sobrepôr, sublinhando uma diluição das fronteiras onde tudo pode ser colado, inserido, revelado sobre outro ângulo e substituído. Campo e extra-campo aparecem lado a lado na tela de forma não excludente ou são incrustados um no outro de maneira vertiginosa, subvertendo as proporções, mutilando os corpos e denunciando aspectos que o quadro lateral apenas sugere ou omite, multiplicando as abordagens visuais e as possibilidades de imersão na obra.

Investindo ainda sobre a pluralidade de quadros dividindo o espaço da tela, é possível aproximar e tecer um contágio estimulante entre cinema e pintura. A complexa montagem do filme¹⁵⁶ apresenta algumas recorrências de composição visual na disposição dos quadros ao longo dos 77 minutos de duração da obra. Tais recorrências remetem a uma organização geométrica que dialoga diretamente com a proposta neoplástica¹⁵⁷, em especial com as telas do pintor holandês Piet Mondrian – as imagens dos quadros números 58 e 59 são ilustrativas desta afirmação. Afim de compreender mais profundamente o cruzamento formal promovido no filme, recorreremos ao historiador de arte Giulio Carlo Argan (2006), que sublinha:

A pintura de Mondrian, com efeito, consiste em operações sobre *noções comuns*, isto é, sobre os *elementares* da linha, do plano, das cores fundamentais. Todos os quadros de Mondrian, entre 1920 e 1940, assemelham-se uns aos outros: uma 'grade' de coordenadas, que formam quadros de diversos tamanhos, cobertos de cores elementares, com o predomínio frequente do branco (luz) e a presença quase constante do negro (não-luz). Cada um deles depende de uma situação perceptiva (portanto, sensorial e emotiva) diferente (...) formando não mais uma superfície homogênea, mas um *plano geométrico*. Parece (e, em certo sentido, é) uma operação matemática. No entanto, todas as 'demonstrações' (todos os quadros) não só dependem de uma situação perceptiva, como também *criam* uma situação de percepção (2006: 409-412).

156 Segundo o site IMDB, o filme demorou 14 dias para ser filmado e 9 meses para ser montado.

157 Neoplasticismo corresponde às formulações plásticas desenvolvidas pelos holandeses Piet Mondrian e Theo Van Doesburg na revista *De Stijl* (O Estilo) a partir de 1917. Tendo a pintura e a arquitetura como focos principais, o movimento apoia-se nas articulações entre linha, plano e cor, buscando a abstração na estrutura da forma. Um estudo aprofundado do neoplasticismo pode ser feito a partir da compilação dos principais artigos da revista *De Stijl* publicados entre 1917 e 1924 e disponíveis em Mondrian, 2008. Cf. bibliografia.

Vale frisar que o diálogo intertextual do filme com o movimento artístico da pintura e arquitetura se restringe à proposta geométrica da forma (linhas e quadros), recordando que o neoplasticismo defendia o não-figurativismo e o uso de cores puras em busca de “uma arte de clareza e disciplina que refletisse de algum modo as leis objetivas do universo” (GOMBRICH, 1988: 464). A composição plástica de “Os Fragmentos de Tracey” subverte esta perspectiva ao preencher cada quadro com o máximo de informação possível. Por isso se revela um desafio anômalo para a realização da obra (e conseqüentemente para a experiência de fruição), uma vez que o manuseio dos muitos quadros na tela permite uma infinidade de possibilidades organizativas desprovidas de referencialidade – diferente da imagem única, a qual, tanto apostando na centralização (perspectiva clássica) quanto em suas alternativas modernas, não deixa de ter as quatro bordas como espaços fronteiriços e de referência entre o campo e o extra-campo.

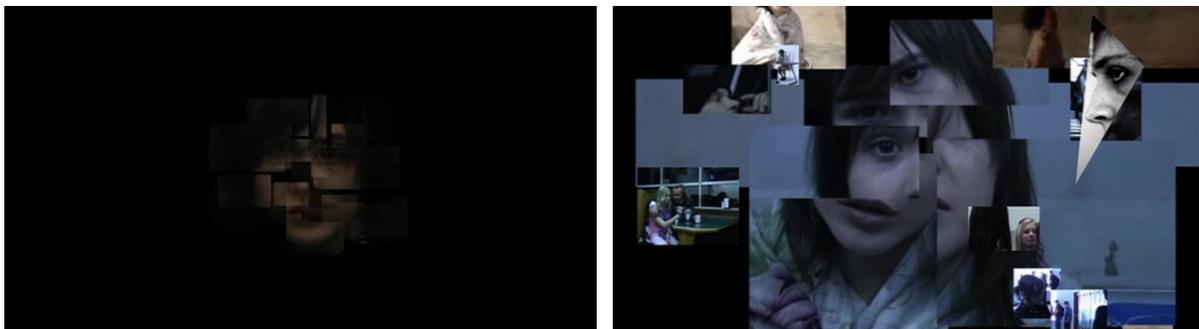


Quadro 62: A composição dos múltiplos quadros no espaço da tela remete às obras de Mondrian, tecendo assim uma instigante relação intertextual entre cinema e pintura em “Os Fragmentos de Tracey”.

Valorizando ainda os contágios com a pintura, em duas passagens do filme é possível fazer também uma aproximação com a perspectiva artística do Cubismo.¹⁵⁸ De certa forma abrindo e fechando a trama, na primeira e na penúltima sequência, nos deparamos com retratos de Tracey nos quais seu rosto é decomposto em estilhaços pulsantes e reconstruído a partir de volumes e planos geométricos. Os fragmentos vibram tanto por seu movimento interior quanto pela súbita aparição e desapareção, em contínua disposição variante das partes. Tracey é então desconfigurada em primeiro plano, oferecendo ao espectador o convite de identificação de seus traços e recomposição dos vestígios estilhaçados a partir da sua percepção particular sobre a personagem, incitando assim uma postura anômala que tende a refletir, de forma metonímica, uma experiência de fruição baseada nos princípios da contínua

158 O Cubismo foi um movimento artístico iniciado no início do século passado que defendia a subversão da percepção habitual por meio do método de desconstrução da forma. Teve como principal representante o pintor espanhol Pablo Picasso, uma de suas obras mais emblemáticas dentro deste movimento é *Les Femmes d'Alger (O J), 1911*. Ver Gombrich, 1988: 455-463.

destruição e reconstrução de sentidos, compreensão oscilante dos acontecimentos, além dos contágios híbridos que perpassam todo o plano de consistência da obra e multiplicam, vertiginosamente, as linhas de desterritorialização.



Quadro 63: os retratos cubistas de Tracey, que incitam o espectador a reconstruí-la e compreendê-la a partir de seus estilhaços, sugerindo uma forma de experiência da obra que atravessa toda a sua composição.

Em síntese, “Os Fragmentos de Tracey” é característico da produção fílmica contemporânea por evidenciar uma série de singularidades do cenário atual, a destacar:

- * os hibridismos no espaço compositivo do quadro (formatos de captura distintos, texturas, colagens, técnicas de animação, interferências gráficas, etc.);

- * a imediatez de implicação e participação (pelos acúmulos e pela exacerbação dos efeitos visuais e sonoros);

- * o plano-tela, continuamente retocado e manipulado (através da arquitetura caleidoscópica de estilhaços de imagens, assim como da montagem no interior da tela, destituindo do plano sua unicidade espaço-temporal);

- * a câmera ultra-sensível (que escrutina os ambientes, pluraliza os ângulos, mutila os corpos, ressignifica as dimensões tangíveis e os espaços entre os objetos e os personagens);

- * o efeito videoclipe, a mixagem de som criando espaços sonoros híbridos e o uso da música como aliança de reconhecimento;

- * o aspecto *cool* e o olhar desencantado *versus* a fascinação das imagens (quando a Tracey torna-se a protagonista de um filme romântico ou a estrela do cenário musical, em situações tão explicitamente simuladas quanto surpreendentemente atraentes por sua plasticidade *pop*);

- * a profundidade de superfícies ou espessura da imagem (no transbordamento de elementos, que disputam atenção entre si e nos estilhaços sonoros e imagéticos que parecem quicar no choque com a tela);

* a estética sensual (suscitada na estrutura labiríntica que desorienta a lógica facilmente assimilável do espaço e tempo, provocando a embriaguez dos sentidos e a vertigem);

* o jogo de intertextualidades e contágios entre meios, suportes, técnicas e linguagens (em especial, com o vídeo, e mais especificamente ainda com o vídeo musical e a vídeo-arte; e com a pintura, nas telas neoplasticistas de Piet Mondrian e na perspectiva desconstrutivista do cubismo).

O que buscamos salientar na análise é que toda esta perspectiva formal não se desenvolve de forma aleatória ou exibicionista, mas sim diretamente relacionada com uma proposta narrativa e estilística, revelando um investimento criativo e singular da obra a partir das articulações da linguagem audiovisual contemporânea. O caos, a vertigem, as indiscernibilidades, os hibridismos e os contágios ganham evidência em função do mergulho no estado de alma da protagonista; a estética do filme é impregnada por tal e os códigos de linguagem são articulados a fim de enfatizar esta imersão.

No entanto, para consolidar de fato a autoria, dentro da defesa de reconfiguração aqui apresentada, é necessário que este investimento criativo, além de compor um estilo, circule, privilegiando as diversas esferas de criação. Do ponto-de-vista da forma, proliferam as linhas de fuga, as proposições e as potencializações. Grande parte das questões trazidas à tona na análise emergem da experiência imediata com o filme: múltiplos pontos-de-vista? Qual a relação entre campo e extra-campo? Há algo que escapa de ser enquadrado? É possível apontar um equilíbrio perceptivo entre o caos das imagens e a ordem geométrica dos quadros?

A inquietação que estas perguntas suscitam associada ao fato de que o filme não transparece ter o desejo de respondê-las de forma exata, evitando a imposição de seu sentido, revela uma postura anômala, mantendo o sistema aberto, a ser possivelmente atravessado e interpretado sem a necessidade de prestar reverência à instância de realização. Esta postura, enaltecendo a aliança e a contaminação, se estende até a perspectiva estilística na provocação do espectador a traçar sua própria montagem a partir da trajetória do olhar entre os múltiplos quadros, a eleger seus focos de atenção entre os “cacos” imagéticos e sonoros e, principalmente, a recompor a protagonista diante de seus fragmentos desarticulados, na exposição cubista que repercute na proposição de experiência da obra como um todo.

Os fragmentos de Tracey, não mais o título, mas os estilhaços em si, afirmam-se como múltiplos pontos de desterritorialização, refletindo e se contradizendo continuamente. Isso

porque quando o filme começa, o espelho já está partido, os cacos lançados na superfície da tela. Ou seja, não há modelo a ser recomposto, não há equilíbrio a ser reconquistado, apenas possibilidades de interagir no *entre* da composição estilística. É na intervenção criativa no nível da proposição que a autoria anômala se revela contagiante e em circulação, atuando nas pulsões interiores da obra, estimulando por meio delas lugares de passagem e, conseqüentemente, potencializando experiências menos controladas e mais propositivas de sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contemplando singularidades do cenário atual, buscamos neste trabalho investigar a reconfiguração do conceito de autoria no audiovisual contemporâneo, enfatizando a composição criativa deslocada de um centro e circulando na obra a partir dos estímulos de intervenção interpretativa potencializados pelas articulações da linguagem imagética e sonora.

Para atingir esse objetivo, primeiramente mostrou-se necessário compreender o “estado da arte” do conceito em questão, a fim de verificar como se deu sua evolução histórica e quais diálogos apresenta com os desenvolvimentos teóricos predominantes na teoria da comunicação audiovisual contemporânea. Sendo assim, discorreu-se no primeiro capítulo sobre a formação dos conceitos de autor e autoria moderna em meados do século XVIII; sua adaptação ao cinema nas primeiras décadas do século XX, com especial atenção aos movimentos de vanguarda e as teorias de cunho formativo do novo meio; o auge de sua valorização na década de 1950, por meio da tomada de posição de uma parcela considerável da crítica cinematográfica francesa; até seu profundo questionamento e a instauração de uma crise conceitual na década seguinte, diante do posicionamento teórico dos pós-estruturalistas em contraposição às estruturas de controle e hierarquia, e em concomitância com um contexto social de intensa efervescência cultural e política, que igualmente mostrou resistência às expressões de soberania e domínio centralizado.

Diante do cenário apresentado, interessou-se em ir além do trauma da “morte do autor” e refletir sobre perspectivas afirmativas e revigorantes tanto para o conceito de autoria quanto para a criação dentro da produção audiovisual na contemporaneidade. Considerando a convergência entre meios, suportes, estéticas e linguagens; e, de forma mais ampla, a atenção voltada para os sistemas rizomáticos, os quais sublinham as alianças e os contágios contínuos; lançamos mão de algumas hipóteses a fim de refletir sobre possíveis manifestações autorais na produção audiovisual recente.

A primeira hipótese buscou compreender a reconfiguração da autoria na contemporaneidade como um investimento criativo em circulação na obra que dispensa relações hierárquicas de construções de sentidos. Fundamentamos esta hipótese partindo da defesa pós-estruturalista de valorização da participação do espectador no processo compositivo e de interpretação da obra (Barthes; Foucault), aprofundando conceitualmente nas relações rizomáticas baseadas em sistemas descentrados que se fortalecem e se reconfiguram no contágio, garantindo o espaço dinâmico do fluxo (Deleuze e Guattari).

Para que esta nova configuração da autoria cinematográfica reverbere na prática da realização audiovisual, é preciso valorizar as linhas de fuga e desterritorialização no plano de consistência (este substituindo o plano de organização, fechado em si), as quais permitem que o investimento criativo circule. A fim de que a autoria seja exercida fora de um centro, faz-se necessário que o controle dos sentidos se dissipe, ou seja, os sentidos deixem de ser impostos e passem a ser estimulados na experiência – por controle de sentidos, entenda-se que a perspectiva autoral em seu modelo anterior defendia que a compreensão da obra passava por uma série de intencionalidades as quais remetiam ao universo obcecante de seu criador.

Ao descentralizar a potência criativa, o exercício autoral passa de um núcleo para uma pulsão, atuando nos âmbitos da proposição e da potencialização. A autoria, em vez de autorizar experiências, possibilita a simultaneidade da criação, ou seja, o movimento transversal que não necessita prestar reverência à instância articuladora. Em acordo com a perspectiva do rizoma, em vez da sequencialidade predomina a sobreposição contagiante; em outras palavras, em vez da alternância ou da antinomia do sentido do realizador “ou” o sentido do espectador, considerando o caso de que eles não sejam convergentes; sublinha-se a conjunção “e”, o sentido dos realizadores-autores “e” o sentido dos espectadores - igualmente autores. Dessa maneira, as intervenções autorais, somadas e não excludentes entre si, permitem que o investimento criativo circule na obra e as esferas criativas se multipliquem entre os processos de realização e experiência.

A circulação do investimento criativo na obra tem relação direta com o modo de pensar e conceber a mesma, fazendo com que os estímulos à intervenção autoral, desvinculados de um centro, sejam contemplados na composição da forma fílmica – com base na ideia de que o plano de consistência deve privilegiar, além de seus aspectos territorializantes, suas linhas de fuga. O autor é encarado como o agente que vai potencializar os contágios, ansiando pela desterritorialização do sentido único, e por isso, promovendo

relações que extrapolam o seu domínio. Ou seja, assume posição anômala na obra, impulsionando a multiplicidade e reconfigurando-se enquanto dimensão propositora e potencializadora das alianças. Do centro passa para as bordas, saindo da zona confortável de criação isolada para a zona vibrante do *entre* – da passagem, da contaminação seja entre meios, suportes, linguagens e estéticas; seja entre perspectivas de intervenção e interpretação da obra. Enfim, o que vem a caracterizar a autoria na contemporaneidade é a capacidade, propriamente anômala, de contagiar e ser contagiado.

Com base nestes argumentos, defende-se que a autoria se manifesta em diversas esferas da composição da obra e de sua experiência e que o autor deixa de ser um indivíduo localizável e passa a ser visto como uma dimensão flutuante que se configura enquanto tal (assim como deixa de sê-lo) em função de sua postura na (e diante da) obra.

Ao insistir na circulação do investimento criativo como fundamental para a reflexão da autoria no contexto atual, o modelo anterior de análise fílmica autoral (a “política dos autores”) mostra-se ineficaz; solicitando outras perspectivas de investigação em acordo com as novas propostas de compreensão do conceito. O método da “política dos autores” estava baseado no apontamento das recorrências no conjunto da obra de um realizador a fim de salientar índices estilísticos que sublinhavam inquietações e modos particulares de percepção. Uma vez destacadas estas recorrências temáticas e estéticas entre as obras, podia-se recriar um universo próprio e de fundo metafísico, que esclarecia uma série de intencionalidades e promovia um tendenciamento de leitura das obras seguintes.

Diante dos novos parâmetros, cada obra apresenta seu estilo autoral a partir de suas conexões e, principalmente, suas proposições e potencializações de sentidos. A metodologia de análise autoral foi desenvolvida com base, primeiramente, na perspectiva formal/compositiva, buscando ressaltar quais instrumentos de linguagem são sucitados nas esferas da imagem, do som e da narrativa (e suas subcategorias), articulando assim o plano de consistência da obra. Em seguida, a perspectiva estilística, ultrapassando a composição formal, ansiando exaltar formas próprias de articulação dos códigos a fim de exceder o uso padronizado dos mesmos e, devido sua recorrência na própria obra, manifestar proposições e potencializações de forma integrada entre imagem, som e narrativa.

Vale ressaltar que essas duas perspectivas dizem respeito unicamente ao aspecto autoral no âmbito da realização, consolidando uma postura autoral na obra. Entretanto, no que concerne à proposta de reconfiguração, é necessária uma terceira perspectiva de análise,

justamente a de verificação do caráter anômalo, evidenciando nas perspectivas formal e estilística as linhas de fuga ou desterritorialização, ou seja, as aberturas do sistema que permitem intervenções criativas e interpretações menos controladas, possibilitando uma participação autoral, em maior ou menor medida, também na recepção.

A análise de “Os famosos e os duendes da morte” mostrou-se bastante reveladora neste sentido. A partir do filme, percebeu-se um trabalho estilístico instigante sobre a dimensão sonora, o que nos levou a aprofundar nos estudos desta área ainda hoje tão subestimada no audiovisual. Para dar conta desta análise, o levantamento bibliográfico realizado pelo pesquisador em seu período “sanduíche” na Universidade Autônoma de Barcelona, assim como os debates junto do grupo de pesquisa LAICOM (*Laboratorio de análisis instrumental de la comunicación*), coordenado pelo professor Ángel Rodríguez Bravo, foram fundamentais para dimensionar tanto a importância quanto as nuances dos estudos do som, em especial em seus aspectos metodológicos.

É relevante sublinhar que a investigação sobre os usos expressivos do som como propositor de atmosferas e estados de ânimo foi marcante para compreender a dimensão autoral do filme, encontrando no trabalho com as imagens seu equivalente pela ânsia de suscitar uma vidência, na oscilação entre o ver e o não-ver, o dito e o não-dito. Como resultado da análise, destacamos a carga simbólica das imagens, o choque perceptivo no tratamento do som, a ambiguidade da narração, o fluxo de temporalidades, a câmera sensível e o jogo entre visibilidade e invisibilidade como indícios estilísticos anômalos que possibilitam a obra vibrar para além de uma suposta intencionalidade inicial.

“Os famosos e os duendes da morte” foi selecionado para esta primeira análise por abarcar desde sua pré-produção um movimento criativo de contágio mútuo entre os envolvidos e o interessante deste aprofundamento analítico foi perceber como o pensamento rizomático de composição por contaminação transartística refletiu em uma forma e um estilo propriamente anômalos.

Ao repensar a autoria a partir de um novo contexto conceitual nos âmbitos da realização e proposição de experiência, além da análise filmica, uma questão ainda suscitava inquietações. Interessava compreender de que forma as singularidades da linguagem audiovisual contemporânea colaboravam no processo de reconfiguração da autoria. Foi preciso então, em um primeiro momento, indicar quais características diziam respeito ao

contexto contemporâneo de produção fílmica, estabelecendo diferenças com os períodos anteriores, a destacar o clássico e o moderno.

A partir do apontamento destas singularidades, fundamentadas por pesquisadores da área (Darley, 2002; Dubois, 2004; Jullier, 2006; Aumont, 2008b; D'Allonnes, 2008; Marie e Jullier, 2009) e ilustradas por produções dos mais distintos países e gêneros, o próximo passo foi entender de que maneira tais poderiam estimular o novo modo de reflexão sobre o conceito. Para se consolidarem como indícios estilísticos autorais sob esta nova perspectiva, os usos expressivos de tais códigos deveriam estar vinculados a uma proposta estilística, assim como articulados como linhas de fuga ou desterritorialização no plano de consistência da obra, excedendo o caráter exibicionista do efeito pelo simples efeito e assumindo uma postura anômala, de abertura para experiências menos controladas e mais agregadoras de sentido.

Dois novos filmes foram selecionados para pensar estas relações entre reconfiguração da autoria e linguagem audiovisual contemporânea: “Joven y alocada” e “Os fragmentos de Tracey”, os quais foram escolhidos justamente por trazerem de forma explícita diversas das características associadas à produção fílmica recente, a exemplo dos muitos diálogos intertextuais entre meios, suportes e estéticas; as camadas de imagens sobrepostas formando uma profundidade de superfícies na tela; o pacto com o espectador promovido pela denúncia dos dispositivos concomitante a um fascínio pela composição imagética e sonora; os contágios e hibridismos no espaço do quadro; entre outros.

As análises dos dois filmes mantiveram a mesma metodologia do capítulo anterior, apostando nas perspectivas formal/compositiva, estilística e anômala; porém direcionando o foco para o uso expressivo dos códigos destacados como singulares da linguagem audiovisual contemporânea, evidenciando suas potencialidades autorais. O grande desafio destas análises foi preservar um certo frescor na abordagem, posto que o analista se viu diante de um impasse: investir em uma análise criteriosa, assistindo muitas vezes os filmes e descortinando camadas progressivamente; ou preservar a espontaneidade da experiência, valorizando uma característica marcante da produção contemporânea, justamente a experiência pontuada pelo fluxo e pelo envolvimento sensual.

Em busca de sustentar resquícios do arrebatamento estimulados pelos filmes, sem deixar de ser criterioso no processo de análise, a saída foi intercalar as observações sobre os filmes, assistindo-os e analisando-os com espaços mais longos entre as sessões – cerca de uma

semana entre uma sessão e outra (16 sessões para cada filme), pretendendo assim não perder uma certa espontaneidade da experiência fílmica, uma vez que nos interessava investir em seus aspectos propositivos. Nas três perspectivas de análise, “Joven y Alocada” e “Os Fragmentos de Tracey” foram úteis não só para ilustrar mas também para corroborar a hipótese de que as singularidades da linguagem audiovisual contemporânea, desde que adequadas a princípios formais, estilísticos e anômalos, estimulam e integram de forma relevante a reconfiguração da autoria.

No aspecto formal, pelo tensionamento dos códigos de linguagem, de forma que o hibridismo potencialize questões/ proposições sobre o contágio entre os meios e formatos (filme e *blog* na produção chilena; cinema, vídeo e pintura na produção canadense). No aspecto estilístico, na articulação dos usos expressivos dos códigos com a proposta narrativa, sublinhando o “como”, a forma de abordagem da trama trazendo à tona nuances e proposições pulsantes dos personagens e mesmo da história. Enfim, e consagrando a autoria anômala, as aberturas para os atravessamentos criativos, uma vez que os filmes não entregam as explicações ou conduzem os sentidos, mas deixam entrever possibilidades de interpretação e experiências que solicitam investimentos do olhar sem reverência à instância de realização. Enquanto fenômeno de borda, estabelecendo alianças entre linguagens e leituras, o caráter propositivo da autoria nos dois filmes tende a questionar a estabilidade dos sentidos, apoiando-se justamente nas características formais de composição em acordo com as singularidades da produção contemporânea.

Uma reflexão final sobre o processo de investigação e elaboração das hipóteses aqui defendidas nos leva a sermos otimistas em relação ao tratamento e à proposta de reconfiguração da autoria, tendo em vista outras problemáticas próprias do cenário atual, potencializando inclusive a possibilidade de continuidade do estudo. Isso porque, cada vez mais e com maior intensidade, o filme deixa de ser um produto-obra isolado e interage dentro de uma rede de produtos-obras relacionados que, inevitavelmente, tendem a atravessá-lo e reconfigurá-lo na experiência de fruição cruzada. Nesse sentido, a ideia de rede que envolve o filme sublinha o sistema rizomático e o dimensiona para além das passagens entre meios, suportes, linguagens e estéticas, abarcando a relação entre obras interligadas que, ainda que conservando certo caráter autônomo, fazem reverberar novas leituras e enriquecem interpretações das produções fílmicas.

Por exemplo, “Os Famosos e os Duendes da Morte”, analisado nos capítulos 2 e 3, compõe um espectro de obras que vai do filme ao livro publicado posteriormente (e que sofreu interferências do filme); passando pelo roteiro publicado no mesmo ano; as fotografias de Tuane Eggers que, além do filme, integram uma página no *flickr* (página atualizada periodicamente pela atriz-fotógrafa, estendendo a produção da personagem); além dos vídeos compostos para o filme que foram postados no *youtube*, e que inclusive são referenciados no livro.

De forma semelhante, integram a rede que envolve “Joven y locada” o filme, o livro, o *blog* e uma página do *facebook* assinada pela personagem-escritora, que é atualizada diariamente. Para “Os Fragmentos de Tracey”, além do livro e do filme, há o *cartoon* criado por Andy B., que dá continuidade às aventuras e às angústias de Tracey¹⁵⁹, e uma ferramenta de interação disponível em seu *site* oficial em que é possível fazer *download* de todas as cenas do filme para remontá-lo em sua totalidade, fora dos modelos neoplasticista e cubista que integram os principais estilos da produção. Neste último caso, há a opção do próprio espectador (re)fragmentar Tracey, a partir de sua percepção particular da personagem e da trama, fundindo as esferas da recepção e realização, e pluralizando assim as opções de interação autoral.

O que nos parece mais instigante diante dessas constatações é verificar que no cenário atual o filme se comporta como um rastro dentro de uma rede maior de manifestações que compõem um determinado universo narrativo, imagético e sonoro. Tanto por isso, parece-nos importante recontextualizar, e mesmo flexibilizar, a noção de autoria, recusando posições de controle ou soberania (seja de um autor sobre outros, seja do filme em relação a outras obras). Sendo assim, compreender a autoria como as circulações de estados criativos que multiplicam os olhares para a obra mostra-se pertinente nos dias de hoje, pois abarca a pluralidade de intervenções e passagens, garantindo um estreito diálogo com a contemporaneidade e com os debates teóricos e práticos vigentes nesse contexto.

159 Disponível no site: <http://www.thetraceyfragments.ca/>

BIBLIOGRAFIA

Referências citadas:

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura 1**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDERSON, Lindsay. ¡Salga y empuje!: texto del manifiesto de los *angry young men*. In: RAMIÓ, Joaquim Romaguera I; THEVENET, Homero Alsina (eds.). **Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones**. Madrid: Ed. Cátedra, 2007. pp.254-272.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **El cine como arte**. Barcelona: Paidós, 1996.

ASTRUC, Alexandre. Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'Caméra-stylo'. In: RAMIÓ, Joaquim Romaguera I; THEVENET, Homero Alsina (eds.). **Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones**. Madrid: Ed. Cátedra, 2007. pp.220-224.

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

_____. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Papyrus, 2008b.

_____. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

_____. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004b.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. El gusto por América. In: _____; TESSON, Charles (orgs.). **Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano**. Barcelona: Paidós, 2004. pp.137-146.

_____. Prólogo. In: _____ (org). **La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona: Paidós, 2003. pp. 19-24.

- BALÁZS, Béla. **El film: evolución y esencia de un arte nuevo**. Buenos Aires: Losange, 1957.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: <http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em 17 ago. 2011. pp. 01-06.
- BAUDELAIRE, Charles. **Reflexões sobre meus contemporâneos**. São Paulo: Educ, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAZIN, André. **¿Qué es el cine?** Madrid: Ediciones Rialp, 2008.
- _____. De la política de los autores. In: BAECQUE, Antoine de (org). **La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona: Paidós, 2003. pp. 91-105.
- _____. **Jean Renoir: períodos, filmes y documentos**. Barcelona: Paidós, 1999.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Itáu Cultural, 2003. pp.113-132.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense/ EdUSP, 1994.
- BORDWELL, David. **El cine de Eisenstein: teoría y práctica**. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____; THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico: una introducción**. Barcelona: Paidós, 2010.
- _____; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960**. Barcelona: Paidós, 1997.
- BRAVO, Ángel Rodríguez. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac, 2006.
- _____. et al. Modelización acústica de la expresión emocional en el español. In: **Procesamiento del lenguaje natural**, n.25, Lérida, set. 1999, pp.159-166.
- BURCH, Noël. **El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico**. Madrid: Cátedra, 2011.
- _____. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: volume 1 – pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005. pp.281-294.
- CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CANEPPELE, Ismael. **Os famosos e os duendes da morte**. São Paulo: Iluminuras, 2010a.

_____. *Geheimnis*. In: FILHO, Esmir; _____. **Os famosos e os duendes da morte** [roteiro]. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010b. pp.11-14.

_____. **Música para quando as luzes se apagam**. São Paulo: Jaboticaba, 2007.

_____; ESMIR FILHO. **Os famosos e os duendes da morte** [roteiro]. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CASSETTI, Francesco. **Teorías del cine: 1945-1990**. Madrid: Cátedra, 2005.

_____; di Chio, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 2010.

CHABROL, Claude; ROHMER, Eric. **Hitchcock**. Buenos Aires: Manatíal, 2010.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHION, Michel. **La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. **La voz en el cine**. Madrid: Cátedra, 2004.

_____. **El sonido: música, cine, literatura...** Barcelona: Paidós, 1999.

_____. **Roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp.259-288.

COMOLLI, Jean-Louis. Veinte años después. El cine norteamericano, sus autores, y nuestra política al respecto. Una mesa redonda (con Jean-André Fieschi et al.). In: BAECQUE, Antoine de (org). **La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos**. Barcelona: Paidós, 2003. pp. 110-126.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.

COUSINS, Mark. **Historia del cine**. Barcelona: Blume, 2011.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp.67-94.

D'ALLONNES, Fabrice Revault. **La luz en el cine**. Madrid: Cátedra, 2008.

DALMAU, Ramón Roselló. **Técnica del sonido cinematográfico**. Madrid: Ed. Forja, 1981.

DARLEY, Andrew. **Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación**. Barcelona: Paidós, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Bergson y las imágenes**. Buenos Aires: Cactus, 2009a.

_____. **A imagem-movimento: cinema 1**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009b.

- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- _____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.1. São Paulo: Ed.34, 2009.
- _____; _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, volume 2. São Paulo: Ed.34, 2008.
- _____; _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, volume 3. São Paulo: Ed.34, 2008a.
- _____; _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, volume 4. São Paulo: Ed.34, 2008b.
- _____; _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, volume 5. São Paulo: Ed.34, 2008c.
- DÍEZ, Federico Fernández; ABADÍA, José Martínez. **Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual**. Barcelona: Paidós, 1999.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.
- _____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.
- _____. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983. pp.187-198.
- EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Instituto Goethe, 1985.
- EPSTEIN, Jean. A propósito de algunas condiciones de la fotogenia. In: RAMIÓ, Joaquim Romaguera I; THEVENET, Homero Alsina (eds.). **Textos y manifiestos del cine**. Madrid: Cátedra, 2007. pp.335-340.
- ESMIR FILHO. Tudo sobre nós. In: CANEPPELE, Ismael; _____. **Os famosos e os duendes da morte** [roteiro]. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. pp.15-30.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2009.
- GAUDREAU, André. Narração e mostração. In: _____; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009. pp. 39-51.
- GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GOODE, William J.; HATT, Paul K. **Métodos em pesquisa social**. São Paulo: Nacional, 1972.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 33-65.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da cultura: volume IV – Rococó, Classicismo e Romantismo**. Lisboa: Vega/ Estante Editora, 1989.

- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp.7-74.
- JOST, François. O autor nas suas obras. In: SERAFIM, José Francisco (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009. pp.11-31.
- JULLIER, Laurent. **¿Qué és una buena película?** Barcelona: Paidós, 2006.
- _____. **El sonido en el cine**. Barcelona: Paidós, 2007.
- _____; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.
- KAEL, Pauline. Criando Kane. In: _____. **Criando Kane e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2000. pp.163-268.
- KERLINGER, Frederick. **Metodologia da pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: EPU, 2007.
- KRACAUER, Siegfried. **Teoría del cine: la redención de la realidad física**. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. **De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.
- LOISELEUX, Jacques. **La luz en el cine**. Barcelona: Paidós, 2004.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- _____. O diálogo entre cinema e vídeo. In: **Revista USP**, São Paulo, n.19, set./out./nov. 1993, pp.123-135. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26888/28668>>. Acesso em: 10 set. 2013.
- MATTOS, A. C. Gomes de. **A outra face de Hollywood: filme B**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- McKEE, Robert. **Story**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MÉLIÈS, Georges. Las vistas cinematográficas. In: RAMIÓ, Joaquim Romaguera I; THEVENET, Homero Alsina (eds.). **Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones**. Madrid: Cátedra, 2007. pp.388-396.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MONTORO, Tânia; PEIXOTO, Michael. Hibridismos e intertextualidades no cinema contemporâneo de temática adolescente. In: **Esboços: Revista do programa de pós-graduação em história da UFSC**; v.19; 2012; pp.258-272. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/26773> >. Aceso em: 13 nov. 2013.

_____; _____. Cinema e autoria: trajetórias e trânsitos de um conceito. In: MOURA, Dione et al. **Comunicação e cidadania: conceitos e processos**. Brasília: Francis, 2011. pp.291-304.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

MOULLET, Luc. Jean-Luc Godard. In: BAECQUE, Antoine de; TESSON, Charles (orgs.). **Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano**. Barcelona: Paidós, 2004. pp.77-95.

NAZÁRIO, Luiz. Pós-modernismo e cinema. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp.339-390.

_____. O expressionismo e o cinema. In: GUINSBURG, J. (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp.505-541.

NIETO, José. **Música para la imagen: la influencia secreta**. Madrid: SGAE/ Iberautor, 2003.

NOMBELA, Daniela Musicco. **El campo vacío: el lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual**. Madrid: Cátedra, 2007.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. El neorrealismo latinoamericano. In: **Cinemais**, número 34: neo-realismo na América Latina, Rio de Janeiro, abr./jun.2003, pp.9-46.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEIXOTO, Michael. **Cinema do olhar: reflexões sobre a autoria cinematográfica**. 2010. 170f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <<http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/7611>>.

RESNAIS, Alain. As ideias de Resnais: entrevista por Marcel Martin. In: _____ et al. **Cadernos de cinema**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, [1970]. pp.11-36.

RIAMBAU, Esteve. **Hollywood en la era digital: de Jurassic Park a Avatar**. Madrid: Cátedra, 2011.

RIBEIRO, Márcio. **Os limites e exceções ao direito de autor perante os desafios da sociedade da informação**. 2010. 178f. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas e Direito Intelectual) – Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, Lisboa.

RIVETTE, Jacques. De la abyección. In: BAECQUE, Antoine de (org.). **Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia**. Barcelona: Paidós, 2005. pp.36-38.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____ et al. Encuentro com el cinema nôvo: conversación recogida por Louis Marcorelles. In: BAECQUE, Antoine de (org.). **Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización**. Barcelona: Paidós, 2006. pp.58-70.

RUSSO, Eduardo A. **El cine clásico: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea**. Buenos Aires: Manantial, 2008.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial: volume 1, das origens a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **El montaje cinematográfico: teoría y análisis**. Barcelona: Paidós, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. A ecologia pluralista das mídias locativas. In: **Revista Famecos**, número 37, Porto Alegre, dez.2008; pp.20-24.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (eds.). **Film theory and criticism: introductory readings**. New York: Oxford University Press, 2004. pp.561-564.

SANJINÉS, Jorge. La herencia, las coincidencias y las diferencias. In: **Cinemais**, número 34: neo-realismo na América Latina, Rio de Janeiro, abr./jun.2003, pp.57-72.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp.337-360.

SCORSESE, Martin. **Uma viagem pessoal pelo cinema americano**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SELLITZ, Claire; WRIGHSMAN, Lawrence S.; COOK, Stuart W. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: EPU, 1974.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp.95-123.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

_____. El postestructuralismo: la crítica del signo. In: _____; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad**. Barcelona: Paidós, 1999. pp.40-45.

_____; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____; _____. Teoria do cinema e espectralidade na era dos 'pós'. In: RAMOS, Fernão Ramos (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005. pp.393-424.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Hitchcock/ Truffaut: entrevistas, edição definitiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O cinema segundo François Truffaut: textos reunidos por Anne Gillain**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- VERTOV, Dziga. Nós: variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983. pp.247-251.
- VILLAIN, Dominique. **El encuadre cinematográfico**. Barcelona: Paidós, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: 1780-1950. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.
- WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- XAVIER, Ismail. O lugar do crime: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock. In: _____. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pp. 59-84.
- _____. **D. W. Griffith**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1984a.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. New York: P. Dutton & Co., 1970.
- ZAVATTINI, Cesare. Some ideas on the cinema. In: CURLE, Howard; SNYDER, Stephen (eds.). **Vittorio De Sica**: contemporary perspectives. Canadá: University of Toronto Press, 2000. pp.50-61.
- ZUNZUNEGHI, Santos. Vídeo-arte: fragmentos de una imagen. In: _____. TALENS, Jenaro (eds.). **Contracampo**: ensayos sobre teoría e historia del cine. Madrid: Cátedra, 2007. pp.78-81.

Referências consultadas:

- ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1983.
- ARANTES, Priscila. **Estéticas tecnológicas**: da forma ao fluxo. Disponível em: <<http://www.arte.unb.br/6art/textos/priscila.pdf>>. Acessado em: 28 set 2013.
- ARAÚJO, Denize Correa. **Imagens revisitadas**: ensaios sobre a estética da hipervenção. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- ASTRUC, Alexandre. Qu'est-ce que la mise-en-scène? In: **Cahiers du cinéma**, Paris, n.100, out.1959, pp.13-19.
- AUMONT et al. **Estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BACHELARD, Gastón. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAECQUE, Antoine de. (org.). **Teoría y crítica del cine**: avatares de una cinefilia. Barcelona: Paidós, 2005.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

BAZIN, André. Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien? In: **Cahiers du cinéma**, Paris, n.44, fev.1955, pp.17-18.

BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: volume 1 – pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005. pp.233-252.

BENET, Vincent J. **La cultura del cine**: introducción a la historia y la estética del cine. Barcelona: Paidós, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história de cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENTES, Ivana (org.). **Ecos de cinema**: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

BERARDO, Rosa. A representação da alteridade. In: **Comunicação e Informação**, Goiânia, vol.5, jan.dez.2002, pp.61-73.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**. São Paulo: Escrituras, 2006.

BONIN, Jiani Adriana. Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos fazeres e nas processualidades de construção de um objeto. In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. **Metodologias de pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2006. pp.21-40.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005.

_____. Puesta en escena y estilística. In: **Kilometro 111**, Buenos Aires, n.7, mar.2008, pp.179-187.

BOU, Núria; PÉREZ, Xavier. **El tiempo del héroe**: épica y masculinidad en el cine de Hollywood. Barcelona: Paidós, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A construção do objeto. In: _____ et al. **Ofício de sociólogo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2004. pp.45-63.

BRAGA, José Luiz. Interação como contexto da comunicação. In: **MATRIZES**, São Paulo, ano 6, vol.1, jul./dez.2012, pp.25-41.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

BRUYNE, Paul et al. **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais**: os pólos da prática metodológica. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTRO, Gustavo de. Seis ou sete comunicações para o século XXI. In: GALEANO, Alex; CASTRO, Gustavo de; SILVA, Josimey Costa da. (orgs.). **Complexidade à flor da pele**: ensaios sobre ciência, cultura e comunicação. São Paulo: Cortez, 2003.

- CATALÀ, Josep Maria. **La puesta en imágenes:** conceptos de dirección cinematográfica. Barcelona: Paidós, 2001.
- CHATEAU, Dominique. **Estética del cine.** Buenos Aires: La Marca Editora, 2010.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção:** atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DANEY, Serge. **A rampa:** Cahiers du cinéma, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEYTO, Celestino. **Ángeles y demonios:** representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood. Barcelona: Paidós, 2003.
- DOUCHET, Jean. **Nouvelle Vague.** Paris: Hazan, 1998.
- DRAVET, Florence et al. **Os saberes da comunicação:** dos fundamentos aos processos. Brasília: Casa das Musas, 2007.
- FELINTO, Erick. Cinema e tecnologia digitais. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papyrus, 2008. pp.413-428.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2011.
- GODARD, Jean-Luc. **Historia(s) del cine.** Buenos Aires: Caja Negra, 2007.
- HILLIER, Jim (org.). **Cahiers du cinéma – The 1950s:** neo-realism, Hollywood, new wave. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- JUARROZ, Roberto. **Poesía vertical,** volumes 1 e 2. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LABRADA, Jerónimo. **El sentido del sonido.** Barcelona: Alba, 2009.
- LAKATOS, Eva M. **Fundamentos de metodologia científica.** São Paulo: Atlas, 1991.
- LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber:** manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- LEDO, Margarita. **Del cine-ojo a Dogma 95:** paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental. Barcelona: Paidós, 2004.
- LOSILLA, Carlos. **La invención de la modernidad:** o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine. Madrid: Cátedra, 2012.
- MACIEL, Kátia (org.). **Transcineamas.** Rio de Janeiro: Contra-capas, 2009.
- MARIE, Michel. **La nouvelle vague:** une école artistique. Paris: Armand Colin, 2009.
- MATTOS, A.C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- MENDONÇA, Maria Luiza. Poéticas populares e as novas tecnologias: possíveis convergências. In: SANTOS, Goiamérico Felício dos; HOFF, Tânia Márcia Cezar (orgs.). **Poéticas da mídia:** mídiatizações, discursividades, imagens. Goiânia: Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, 2012. pp.187-198.

- MITRY, Jean. **Estética y psicología del cine**: volume 1, las estructuras/ volume 2, las formas. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores SA, 2002.
- MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo. **A evolução do cinema brasileiro no século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.
- MORANTE, Fernando Morales. **Montaje audiovisual**: teoría, técnica y métodos de control. Barcelona: Ed. UOC, 2013.
- MORIN, Edgar. **O método 1: a natureza da natureza**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- _____. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- MOUËLLIC, Gilles. **La música en el cine**. Madrid: Paidós, 2011.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- PARENTE, André. **Ensaio sobre o cinema do simulacro**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- _____. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**: entrevistas com Jean Dufлот. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- QUINTANA, Ángel. Reescrituras y 'remakes' ante la crisis de la posmodernidad. In: **Cahiers du cinéma España**, Madrid, ed. Especial n.1: Reescrituras, el cine reinventa su futuro, fev.2008, pp.8-9.
- RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, volumes 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica/ volume 2: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- _____. ¿Existe una estética deleuziana? In: **Kilometro 111**, Buenos Aires, n.7, mar.2008, pp.143-151.
- ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. **A revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SANTANA, Gelson. Nota introdutória ao conceito de contemporâneo. In: _____ (org.). **Cinema, comunicação e audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. pp.7-15.
- SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SAYAD, Cecília. **O jogo da reinvenção**: Charlie Kaufman e o lugar do autor no cinema. São Paulo: Alameda, 2008.

SERAFIM, José Francisco (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EdUFBA, 2009.

SIETY, Emmanuel. **El plano**: en el origen del cine. Barcelona: Paidós, 2004.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

VILLAIN, Dominique. **El montaje**. Madrid: Cátedra, 1994.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.