



revista limite
n.8, novembre
2022

Revista Limite #8, novembro de 2022.

Edição: Matheus Zenom e Paula Mermelstein

Textos: Gabriel Linhares Falcão, Luiz Fernando Coutinho, Matheus Zenom, Paula Mermelstein, Roberta Pedrosa e Yuri Ramos.

Design e editoração: Paula Mermelstein

Arte da capa: Luísa M. Lessa

Site: limiterevista.com

Email: contato@limiterevista.com

Facebook: facebook.com/LimiteRevista

Instagram: [@limiterevista](https://www.instagram.com/limiterevista)

Índice:

Conversa com James Benning,

por Gabriel Linhares Falcão, Matheus Zenom e Paula Mermelstein p.5-15

Ed Ruscha, James Benning, Berndt e Hilla Becher: 3 propostas conceituais,

por Paula Mermelstein p.16-20

Shadows (1979) de Andy Warhol,

por Paula Mermelstein p.21-22

O cinema de Andy Warhol, 1963-64: Uma apresentação,

por Matheus Zenom p.23-31

Hollywood, anos 1980: por um cinema corrompido,

por Paula Mermelstein p.32-36

Conversa com Ute Aurand,

por Gabriel Linhares Falcão p.37-45

La Source de La Loire (2021), de Rose Lowder,

por Gabriel Linhares Falcão p.46-47

Configurations (2021), de James Edmonds,

por Gabriel Linhares Falcão p.48-49

“EO” (2022) ou Burros sonham com burros elétricos?,

por Paula Mermelstein p.50-51

Os limites do controle: “Regra 34” (2022),

por Matheus Zenom p.52-57

Pode uma atriz vencer a ficção?,

por Luiz Fernando Coutinho p.58-60

A espectador alegre,

por Roberta Pedrosa p.61-63

Kiki (1989), de Adolfo Arrietta,

por Gabriel Linhares Falcão

p.64-65

Odorico Paraguaçu,

por Yuri Ramos

p.66-71

Conversa com James Benning

James Benning veio ao Rio por convite do Festival Ecrã, para exibir seu último longa-metragem, *“The United States Of America”* (2022), e apresentar uma masterclass no SESC Copacabana, onde ficou hospedado. O filme, que apresenta um plano para cada um dos cinquenta estados estadunidenses, foi exibido na Cinemateca do MAM, como parte do Festival, no dia 8 de julho, uma sexta-feira. A masterclass aconteceu no dia seguinte, no SESC Copacabana, onde ele falou sobre alguns de seus trabalhos recentes. Estes incluíam uma de suas instalações, *“Two Cabins”* (2010), na qual refez, em sua propriedade na Califórnia, duas cabanas originalmente construídas respectivamente pelo escritor e filósofo Henry David Thoreau e pelo terrorista e teórico Ted Kaczynski, e pinturas que Benning também refez para o mesmo projeto, a partir dos trabalhos originais de artistas folk ou outsiders norte-americanos, como Bill Traylor, Moses Tolliver, Joseph Yoakum, Martín Ramírez, Henry Darger, Black Hawk, and Jesse Howard.

Essa entrevista foi feita no dia 10 de julho, na manhã seguinte à masterclass, no lobby do SESC Copacabana, onde nós conversamos com ele motivados por estes eventos anteriores. Alguns eixos temáticos se destacaram na conversa: a relação de Benning com outros cineastas experimentais e artistas conceituais e o eventual impacto destes em sua obra, em particular Michael Snow e Hollis Frampton; a importância que o artista dá à experiência empírica, o que toma como material e estrutura narrativa para suas obras; e, enfim, o que pode ser tomado como consequência do ponto anterior, o protagonismo que o processo criativo assume não apenas na feitura de suas obras, mas também enquanto tema destas. Com frequência, estas parecem originar de uma interpretação ao pé da letra da máxima aristotélica “é fazendo que se aprende”, seja quando o artista reconstrói cabanas e pinturas, submetendo-se às etapas peculiares de cada processo, seja na observação direta de paisagens em seus filmes, que se dispõem a um confronto material com cenários históricos e ao perdurar de um tempo não interrompido. As experiências específicas de cada um dos personagens ou paisagens cujas histórias decide adentrar são reencenadas não através da ficção, mas desse confronto.

Em dado momento em nossa conversa, Benning relata a respeito das festas de David Mancuso na década de 1980: a música era cuidadosamente coordenada no decorrer da noite de modo a emular a experiência do próprio Mancuso quando, criança, ouvia os sons da natureza. A história estabelece um paralelo para este processo em que uma experiência nunca se dilui, apenas se transforma, “é apenas o material que muda”, Benning responde em outro momento, em relação a sua transição da película para o digital. Da natureza aos lofts nova-iorquinos, da película ao digital, de Thoreau a Kaczynski, da ideia à prática e de uma prática à outra, torna-se evidente que o artista está, de fato, interessado no aprendizado empírico que cada experiência proposta a si mesmo e por ele aos outros, pode oferecer; não atoa, como menciona em mais de um momento,

as aulas que oferece em um curso na CalArts, consistem, essencialmente, em “prestar atenção”, ver e ouvir, proposta que seus próprios filmes parecem materializar.

Gostaríamos de agradecer ao Festival Ecrã por convidar e receber o James no Rio, por exibir seu filme e organizar sua masterclass (e por isso, também, agradecemos ao SESC Copacabana). Também gostaríamos de agradecer o próprio James, pela palestra e conversa estimulantes;

*texto introdutório por Paula Mermelstein e entrevista conduzida por Gabriel Linhares Falcão,
Matheus Zenom e Paula Mermelstein*

Matheus Zenom: Ontem, na sua masterclass, fiquei feliz de ouvir você falar sobre “*Two Cabins*”, pois só conhecíamos o filme através do YouTube, sem nenhum contexto em relação ao projeto como um todo, o qual me surpreendeu bastante. Queria te perguntar, então: como seus filmes são feitos? Como o que vimos na noite anterior, “*United States of America*”; como um filme como este é feito? Você filma as imagens antes de ter um projeto ou você concebe um projeto primeiro e depois filma?

James Benning: Quase sempre o projeto já está inteiramente na minha cabeça e então eu saio e o executo. Então, com “*United States of America*”, foi bastante inspirado no primeiro filme [de mesmo nome] que fiz com a Bette Gordon [“*United States of America*”, 1975], há uns 40 anos atrás, e essa era a ideia inicial, fazer uma outra versão de “*United States of America*”. Eu também pensei sobre o meu próprio isolamento por conta do Covid-19. Eu podia sair de casa mas não podia ir tão longe a visitar todos os estados do país, então logo de cara eu tinha esses limites em relação a como o filme seria feito.

Paula Mermelstein: Na masterclass você também disse que quando estava refazendo a pintura de Bill Traylor você sentiu como se pudesse compreender os problemas que ele havia enfrentando quando ele estava pintando. Achei isso muito interessante e que talvez o processo por trás de “*Two Cabins*” tenha sido semelhante, compreender o que as cabanas significavam a medida que as construía.

JB: Esta é uma questão interessante no que diz respeito às cabanas. Quando Thoreau fez sua cabana, ele encontrou árvores na área em que ia construí-la, e retirou a madeira destas árvores. E eu desci o morro até o Home Depot e as trouxe de volta no meu caminhão. Então, eu tive uma experiência completamente diferente da dele. Mas isso é mais ou menos o que Kaczynski fez. Quando eu construí a sua cabana, eu tinha essas fotos incríveis de Richard Barnes; ele não apenas tirou essas fotografias da cabana de Kaczynski e do armazém do FBI, mas ele conseguiu pegar um papel de pano de fundo preto e tirar fotos da frente, do lado e de trás, de modo que você tinha fotos de quatro ângulos da cabana. Então eu conseguia colocar tudo em escala a partir destas imagens e construí-la inteiramente. Assim eu realmente podia sentir que estava tendo quase a mesma experiência que Kaczynski, porque eu sabia quais materiais ele usou, eu sabia o que ele fez

de errado ou diferente. Ele fez algo interessante: quando você constrói um teto, você geralmente usa a mesma quantidade de caibros do lado esquerdo e do lado direito. Mas ele construiu um teto onde haviam onze de um lado e doze no outro, o que não faz sentido nenhum pra mim. Mas eu fiz o mesmo. E aí eu descobri que por elas não se encontrarem desse modo no topo elas se torciam menos, o teto não curvava tanto. Eu pedi a Julie Ault, que corresponde com Kaczynski, para perguntá-lo sobre o teto, mas ele insistiu que havia a mesma quantidade de caibros dos dois lados.

PM: Você também trocou correspondências com Kaczynski?

JB: Eu lhe escrevi algumas vezes. Mas Julie Ault, minha parceira no livro *“Two Cabins”* que editamos, ainda escreve para ele, ainda que agora ele tenha sido transferido da prisão de segurança máxima em Colorado para um hospício na Carolina do Sul porque ele está em estado grave, por conta de um câncer. Mas também ouvi que ele tem respondido bem ao tratamento então talvez ele seja transferido de volta. Ele é um cara bem interessante uma vez que está preso e não pode ferir ninguém. Porque ele é brilhante, mas também tem um lado louco. Ele matou três pessoas e matou muitas outras, então ele não é nenhum tipo de herói para mim. Mas isso não significa que você não possa aprender com ele.

MZ: O livro dele também foi publicado aqui. Ele ainda escreve?

JB: Bom, ele acabou de re-escrever um livro sobre o meio-ambiente que é bastante bom. Assim que ele chegou a prisão, ele estava com tanta raiva de sua mãe e de seu irmão que ele escreveu um livro dizendo que eles estavam mentindo em relação a ele, o que foi um tanto embaraçoso, bem mesquinho. E esse livro acaba de ser publicado novamente. Eu não consigo acreditar que ele não consiga ver como esse livro o coloca sob uma perspectiva sombria. Acho que ele está próximo demais do argumento. Mas o que ele escreveu sobre o meio-ambiente é muito bom. Eu acho que precisamos ser alertados sobre como a tecnologia tem nos afetado, mentalmente pelo menos.

MZ: Seus filmes chamam atenção a alguns aspectos geográficos e culturais da vida nos Estados Unidos. Às vezes, como em *“Landscape Suicide”* (1987), você apresenta uma espécie de “lado obscuro” disso. Você trabalha com noções que são comuns (pelo menos) para o espectador americano, mas as apresenta em uma forma rigorosa. Há, por exemplo, uma recorrência da bandeira americana em seus filmes.

JB: Eu uso a bandeira americana muitas vezes em diferentes filmes por vários motivos. Um deles é que ela é provavelmente a bandeira mais reconhecível no mundo. E outro é que eu me considero um patriota, mas não um patriota cego, como muitas pessoas que erguem bandeiras. Eu estou muito consciente da história do meu país e das atrocidades que ele exportou e importou, ao redor do mundo e dentro dos Estados Unidos. Então, eu uso a bandeira como um símbolo mas também, enquanto um patriota, eu quero que meu país se comporte bem e torne-se melhor. É nesse tipo de patriotismo que eu acredito. Também acho bonita a maneira com que as bandeiras mostram o quão rápido o vento está soprando, e sublinham ondas maravilhosas, como se perduram no tempo.

PM: Em filmes como “*Landscape Suicide*”, você combina as paisagens de verdade da história com entrevistas re-encenadas. Como você faz esse balanço entre aquilo que é inventado e aquilo que é diretamente registrado quando faz um filme? Isso é algo que você pensa antes?

JB: Primeiro, eu provavelmente deveria comentar na narrativa em si. Quando eu comecei a fazer filmes eu conhecia cinema narrativo melhor do que qualquer outra coisa. Eu não estava interessado em fazer filmes narrativos tradicionais mas eu estava interessado em contar histórias. Então, os primeiros filmes que eu fiz, ainda que eles sejam quasi-narrativos, tem elementos narrativos diretos. A ideia de usar histórias reais para desenvolver uma narrativa me interessava, eu estava muito interessado nisso em “*Landscape Suicide*”, em utilizar monólogos que de fato existiam e haviam sido gravados, e em utilizar não-atores que poderiam simplesmente se basear neste diálogo. Então eles tinham que repetir fielmente o monólogo de verdade e eu tentei dirigir eles de modo que não colocassem muito significado em suas palavras, deixando que a linguagem falasse por si própria. Este pareceu um bom caminho a ser tomado porque muitas pessoas acreditaram que eles eram as pessoas reais, o que é muito interessante.

PM: E que filmes ou cineastas de filmes narrativos você gostava?

JB: Eu gosto de narrativas mais minimalistas, como “*The Passenger*” (1975) de Michelangelo Antonioni. Eu gosto também de “*Zabriskie Point*” (1970), porque era narrativo e visual. Filmes como estes.

MZ: Você também se interessa pelo cinema asiático?

JB: Eu não conheço muito e deveria conhecer. Todo mundo fala de Ozu em relação aos meus filmes. Eu vi “*Tokyo Story*” (1953) e alguns outros dele e gosto muito do trabalho, acho que provavelmente pensamos de modo parecido. Ele não me influenciou porque ele chegou até mim depois de eu já haver começado a trabalhar, mas é bom encontrar essas conexões.

Gabriel Linhares Falcão: Você falou da CalArts antes. As suas aulas são normalmente dentro ou fora da universidade?

JB: Eu tenho uma aula que é do lado de fora. Eu dou essa aula a cada dois anos, talvez, durante a primavera. Nós vamos a lugares e praticamos simplesmente prestar atenção. É uma aula que dura o dia inteiro, nós saímos às oito da manhã e às vezes voltamos às dez da noite, ou meia-noite. Nós geralmente passamos o dia inteiro em algum lugar e realmente prestamos atenção nas coisas.

GLF: Nenhum celular nessas aulas? [risos]

JB: Isso é difícil de controlar mas na maior parte do tempo eu vou pra lugares onde não tem sinal de celular. E é justamente nesses lugares que eu queria que tivesse, porque é onde alguém pode se perder, então nos preocupamos [risos]. Eu não exijo que façam nada exceto que tenham essa experiência mas eu espero que se esforcem para realmente prestarem atenção. Descobri que o trabalho da maioria dos alunos que fazem essa aula fica muito mais sutil depois.

GLF: Muitas vezes na sua carreira você comenta que “ver é uma disciplina.” Na sua masterclass, você falou sobre a disciplina no trabalho de Henry David Thoreau, e fiquei me perguntando sobre sua própria disciplina em relação ao seu trabalho...

JB: Bom, quando eu era garoto eu tinha um tio que levava eu, meu irmão e o filho dele para fora da cidade e fazíamos caminhadas. Ele não dizia “preste atenção” ou nada do tipo, mas com o tempo eu comecei a aprender certas coisas. Eu me lembro de um dia quando eu era bem novo: o sol estava quente e havia uma brisa fria, então você sentia calor e frio ao mesmo tempo. Eu ainda me lembro da primeira vez que senti isso até hoje, quando você percebe que você pode ter essas duas sensações ao mesmo tempo. Na época, eu achei isso interessante. Na verdade eu conto essa história em *“Telemundo”* (2018), um filme que fiz com a Sofia Brito. Hoje, eu sinto que foi uma observação muito inteligente. Eu estava muito impressionado que alguma coisa tivesse acabado de acontecer comigo. Desde então, eu prestei mais atenção nas coisas, porque eu queria ter mais daquelas experiências onde eu aprendia algo muito sutil, muito novo.

GLF: Você trabalha com estruturas rígidas nos seus filmes, mas parece que durante o processo de filmagem você às vezes altera isso para algo que encaixe melhor.

JB: Estou sempre aberto para que uma experiência altere o filme. Eu não sou [sempre] tão rígido ao ponto de dizer que farei algo e então fazê-lo completamente. Mas, muitas vezes, eu sou. Como quando fiz *“One Way Boogie Woogie”* (1977), eu andei pela cidade, pela área industrial, e tirei algumas fotos para estudar a região. Eu sabia que queria fazer um filme sobre essa área mas não tinha ideia de como ou o quê. E então quando olhei para as fotos elas meio que sugeriam que eu fizesse simplesmente “fotos com tempo” e com a mesma duração, para que haja uma espécie de democracia do olhar; este lugar ganha tanta atenção quanto aquele. Então, o processo cresceu de tirar estas fotos. *“One Way Boogie Woogie”* foi um filme bem inicial, quando eu estava apenas começando a desenvolver esses tipos de estruturas, mas é daí que veio isso, de simplesmente olhar para esta paisagem industrial com uma câmera fotográfica.

PM: Em relação a esta paisagem industrial, há outros dois artistas que acho que se relacionam com seu trabalho de algum modo, Bernd e Hilla Becher.

JB: Sim. Certamente eles me influenciam de tal forma que eu percebo que toda aquela área industrial que eu frequentava em Milwaukee quando criança e da qual eu gostava, era esteticamente agradável, eles confirmaram isso.

GLF: Você poderia falar um pouco da sua transição do filme em 16mm para o digital?

JB: Eu nunca achei que iria mudar, eu gostava muito de filmar em película. E então se tornou simplesmente tão difícil de trabalhar com laboratórios, as tolerâncias deles foram para o inferno. Levava muito tempo para conseguir uma cópia e então os projetores dos cinemas se tornaram cada vez piores e não estavam sendo trabalhados da maneira certa. Demorava, então, seis meses para conseguir uma cópia de um filme de uma hora e meia e então ele era destruído por conta de

projeções ruins. Eu não aguentei mais. Uma vez que eu mudei, passei a achar que o digital na verdade se encaixa melhor com as minhas ideias. Quer dizer, eu gosto da aparência dos meus filmes em 16mm, mas sinto que alguns deles não estão me dando toda a resolução que eu gostaria que tivessem. O que eles tem é um granulado e um sentimento nostálgico que seduz muitas pessoas. Eu posso deixar isso pra trás. Não é tão interessante para mim. Se o novo “USA” [United States of America, 2022] fosse em película, eu não acho que seria tão potente.

GLF: A sua maneira de medir o tempo mudou com essa transição?

JB: Sim, isso me libertou. Também, a ideia de não ter que trabalhar com um laboratório é a melhor coisa do mundo. Eu posso fazer toda a minha pós-produção, correção de cor, sozinho. Então eu tenho total controle da imagem. E, geralmente, a projeção é bastante boa, você pode ter um probleminha mas isso raramente acontece. Geralmente, agora, a projeção é tão melhor que em 16mm e as cópias não estragam com o tempo, elas se mantêm iguais. E as pessoas podem roubar os filmes com mais facilidade, esse é um aspecto positivo [risos].

GLF: Em “BNSF” (2013) você fez um único plano que dura três horas. Você sempre quis fazer estes takes longos, como o “Empire” (1965) de Andy Warhol?

JB: Eu queria fazer takes longos mas eu estava interessado sobretudo na limitação do tamanho do rolo de filme. Quando eu fiz “One Way Boogie Woogie”, eu usei um rolo de 30 metros e isso significava que eu poderia fazer um plano de dois minutos e quarenta segundos ou dois planos com aproximadamente 80 segundos cada. Então os rolos de filme e as locações em si ditavam a duração dos planos. Em “13 Lakes” (2004), eu usei um rolo de 121 metros o que me daria onze minutos e então, se eu usasse dez minutos, eu poderia me livrar de alguma coisa no início ou no final que eu não gostasse. Foi isso que levei em consideração, mas nunca quis fazer algo como “Empire” de Warhol, onde ele ficava trocando de rolo na câmera e rodando por tantas horas. Principalmente porque eu não tinha dinheiro para isso.

GLF: Você tem uma conexão com o trabalho de Warhol?

JB: Bem, eu gosto bastante do trabalho dele, acho seus filmes brilhantes. E o ambiente todo que ele criou com as pessoas vindo para a Factory, como havia sempre uma câmera lá, isso foi brilhante. Eu gosto de alguns de seus primeiros filmes com Taylor Mead e Denis Deegan, etc. Esse tipo doido de narrativas abertas com pessoas divagando.

MZ: Há uma grande diferença entre o seu método de trabalho e o de Warhol. Como você disse antes, você trabalha sozinho; é você quem faz o enquadramento e concebe a estrutura. Enquanto Warhol geralmente contratava pessoas para fotografar seus filmes para ele.

JB: Eu acho que Jonas Mekas filmou “Empire”. Há um momento legal no filme onde alguém acidentalmente acende a luz no cômodo e então apaga rapidamente. Quando isso acontece, você vê Jonas refletido no vidro, se me lembro corretamente.

MZ: Falando em Warhol, me lembro do seu filme *“Nightfall”* (2012). É um filme de um plano só, composto pelas linhas rígidas das árvores em uma floresta, onde você grava a duração deste anoitecer. Enquanto a imagem torna-se cada vez mais escura, o som torna-se cada vez mais alto. Eu acho isso muito interessante porque existem duas forças que se cruzam de algum modo, e você encontrou isso na natureza.

JB: As minhas aulas de olhar e escutar são sobre esse tipo de coisa. Você vê coisas desse tipo e ouve coisas desse tipo. Há esse homem, David Mancuso, que administrava um loft em Nova York e fazia essas festas de disco nos anos 80. Ele tocava música para aquecer as pessoas noite adentro e então, a medida que a festa se tornava mais animada, ele reagia à multidão e direcionava tudo nesse sentido. Estas eram festas que duravam onze horas, e nas últimas duas ou três ele ia acalmando o ambiente. Ele escreveu sobre como, quando era criança, ele ouvia a natureza e pegou isso dali, para fazer disco, o que é algo incrível, fazer essas festas enormes.

Então, eu estava muito consciente disso quando fiz *“Nightfall”*, e agora eu fiz *“Ten Years Later”* (2022), um filme para acompanhar este. Na verdade, é como se fosse a última metade de *“Nightfall”* – não exatamente a última metade, porque quando escurece nesse, eu faço escurecer um pouco mais rápido. Eu filmei no mesmo local, no amanhecer. Então começa com o título *“Nightfall”* e você vê o anoitecer. Daí vai para tela preta e diz “dez anos depois”, então, “amanhecer”, e começa a ficar mais claro. É exatamente no mesmo lugar e o som na manhã não é tão alto quando era à noite, é bem sutil. E então, de repente tudo muda, não há mais pássaros. Você tem uma experiência diferente aqui. O que acontece nesse filme é que a área onde filmei foi completamente devastada por um incêndio florestal, então quando a luz chega, nada está mais lá, está tudo queimado, restam apenas varas pretas. Então se torna algo bem político.

MZ: Você começou a fazer filmes no início dos anos 70 e pertence a uma geração diferente daquela que nós normalmente associamos ao “cinema experimental”, com Stan Brakhage, Hollis Frampton e Gregory J. Markopoulos. Você teve algum tipo de contato com essa geração anterior?

JB: Eu fiquei amigo de dois dos cineastas desta geração, Hollis Frampton e Michael Snow. E nos tornamos próximos porque eu os considerava artistas, não cineastas experimentais. Eu achava que eles faziam trabalhos conceituais e era nisso que eu estava interessado. Então, eles são provavelmente minhas maiores influências, estas duas pessoas. Quanto à Brakhage, eu acho seus filmes mais líricos. Eu gosto de muitos deles, alguns eu não gosto – como com qualquer um. Mas eu não gostava da “filosofia da visão” dele, era um pouco romântica demais para mim.

MZ: Pensando nesta geração anterior de cineastas (Snow, Frampton), eles normalmente trabalhavam com curtas durações em seus filmes, enquanto você, por outro lado, desde o final dos anos 70, trabalhou com longas-metragens.

JB: Bom, Snow fez *“Rameau’s Nephew”* (1974), que tem duas horas e meia, mais ou menos. Alguns dos filmes de Frampton era mais longos e ele estava trabalhando na sequência de filmes *“Magellan”* que iria ser exibida ao longo de um ano inteiro, então não era apenas sobre a duração do filme mas de sua apresentação, que se estendia pelo ano inteiro, onde veríamos algo todo dia.

Infelizmente, ele morreu antes de realizar isso. Mas ele tinha filmado alguns filmes para o equinócio porque ele acreditava que certos dias do ano eram especiais. E esses filmes foram finalizados, alguns deles. Quer dizer, eu suspeito que as pessoas acharam que “*Wavelength*” (1967) era um filme longo, ele tem uns 30-40 minutos? Então, eles não eram tão curtos quanto os filmes de Brakhage mas mesmo ele fez filmes mais longos como “*The act of seeing with one’s own eyes*” (1971), onde você vê uma autópsia no estilo dele, inúmeras vezes. E então ele filmou a autópsia de uma vez só, direto, diferente de como ele costumava fazer. Este foi um de seus filmes conceituais que achei incrível. Mesmo ele, às vezes, afetou minha cabeça um pouco, especialmente com esse filme. Eu fui realmente tocado por esse filme, confrontado por ele, porque ele partia dessa beleza lírica, irônica, de uma autópsia, para a realidade dela. Seus filmes em Pittsburgh, nas siderúrgicas, são ótimos.

MZ: Você já falou disso, mas fiquei me perguntando em que sentido a duração de um filme apela a você? Não apenas a duração das imagens em si mas a relação entre as imagens que cria um sentido narrativo, como você disse antes.

JB: Talvez agora, mais tarde na minha carreira, eu tenho um pouco mais de medo de fazer filmes que são tão longos. Quer dizer, eu pressiono meus espectadores bastante já. Quando eu fiz “*United States of America*”, eu poderia ter feito cada plano ter cinco minutos e aí seria um filme muito longo. Então, eu simplesmente o dividi. Uma hora e meia por cinquenta (número de estados americanos), e cheguei a aproximadamente um minuto e quarenta e cinco segundos para cada. E quando eu fiz isso achei que era um pouco divertido, sabe, ser algo tão arbitrário. E isso é interessante porque acho que se aproxima de “*One Way Boogie Woogie*”, que tem planos de um minuto e esses eu tinha achado tão longos quando fiz o filme e agora quarenta e cinco segundos parecem tão curtos. [risos]

PM: Você falou sobre arte conceitual e eu estava me perguntando se você gosta do trabalho de Ed Ruscha e se já teve algum contato com ele?

JB: Eu conheço Ed Ruscha bem porque ele é um artista californiano e, na verdade, eu dei aula para o filho dele, Eddie [Ruscha] Jr. É estranho porque eu nunca o conheci, mas eu tenho muito interesse pelo trabalho dele, assim como por outras pessoas da CalArts, onde dou aula.

PM: Alguns dos trabalhos dele, como “*Twenty-six gasoline stations*” (1963), me remetem aos seus filmes.

JB: Sim, e eu não os conhecia. Quer dizer, foi uma espécie de coincidência. Mas quando você pensa conceitualmente algumas dessas ideias simplesmente se aproximam.

MZ: Há algo em relação esses seus filmes, como “*13 Lakes*” (2004) ou “*10 Skies*” (2004), que é muito primordial: você começa com um princípio básico e filma cenários naturais. Mas há algo também, uma técnica particular, que é sua; você vê um plano e você pensa, “isso é um plano de

James Benning”, não apenas por conta da duração destes planos mas pelo próprio enquadramento. Isso é algo premeditado?

JB: Bom, eu concordo, mas eu não sei se consigo definir o que é isso. Porque eu fiz filmes tão diferentes. As pessoas acham que eu só faço um tipo de filme, mas eles são muito diferentes. Ainda assim, há algo que conecta todos eles e eu acho que é a imagem, sobre o que você está falando, essa espécie de mágica, como um carimbo através da imagem. Mesmo que as ideias de um filme para o outro sejam extremamente diferentes.

GLF: Você diria que isso acontece por conta de seu uso do espaço negativo? Isso é algo bem particular, eu acho.

JB: Bom, eu posso redefinir isso mais como um espaço fora de quadro. Eu estou muito consciente do espaço fora de quadro e eu gosto de utilizá-lo através do som e desenvolver esse espaço. Talvez isso seja uma coisa que é consistente em muitos dos filmes, este uso do som e chamar a atenção ao espaço atrás da câmera, à direita do enquadramento, ou acima, todos estes espaços diferentes.

GLF: Eu fiquei muito impressionado quando há alguns dias atrás alguém lhe perguntou sobre a música que às vezes toca no fundo de “*United States of America*” e você disse que era feita na pós-produção.

JB: Às vezes eu uso uma música que se conecta com a imagem ou eu tento conectá-la, como se viesse de uma fonte dentro do enquadramento ou fora dele, outras vezes eu só uso ela como se estivesse, de algum modo, flutuando magicamente no ar.

MZ: Quando estávamos pesquisando para essa entrevista, descobrimos um texto seu na revista *October* [*Sound and Stills from “Grand Opera”*, vol. 12, Spring, 1980].

JB: Sim, do “*Grand Opera*” (1978).

GLF: Fotos still e som, certo?

JB: Isso.

MZ: Nos chamou atenção porque é uma revista que gostamos bastante, por falar sobre cinema em relação a outras artes, não separar as duas coisas. É algo sobre o que você falou antes, do que apelava para você em Hollis Frampton e Michael Snow seria o fato deles se considerarem artistas. Essa é a maneira que vemos o seu trabalho também, como o trabalho de um artista.

JB: Bom, isso é um grande elogio, eu acho. Agora eu estou fazendo esses trabalhos que não são apenas filmes, essas instalações que criam ambientes grandes, como o que está na minha casa [“*Two Cabins*”]. Mas, como eu disse ontem, mesmo que eu esteja fazendo esses ambientes grandes eu os construo da maneira como eu faria um filme. Eu não penso neles como coisas distintas de modo algum, é apenas o material que mudou.

GLF: Falando em October, você tinha uma relação próxima com pessoas como Annette Michelson, Rosalind Krauss e P. Adams Sitney?

JB: Acho que isso aconteceu quando eu fiz “11×14” (1977). O filme rodou numa conferência em Milwaukee, sobre “estudos do século 20”, algo assim. Eles convidaram vários teóricos mas também alguns cineastas. E foi lá que eu conheci Michael Snow, e a Annette Michelson, Amy Taubin e Chantal Akerman estavam lá. Na verdade, eu conheci todas essas pessoas de uma vez só em um elevador. Nós estávamos subindo e alguém disse “lá vai a avant-garde” [risos]. O que foi engraçado. Então, eu conheci eles lá e logo depois disso eu me mudei para Nova York, e Annette Michelson me convidou para sua casa para falar sobre o “*Grand Opera*” e minha relação com a Yvonne Rainer e outros artistas que estavam no filme. Foi nessa época que ela me perguntou “Você gostaria de fazer algo para a revista?”. Pode ter sido isso ou talvez eu já tivesse feito e trouxe, eu não lembro se ela sugeriu. Mas eu não a conhecia muito bem. A Amy Taubin eu conheci bem e elas moravam no mesmo prédio, onde aquele “*Earth Room*” está, de Walter De Maria. Não sei se vocês conhecem. Ele encheu o espaço de um loft com terra. É absolutamente maravilhoso. Você entra lá e sente o cheiro dessa terra preta rica. Eles remexem e regam a terra todo dia.

MZ: Você foi de algum modo influenciado pela crítica? Você recebe algum tipo de resposta que afeta o seu trabalho?

JB: Eu costumo fazer isso com amigos que são artistas, alguns deles são escritores. Eu sou bem próximo de Sharon Lockhart e Rachel Kushner que aparecem em “*Readers*” (2017). E, então, eu falo com elas, nós conversamos sobre o que elas estão fazendo, o que eu estou fazendo. E com a Rachel é interessante porque nós nos encontramos bastante, ela anota quando eu lhe conto histórias e, agora, eu estou em seus romances. Ela fez um conto que sai hoje, na verdade, eu acho, na *The New Yorker*, como parte da revista de ficção de verão deles. É divertido quando seus amigos são artistas e vocês crescem juntos. Ela me afeta e eu afeto ela.

PM: Eu tenho mais uma pergunta que é um pouco pessoal. Estava me perguntando se você conhece e gosta do pintor Forrest Bess?

J.B.: Eu fiz um filme, dois verões atrás, onde eu visitava a casa de sete artistas folk diferentes. Então, eu fui para o Texas e filmei, da costa texana, a ilha onde ele trabalhava. Eu fiz várias pinturas de Bess, também. E eles acabaram de fazer uma grande exposição em Kassel onde me convidaram para falar sobre Bess. Então eu sou uma autoridade no assunto [risos].

PM: Eu adoro as pinturas dele.

JB: Elas são incríveis. Alguém tinha várias delas guardadas numa garagem. Então existe todo esse conjunto de pinturas novas que acabou de aparecer. Quando ele começou a pintar, ele era um recluso, sabe, vivendo na costa do Texas, e ele escreveu a galeria de Betty Parsons em Nova York. Eles trocaram correspondências e ele enviou algumas de suas pinturas a ela. E ela começou a exibí-las. Nessa época, ela exibia Jackson Pollock e vários outros caras importantes que estavam aparecendo agora. E Forrest Bess também estava lá. Ele não se conectava com todos esses outros

caras, é claro. Mas agora, que já morreu há um tempo, seus trabalhos estão se tornando quase tão famosos. Ele tinha essa filosofia de que se ele pudesse se tornar um hermafrodita, ele poderia viver para sempre. Então ele se auto-operou para se tornar uma mulher e um homem ao mesmo tempo. E ele documentou isso com fotos e mandou essas fotos para a galeria de Parsons, dizendo “Eu quero isso na próxima exposição, como parte da exposição”, e ela escreveu de volta dizendo “Bom, isso é muito interessante, mas acho que essas fotos provavelmente pertencem a outro tipo de instituição”. O que é engraçado porque quando eu finalmente vi as pinturas dele, elas estavam no Hammer Museum em Los Angeles, eles fizeram uma retrospectiva do trabalho dele e exibiam toda essa documentação. Então, sabe, ele estava simplesmente oito anos a frente de seu tempo [risos]. Ele percebeu que tudo isso era o trabalho. Eu acho que isso é brilhante. Quer dizer, acho que ele era um homem torturado, para ter inventado essa teoria. Mas sim, é muito interessante.

Ed Ruscha, James Benning, Berndt e Hilla Becher: 3 propostas conceituais

26 postos de gasolina, 34 estacionamentos, 9 piscinas. 10 céus, 13 lagos, 20 cigarros, 2 cabanas. Os três primeiros se referem a títulos de foto-livros de Ed Ruscha. Os quatro seguintes, a títulos de filmes de James Benning. Todas as sete obras apresentam imagens dos locais e objetos prosaicos que seus títulos prenunciam, configuração que ambos os artistas reproduzem, também, em obras com títulos menos específicos como “*Some Los Angeles Apartments*”, outro livro de Ruscha, ou “*Faces*”, outro filme de Benning.

Os foto-livros de Ruscha, feitos entre 1963 e 70, registram aquilo previsto em seus títulos, elementos típicos da paisagem de Los Angeles. Nas fotos, não há qualquer indício de estilo ou apuramento técnico, elas simplesmente registram estes elementos como se apenas o contabilizassem, como faria alguém por motivos práticos, para compra, venda ou conserto, por exemplo. Para Jeff Wall (teórico e fotógrafo), Ed Ruscha emula um certo amadorismo em suas fotografias, como se a pessoa que fotografou estes postos de gasolina e prédios de Los Angeles encarnasse a indiferença utilitária e anti-estética permeada por estas construções de “beira de estrada” da cidade. Wall comenta ainda como os livros de Ruscha, com esta indiferença estampada no tema e tratamento das fotografias, “detonam o gênero de livro de fotografia” [1].

O próprio Ruscha comenta o seguinte a respeito do primeiro livro da série, “*Twenty-six gasoline stations*”: “O primeiro livro veio de um jogo de palavras. O título veio antes de eu sequer pensar nas imagens. Eu gosto da palavra “gasolina” e eu gosto da qualidade específica de “vinte e seis.”” [2] O ponto de partida para sua série de livros, portanto, nasce não tanto de um interesse pelas imagens produzidas ou objetos registrados em si, tampouco de um ímpeto serial, mas de uma simples fusão de palavras; o que acontece se juntarmos “gasolina” com “vinte e seis” [3]? O apreço do artista pelas palavras e, indissociavelmente, pela tipografia, afinal, tornaria-se evidente em suas obras mais recentes, nas quais pinta frases ou palavras sobre fundos diversos.

Sua série “*Course of Empire*”, de 1992, consiste em pinturas de representações simplificadas da fachada de prédios com algum elemento ou frase que revela (ou não) a sua natureza: “*Trade School*”, “*Tires*”, “*Telephone*”, “*Tool & Die*”, grades indicando tratar-se de uma prisão, palavras em chinês. Na pintura preta e branca “*Blue Collar Tires*”, por exemplo, a palavra “TIRES” (“pneus”) estende-se sobre um prédio inteiramente branco, sem qualquer adorno, de interior obscuro. Atrás do edifício retangular, que vemos diagonalmente, de baixo para cima, há um céu encoberto de nuvens escuras. Não estamos diante de uma loja de pneus específica, mas antes um modelo de uma loja de beira de estrada qualquer, ou ainda um espectro de uma; o clima, afinal, não é exatamente neutro, mas sombrio. Há algo de perturbador aqui, assim como o há nas praças da *Pittura Metafisica* de Giorgio de Chirico; algo demasiadamente geométrico, estático. Ainda que o céu e a tridimensionalidade do edifício indiquem uma representação de nosso mundo físico, a falta de detalhes sugere outra instância, anterior ou posterior à nossa.

Não por acaso, a série de Ruscha inspira-se em outra de mesmo nome, feita entre os anos 1833-36 pelo pintor norte-americano Thomas Cole, que representa a ascensão e declínio de um império (de aspecto romano) em cinco estágios: um estágio selvagem, um estágio arcadiano/pastoral, a consumação do império, sua destruição e a “desolação” (as ruínas). Como Cole, Ruscha não visa representar uma paisagem realista, mas antes figurar uma ideia abstrata, ideal. A própria narrativa, na série de Cole, exerce um papel “conceitual” neste sentido: ela organiza ideias, moldes, sobre os quais as imagens se encaixarão como emblemas, um tableau para cada estágio de progressão [4].

A série de Ruscha, no entanto, não apresenta tal senso de progressão, cada estrutura vazia está lá, como declarado no parágrafo anterior, como um esboço ou carcaça do que virá a ser ou já foi. Situam-se em um tempo impreciso, em composições fragmentárias, pobres em detalhes. Como as imagens dos foto-livros do artista, e como as construções que compõe a gigantesca malha urbana de Los Angeles, elas parecem se acumular arbitrariamente e (quase, não fossem seus nomes) indistintamente.

A chamada arte conceitual assumiu muitas facetas desde que veio à tona na década de 1960, mas sua essência pode ser reconhecida aí: partir, não da coisa em si, mas da ideia, da palavra. Isto não significa, entretanto, que a arte conceitual seja necessariamente uma manifestação imaterial, abstrata. Pelo contrário, trata-se, sobretudo, de uma dissociação entre palavra/ideia e objeto/matéria, onde os dois ainda atuam, mas separadamente. É o caso dos readymades de Duchamp [5], assim como de “*One and Three Chairs*” (1965) de Joseph Kosuth. O objeto não necessariamente desaparece, e com frequência assume um protagonismo documental sem precedentes na História da Arte, mas observa-se também a estrutura em que está inserido; seja esta de ordem arquitetônica, linguística, histórica, etc.

Poderíamos considerar apenas os títulos dos foto-livros de Ruscha e dos filmes de Benning como obras em si, como se sua estética consistisse do próprio ato de listar – a arbitrariedade da numeração, aqui, poderia ser equivalente ao que um dia foi a contingência de uma pincelada de tinta. Mas isto seria tomar estas obras parcialmente, afinal, os objetos também estão lá. Ainda que Ruscha tenha partido de palavras para seus foto-livros, utilizando a fotografia de modo praticamente ilustrativo, elas estão ali, e cada posto de gasolina ou piscina registrada carrega sua própria contingência, suas próprias particularidades. O mesmo pode ser dito das obras de Benning, mas agora tendo em consideração não apenas as peculiaridades de, por exemplo, cada lago que registra em “*13 Lakes*” (2004), mas a singularidade também daquele pedaço de tempo guardado no registro cinematográfico. Cada plano de um filme de Benning é necessariamente um fragmento de espaço-tempo, um instante e um lugar transportados para outro plano material, aquele do filme, e inserido em uma espécie de enciclopédia de unidades espaço-tempo.

Um filme como “*Landscape Suicide*” (1987) parte de uma premissa que já é, em si, certamente interessante – filmar as paisagens nos arredores de onde ocorreram dois assassinatos – mas o produto final será ainda mais diante das evidências materiais que esta premissa produz. A ideia vem a priori e então ela é colocada “à prova”, frente à realidade que registra. Partindo da premissa do assassinato de uma líder de torcida na Califórnia nos anos 1980 por outra menina de sua escola, Bernadette Protti, vemos longos planos de um subúrbio californiano arborizado e

ensolarado. A partir da premissa de um serial killer taxidermista em Wisconsin na década de 1950, Ed Gein, vemos longos planos da paisagem rústica e invernal do interior do estado. Em meio a estes planos, vemos também re-encenações dos depoimentos originais de cada um dos assassinos (interpretados por atores, o que não necessariamente sabemos assistindo ao filme), que transparecem os trejeitos adolescentes de Bernadette Protti e a confissão monótona (e duvidosa) de Ed Gein. Temos, ainda, possivelmente ilustrando suas respectivas vítimas, pequenas vinhetas no filme: uma adolescente falando no telefone em seu quarto vestida à moda dos anos 80 e uma mulher de meia idade dançando ao som de rádio numa sala de estar antiquada.

Cada crime parece caber perfeitamente ao seu habitat, à sua época. Sem eximir a culpa de seus perpetradores ou a gravidade dos eventos, ao situar os dois crimes em espaços e tempos específicos, revela-se que participam de estruturas mais amplas e sutis. As paisagens não justificam os crimes, tampouco fornecem respostas, apenas ilustram seus contextos. A relação entre premissa e ilustração, entretanto, não é direta como aquela entre as paisagens emblemáticas de Thomas Cole e seus designados temas; ainda que organizadas em meio a esta narrativa criminal, e certamente funcionando junto a toda uma retórica particular, os cenários da Califórnia e Wisconsin não atestam a nada a não ser sua própria realidade material, mantendo-se, em certo grau, independentes do contexto que ilustram.

No longa-metragem mais recente de Benning, *"The United States of America"* (2022), vemos blocos de espaço-tempo – planos fixos, de aproximadamente 2 minutos – que “representam” cada um dos cinquenta estados estadunidenses através de paisagens naturais ou urbanas. As imagens são certamente “contaminadas” pelos títulos que as precedem: temos a noção de estar olhando não apenas uma paisagem mas para um exemplar de “Flórida”, “Texas”, “Nova York”, etc. Há um jogo, assim, entre nossas expectativas e as escolhas que são feitas para representar cada um dos estados de modo absolutamente fragmentário; Nova York, por exemplo, é representada por uma imagem de uma rua cercada por prédios, onde vemos um movimento de carros no fundo; uma cena discreta mas certamente sintética daquilo que imaginamos quando pensamos no estado – no caso, a cidade de mesmo nome, cuja imagem já foi tantas vezes reproduzida no cinema. No final do filme somos então informados de que todas as imagens foram feitas na Califórnia. A distância entre títulos e imagens que a princípio parecia ínfima, torna-se evidente. Cada um destes fragmentos de tão distintos estados americanos foi filmado em um só, no mesmo onde são filmados, afinal, tantos filmes de Hollywood que se utilizam do mesmo recurso – evidentemente, o utilizam em um contexto ficcional, onde esta revelação costuma vir nos créditos e não pretende causar qualquer tipo de reação no espectador (com frequência não é nem mesmo lida por este).

O trabalho de ambos os artistas remete, também, à obra do casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher. Esta consiste essencialmente em fotografias de prédios e estruturas industriais – com frequência obsoletas e abandonadas – como torres de mineração, caixas d’água, fachadas de fábrica ou tanques de gás, organizadas em série no que chamam de uma “tipologia” (termo proveniente do urbanismo, mas que carrega também um sentido textual que associa a obra dos dois diretamente à arte conceitual). Cada construção, aqui, é um exemplo, um “tipo”, desta categoria maior de construções, carregando pequenas ou grandes variações. Lado a lado, estes edifícios e estruturas industriais remetem a borboletas enfileiradas em vitrines de museus

ou a livros enciclopédicos de plantas e animais, como se suas variações fossem características naturais, frutos de uma evolução de milhares de anos, a serem observadas e estudadas por naturalistas [6]. De fato, tal organização esquemática destas estruturas atesta ao mesmo tempo ao seu objetivo primordialmente funcional, e não estético, e às suas peculiaridades específicas, às contingências regionais, climáticas, temporais a que cada um destes objetos está sujeito.

Apesar da organização tipológica, o interesse dos Becher reside, sempre, no objeto em si, e na melhor maneira de registrá-lo. Em uma entrevista publicada na Revista Zum [7], o entrevistador Ulf Erdmann Ziegler pergunta se Bernd Becher “não tentou transmitir uma estética?”, ao que este responde: “Não. Ela se desenvolve a partir do próprio objeto, se o interesse é sério.” O casal afirma, ainda, que nem todo objeto é necessariamente interessante para esta estrutura, como seria o caso de cabines telefônicas, por exemplo, uma vez que “São todas iguais. A variação está apenas no entorno. Seria pretensioso. Coisas desse tipo foram feitas na arte conceitual.” Diferentemente de Ruscha, assim, os Becher chegam à arte conceitual “por acidente”, por assim dizer. Partem, não da palavra, mas do objeto em si e suas peculiaridades, para depois organizá-los de acordo com uma ordem “conceitual”.

Paula Mermelstein

Notas:

1 – C.f. “Marcas da indiferença”: aspectos da fotografia na, ou como, arte conceitual” (1995), de Jeff Wall na Revista Zum #12, abril/2017.

2 – “*The first book came out of a play on words. The title came before I even thought of the pictures. I like the word ‘gasoline’ and I like the specific quality of ‘twenty-six’.*” Ed Ruscha em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/edward-ruscha-1882/ed-ruscha-and-art-everyday>.

3 – A fala de Ruscha remete àquela de Éric Rohmer, quando se refere à construção de suas narrativas como uma “máquina eletrônica”: “No que diz respeito aos meus Contos Morais, considero que estão compostos como numa máquina eletrônica. Na suposta ideia de ‘contos morais’, se coloco ‘conto’ de um lado da máquina e a ‘moral’ do outro, se desenvolvo tudo o que é implicado por conto e tudo o que é implicado por moral, a situação já estará praticamente estabelecida, pois não sendo um conto moral um conto de aventuras, será necessariamente uma história a meias-tintas, portanto uma história de amor.” Entrevista com Rohmer, “O Antigo e o Novo”. Cahiers du Cinéma nº 172, novembro 1965. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO3/rohmer.htm>. Comento a respeito disso em seu filme “O Joelho de Claire” no texto “O visível e o invisível em “O Joelho de Claire” (1970)”, na Revista Limite #3, março/2021. Disponível em: <https://limiterevista.com/2021/03/30/o-visivel-e-o-invisivel-em-o-joelho-de-claire-1970/>

4 – É interessante lembrar, aqui, do quadrinho de Robert Crumb intitulado “A Short History of America”, que ilustra as mudanças em um pedaço de paisagem estadunidense com o passar do tempo: de um campo “virgem”, à uma rua entupida de postes de luz, fios elétricos, cartazes e automóveis. Há certamente um olhar nostálgico e pessimista por parte de Crumb diante destas mudanças, com a diferença crucial (para além, é claro, do fato das pinturas de Cole se tratarem de

um mundo fictício) de que em sua ilustração vemos não apenas os resultados de tais mudanças mas seus agentes: o trem, a eletricidade, o avanço do capitalismo, etc.

5 – Como coloca Matheus Zenom sobre o ready-made, em “Os readymades de Marcel Duchamp” na Limite #6: “O deslocamento definitivo que o caracterizará como obra será, então, a escolha do título, cuja assimetria em relação ao reconhecimento comum do objeto cria uma distância na qual o interlocutor deve agir, buscando possibilidades de sentido entre as duas sugestões. Nesta mudança de perspectiva, essencialmente intelectual, se evidencia a consciência ambígua de uma nova força expressiva, ausente de qualquer esforço artesanal e apenas concentrada na exposição de um conceito.” Em: <https://limiterevista.com/2022/02/28/os-readymades-de-marcel-duchamp/>.

6 – Esta associação à estrutura enciclopédica não é ignorada pelos Becher. Quando perguntados em uma entrevista à Revista Zum acerca da relação de sua obra com Andy Warhol e o serialismo, respondem o seguinte: “[...] o serialismo foi uma decorrência de termos juntado muito material acerca de determinados temas. Só que nossa concepção, na hora de apresentar o material, tem mais a ver com o século 19, com o enciclopedismo na botânica ou na zoologia, em que plantas do mesmo gênero ou animais da mesma espécie são comparados na mesma página de uma enciclopédia. Estava cada vez mais clara para nós a existência de certas espécies, gêneros e subgêneros dessas estruturas. Na verdade, é um procedimento antiquado, mas depois foi utilizado na arte conceitual.”Referência da entrevista na próxima nota.

7 – Entrevista por Ulf Erdmann Ziegler, traduzida do alemão por Sérgio Telaaroli, publicada na revista ZUM #1, em outubro/2011. Sua leitura na íntegra está disponível aqui: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>.

Shadows (1979) de Andy Warhol

“*Shadows*” consiste em uma série de serigrafias de Andy Warhol dispostas lado a lado sobre as paredes do ambiente de exposição, operando como uma instalação. Sua primeira exibição, em 1979, apresentava 66 telas, e na última exposição em 2016 as obras foram apresentadas em sua totalidade, 102 telas.

Como não é raro na obra do artista, todas as telas partem de uma mesma imagem, apresentada aqui em diferentes cores na serigrafia e tinta acrílica sobre tela: uma mancha que se estende em duas direções. Diferente de suas Marylins, sopas Campbell ou vacas, no entanto, esta imagem, abstrata à primeira vista, não é auto-evidente. De acordo com o título, que é de grande importância aqui, trata-se de uma sombra. Nem um corpo nem um objeto, mas uma ausência de luz projetada sobre uma superfície, um pedaço de nada.

Por um lado, feita de puro jogo luminoso transformado em puro jogo de cores e contrastes, *Shadows* é uma mancha abstrata. Por outro lado, por tratar-se de uma sombra auto-declarada, este jogo nunca poderia ser, de fato, puro, pois a sombra se refere necessariamente a qualquer que fosse o objeto que a formou, estabelecendo lastros concretos com a realidade material – no caso, foram dois morros de papel machê, feitos especialmente para o trabalho em questão, que obstruíram a luz no espaço fotografado. *Shadows*, portanto, pode ser lida em dois sentidos: como um borrão que mancha a superfície do quadro ou como um pedaço de nada, que indica uma presença apenas fora do quadro.

Ainda que *Shadows* pareça distante das obras figurativas de Warhol, estas estão repletas destes dois recursos, o borrão ou mancha e o vazio. Como pequenos deslizos de uma máquina em uma produção automatizada, falhas, manchas e rasgos encobrem e acompanham suas Marilyns, os acidentes de carro, os suicídios e as cadeiras elétricas. No painel direito de “*Marilyn Dyptich*” (1962), por exemplo, a aplicação do silkscreen é desigual entre os rostos da atriz, alguns são quase inteiramente brancos, outros quase inteiramente escurecidos, não mais que silhuetas borradas. Em “*Ambulance Disaster*” (1963), o rosto do homem na imagem inferior é rasurado por um rasgo branco.

Apesar do interesse de Warhol pela serigrafia ser geralmente justificado pela automaticidade da técnica, afinal, não se pode ignorar sua materialidade. *Shadows* parte de uma imagem fotográfica, feita de luz e sombra, e a transforma em imagem serigráfica, feita de espaços preenchidos ou não de tinta. Assim como em uma fotografia primitiva um pouco mais de luz ou sombra durante o processo determinavam inteiramente o sucesso ou fracasso da nitidez da imagem, a quantidade de tinta na aplicação do *silkscreen* determina se este resultará em um borrão, em traços falhos, ou em uma imagem definida.

Não atoa, a imagem de *Shadows* remete a uma destas fotografias originárias dos primeiros experimentos, como aquela tida como a primeira fotografia, a vista de uma janela registrada por

Joseph Niepce. A imagem, feita através de um processo de heliografia, como em *Shadows*, representa uma cena concreta (um telhado entre dois prédios), mas parece uma forma abstrata. Esta proximidade parece se dar em razão da simplicidade do processo de Warhol, reduzido à mera presença ou ausência de elementos, a imagem em abundância através da repetição ou em falta através do vazio – o que se relaciona tanto com os princípios da gravura (espaços preenchidos ou não preenchidos) aos códigos binários de um computador (que só trabalham com 0 e 1).

Em outros casos na obra de Warhol, como em “*Orange Car Crash Fourteen Times*” (1963), vazios ocupam telas inteiras, colocadas lado a lado às telas com imagens. O maior respaldo de *Shadows* dentro da obra de Warhol, nesse sentido, talvez seja o caso de *13th Most Wanted Men*. A obra tratava-se de um grande mural em *silkscreen* preparado para a ocasião da feira mundial de 1964, sediada em Nova York, retratando o rosto dos treze homens mais procurados pela polícia, mas foi impedida pelos organizadores da feira, preocupados com sua repercussão. Como alternativa, o mural acabou sendo pintado de tinta prateada, e foi assim apresentado, como uma grande mancha abstrata e monocromática.

Mas *Shadows* não apenas indica a presença *fora* de quadro de um objeto concreto, ela materializa, *dentro* do quadro, um espaço. Na maior parte das imagens que compõem *Shadows* podemos ver duas formas se projetando, uma verticalmente outra horizontalmente. Com isso, – e com a ajuda do título, que determina uma natureza física e não apenas pictórica a essas manchas abstratas –, podemos assumir a presença de uma parede e um chão. Estas sombras, portanto, não se projetam apenas sobre uma tela plana, mas sobre um espaço vazio.

A questão espacial de *Shadows* também se expande para além do quadro, para a sala de exposição. Mais uma instalação do que de uma série de pinturas, esta apresentação conjunta e sem interrupções das telas de *Shadows* é parte crucial do trabalho, que deve ser tomado como um todo. Trata-se não apenas um pedaço de nada ou um espaço vazio, mas de uma sucessão de pedaços de nada e espaços vazios consecutivos, em cores distintas, preenchendo longas extensões de parede. As cores também tem um papel importante em *Shadows*, afinal – como em toda a obra de Warhol –, permitindo que este pedaço de nada apresente inúmeras variações. Como um adendo inteiramente supérfluo a estas imagens de origem concreta, a cor aqui parece um lembrete cômico, e talvez irônico, de que isto é uma obra de arte.

Paula Mermelstein

O cinema de Andy Warhol, 1963-64: Uma apresentação

Sopas Campbell's e Brillo Boxes

A primeira exposição individual de pinturas de Andy Warhol ocorreu na Ferus Gallery de Los Angeles, em julho de 1962, na qual esteve presente sua série de latas de sopas “Campbell's” (1962), possivelmente aquele que será o trabalho mais reconhecido de toda sua carreira artística. Cada um destes quadros parte das mesmas dimensões de tela e é pintado através da mesma técnica para representar as características originais das embalagens de latas de sopa vendidas em supermercados. Em um primeiro momento, réplicas de um mesmo produto produzidas em massa, é por uma sutil, mas significativa diferença, que se pode perceber como cada uma delas repercute e dá continuidade a anterior: o sabor anunciado em cada uma das latas é diferente, o que muda essencialmente o seu conteúdo, que aqui é mera sugestão.

A identidade visual da sopa Campbell's é uma sobra, um resíduo que vai para o lixo junto com a sua embalagem depois que a sopa, o que realmente interessava do produto comprado no mercado, é consumida. Warhol, no entanto, guarda a imagem desse produto, replica, fixa as suas incontáveis variações em uma série de quadros, atribuindo à sua aparência banal um novo sentido. Esta primeira exposição trouxe notoriedade a Warhol não apenas devido a polêmica do conteúdo de suas pinturas, mas por tornar evidente um caráter de reprodutibilidade e serialidade de seus trabalhos, assim como a afirmação de um dos motivos visuais a que mais recorreria nas décadas seguintes.

Existem diferentes hipóteses para o que o levou à feitura destes quadros. Uma delas, presente em “The Philosophy Of Andy Warhol (From A to B and Back Again)”, sobre uma série de pinturas que Warhol teria realizado a partir de uma notícia que leu sobre Picasso e as quatro mil obras que teria feito em sua vida, algo que o teria motivado a pensar que, valendo-se da rapidez da serigrafia, poderia fazer quatro mil pinturas em um único dia. Outra hipótese, relatada no “Warhol” de Arthur Danto, em que oferece motivações específicas para a escolha das sopas Campbell's como tema: a principal é que este motivo teria sido sugerido por Muriel Latow, após Warhol pedir a ela por novas ideias “de grande impacto”, que lhe respondeu que pintasse algo que “todo mundo vê todos os dias, que todo mundo reconhece... como uma lata de sopa”. Independente da fidelidade destas origens, o fato é que esta exposição apresentará ao público de arte uma expressão distinta, a partir de motivos e técnicas até então imprevistas e contrárias a tendência ainda marcante do expressionismo abstrato.

De maneira mais decisiva, esta tensão entre um objeto original e sua reprodução encontra nas “Brillo Boxes” (1964), esculturas que emulam a aparência e as dimensões exatas de caixas da marca de esponjas de cozinha Brillo. Neste caso, Warhol encomenda a produção de caixas de madeira que simulam as de papelão originais, que não suportavam bem a aplicação da tinta, para

pintar sobre elas exatamente o mesmo design das embalagens comercializáveis, reconstituindo sua aparência e escala real para lidar com materiais e propósitos completamente diferentes. As “Brillo Boxes” de Andy Warhol não são, entretanto, as mesmas que o consumidor pode adquirir nas prateleiras do mercado, mas as caixas nas quais as embalagens individuais são contidas e que nos supermercados é encontrado apenas nos armazéns e depósitos – algo reforçado pela sua disposição ao espectador, empilhadas umas sobre as outras. De alguma maneira, é como se Warhol estivesse apresentando o produto tal como ele existe entre a sua origem industrial e a disposição comercial, algo que permanece normalmente fora dos olhos dos clientes e manipulável pelos trabalhadores, em uma espécie de “bastidores do consumo”. [1]

Warhol, afinal, não trabalha a pintura a partir de temas originais, mas sua originalidade trata exatamente de tematizar objetos cotidianos, seja as embalagens de sopa Campbell’s, as fotografias de ídolos midiáticos como Elvis Presley e Marilyn Monroe ou ainda manchetes e fotografias tomadas de jornais. Em um primeiro momento, não há um sentido mais profundo aparente no que expõe. Neste trabalhos, seu gesto de apropriação e amplificação destas imagens é algo mais contundente, adquirindo uma nova expressão a partir do contexto em que são inseridas, algo que dialoga com os readymades de Marcel Duchamp. Uma diferença fundamental em relação ao francês, no entanto, consiste do fato de Warhol reproduzir manualmente todas estas imagens e objetos, ainda que através de uma técnica automatizada, como a serigrafia, que Warhol explora de modo a impor uma relação direta entre o objeto e seu interlocutor, independente da subjetividade do artista, seja ela temática ou formal. [2]

1963-64: Os primeiros filmes

Exponho este contexto de sua produção artística pois ele ajuda a definir muitas das características que estarão presentes nos trabalhos cinematográficos que empreenderá logo a seguir: a serialidade, o automatismo, a transparência da técnica e os motivos simples, cotidianos, facilmente reconhecíveis pelo público, mas resumidos a uma composição visual achatada e disposta de elementos bastante reduzidos. As imagens de que parte para a pintura deixam, então, de possuir uma existência efêmera para serem perpetuadas, fixadas na reprodução em grande escala, em quadros que devem ser vistos por muito mais tempo. Trata-se de um prolongamento da vida útil destes objetos, que será semelhante ao que ocorre em “Sleep” (320’, 1963) e “Empire” (485’, 1964), dois de seus filmes mais notórios. Sob uma duração extremamente prolongada e despidos de quaisquer elementos acessórios, estes filmes silenciosos fazem pensar em uma tendência a eternização de um momento, de uma imagem, de um rosto, tal como neste momento presente da filmagem e sem a necessidade de qualquer justificativa exterior: apenas imagens. De modo geral, todos estes são filmes ultrapassam de maneira hiperbólica o tempo necessário para compreender o objeto mostrado, explorando um senso de estaticidade que é reforçado pela desaceleração da projeção da película mesma, frequentemente registrada a 24 quadros e projetada a 16 quadros por segundo. [3]

Entre 1963 e 1964, os dois primeiros anos de sua produção cinematográfica, realiza mais de cinquenta filmes, sob as mais diferentes metragens, marcando de maneira expressiva o início desta nova fase de sua obra. Warhol é menos um cineasta interessado pelo aspecto artesanal do trabalho, em procurar o essencial expressivo do filme, e mais um artista que se serve do cinema

como uma ferramenta tecnológica, acima de tudo. Alguém que, em sua atividade como pintor, dizia querer se tornar “uma máquina”, pelo automatismo de seu gesto criativo, e que encontra na câmera cinematográfica o modelo ideal deste apagamento de qualquer intencionalidade, apenas reproduzindo os objetos tal como eles são. Em grande medida, talvez aquilo com o que seus filmes mais dialoguem seja com a televisão, aquilo que mais interessava a Warhol, segundo suas entrevistas: a transmissão contínua, sem interrupções, da programação 24h por dia; o anonimato do realizador e das figuras atrás das câmeras; a presença das pessoas na frente delas, desfilando como uma apresentação de curiosidades, agindo de modo inesperado, espontâneo, sem preparação.

Nestes filmes, a forma é simplificada ao extremo, em uma condição de fidelidade absoluta ao objeto, em que não é a câmera que se move ou a montagem que constrói o sentido, mas a figura fotografa quem se destaca. O lado artesanal do trabalho é preterido a favor de uma concepção primária, que recorre aos recursos mais básicos da fotografia cinematográfica, detendo-se somente na ação exterior e evitando a constituição de uma linguagem discursiva. Seus primeiros filmes não possuem nem mesmo créditos ou títulos inscritos ao longo de sua duração, sendo apenas o transcorrer de suas imagens na tela, sem identificações exteriores aos fatos em si que se passam ali. A ação, quando existe, transcorre lentamente, como em “Eat” (45’, 1964), em que um homem come um cogumelo durante quarenta e cinco minutos, ou em que o principal se passa fora de quadro, mostrando-se apenas os seus efeitos, como em “Blowjob” (35’, 1964), em que a sugestão implicada por seu título é um dado fundamental. Mais simplesmente, há filmes em que não há ação humana visível, como em “Empire”, ou em que aquilo que se vê é apenas a passividade de uma figura filmada dormindo, como em “Sleep”.

Neste sentido, a sua noção do plano longo, explorado por Warhol como se tivesse a obrigação de preencher de uma única vez a bobina de filme tal como faria em uma tela com a tinta, não confia em uma qualidade deliberadamente expressiva da câmera, sua movimentação e sua sincronização com os atores, mas em um transcorrer temporal que registra uma ação sob uma passividade inata, uma isenção completa de interferência no que se passa à sua frente. Isto ajuda a entender de que maneira funciona a duração aparentemente excessiva de “Sleep” ou “Empire”, como se a razão para a qual o filme devesse se prolongar o bastante fosse simplesmente dar conta do que seria a experiência de uma noite de sono ou para que pudesse representar a magnitude arquitetônica do Empire State Building.

“Empire”, “Blowjob” e “Eat” são compostos de diferentes rolos de filmes exibidos de maneira sequencial, não exatamente como um único take contínuo, mas preservando as pontas veladas e superexpostas da película, de modo a marcar a transição entre as bobinas. Ainda assim, tratam-se essencialmente dos mesmos enquadramentos, sem alterações no posicionamento da câmera, nem do referencial registrado, permanecendo as mesmas distâncias do início ao fim, sem que nada se coloque entre a câmera e seu objeto. “Sleep”, o primeiro destes filmes, se diferencia dos restantes não apenas por possuir diferentes enquadramentos ao longo de sua duração, mas por incorporar também a repetição dos mesmos takes, seja retomando momentos anteriores do filme ou repetindo imediatamente as imagens que acabaram de ser vistas.

“Kiss” (50’, 1963), outro dos filmes do mesmo período, dialoga com todas estas experiências no sentido de expor uma única ação, que extrapolará em grande medida o tempo

“normal” de sua execução ou o necessário para a sua recepção. No entanto, diferentemente dos outros casos, ao longo de seus trinta minutos de duração, aqui se sucederão diferentes planos de diferentes casais que se beijam ininterruptamente ao longo de um rolo de filme de três minutos. Podemos pensar de que maneira, desta vez, aquilo que Warhol apreende é uma ação que compreende um elemento dramático, recorrente no cinema narrativo, mas que aqui é disposto sem qualquer tipo de contextualização; vemos pessoas se beijarem e por um período de tempo que qualquer dramaticidade possível no gesto torna-se completamente esvaziada, a ação se torna também um dado mecânico, repetitivo até a exaustão.

A propósito desta destituição dramática, é preciso dizer que Warhol transforma seus *screen tests* em uma expressão em si, dissociada de qualquer finalidade a posteriori, como seria a prática comum dos estúdios na produção de uma ficção. Estes filmes, intitulados a partir dos nomes das pessoas filmadas e realizados entre 1964 e 1966, podem ser vistos hoje como representativos dos valores mais influentes e particulares de seu cinema, particularmente relacionados à plasticidade da imagem, à atenção à figura humana, à contenção da câmera e ao contraste de luz e sombra. Cada um destes testes é filmado em uma bobina de três minutos de filme e projetado a uma velocidade desacelerada de 16 quadros por segundo, adquirindo uma fluidez onírica, caracterizada também pelo lento surgimento e dissolução da imagem em meio às pontas veladas de filme, como em meio a uma neblina. O “teste” da figura humana frente a câmera é tomado como a matéria mesma do filme, em que o interesse reside no próprio comportamento da pessoa consciente de ser fotografada em primeiro plano, contra um fundo preto ou branco, sem que haja qualquer contexto em que esta imagem é inserida.

Neles identificamos artistas hoje facilmente reconhecíveis (como Bob Dylan, Nico, Lou Reed, Marcel Duchamp, Allen Ginsberg, Salvador Dalí) ou ainda frequentadores regulares da Factory e atores de seus filmes mais conhecidos. O que vemos não é tão simplesmente um retrato de cada um deles, mas um retrato feito sob estas circunstâncias estritas, que não compreende uma visão ideal, nem se dispõe “a favor” da figura retratada. Como nas luzes que se acendem ou apagam nas janelas de “Empire”, testemunhamos aqui os pequenos reflexos provocados pela consciência de estarem sendo filmadas, ocasionando diferentes reações, desde o forte desconforto até a performance deliberada para a câmera. Em outro sentido, estes filmes chegam hoje até nós como um documento importante de algumas das figuras de maior destaque no cenário artístico norte-americano na década de 60, cujas feições e comportamento são eternizados sob os mesmos procedimentos formais, tal como um “modelo” de catalogação serial (à maneira das sopas Campbell’s), atestando a centralidade de Andy Warhol neste cenário artístico pelo contexto estrito que reunia estas personagens ao redor de si.

A afirmação histórica de Warhol cineasta

Conforme Warhol adquire maior popularidade nestes anos de ascensão meteórica de sua carreira artística, de ilustrador comercial até tornar-se o principal artista de uma nova vanguarda americana, o seu estúdio “The Factory” também se torna um local de encontro do underground de Nova York, com festas e frequência dos mais variados grupos. É impossível, então, não pensar que Warhol parece ter aproveitado a oportunidade de ter o seu estúdio aberto para filmar alguns de seus frequentadores regulares, como se as figuras que entrassem no estúdio lhe

servissem, também, de material de trabalho, usando o cinema como o meio propício para dar conta do que agora tem diante de si. A partir deste momento, o cinema torna-se a sua atividade principal e a Factory se transforma propriamente em um estúdio cinematográfico, em que, com frequência, cabe a seus “atores” apenas interpretar as suas próprias personalidades. A partir de 1964, o som direto é introduzido no cinema de Warhol e, com isto, toda uma nova ambição estética é desenvolvida, a culminar nos filmes comerciais que produz sob a direção de Paul Morrissey.

Distante da validade estética que hoje é atribuída a sua carreira artística, a recepção crítica inicial dos filmes de Andy Warhol passou por importantes turbulências que podem ser apreendidas pela leitura dos textos a ele dedicados na coluna de Jonas Mekas no jornal *The Village Voice*, então a figura mais notável da crítica e da organização institucional do cinema experimental americano. Este será convidado em primeiro lugar para uma exibição privada de “Sleep” ainda em 1963 e noticiará em 19 de setembro do mesmo ano a estreia de Andy Warhol no cinema em um artigo elogioso sobre o filme: *“Não é preciso uma grande ou complexa obra de arte para ser testemunha de um movimento passional para frente. Andy Warhol, por exemplo, está no processo de fazer o mais longo e simples filme já feito: um filme de oito horas que mostra nada além de um homem dormindo. Mas este filme simples irá mover Andy Warhol – como me moveu, e alguns outros que o viram, parte dele – mais longe do que estávamos antes”*. [4]

“Sleep”, entretanto, terá a sua primeira exibição pública somente mais tarde, quando é encarado como um objeto estranho no contexto do cinema experimental, que já vinha se organizando em Nova York desde meados da década anterior. Não apenas pela sua longuíssima duração de seis horas e meia, seu tema incomum ou a fixação de suas imagens, mas por tratar-se de um filme realizado por alguém sem nenhuma experiência cinematográfica anterior, embora notável no campo da pintura. As suspeitas de que este artista reconhecido, vindo de fora, estaria tirando sarro de um círculo que ainda lutava para se consolidar em grande medida também estarão no centro da polêmica causada pelo filme no primeiro momento de sua exibição pública. Será a partir deste contexto que Mekas voltará a comentar o filme em 5 de dezembro do mesmo ano, destacando a repercussão que a exibição pública de “Sleep” e outros de seus primeiros filmes teve na comunidade do cinema experimental: *“Coisas estranhas têm acontecido no Film-Makers Showcase. Anti-cineastas estão tomando conta. Os filmes em série de Andy Warhol trouxeram o filme pop à existência. Andy Warhol está realmente fazendo filmes, ou ele está fazendo uma piada conosco? – isto é que o que está na boca do povo”*. [5]

Neste sentido, é interessante observar a posição em relação ao cinema quando confrontada a depoimentos de outros cineastas influentes do mesmo período. Warhol trabalha em seu estúdio como em um mundo a parte, sem declarar uma mesma relação passional com filmes que faz, nem uma disposição a falar sobre ou interpretar publicamente seus próprios trabalhos, como é o caso frequente de outros cineastas, conscientes de trabalharem sobre uma linguagem que precisa ser explicada. A erudição matemática de Hollis Frampton ou o transcendentalismo de Stan Brakhage encontram uma oposição fundamental na completa indiferença de Warhol pelos problemas do cinema em si, ao qual recorre pela facilidade de registro, em relação ao trabalho manual da pintura: “basta ligar a câmera”. No entanto, apesar da pretensa “facilidade” de trabalhar com o filme, é importante ressaltar que, assim como na

serigrafia, o rigor de uma forma conscientemente simplificada faz com que o trabalho não decaia na mera banalidade ou mesmo no absoluto “automatismo” almejado pelo próprio Warhol. [6]

A “pureza estética” de seu cinema, associada por Mekas à Lumière, será decisiva para que um crítico de uma visão essencialmente romântica possa identificar nestes filmes o sentido de uma revolução nas práticas cinematográficas, apesar da ironia que marca os trabalhos e a figura pública de Warhol. Mekas, sem deixar de lado o artesanato como um preceito fundamental do filme experimental, voltará a defender Warhol em uma série de textos e validará seu percurso artístico de maneira definitiva ao premiá-lo, no fim de 1964, com o sexto “Prêmio do Filme Independente”, uma distinção oferecida pela revista *Film Culture*, editada por Mekas e P. Adams Sitney, pela contribuição oferecida pelos seus filmes “Sleep”, “Haircut”, “Eat”, “Kiss” e “Empire”, todos produzidos entre 1963 e 1964. [7]

Meia década mais tarde, em 1969, P. Adams Sitney, um dos teóricos centrais do processo do cinema experimental, publicará na mesma revista *Film Culture* o ensaio fundamental “Structural Film”, no qual indica de maneira proeminente a influência destes primeiros filmes de Warhol no desenvolvimento do que, então, denomina como “filme estrutural”, a partir da análise dos trabalhos de Hollis Frampton, Michael Snow e Ernie Gehr, dentre outros cineastas. Embora a obra de Warhol não assuma o protagonismo das análises neste texto, o comentário a seu respeito não apenas sedimentará algumas de suas características principais, mas afirmará a sua consolidação histórica no panorama do cinema experimental americano. Para tanto, Sitney se remete aos filmes comentados anteriormente em meu texto, indicando sutil, mas significativamente, uma mudança que já havia ocorrido no cinema de Warhol ao longo da década, ao comentar que “abandonou a imagem fixa para um tipo de montagem-na-câmera”, estabelecendo o que já em 1969 é uma distância em relação a sua contribuição mais decisiva e os novos rumos que a sua filmografia parece tomar. [8]

A ruptura inicial produzida por Andy Warhol gera uma mudança nos rumos do filme experimental, agindo como precedente a novas expressões que exploram mais deliberadamente a materialidade e a mecanicidade do meio, de contrariamente a subjetividade antes dominante. Não se trata apenas de uma emulação posterior, mas de um desdobramento em experiências distintas, seja pelo filme estrutural ou por cineastas como Philippe Garrel e Stephen Dwoskin, quem talvez explorará mais profundamente as características performáticas do cinema de Warhol, estabelecendo um nexos delicado entre as suas peculiaridades formais e os seus objetos de conteúdo. [9]

No limite, muitas das características desta primeira fase do cinema de Warhol funcionam como dados de provocação, instigando pensamentos a propósito da experiência cinematográfica em si e a relação do espectador com a imagem que é projetada na tela. Torna-se uma atividade difícil e exigente se dispor a observar por seis horas um homem dormir ou por oito horas o acender e apagar das luzes de um prédio. Um reflexo disto é que, assim como Warhol se ausentava da própria filmagem, também o espectador deixava o seu filme em meio a sua projeção. O filme, no entanto, continuaria a passar, como se não existisse para produzir efeitos para um espectador, mas para se dispor a ser visto e continuar existindo independente deste olhar. Como se permanecessem na parede como pinturas que devem ser olhadas com certo intervalo, estes filmes de aparente fixidez induzem a que o espectador saia da sala e volte minutos

ou horas depois para ver “o que está acontecendo agora”, sem que a compreensão de um desenvolvimento seja necessária – como é o caso do cinema narrativo comercial, ou mesmo da evolução das formas em um mesmo filme experimental.

Esta independência do filme está de acordo com uma “pureza originária” associada à primeira fase de sua obra, mas a relação estabelecida com Lumière pode encontrar um fundamento ainda mais sólido quando consideramos em ambos os casos a automaticidade do registro e o caráter autoral resumido à sua concepção. No caso dos Lumière, seus filmes eram realizados por operadores contratados e anônimos, que filmavam de maneira transparente cenas tomadas da “vida real” (ainda que, como hoje se sabe, regularmente encenadas e refilmadas) não simplesmente por um ideal estético, mas para que estes filmes demonstrassem os mecanismos da câmera, sua qualidade técnica e fidelidade na produção das imagens, não apenas para comercialização da própria câmera, mas para também produzir “vistas” fiéis e fascinantes – fascinação que em Warhol se manifesta de modo ainda mais particularizado, nas luzes que se acendem nas janelas do Empire State ou nas reações dos rostos “testados”, para além da fascinação com o objeto-filme em si, com as suas peculiaridades e polêmicas. De acordo com isto, mesmo em seus filmes iniciais Warhol frequentemente contratará outras pessoas para fotografarem e dirigirem os filmes em seu lugar, limitando-se a concepção do trabalho ou, em uma fase posterior, apenas assinando a sua produção – assumindo de maneira deliberada o prosseguimento de sua carreira artística como um negócio, tal como os industriais franceses concebiam o cinematógrafo. [10]

No entanto, como levantado a partir dos documentos anteriores, serão mesmo estes primeiros filmes que marcarão de modo mais decisivo a influência e a leitura que hoje fazemos de sua obra cinematográfica, permanecendo o repertório crítico a respeito deles como uma frequente na análise de sua obra. Longe de procurar esgotar a discussão sobre estes filmes, espero que esta apresentação dos filmes e de seu contexto histórico possa ajudar aqueles que se interessam pelo seu cinema e que seja uma porta de entrada para pesquisas maiores. Afinal, se em sua atividade como pintor Andy Warhol foi capaz de, nas palavras de Arthur Danto, provocar uma “descontinuidade na história da arte ao eliminar da concepção usual artística a maior parte do que todo mundo julgava pertencer à essência dela”, o mesmo acontecerá em sua contribuição ao cinema e em ambas as etapas de sua carreira podemos hoje observar, dentre os seus maiores méritos, a própria desmistificação do próprio trabalho de criação.

Matheus Zenom

Notas:

[1] Este trabalho, tal como as embalagens de sopa Campbell's, encontra um precedente importante nas duas esculturas intituladas “Painted Bronze” (1960) de Jasper Johns: em uma delas, duas latas de cerveja Ballantine banhadas em bronze postas lado a lado sobre uma base também de bronze, separadas por uma pequena distancia; na outra, uma lata de café em pó Savarin, que serve de suporte para os pincéis do artista. Em ambas, entretanto, Johns reproduziu os objetos de maneira artesanal, preservando a expressividade da aplicação da tinta no desenho

das letras de suas embalagens originais, que mantêm como “propaganda” do produto original em seu rótulo bem discernível, como um nexos mais fiel aos seus referentes reais.

[2] A propósito dos readymades, indico aqui o meu texto publicado na sexta edição da Revista Limite. Disponível em: <https://limiterevista.com/2022/02/28/os-readymades-de-marcel-duchamp/>.

[3] Calac Nogueira, em seu texto sobre “Sleep” publicado na edição 8-9 da FOCO – Revista de Cinema, atribui como justificativa a esta duração o olhar romântico de Warhol a seu então namorado, John Giorno, que posa para o filme, caracterizando “Sleep” como um “imenso filme de amor obsessivo”. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornalwarholcalac.htm>.

[4] MEKAS, 2000, p.103.

[5] idem, p.115-116.

[6] Esta comparação pode ser denotada a partir de uma reportagem transmitida no canal televisivo CBS em 1965, em que são entrevistados alguns dos maiores expoentes do cinema underground americano, dentre eles Jonas Mekas, Stan Brakhage, Andy Warhol e sua *superstar* Edie Sedgwick. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CX2LRvyMocE>.

[7] Parte do texto que acompanha a nota sobre a premiação, publicada em “Film Culture Reader”: *“Andy Warhol está levando o cinema de volta às suas origens, aos dias de Lumière, para um rejuvenescimento e uma limpeza. Em seu trabalho, ele abandonou todos os adornos de forma e conteúdo que o cinema juntou ao redor de si até hoje. [...] Um novo modo de olhar para as coisas e a tela é dado pela visão pessoal de Andy Warhol; um novo ângulo, um olhar – uma mudança necessária, sem dúvida, pelas mudanças interiores que estão acontecendo com o homem”*. A propósito, pode-se ver um filme realizado pelo próprio Jonas Mekas, “Award Presentation to Andy Warhol” (1964), à maneira dos que Warhol realizava então, em que a cerimônia de premiação a ele e alguns de seus atores é realizada na Factory. Disponível em: https://ubu.com/film/warhol_award.html.

[8] Nas palavras de Sitney: *“Nós encontramos as fontes das três primeiras características do cinema estrutural [câmera fixa, efeito de flicker e cópia em looping; a quarta seria a retrofotografia da tela] na história imediata do filme de vanguarda. Andy Warhol tornou famoso o enquadramento fixo em seu primeiro filme, ‘Sleep’ (1963), em que meia dúzia de planos são vistos por mais de seis horas. Seus filmes feitos um pouco mais tarde, agarram-se ainda mais ferozmente à única perspectiva inabalável. [...] No entanto, Warhol, como um artista pop, está espiritualmente no polo oposto dos estruturalistas. Sua câmera fixa era primeiro um ultrage, depois uma ironia, até que seu conteúdo se tornou muito atraente e ele abandonou a imagem fixa para um tipo de montagem-na-câmera. No trabalho de Ernie Gehr ou Michael Snow, a câmera está fixa em uma contemplação mística de uma porção de espaço. Espiritualmente, a diferença entre estes dois polos não pode ser reconciliada.”*

[9] Nos longas de Dwoskin, esta relação parece se dar até mesmo com os filmes posteriores de Warhol, em que o diálogo e a performance adquirem uma função primordial. Escrevi a respeito de

dois curtas de Stephen Dwoskin também na segunda edição da Revista Limite, dentre os quais “Moment” me parece ser diretamente devedor destes primeiros filmes de Warhol. Disponível em: <https://limiterevista.com/2020/12/29/o-cinema-como-fetichismo-dois-curtas-de-stephen-dwoskin/>.

[10] Relação com Lumière destacada no texto de apresentação do “Sexto Prêmio do Filme Independente” (ver nota 6). Sobre a relação de Warhol e de outros cineastas modernos com Lumière, sugiro a leitura de outro texto de Calac Nogueira, “Warhol, Bressane, Garrel: Materialismo e Presentificação”, também publicado na edição 8-9 da FOCO – Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/calacmaterialismo.htm>.

Bibliografia:

DANTO, Arthur. Warhol. Cosac Naify: São Paulo, 2012.

MEKAS, Jonas. Movie Journal. Columbia University Press: New York, 2016.

SITNEY, P. Adams. “Structural Film” in. “Film Culture Reader” (org. P. Adams Sitney). Cooper Square Press: New York, 2000.

WARHOL, Andy. The Philosophy Of Andy Warhol (From A to B and Back Again). Harvest: San Diego, 1977.

Hollywood, anos 1980: por um cinema corrompido

Este texto foi escrito para a mostra “Percepções da cinefilia: anos 80” exibida na Cinemateca do Mam (<https://mam.rio/cinemateca/percepcoes-da-cinefilia-anos-80/>) entre os dias 1 e 11 de setembro de 2022, realizada por Pedro Lovallo e Bruna Toscano a partir das listas organizadas por Lovallo de melhores filmes da década. O texto publicado no site do Mam: <https://mam.rio/cinemateca/hollywood-anos-1980-por-um-cinema-corrompido/>. Lista “Os melhores filmes da década de 1980 – Votação da cinefilia brasileira”: <https://letterboxd.com/hipsterdas11h/list/os-melhores-filmes-da-decada-de-1980-votacao/>. Outras listas organizadas por Lovallo: <https://cinefiliabrvotacoes.journoportfolio.com/>.

Se a década de 1970 em Hollywood é marcada por produções ousadas, experimentais nos mais diversos sentidos, e pelo que se convencionou chamar de “cinema de autor”, a década de 1980 encontra, a princípio, uma generalização mais desanimadora: é a era dos *blockbusters*, da nostalgia, de um “retorno à ordem” [1], do estabelecimento do cinema enquanto produto. Não temos mais, aqui, um cinema de riscos, após os fracassos comerciais de filmes como *Heaven’s Gate* (1980) ou *One From the Heart* (1981) e os sucessos de *Star Wars* (1977) ou *Jaws* (1975), que tornaram bem claro para a indústria o caminho a ser seguido: filmes “*high concept*”, cuja trama possa ser resumida em uma frase (por vezes em uma palavra, “*Jaws*”, ou duas, “*Star*” + “*Wars*”), que atraíam o público logo nas primeiras semanas em cartaz e “arrebentem quarteirões”. O retorno financeiro não pode mais ser uma aposta, e com o investimento pesado na publicidade para tais filmes, que prometem altas emoções para toda a família, ele passa a ser controlado e previsto pelos estúdios.

De modo algum, no entanto, isto significa que o cinema hollywoodiano da década de 1980 não produziu filmes interessantes. Diante de um sistema cada vez mais controlado, e de uma sociedade mais conservadora (com Ronald Reagan como presidente dos Estados Unidos), destacam-se os filmes que, de algum modo, conseguem driblar este sistema e operar dentro dele: “subversivos”, mas disfarçados. Se a caótica produção de *Apocalypse Now* (1979) já era um prelúdio para o final iminente da chamada Nova Hollywood, o final do filme *Blow Out* (1981) já nos sugere metaforicamente o que está por vir: fogos de artifício abafando os gritos de uma mulher sendo assassinada, seus gritos de desespero genuínos sendo reciclados para a dublagem de um filme de terror B. Também a trama do polêmico *Cruising* (1980), na qual um policial infiltrado (Al Pacino) adentra cada vez mais nas profundezas do BDSM gay nova-iorquino, meio onde acontecem repetidos assassinatos, pode servir de metáfora: será necessário se infiltrar neste meio obscuro do cinema comercial, vestir a sua pele, correndo o risco de ser “pervertido” por ele, para subvertê-lo.

Os filmes aqui (brevemente) comentados visam corromper o cinema “*blockbuster*” e seu *high concept* de dentro de suas entranhas, metáfora constantemente retomada através de suas personagens monstruosas e seu uso de efeitos especiais. Como faz a mosca que entra na máquina de teletransporte do cientista em *The Fly* (1986) – filme de David Cronenberg baseado no filme de mesmo nome de 1958 –, arruinando o experimento e transformando o homem, aos poucos, em um monstro simultaneamente forte, sexualmente vigoroso, e nojento. A materialidade pulsante que marca o cinema da década de 1970, no *gore*, no sexo [2] e na própria fisicalidade da película, com frequência suja, retorna aqui, mas contida. É resumida, na releitura de Cronenberg, a uma só figura, que gradualmente irá se deteriorar em matéria. Junto com a figura, caminha a trama do filme, que a princípio acompanha o desabrochar do romance entre o cientista e uma jornalista de modo relativamente clássico-narrativo, mas logo concentra-se inteiramente na transformação monstruosa e asquerosa do primeiro. Aquilo que parecia contido, controlado, enfim, estava na verdade apenas esperando o catalizador certo para sua erupção, para contaminar o filme como um todo.

É o caso, também, de um filme como *An American Werewolf in London* (1981), escrito e dirigido por John Landis. A princípio, sua proposta pode não parecer muito distinta do resgate das aventuras seriadas e do cinema espetaculoso do início do século XX, tal como feito por Steven Spielberg e George Lucas, realizadores dos filmes que de fato dominaram as bilheterias da época – o primeiro com *E.T.* (1982) e a franquia de *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989, etc.), o segundo com a franquia de *Star Wars* (1977, 1980, 1983, etc.). Começando com a nostálgica música “*Blue Moon*”, da década de 60, *An American Werewolf in London* faz, à sua maneira, uma releitura do cinema de horror clássico. No entanto, Landis leva este cinema, assim como seu lobisomem, não para o espaço sideral ou para as florestas tropicais, mas para o pacato interior da Inglaterra, onde o filme irá se moldar em algo absolutamente híbrido e heterogêneo – parecendo mesmo, neste sentido, zombar da lógica do “*high concept*”, pois o título aqui também revela o essencial da trama, “Um lobisomem americano em Londres”, sem que isto de forma alguma nos prepare para o que está por vir. Oitenta por cento cômico, o “terror” em *American Werewolf in London*, como em *The Fly*, mesclado com drama e romance, se concentrará sobretudo na parte final do filme, com a famosa cena de transformação do protagonista em lobisomem. O que Cronenberg prolongou por quase um filme inteiro, Landis resume a alguns agonizantes minutos.

Há no contexto hollywoodiano da década de 80, enfim, os filmes que se utilizam de certas convenções do cinema de gênero e do espetáculo da Hollywood clássica para constituir este “novo” cinema imersivo e tecnológico – e, neste caso, os filmes de Spielberg, que oscilam entre a lógica do cinema de atrações e o sentimentalismo, são aqueles mais emblemáticos – e aqueles que colocam estas convenções e mecanismos em questão, como um enxerto, evidenciando-os enquanto tal (o que não significa, necessariamente, que um caso seja melhor do que o outro). É o que parecem fazer certos filmes de cineastas que ganham proeminência apenas no final da década anterior, como Cronenberg e Landis, mas também John Carpenter, Paul Verhoeven e, por vezes, James Cameron, ainda que seu cinema em muitos sentidos esteja mais próximo do caso de Spielberg e Lucas.

É interessante, enfim, observar as diferentes facetas que este “retorno à ordem” assumiu no cinema dos anos 80. Há um retorno não apenas ao cinema de gênero, ao espetáculo, aos musicais,

mas uma nostalgia de modo geral, direcionada particularmente em relação à década de 50 [3], em filmes como *Dirty Dancing* (1987), *Footloose* (1984) [4], *Stand By Me* (1986), *Back to the Future* (1985) e *Hairspray* (1988) [5]. E, afinal, se *Indiana Jones* e *Star Wars* resgatam as aventuras seriadas do início do século, “atualizando-as” com novas tecnologias, os exemplos aqui comentados de *The Fly* e *An American Werewolf in London* também fazem referência a um cinema do passado utilizando-se de novas modalidades de efeitos especiais. A diferença é que nos dois últimos casos, como comentado, estes efeitos, de teor muito mais material e grosseiro do que os primeiros, se fazem evidentes; as *transformações*, tanto da mosca quanto do lobisomem, fazem parte da trama, ou ao menos do desmantelamento desta.

Os filmes de John Carpenter da década são interessantes neste sentido. Se em *The Fog* (1980) há uma evidente referência ao cinema de horror de décadas anteriores – mais particularmente de *The Birds* (1963), de Alfred Hitchcock –, em *Christine* (1983) a alusão específica à década de 1950 é declarada. Adaptado de um romance de Stephen King, o filme acompanha um carro possesso – na falta de melhor palavra – oriundo da década, que irá contagiar seu dono atual nos anos 80.

Mas o melhor exemplo, aqui, é provavelmente *The Thing* (1982). Um remake de *The thing From Another World* (1951) – dirigido por Christian Nyby mas com uma significativa marca de Howard Hawks, seu produtor, cuja filmografia é uma referência evidente para Carpenter –, o filme de 1982 se passa em um centro de pesquisa isolado na paisagem branca e gélida da Antártida. Aqueles que trabalham no centro convivem em certa harmonia, apesar do desconforto do isolamento. Um cenário límpido e equilibrado o suficiente para ser manchado com a criatura invisível que adentrará o espaço, a princípio disfarçada. Sua invisibilidade aqui é crucial, pois será por conta desta que o monstro só se manifesta através dos próprios habitantes deste espaço contido, infiltrando-se em seus corpos discretamente, até ser notado e então irromper em diferentes formas, rasgando e moldando os corpos humanos (e animais) que habita. A “coisa”, aqui, diferentemente do monstro humanoide do filme de 1951, não existe enquanto corpo – ela é tão invisível quanto era Michael Myers pela maior parte de *Halloween* (1978) –, mas sua manifestação é absolutamente material [6]. Os efeitos especiais em *The Thing* não se ocuparam em fabricar uma nova criatura, em conceber um novo monstro, e sim em extraí-la dos corpos previamente existentes dos atores. A “tecnologia” empregada no filme, aqui, não cria, mas transforma.

É por este ângulo que James Cameron, apesar de seus projetos megalomaniacos, de orçamentos exorbitantes, se aproxima deste “outro” grupo de cineastas, como Carpenter: a tecnologia não é simplesmente utilizada nos sets de seus filmes, como um elemento à parte, servindo apenas à construção do espetáculo: ela é um tema central de grande parte de sua filmografia. Em *Terminator* (1984), um robô criado pelos seres humanos no futuro, interpretado por Arnold Schwarzenegger, figura em si sobre-humana, retorna ao passado para ganhar a guerra travada entre os dois. No filme seguinte da franquia (de 1991), a trama se complica quando o robô sólido e pesado interpretado por Schwarzenegger tem que lutar contra um novo robô, interpretado por Robert Patrick, mas em constante transformação através de efeitos especiais computadorizados, feito de uma matéria líquida e maleável, como um “CGI em pessoa”.

Nos momentos de transformação deste robô, quando está neste estado líquido, ele remete aos alienígenas de outro filme de Cameron, *The Abyss* (1989), feitos de uma espécie de água moldável. Mas enquanto *The Abyss* mostra apenas maravilhamento diante das capacidades plásticas dos efeitos especiais, a dupla dos filmes *Terminator* incorpora um aspecto mais ameaçador destes. Neste sentido, a filmografia de Cameron é no mínimo didática em relação à trajetória recente dos efeitos visuais no cinema, combinando um maquinário analógico massivo (diegeticamente e na produção dos filmes) com o CGI. Ao menos na década de 80, os efeitos visuais artificialmente fabricados de seus filmes não dominam a imagem como um todo, são restritos a certos elementos, cuja presença é conflitante com o resto da trama e cenário [7].

Uma analogia pode novamente ser feita, então, a partir das recorrentes tramas do cinema da década: enquanto os alienígenas de *E.T.* e *Star Wars* estão integrados ao nosso mundo ou até mesmo o dominam [8], assim como o extensivo uso de tecnologia de ambos os seus diretores, os monstros e alienígenas de *The Fly*, *American Werewolf*, *The Thing*, ou *Terminator* se apresentam enquanto enxertos, ora produzidos pelo próprio ser humano [9], ora infiltrando-se em seus corpos. Como uma espécie de Frankenstein, são experimentos que deram errado, híbridos monstruosos, ressuscitados de partes “mortas” do cinema.

Dentre os filmes da década, talvez aquele que melhor exemplifique este argumento seja *Robocop* (1987), dirigido por Paul Verhoeven. O monstro, aqui, um ciborgue como em *Terminator*, é de fato um híbrido entre homem e tecnologia, mas não apenas isso: ele é, mais especificamente, um híbrido entre policial e robô, entre um produto terceirizado vendido para a polícia privatizada e um agente duplo, subversivo, o único capaz de destruir os empreendedores que o criaram. *Robocop* mergulha a fundo no *blockbuster*, no *high concept* (“Robo” + “cop”) e no cinema de ação, mas também no mundo empresarial, na cultura yuppie e na televisão, pois, como seu protagonista, está sujeito a estas condições. O ciborgue só consegue matar o diretor da empresa que o concebeu quando é demitido por este, anulando automaticamente seu contrato, impregnado em sua programação. O “contrato” hollywoodiano também está impregnado na programação do filme, onde infiltram-se propagandas que interrompem a trama como pausas televisivas, e é quebrado pelo exagero, pela comicidade, pela paródia, pela violência material; Verhoeven joga Hollywood contra Hollywood, de modo que, na verdade, seu filme inteiro é um enxerto.

O ciborgue é regido por contratos virtuais, por lógicas capitalistas, mas sua presença, assim como aquela dos humanos que o cercam, é enfaticamente concreta. Quando ainda era humano, seu corpo frágil é mutilado violentamente, e quando robô sua lataria é rígida e pesada. O próprio filme assume esta materialidade: as inserções televisivas na trama não são sutis, mas interrompem o fluxo narrativo bruscamente. Como o ciborgue, trata-se de um filme que veste o traje metálico do cinema comercial, mas por dentro é feito de carne e sangue – título, aliás, de seu filme anterior *Flesh + Blood* (1985), sua estréia em Hollywood, cujo aspecto visceral é muito mais explícito, ainda não “revestido” como *Robocop*.

Robocop, assim como todos os filmes de Verhoeven em Hollywood, não foge do espetáculo ou dos efeitos especiais, mas tampouco ignora os fundamentos materiais do cinema – em especial, o corpo do ator. É, também, a partir deste corpo, que se dão as transformações em todos os outros filmes mencionados aqui. Se os filmes de Spielberg e Lucas da década de 80

abriram caminho para um cinema cada vez mais apartado da realidade, estes apontam para outra possibilidade, que não desconsidera o estado atual das coisas, o legado simbólico e material implicado em fazer cinema em Hollywood, mas utiliza tudo isso a seu favor.

Paula Mermelstein

Notas:

- [1] Fenômeno geralmente associado a um momento mais conservador nas artes visuais do período entre guerras na Europa do séc.XX, logo após as vanguardas históricas.
- [2] Importante lembrar, também, que foi a década de ascensão da indústria de cinema pornô.
- [3] *Rebel Without a Cause* (1955) de Nicholas Ray, em particular, com suas corridas de carro, brigas de faca, romance escolar e cores vibrantes, parece ser uma referência significativa neste resgate.
- [4] *Footloose* não se passa na década de 50, mas em uma cidade que parece ainda viver nesta época.
- [5] Curiosamente, uma corrente de nostalgia semelhante parece estar em curso hoje em dia justamente em relação aos anos 80, com as séries *Stranger Things* (2016-), *Dark* (2017-2020, que retorna aos anos 80 e 50), ou o episódio “*San Junipero*” (2016) de *Black Mirror*, e os remakes de filmes da década, como *Footloose* (2011), *Dirty Dancing* (2017), *Blade Runner 2049* (2017) e *Top Gun: Maverick* (2022).
- [6] É interessante destacar, também, seu filme *Prince of Darkness* (1987), onde as personagens buscam compreender o “monstro”, novamente invisível, contagiante daqueles ao seu redor, através da ciência e da religião simultaneamente.
- [7] Nota-se uma “inversão” depois, com *Titanic* (1997) e, principalmente, *Avatar* (2009), quando os efeitos visuais fabricam mundos inteiros, onde aquilo que há de analógico e humano é minoria; ainda assim, a tecnologia em si é parte essencial de ambas as tramas, e ainda há um contraste em jogo.
- [8] Evidentemente que o mundo em *Star Wars* não é o “nosso mundo”, e sim uma “galáxia muito, muito distante”, mas sua proximidade com o nosso mundo é manifesta, a começar pelos protagonistas humanos.
- [9] Em “*Jaws*” ainda havia algo disso, a ameaça do tubarão (também quase “invisível” na maior parte do filme) mistura-se com aquela do prefeito que não quer fechar as praias para os turistas.

Conversa com Ute Aurand

A cineasta e curadora alemã Ute Aurand veio ao Brasil em setembro de 2022 para apresentar e comentar três sessões do programa “*Retratos: Filmes de Ute Aurand e Margaret Tait*” organizadas pela *Mutual Films* (Aaron Cutler e Mariana Shellard) exibidas em São Paulo (dias 14, 15 e 18 de setembro no Instituto Moreira Salles Paulista) e Rio de Janeiro (dias 17 e 18 de setembro no Instituto Moreira Salles Rio). Na sessão de curtas de Aurand foram exibidos em 16mm os filmes *Maria und die Welt* (1995), *Renate* (2021), *Schweigend ins Gespräch vertieft* (1980), *Kopfüber im Geäst* (2009), *Lisa* (2017), *Halbmond für Margaret* (2004). Em uma segunda sessão da diretora alemã, foram exibidos em 16mm o curta *Glimpses from a Visit to Orkney in Summer 1995* (2020) e o longa *Rasendes Grünmit Pferden* (2019). E em uma terceira sessão, dedicada a diretora escocesa Margaret Tait, foram exibidos em cópias digitais restauradas os curtas e médias *Three Portrait Sketches* (1951), *A Portrait of Ga* (1952), *Where I Am Is Here* (1964), *Aerial* (1974), *Colour Poems* (1974) e *Tailpiece* (1976). No Rio de Janeiro, a sessão com o longa de Aurand foi seguida de um debate com o curador e pesquisador Lucas Murari. O debate e a sessão comentada no IMS Paulista estão disponíveis no canal do YouTube imoreirasalles (<https://www.youtube.com/c/imoreirasalles>).

As três sessões agora ocupam as três primeiras posições de maior público da Mutual Films no Instituto Moreira Salles. Números entusiasmantes para sessões em 16mm de filmes experimentais, cada vez mais raras no Brasil – ainda mais com a presença da cineasta estrangeira. Estes dados mostram principalmente que os jovens cinéfilos brasileiros (público majoritário das três sessões) estão mais abertos ao cinema experimental que gerações anteriores e reconhecem a importância da exibição destes filmes em seus formatos originais. Jovens viajaram para o Rio de Janeiro e São Paulo apenas para a ocasião.

Comparados a sete anos atrás, os números são otimistas. Em dezembro de 2015, a cineasta experimental franco-peruana Rose Lowder veio ao Rio de Janeiro e a Recife para apresentar seus filmes pelo *Fórum do Movimento de Imagens*, porém, infelizmente, as sessões não tiveram um número tão expressivo de público. No mesmo ano, pela única vez no Brasil até o momento, um filme do cineasta Nathaniel Dorsky, *Song* (2013), foi exibido no *Fronteira – Festival*

Internacional do Filme Documentário e Experimental em Goiânia, um evento que hoje, certamente, moveria muitos espectadores.

Esperamos que a vinda da cineasta alemã e a exibição de seus filmes em 16mm, seja o início de um ciclo mais movimentado para as projeções analógicas, para a vinda de cineastas e para a exibição de cinema experimental, em especial, retrospectivas que preencham as lacunas de uma história marginalizada que, no Brasil, se conhece mais pela leitura do que de fato pela exibição. Esperamos também que não seja a única visita de Ute Aurand em nossas terras e que em breve possa retornar. Dizemos o mesmo para a entusiasmante vinda de James Benning no *Festival Ecrã* de 2022, que teve grande público na sessão de *The United States of America* na Cinemateca do MAM e na Masterclass ministrada pelo diretor.

Nos debates e conversas, Ute demonstrou uma insubordinação que evita cair em categorias e enquadramentos, garantindo a liberdade de seus filmes e de seu processo criativo, evitando também qualquer racionalização limitante ou explicações que contrapõem a plenitude da intuição e da vontade. Apresentou uma visão de cinema simples e rigorosa. Seus filmes e comentários foram inspiradores, assim como sua alegria e leveza durante sua estadia no Rio.

Neste contexto, realizamos esta entrevista com Ute Aurand na varanda frontal do IMS Rio, dois dias após a exibição de todas as sessões da Mutual Filmes. Conversamos sobre os filmes exibidos e seus trabalhos como curadora, retomando algumas ideias expostas durante as apresentações, sobre seu processo criativo, sua montagem, parcerias e amizades.

Agradecemos Ute Aurand, Aaron Cutler, Mariana Shellard, Lucas Murari e a equipe do Instituto Moreira Salles por toda ajuda e gentileza. Mais informações: <https://www.mutualfilms.com>.

Gabriel Linhares Falcão

*

Gabriel Linhares Falcão: Você poderia falar sobre como começou a trabalhar como curadora e programadora na Alemanha?

Ute Aurand: Em junho de 1990 eu comecei a série mensal “Filmarbeiterinnen-Abend” (Women Film-Workers Evening) junto com a minha amiga cineasta Maria Lang. A série estava associada a um tipo de associação alternativa fundada por mulheres para mulheres trabalhando com cinema (Verband der Filmarbeiterinnen / Association of Women Film Workers). A ideia era programar filmes de mulheres uma vez por mês no Kino Arsenal, em Berlim. Logo as exibições não estavam mais ligadas a esta organização, mas mantivemos a regra de exibir apenas filmes de mulheres. Eu

queria encontrar filmes experimentais que eu não conhecesse e comecei a pesquisar e descobri Mary Menken, Margaret Tait, Helga Fanderl, Utako Koguchi e muitas outras. Eu fui curadora dessas exposições mensais por quase cinco anos. Então os 100 anos do cinema foram celebrados e uma lista com cineastas mulheres estava circulando, mas todos os nomes eram de cineastas razoavelmente conhecidas de longa-metragens. Então, eu me perguntei como poderia fazer filmes de outras mulheres serem notados quando nem eu os conhecia, e decidi pedir a 12 mulheres cineastas para que cada uma escolhesse um filme dirigido por uma mulher que fosse importante para ela. Isto abriu muitas portas, e descobrimos muitos filmes novos. Eu chamei esta série mensal de “Sie zum Beispiel” (Ela, por Exemplo) que foi generosamente apoiada pelo “Künstlerinnen Programm” do Senado de Berlim de modo que pudemos exibir quase 80 filmes em 12 meses [1]. Então eu parei de fazer a curadoria por um tempo. Eu também pensava que eu não precisava de um cinema para mostrar filmes desse tipo e comecei a sonhar com uma “Capela de Filmes”, onde você pode entrar, se sentar e ver um filme, sozinho. Ou uma espécie de espaço de galeria... Mas quando eu discuti essa ideia com meus amigos cineastas Renate Sami e Theo Thiesmeier na primavera de 1997, eles me convenceram a continuar a exibir filmes no cinema. Então, um ano depois de “Sie zum Beispiel” nós começamos nossa série de exposições mensal “FilmSamstag” (FilmeSábado) no Babylon-Mitte na antiga Berlim Oriental. Nós fizemos o FilmSamstag por 10 anos, 1997-2007 [2], mas acabamos abrindo para cineastas homens, então tivemos que tomar cuidado para que eles não dominassem a programação...

GLF: Você começou procurando cineastas alemãs e depois se aprofundou em outros países?

UA: A série *Filmarbeiterinnen-Abend* começou em junho de 1990 com *Wanda* (1970) de Barbara Loden combinada com um filme de Angelica Levi, que havia estudado na Escola de Cinema de Berlim. Era uma sessão dupla bem estranha. Angelika fazia curtas-metragens. Eu não exibi especificamente filmes de cineastas alemãs mas claro, eu também programei cineastas que eu conhecia da faculdade de cinema. Eu também pesquisei outros países, porque as pessoas começaram a me sugerir filmes, por exemplo, uma programadora japonesa me deu uma fita com filmes experimentais da Utako Koguchi, uma cineasta japonesa. Eu adorei seus filmes fortes e pessoais e convidamos ela; então este é um exemplo, mas eu também convidei Laura Hudson da London Filmmakers Coop para um programa e Ruth Novaczek com seus filmes, os quais eu descobri enquanto pesquisava acerca dos filmes de Margaret Tait no Coop em Londres...

GLF: E algumas sessões contavam com a presença das cineastas?

UA: Com a Utako, nós organizamos um tour. Eu pedi financiamento, ela veio para Alemanha e nós visitamos seis cidades alemãs.

GLF: Há algo que sempre me chama a atenção quando vejo seus filmes, no que diz respeito aos seus trabalhos mais próximos da tradição dos filmes diários, ainda que não sejam restritos a esta categoria. Comparados a Jonas Mekas, por exemplo, a voz dele está no presente, mas descrevendo ou comentando imagens passadas ou sensações passadas; há um movimento de olhar para trás. Vendo seus filmes, tenho a sensação de que você está sempre no presente, você nunca olha para trás.

UA: Isso é interessante. Claro, os filmes de Jonas estão ligados à sua vida; se você viveu uma vida como a dele, que teve de sair de seu país, ser expulso à força, suas memórias se tornam muito existenciais. Mas mesmo quando eu filmo no presente - como você diz - eu olho com a minha... não sei se alma é a palavra certa, mas eu olho com o meu interior - o que é uma matéria muito complexa. E o nosso interior está sempre conectado ao passado, mesmo que não reconheçamos isso. Se você vive completamente no presente, não há necessidade de fazer um filme. Você está apenas vivendo sua vida, você não quer se ater a nada. O desejo de filmar está conectada ao desejo de capturar o presente...e assim que você faz isso, algo já mudou.

GLF: Então, você cria uma espécie de tempo novo...

UA: Hmm, isso é outra coisa. Sim, eu crio um tempo “novo” porque eu não filmo um a um. Eu encurto e condenso criando um ritmo, geralmente editando na câmera. Olhe aqui para este belo ornamento arquitetônico, e veja o verde por trás, é bonito. *(Ute aponta para a vista à sua frente – as próximas duas fotos foram tiradas por ela e mostram a vista)*

Podemos apenas olhar para isso, mas é claro que, se eu quero comunicar o que vejo e sinto, tenho que encontrar uma forma para expressar estes sentimentos, eu tenho que transformar a realidade em uma expressão visual. Eu estou interessada em filmes nos quais você consegue sentir o cineasta por trás das imagens.

GLF: Durante uma das conversas após as exhibições, você falou sobre uma ideia de "levar o conteúdo para uma outra direção". Em *To Be Here* (2013), por exemplo, você fez um filme em uma faculdade nos EUA, filmando toda a sua jornada pelo país. Vemos seus primeiros momentos nos EUA, então na faculdade, ouvindo as alunas, e depois acompanhamos sua jornada em outros estados do país. Acho que isso poderia ser um bom exemplo para a sua ideia, você tem o conteúdo do filme, em torno da faculdade, e aí você toma outros rumos: um antes e um depois. Considerando estas “outras direções para o conteúdo”, sinto que a forma como você filma é de algum modo afetada pelo que você ouviu destas estudantes: não consigo assistir o resto de sua jornada sem pensar nestes testemunhos, mas, ao mesmo tempo, me pergunto se as

ideias que você coletou delas já não estariam inscritas na maneira como você filma. Seria essa a ideia de levar o conteúdo para direções diferentes?

UA: Essa é uma pergunta difícil. Falei com as alunas do Mount Holyoke College, uma faculdade só para mulheres. Mostrei filmes lá e perguntei naquela noite “quem quer vir amanhã? Gostaria de lhes fazer algumas perguntas”. Dez mulheres vieram e eu lhes perguntei “como vocês se sentem em relação a estudar em uma faculdade feminina?” Eu estava muito impressionada por Mount Holyoke, porque não temos uma faculdade só para mulheres na Alemanha. Eu estava curiosa para saber se estudar apenas com mulheres as ajudava a se tornarem mais confiantes e orgulhosas do que faziam, se as ajudava ao criar essa rede... Para “To Be Here” eu pesquisei um pouco antes, [3] normalmente eu não faço isso. Por exemplo, aqui no Brasil eu não pesquisei nada, tampouco quando filmei na Índia, ou no Japão. Mas nos EUA, como eu já tinha ido lá muitas vezes, eu decidi me aprofundar acerca do movimento feminista idealista da Nova Inglaterra no século XIX, que também estava ligado ao movimento espiritual, transcendentalista.

GLF: Em uma entrevista [4], você disse que teve a ideia de fazer uma montagem que não fosse hierárquica ao lidar com esse filme, e acho que é algo que reverbera em seus outros filmes.

UA: Eu acho que essa é, em geral, a minha maneira de ver o mundo. Ontem, no Jardim Botânico aqui no Rio, eu estava observando os trabalhadores que limpavam os caminhos, quando pensei, “Talvez estes trabalhadores sejam pessoas muito felizes”, esta era a impressão que eles me deram, mesmo que suas vidas sejam difíceis. Estou sempre pensando que não há hierarquia, mas, é claro, as circunstâncias são diferentes. Nós sabemos tão pouco. Nós achamos nosso julgamento está certo, mas não sabemos.

GLF: Voltando à questão da produção de um tempo, em *Kopfüber im Gest* (2009), há um momento em que você procura imagens do passado e cruza com documentos do presente. Nesses segmentos, há um tipo de tempo que acho único em toda a sua filmografia. Como foi filmar isso e como foi a montagem?

UA: Eu sabia que minha mãe iria morrer. Estava claro. Havia pouco tempo, e era o dia do aniversário de casamento deles, então, os perguntei: “Posso filmar vocês?” Eu os filmei sentados no jardim sobrepondo com as fotos do casamento deles em 1954. Eu queria juntar esses dois pólos - o casamento deles, quando começaram, e depois o fim de sua vida juntos. Queria fazer isso visualmente, sem dizer nada.

GLF: É diferente para você fazer retratos de casais, como *Detel + Jón* (1993) e *Bärbel und Charly* (1994), e retratos individuais?

UA: Sim. Duas pessoas já trazem dois elementos. E Detel e Jón são um casal incomum porque ele é muito mais velho que ela. Quando você trabalha com casais já existe uma comunicação entre os dois e a cineasta... Então, é um triângulo.

Quando você filma uma pessoa, é mais um para um, um atrás da câmera, um na frente da câmera. É um tipo diferente de comunicação.

GLF: Como você coleta seu arquivo pessoal?

UA: Frequentemente, quando filmo, eu não sei se o material entrará em um filme finalizado algum dia. Eu só filmo e coeto no meu “arquivo pessoal” e em algum momento eu posso retornar a este material, como em *Rasendes Grün mit Pferden* (2019), que foi editado a partir de filmagens que eu tinha coletado durante 20 anos. Para muitos dos retratos que faço e também no filme sobre meus pais, eu olhei para o material que eu tinha filmado deles ao longo dos anos e decidi o que mais filmar especialmente para aquele filme.

GLF: Então, seu arquivo não é tão grande?

UA: Não, não é tão grande comparado com quem trabalha com o digital. Se você filma em digital você tem horas, mas agora eu tenho talvez sete horas no total, não é muito. Já está condensado, por conta da concentração ao filmar e as limitações de 3 minutos para cada bobina da câmera. Eu penso antes de filmar e não fico maluca tentando capturar tudo.

GLF: Quando você estava montando *Rasendes Grün mit Pferden* (2019), que é um filme muito longo comparado aos outros, como você lidou com esses blocos e tomadas concentradas para fazer algo maior?

UA: Não foi tão fácil, levou tempo, etapas. Às vezes, eu tinha aglomerados menores e pensava “ah, essas quatro ou cinco situações funcionam bem juntas”. Não é que eu começasse sempre do início e ia até o fim; às vezes o filme está crescendo a partir do meio, às vezes está crescendo a partir do começo... É um processo longo com muitas decisões.

GLF: No Festival Punto de Vista de 2020, foi apresentado um programa com seus filmes junto com filmes de Jeannette Muñoz, Helga Fanderl e Renate Sami, no qual seus curtas foram combinados em diferentes programas. Você escolheu o programa ou foi o festival que escolheu? Como foi este processo?

UA: Nós éramos quatro cineastas com cinco programas. Garbiñe Ortega veio para Berlim e viu alguns filmes, ela teve suas próprias ideias, suas próprias preferências. Foi principalmente ela que

escolheu os filmes para os cinco programas, mas nós estávamos envolvidos nas decisões. Nós tentamos balancear os programas agrupando de dois em dois:

Helga e Jeannette, eu e a Renate, e três programas com nós quatro. Deu bastante certo.

GLF: E como foi assistir aos seus filmes juntos?

UA: Eu conheço quase todos os nossos filmes. Mas é claro que nas novas combinações os filmes pareciam diferentes e novos, os filmes falavam entre si, diferenças e semelhanças se tornavam mais claras. Garbiñe e Maria Palacios haviam escolhido nós quatro porque éramos cineastas amigas que compartilham certas atitudes fundamentais ao filmar. Mas ao mesmo tempo havia espaço para reconhecer a individualidade de cada uma de nós.

GLF: O novo filme de Robert Beavers, *The Sparrow Dream* (2022), estreia agora no Open City Docs, e você está nele. Como foi isso para você? Vocês trocaram ideias durante o processo, como numa espécie de colaboração?

UA: O filme é de Robert e eu apareço nele muito brevemente. Alguns planos são relativamente recentes e outros são mais antigos. Em algum momento na edição ele me mostrou o filme... E o fato de eu estar no filme não foi a questão principal, é importante, mas eu sou apenas uma de muitas outras coisas. Quando falamos sobre a edição nós falamos sobre o filme como um todo, eu estava um pouco hesitante em ser filmada, mas as imagens estão muito bem integradas.

GLF: Vocês dois têm estilos muito diferentes. Sempre imaginei como seria uma colaboração. Seria possível?

UA: Poderia ser possível, mas não o fizemos. Nós nos influenciámos sem saber. Obviamente, eu desacelerei mais no meu cinema recente, nos anos 90 eu era muito mais rápida... e era muito mais o tipo de pessoa que colaborava com outros cineastas. Robert nunca colaborou.

GLF: Você disse que comprou uma nova câmera Super-8 e agora tem um novo celular. Você pretende usá-los? Acho que você nunca trabalhou com Super-8...

UA: Nunca trabalhei com um smartphone, mas eu tive uma câmera Super-8 nos anos 90. No meu filme *Terzen* de 1998 há algumas imagens que eu filmei com Super-8. Mas nos últimos anos eu não filmei com Super-8. Agora, antes de vir para o Brasil, eu decidi que poderia ser legal filmar em Super-8 de novo, então eu comprei uma câmera usada e filmei um pouco aqui. Não tenho ideia de como usarei o material, talvez eu o re-filme com a minha Bolex.

Me disseram que eu precisava de um smartphone no Brasil. Então eu comprei meu primeiro smartphone! Ele é bem útil para se comunicar e encontrar lugares, mas não tenho ideia se meus

pequenos vídeos de celular encontrarão seu caminho para fazerem parte de um novo filme... Foi divertido filmar com o celular mas é tão diferente, meus movimentos são muito mais suaves do que na minha edição-na-câmera com a Bolex...

GLF: Você poderia comentar sobre seu uso do som e do silêncio?

UA: Alguns de meus filmes são completamente mudos porque eu quero manter o espaço entre a imagem e o espectador... Quando vemos um filme com som, o som está por todo lado, mesmo em nossos corpos. A imagem está sempre na nossa frente na tela com o espaço entre o espectador e ela. Às vezes eu gosto de enfatizar esta distância, mas às vezes eu gosto do poder que um som tem, como muda a maneira como nos sentimos. A música coloca o público em um estado emocional, mas ao voltar ao silêncio cria-se novamente uma distância.

GLF: E o seu uso de preto e branco/colorido?

UA: Gosto de ambos. O preto e branco não é tão naturalista. Filmar em preto e branco ou colorido é apenas um escopo mais amplo, eu não fico pensando muito sobre isso, eu só gosto!

GLF: Você está gravando som com um Zoom, certo?

UA: Sim, mas, agora, eu tenho meu smartphone [sorri]. Ewelina Rosinska, uma cineasta da escola de cinema de Berlim, DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin), me encorajou a gravar som com o smartphone... Eu tenho o Zoom aqui, mas gravar com meu celular é muito mais fácil! Eu vou ouvir depois como fica...

GLF: Tem algum diretor brasileiro que você goste?

UA: Em 1985, o último filme de Glauber Rocha, *A Idade da Terra* (1981), foi exibido no Berlinale Forum. Eu não conhecia nada do trabalho dele. Eu fiquei profundamente fascinada, gostei muito da energia. Não consegui entender todas as referências dele, mas adorei a energia. Nos últimos anos assisti muitos filmes da Ana Vaz, nos festivais europeus e no Flaherty Seminar - gosto muito de *Occident* (2015) e o que ela reúne em seus filmes é um discurso visual complexo...

Notas:

[1] Publicamos uma lista de filmes de “*Sie zum Beispiel*” (Ela, por exemplo), exibidos entre 1995-1996, nesta edição da Revista Limite.

[2] As programações do “*FilmSamstag*” entre 1997-2007 estão disponíveis aqui: <http://www.filmsamstag.de>.

[3] Notas e imagens desta pesquisa podem ser encontradas aqui: <http://www.uteaurand.de/assets/files/america-aurand.pdf>.

[4] “Entrevista con Ute Aurand, por Francisco Algarín Navarro, Vanessa Agudo, Evaristo Agudo, Miguel García”, disponível em: <http://elumiere.net/especiales/aurand/>.

La Source de La Loire (2021), de Rose Lowder

Agradecemos a Rose Lowder, a Mariya Nikiforova e a Light Cone.

La Source de La Loire [A Fonte do Loire, em tradução direta] (2021), último filme da diretora franco-peruana Rose Lowder, acompanha o fluxo das águas correndo nos primeiros quilômetros do Loire, maior rio da França, partindo de sua nascente na base do Mont Gerbier de Jonc, em Ardèche.

Quatro planos introduzem o trajeto. O primeiro: um geral do Mont Gerbier de Jonc. O segundo: uma placa de metal apontando para a esquerda com o letreiro “Visite a verdadeira Nascente do Loire indicado no plano cadastral nº 87”. O terceiro: um plano geral da natureza com um caminho traçado em meio ao gramado que conduz o olhar floresta à dentro. O quarto: uma nova placa, agora de madeira, em cima de um pequeno buraco escuro, com o letreiro escrito à mão “Aqui começa minha jornada até o oceano”.

A partir de planos fechados e composições visuais que agrupam elementos naturais (água em movimento, plantas, pedras, flores...) em diferentes distâncias focais conduzindo a sutis abstrações visuais, Lowder dá forma ao percurso do rio mais pelas diferentes intensidades da água que pela apresentação clara de sua rota. Podemos apontar três tipos entre estas imagens: planos de trechos parcialmente encobertos do rio com pouca luz direta nas águas, planos claros do rio em que a luz do sol bate diretamente e planos em que o rio nem aparece, dando atenção a animais e passantes ao redor.

Diferentemente dos outros filmes da diretora, muitas vezes a lente objetiva compõe planos com fortes tons de preto que se dissipam em meio a escuridão da sala na projeção 16mm, deixando visíveis somente as zonas luminosas da imagem. Garantindo uma boa parcela de espaço negro nas composições, a diretora sucede os planos preenchendo com elementos iluminados o espaço que anteriormente era escuro, produzindo um estímulo visual na ligação das partes. Acompanhado do silêncio da banda sonora, o rio é cuidadosamente repartido e reconstruído na montagem, amplificando em cada plano a complexidade dos microssistemas naturais em composições de níveis figurativos que muitas vezes vão além do que o olhar humano pode alcançar sozinho; apresentando assim, novas possibilidades para o estudo do meio ambiente pelo aparato cinematográfico. As diferentes intensidades naturais do fluxo de água revelam lampejos de luz nas regiões mais claras do plano e diferentes tonalidades de cor refletidas nas águas nas regiões mais escuras.

La Source de La Loire segue uma progressão dramática que acelera, em diferentes arrancadas, seja pelo controle do tempo dos planos ou pela apresentação de frequências distintas de intensidade das águas, até que por fim alcance uma rapidez próxima ao do já reconhecido procedimento *bouquets* da diretora. Nestes buquês, ela realiza composições plano a plano na câmera 16mm, em uma métrica previamente calculada em partituras, retrocedendo e adiantando

o rolo durante as filmagens, produzindo uma sucessão tão rápida de imagens que a persistência retiniana sobrepõe-nas criando novas, combinadas, que só existem em nossa percepção. A partir do aparato tecnológico e do árduo trabalho manual da diretora, seus filmes vão além da reprodução clássica do referente natural (que considera a natureza como dado comparativo primeiro da mímese) nos entregando também a sugestão de uma outra possibilidade cosmológica na representação da natureza, expandindo nossa capacidade perceptiva. No entanto, Lowder não se restringe a apenas utilizar este efeito, mas retorna recorrentemente à realidade objetiva da natureza nos Bouquets, ao liberar a captura em disparos mais longos, geralmente de animais, humanos e fenômenos naturais, promovendo sensações de respiro, tranquilidade e leveza em meio aos rápidos *flickers*. Realiza assim um movimento de coexistência e integração destas representações, a objetiva e a composta frame-a-frame, pelos seus estudos visuais.

Por fim, em *La Source de la Loire*, a imagem se apaga após alcançar sua intensidade máxima, e em seguida, surge o som em meio a escuridão. Um registro aparentemente direto do som da natureza, cheio de elementos como água corrente, diferentes cantos de pássaros e estridulações de grilos que preenchem a paisagem sonora sem deixar tempos mortos. Após o estímulo perceptivo visual que nos conduziu a uma partição da natureza e sua consequente abstração por pedaços em relação ao todo, um simples registro sonoro é ouvido de maneira diferenciada, mais atenta as partes que compõem a polifonia, que é ouvida como uma sinfonia natural em meio a escuridão total. Os sons de grilos e pássaros surgem como elementos dispostos em partitura, alternando em diferentes velocidades, estilos, cantos, intensidades e tons. Um epílogo simples que pode sugerir a continuação do rio Loire, que não é registrado por inteiro pela diretora, mas também a possibilidade de experienciar o encobrimento total do rio onde a luz do sol não toca, como o pequeno buraco da nascente por onde começamos a jornada.

Gabriel Linhares Falcão

Configurations (2021), de James Edmonds

Configurations foi exibido na Cinemateca do MAM no dia 24/09/2022 pelo VII DOBRA Festival Internacional de Cinema Experimental, dentro do programa Mitos e Ritos para a Paisagem de um Outro Mundo (curadoria de Cristiana Miranda e Lucas Murari). James Edmonds nasceu na Inglaterra em 1983, se mudou para Berlim em 2004, período em que começou a realizar seus curta-metragens experimentais, e, em 2015 na mesma cidade, começou a trabalhar ao lado de Robert Beavers na restauração de “Eniaios” de Gregory J. Markopoulos.

Em *Configurations* (2021), James Edmonds alcança uma consistente descontinuidade imagética, sonora, espacial e temporal que se aproxima mais do que todos os seus filmes anteriores de uma polivalência na montagem. A impressão, aqui, é de que há um único centro que se amplia em diferentes direções de fragmentos espaço-temporais desconectados.

No centro dessa polivalência, o ser se acumula. James, que monta os fragmentos de uma forma orgânica e nostálgica, como uma série de memórias e *inserts* rápidos, traçando diferentes sentimentos a partir da relação dele com os fragmentos, que apontam para diferentes direções por não se mesclarem pictoricamente. O regime central se caracteriza pela relação do cineasta com a câmera 16mm: há uma indefinição entre o mental, pela relação instantânea da filmagem entre o interior e o mundo exterior, e o espectral, pela relação a posteriori na montagem que organiza essas impressões, mas certamente uma presença corporificada que une o artista e o aparato abrangendo consciência e inconsciência, impulso e corpo. Neste processo os *inserts* se tornam então *glimpses*, lampejos de um trânsito.

Dentre os diferentes motivos registrados em *Configurations*, há uma região de praia, um passeio em um lago/riacho, uma caminhada pelas árvores de uma floresta, celebrações no interior de uma residência, um apartamento solitário em um edifício aparentemente urbano, monumentos arquitetônicos a céu aberto, dentre outros. Por vezes, estes são sobrepostos com algumas de suas pinturas. Estas contêm grossas pinceladas que remetem a caligrafia *zen*, porém sem semântica aparente, em chapas monocromáticas; um estilo simples que estuda o “gesto interior da pincelada”. As sobreposições promovem analogias e alentam o estudo do fator interior entre os gestos das pinceladas e os rápidos gestos de Edmonds com a câmera 16mm, descrevendo o processo de *Configurations* da seguinte maneira: “Os pequenos mitos e estruturas pessoais que montamos para ajudar a sobrevivência da psique em tempos de baixa colheita. Encontrando sutis pontos de referência no assunto e no movimento da câmera, na paisagem, seus detalhes e as tradições da época, procuro conectar o exterior com a câmera corporificada e o gesto interior da pincelada.”

A montagem opera com a curta duração dos fragmentos de uma maneira que nos estimula a querer ver sempre mais, alimentando um entusiasmo abstracionista no olhar pelo incessável. Os fragmentos de Edmonds são caracterizados pela sua curta duração e particularidades pictóricas e luminosas determinadas. Por exemplo, um registro de um apartamento vazio de estilo urbano é filmado em baixa luminosidade e com tom acinzentado na película, logo, sempre que retornarmos a outros registros realizados no apartamento em momentos próximos, este estará com as mesmas características reveladas primeiramente, próprias da revelação do rolo. Cada fragmento diarístico contém configurações próprias que não serão reproduzidas em outro espaço-tempo que não seja aquele registrado.

A costura destes fragmentos e direções polivalentes ocorre no som, que também é descontínuo e reproduz registros relacionados a imagens ou elementos já vistos na rápida montagem, porém de maneira assíncrona ao que é visualizado no instante; todos pertencentes a uma ideia maior de todo: a percepção de James. Em poucos momentos, um elemento imagético desperta o seu equivalente sonoro no instante, mas nestes casos a imagem rapidamente segue seu rumo enquanto o elemento sonoro ressoa. Edmonds, que já apresentava um trabalho instigante com a malha sonora em seus filmes anteriores, agora explora uma costura ainda mais complexa e consequentemente mais recheada de possibilidades.

Em *Configurations*, a polivalência, que almeja uma liberdade na montagem que una instantaneamente espaços e tempos dos mais distintos e distantes, dilui essas determinações pictóricas em uma gama de caminhos possíveis, consequentemente sublinhando a descontinuidade sempre presente. Em seu filme *A Return* (2018), busca aproximar registros fragmentários do sul da Inglaterra e de Berlim em uma única percepção cinematográfica sintética. A descontinuidade é um movimento comum em seus filmes, assim como o trânsito entre Inglaterra, Alemanha e outros países é também recorrente. Em *Configurations*, os locais visitados não são determinados ao espectador; presenciamos um estudo entre congruência e incongruência dos espaços na percepção pelos curtos registros em um senso de cotidiano ampliado e ao mesmo tempo sintético, que se afasta da monotonia e da repetição, se refazendo pelas vias do retorno, como uma viagem constante.

O cineasta nos entrega um senso de totalidade do registro (lembramos com clareza do monumento, da praia, do pântano, dos apartamentos vazios, do apartamento em celebração, do apartamento na cidade, da viagem pelas águas...) e uma comunicação eficiente dos sentimentos envolvidos (o celebração, a solidão, a aventura), de modo que ambos se consolidam no resultado final, mas nunca se revelam obviamente no processo.

Gabriel Linhares Falcão

“EO” (2022) ou Burros sonham com burros elétricos?

Crítica escrita na ocasião do Festival do Rio 2022

Em “EO” (2022), longa mais recente de Jerzy Skolimowski, acompanhamos a trajetória de um burro assim chamado, em suas passagens por inusitadas situações pela Polônia e arredores. O filme é, em muitos sentidos, experimental, onde cada situação episódica em que o burro se encontra é uma experiência estética e sensorial nova e intensa. O mundo percorrido pelo protagonista é volátil, tangível, violento, cômico e absurdo.

O burro, enquanto este animal que passa tão facilmente de mão em mão, é sobretudo um dispositivo estrutural para a narrativa do filme, um condutor que lhe permite transitar quase aleatoriamente entre as mais diversas situações. Ele está sempre ali, próximo, mas nem sempre diretamente envolvido nas cenas pitorescas que presenciamos. No começo do filme, todos os animais do circo onde trabalha, ele incluso, são confiscados por uma organização de proteção de animais, evento que implica diretamente em seu destino tortuoso a seguir – e que parece indicar, logo de cara, que não há uma solução previsível e institucional para salvá-lo deste destino. Em dado momento, é a sua chegada e o som que produz ao redor de um jogo de futebol amador que irá afetar o resultado final da partida, e o burro será levado enquanto mascote do time ganhador enquanto seus torcedores primeiro comemoram e depois apanham do time rival. Em outras situações, no entanto, o protagonista parece apenas acompanhar as ações humanas ao seu redor, como quando está na caçamba de um caminhão enquanto o caminhoneiro tenta atrair uma mulher faminta para o interior do veículo e é depois assassinado. Em um dos últimos episódios acompanhados pelo burro, ele está do lado de fora da casa enquanto um padre parece iniciar uma relação amorosa incestuosa com uma figura materna (Isabelle Huppert) – momento que talvez melhor expresse o teor absurdo, e até mesmo bestial, deste mundo retratado.

Como em “*Au Hasard Balthazar*” (1966), filme de Robert Bresson no qual se inspira, o burro é uma espécie de veículo para a observação das relações humanas, mas não há, aqui, o peso moral e trágico que a produção francesa carrega. Pois se no filme de 1966 o animal assume uma condição de metáfora, onde seu papel parece ser principalmente aquele de evidenciar a brutalidade das relações humanas que o cercam, em “EO” ele é uma criatura independente, com seus próprios sonhos e desejos. Com isso, ele funciona não apenas como dispositivo estrutural ou objeto de nossa empatia, mas de fato como um protagonista. Não se trata apenas de uma criatura vulnerável a tudo e todos, mas de um ser sensível, cuja sensibilidade é por nós compartilhada. Pois assim como o comportamento dos seres humanos em “EO” é por vezes animalesco, o burro sente e sonha como os humanos, imagens que vemos por uma câmera subjetiva. Talvez o momento mais emblemático do filme, que resume seu caráter experimental, sua estética peculiar, seja quando vemos um aparente sonho do animal após este haver apanhado: sob a característica

luz vermelha que permeia tantas cenas do filme, um quadrúpede robótico anda pelo mato à noite com suas pernas metálicas, cena que remete à literatura kafkiana.

Esta sensibilidade parece extrapolar a visão subjetiva do burro e permear o filme como um todo. É difícil estipular nesse vai e volta entre burro e seres humanos, nesta câmera que transita entre planos de drone que cobrem florestas inteiras e primeiros planos ou planos subjetivos do animal, o que está permeado por seu ponto de vista, quem de fato conta esta história. O burro, a quem o filme não é tão apegado quanto imagináramos, com frequência se afastando um pouco dele rumo ao “mundo dos homens”, talvez apenas nos forneça perspectiva; ou melhor, uma falta de perspectiva, uma incompreensão geral dos motivos por trás das ações frequentemente grotescas e arbitrarias dos homens. Ou talvez nos forneça uma porta de entrada para uma experiência mais sensorial (e cômica) do que lógica, mais ocupada em estimular e confundir os nossos sentidos e expectativas do que em narrar uma trajetória linear e coerente. Em sua estrutura episódica, “EO” constitui-se em um acúmulo não simplesmente de experiências vividas pela personagem, mas de experimentações visuais e sonoras perpetuadas por Skolimowski.

Paula Mermelstein

Os limites do controle: “Regra 34” (2022)

“Regra 34” (2022), de Júlia Murat, acompanha Simone (Sol Miranda), que faz transmissões pornográficas ao vivo pela internet para espectadores que a acompanham com regularidade e interação com ela no chat. O filme se inicia ao mesmo tempo de uma destas transmissões e toda a primeira cena é vista em formato de desktop, tal como se os espectadores do filme também estivessem presentes no site. Ao mesmo tempo, surgem na tela os avisos em inglês das metas financeiras alcançadas por Simone na transmissão, que “desbloqueiam” novas ações que ela deverá fazer.

Simone está prestes a se formar na faculdade de Direito, ao mesmo tempo que trabalha na Defensoria Pública, atendendo a mulheres que relatam casos de violência doméstica. Com frequência, a veremos em aulas de Kung Fu junto de sua amiga Lúcia (Lorena Comparato) e conversando por chamadas de vídeo com Nat (Isabela Mariotto), que também é camgirl. No núcleo do Direito, seu amigo mais próximo será Coyote (Lucas Andrade), que desempenhará um papel fundamental nesta narrativa, sempre centrada na figura de sua protagonista. Veremos uma rotina em que as personagens se mudam de apartamento, frequentam festas e bares, e consomem pornografia como motivo de diversão em conjunto. Além disto, sua amizade tem certa conotação fluida, confundindo-se com a parceria sexual em diversos momentos – logo no início haverá um ménage entre Simone, Coyote e Lúcia.

Desta última, Simone recebe um vídeo que a intriga e voltará a ver em diferentes momentos. Nele, uma mulher dá tapas no rosto e puxa os mamilos de outra, em submissão, que sorri e grita de prazer. O sexo mostrado não apenas foge das convenções e controle de práticas mais conhecidas, mas seu apelo distinto está no próprio registro da imagem, sem uma iluminação artificial evidente e como que filmado por um celular, dados que implicam um senso de “real” ainda mais impactante. Há algo que diz respeito a um “amadorismo” na textura de baixa resolução desta e outras imagens que corresponde ao erotismo ou à excitação desejada pelo espectador da pornografia, como se isso denotasse ir ao encontro de um *real bruto*, que estaria também na imagem texturizada da webcam de Simone, em oposição a imagem profissionalmente polida do filme.

Neste sentido, o impulso de ver algo que não passa pelos mecanismos de representação convencionais também moverá os pedidos do público de Simone, que não se satisfaz em ver encenações já naturalizadas e exige que ela recorra a asfixia erótica. O pedido pela transgressão força Simone a buscar novos modelos para sua performance, encontrando uma perspectiva no vídeo antes assistido. O que acompanharemos, então, será o seu aprendizado a respeito do universo BDSM, na exposição de uma perversão jamais resumida em termos facilmente classificáveis, deixando de lado qualquer motivação psicológica para tanto. O sadomasoquismo,

para Simone, apresenta-se como um jogo de regras pré-existent, que tem as suas delimitações controladas e que, em certa medida, chegam até mesmo a se associar às formulações do Direito, em seu vocabulário formal, como é o caso do termo chave “consentimento não-consensual”, que surge em uma de suas pesquisas.

A relação entre o entendimento conceitual do sadismo e a sua manifestação em ação concreta é um tema central no filme, explorado inclusive a partir da montagem que contrasta os depoimentos encenados de violência sexual contra mulheres e a violência a que Simone se submete e inflige. Esta tensão está sintetizada no diálogo de Simone com Lúcia, quando a protagonista é criticada pela amiga por seguir comportamentos direcionados por uma indústria sexista. A resposta de Simone será demonstrativa da ambiguidade latente entre seu desejo sexual e sua consciência social: “Eu sinto muito se meu tesão não é suficientemente político para você”.

Algo nesta frase chama a atenção para certo desequilíbrio no filme: a formalidade em sua formatação parece contradizer a maneira casual como é proferida, destoando em relação a fluidez e coloquialismo restante, que se estrutura na preservação de cacoetes cotidianos. Falo da incoerência entre o texto escrito, a direção de atores e a própria composição da imagem, como se houvesse uma disparidade entre o tratamento do que é a composição do discurso e a maneira como ele é posto em prática, tal como ele é registrado pelos planos do filme ou pela profundidade a que ele se detém para explorar os seus conflitos. “Regra 34” trabalha sobre uma temática de puro apelo visual, mas a explora por um caráter discursivo, expondo didaticamente os tensionamentos entre a prática e o discurso relacionados ao sexo e à política. Não há uma tradução plástica mais evidente de sua ousadia temática e, sob este modelo, suas personagens são resumidas a veículos para o texto, acima de presenças físicas na tela.

A censura de Lúcia a Simone tornará claro de que modo o sexo entre as personagens decorrerá de um acordo entre as partes, cujos limites se associarão às discussões do Direito em sala de aula entre Simone e seus colegas de turma. São debates que se dividirão apenas em dois lados, sem maiores complexificações, em uma cisão que se manifesta por um grupo formado em maioria por estudantes negros, dentre os quais Simone, Coyote e Janaína (Dani Ornellas), e outro apenas por brancos, implicando a primeira instância de uma questão racial no filme. A princípio, o grupo de Simone defenderá leis mais estritas como uma medida de defesa da população, ao contrário dos demais, que prezam por uma flexibilização destas leis.

As escolhas formais adotadas para abordar as situações de conflito demonstram a maneira dramaticamente superficial em que este debate será explorado e como mesmo a composição das imagens apenas reforçam o apelo discursivo do filme. Seus planos delimitam o espaço das personagens e as composições individuais ou em conjunto definem a oposição ou a harmonia entre as figuras, seja entre o professor e os alunos (também entre si) ou entre Simone e as mulheres que atende. É significativo que a maior parte das cenas tenha apenas um plano ou que a montagem aconteça apenas em relação a um embate direto entre personagens, valendo-se de campo e contracampos que reforcem as suas falas ou reações, nunca no estabelecimento da cena sob noções espaciais ou por outros efeitos de construção dramática: o centro da cena é sempre o texto falado.

No âmbito da estrutura narrativa, a busca de Simone por uma maior intensidade em suas performances diz respeito somente a um conflito interno da protagonista, sem se manifestar em

desdobramentos concretos, mas apenas sugerindo o que se passa no seu interior. As personagens secundárias funcionam de apoio para ressaltar as características de Simone ou impor limites a ela, sem que tenham suas histórias melhor destacadas ou que as ações da protagonista reverberem em si – mesmo os pequenos conflitos que irrompem entre Simone e seus amigos são rapidamente resolvidos, sem maiores consequências.

A fim de aconselhar a amiga sobre o perigo da autoasfixia, Nat viajará de São Paulo ao Rio; ao fim de sua passagem, entretanto, a discussão não será levada a cabo e o conflito é suprimido. A principal interação individual entre elas se dará logo após a sua chegada, em uma cena que se apresenta sob aspecto de *tableau*: em um quintal, Nat está sentada em uma cadeira e pinta as unhas dos pés de Simone, que estende as suas pernas, sentada em outra cadeira. Ao longo deste plano, não veremos qualquer movimento significativo, seja num desdobramento das relações no diálogo ou do movimento literal das personagens ou da câmera na cena. A imagem nos é oferecida como se fosse apenas a ilustração de um único sentido a ser imediatamente deduzido de sua interação, no caso a intimidade entre elas, traduzida por compartilharem a mesma ação e por cantarem juntas a música que escutam - “Cachorrinho” de Kelly Key, em cuja letra pode-se perceber também um comentário sobre relações de dominação, associadas no filme ao BDSM.

Há outra cena, em especial, bastante representativa deste tipo de construção: Simone está sentada na cozinha, descascando uma cebola e, assim que termina, ela a encara e decide mordê-la. Esse gesto antinatural é representativo de uma transgressão da personagem, mas a cena nada esclarece quanto a suas motivações, apresentando o gesto de maneira abrupta, sem um contexto maior em que se insere. O que temos é apenas a manifestação mais direta do impulso de Simone, como se se tratasse de certo comportamento animalesco e instintivo que a câmera registra a uma distância segura. É esta distância, que reforça o exotismo do comportamento da personagem sob uma disposição analítica, que configura mais propriamente o “naturalismo” desta representação, de acordo a aplicação literária conhecida do termo.

Não há nada que aponte a necessidade de dinheiro da personagem, que parece ser mais uma motivação para que ela faça o que já deseja fazer, como uma espécie de revolta contra os avisos das outras personagens, um estímulo para convencer a si mesma e seguir adiante. Simone continuará a explorar os limites até ser banida do site de transmissões por violação de conduta. Após algum tempo afastada, ela irá receber o contato de um destes espectadores em particular, apropriadamente chamado de Mr. Cock – afinal, sua sexualidade é o único elemento que o define. Então, ela dobrará sua aposta, aceitando fazer uma performance privada para o homem, pela qual receberá mais do que normal.

Após ensaiar por diversas vezes a apresentação desta sequência, nas cenas breves em que vemos Simone se asfixiar na cozinha ou em transmissões, o filme também dobrará a aposta a partir daqui. Ainda que a postura da câmera seja semelhante a de outros momentos, nesta sequência deixa-se de se referir a uma intencionalidade retórica e abandona o texto a favor de algo que não pode ser traduzido por palavras, recorrendo por uma longa duração a um modelo de representação distinto. A transmissão se inicia sob a textura das imagens da webcam, segurada em uma das mãos por Simone, enquanto ela introduz os dedos da outra na boca de Coyote. Depois, retomando o registro habitual em câmera fixa, passa ao seu enforcamento em conjunto e

termina com as provocações usando um caco de vidro, em um jogo que se torna cada vez mais perigoso, sob um sentido de progressão e aprofundamento dos efeitos internos que o filme não alcançará em outros momentos, quando recorre a cenas dramáticas.

Ultrapassando a estreiteza dos diálogos a partir de um aspecto puramente performático, outro tipo de relação ocorre, na qual tememos pelos atores, acima de suas personagens. Para além dos conflitos da cena não dizerem respeito a condução da narrativa, caracterizando-a como pura mostração, o que os atores desempenham até pouco antes do fim da sequência não diz mais respeito a interpretações, mas a ações que encontram um fim em si mesmas. Estas imagens chegam até nós como registro de ações espontâneas, que parecem transcorrer pela primeira vez no momento da filmagem e o conceito de encenação é mais complexo porque é difícil de determinar o seu grau factual, embora pareça exigir uma preparação delicada a priori.

Entre Simone e Coyote, tudo permanece como mera encenação, ainda que corram o risco de perder o controle, quando uma disputa se dá entre os dois pelo caco de vidro: Coyote, por fim, acaba por tom -lo das mãos de Simone, que neste momento parece ter entrado demais na fantasia e ameaçado de fato a integridade dos dois. Ao mesmo tempo que a iminente perda de controle das personagens surge como conflito que liga os espectadores de volta à narra o de uma história, o que torna a sequência instigante é, ao contrário, a maneira como o filme permite deixar de lado o seu próprio controle, ultrapassando o tratamento ordinário da linguagem ao propor uma atua o radical. Neste momento, o aspecto mais funcional da decupagem encontra bom uso ao apenas ressaltar as a es, dotadas de uma impressão de realidade que é motivo do temor.

O espectador de “Regra 34” pode se questionar, entretanto, se o que v  também é apenas pornografia, como se estivesse nas mesmas condi es de Mr. Cock e fosse apresentado também ao sexo destituído de qualquer contexto narrativo. A dedica o a esta sequência e às demais cenas de asfixia, sob um sentido de pura mostra o, fazem pensar em um evento extraordinário ao qual o filme se det m, identificando nele um exotismo. “Regra 34” não se dispõe a exibir mais nada sob a mesma dura o, o que nos faz pensar que reconhece na performance também um espetáculo. No entanto, é preciso considerar que tudo o que vemos são atores que se cortam, mordem, queimam, enforcam, cujo maior indicativo de sexo é apenas a sua ofeg ncia conforme a cena progride. Para a maior parte dos espectadores, somente é possível enxergar na sequência um caráter sexual pelo caráter didático com que o filme ensina a ver a questão, conforme Simone também aprende a respeito. Neste sentido, o recurso da trilha sonora de música eletrônica, que lentamente se acelera nas cenas de sexo, também é essencial ao filme, ao dotar a cena um dinamismo e um aspecto sedutor distintos que a rigidez dos planos não d  conta, “embalando” seu espectador.

Em paralelo no desenvolvimento do filme, acompanhamos a rotina de trabalho de Simone na Defensoria Pública, atendendo a mulheres vítimas de violência doméstica, cujos relatos constituirão uma abordagem dramática particular, em que a narra o das histórias se fará de maneira concisa, distinta da dilui o da história de Simone no filme. Em um destes depoimentos, a mulher não denunciar  uma violência direta contra si, mas as restri es que seu marido impõe ao seu desejo de buscar uma forma o profissional. Simone e seus companheiros de trabalho organizarão uma reunião para discutir a questão com o homem, procurando esclarecer a ele em

termos amistosos de que modo este controle fere os direitos de sua companheira. Algumas sequências depois descobriremos que o homem, frequentador exemplar da igreja local, voltará a beber após a reunião e agredirá sua esposa pela primeira vez na vida, como se a mera atitude de buscar ajuda institucional fosse para ele motivo de humilhação, pois o limite de sua autoridade patriarcal também teria sido ultrapassado.

O fracasso ao lidar com este caso profissional abalará Simone e será, talvez, o motivo pelo qual suas atitudes a seguir demonstrarão um cinismo cada vez maior. Em uma das sequências finais, durante uma simulação de audiência dentro da universidade, ela se posiciona a favor de um réu por estupro, defendendo a sua inocência por um argumento em que o considera como vítima da sociedade. Tornar-se advogada de defesa de um crime hediondo é, de algum modo, explorar os limites éticos do exercício de sua profissão e, neste ponto, “Regra 34” deixa claro que pretende se afastar da moral de sua protagonista. A isto se segue a formatura de Simone na faculdade, encerramento de parte de sua formação que o filme acompanha: a outra parte, como podemos presumir, é o sexo fora dos mecanismos de controle que a produção das imagens garantiam à personagem. Voltando para a casa, Simone entra em contato novamente com Mr. Cock, combinando um preço para que ele venha até ela na mesma noite. Se, a princípio, a protagonista havia defendido leis duras dentro dos processos penais, ao fim a sua postura é completamente distinta: a única regra que ela impõe é que não haja nenhuma regra.

O filme se encerrará com dois planos que representam a expectativa por este encontro. No primeiro, após ouvirmos as pancadas violentas na porta que anunciam a chegada do homem, veremos através de um vidro fosco, que transforma em mancha a figura por trás dela, apenas a cor branca de sua pele e sua tentativa de enxergar o que há dentro da casa. No segundo, um primeiro plano de Simone em reação ao que vê, partindo de uma expressão de angústia para esboçar um sorriso malicioso, ao final. Dois planos em que, a princípio, o sentido das aparências é velado e a incerteza potencializa o drama, seja pelo vidro turvo da janela ou pela mudança na expressão de Simone. Pela primeira vez, o suspense não é criado pelo temor aos atores, mas pelo tensionamento das imagens, quando a montagem melhor funciona na criação de um efeito cênico. Conceitualmente, esta relação imediata implica a possibilidade de que ao Simone abrir a porta, um conflito ainda mais particularmente delicado poderia haver, com a possibilidade de que uma ação violenta contra esta mulher negra seja cometida por um homem branco, no que seria também um limite das questões raciais antes abordadas.

Ao interromper-se no momento em que Simone está prestes a ultrapassar esta última fronteira, o filme sugere que enquanto a protagonista não abre a porta ela permanece tendo total controle da situação, como quando apenas produzia suas imagens. No entanto, é justamente por este controle não mais existir que esta última sequência poderia resultar no mais importante conflito exposto pelo filme, uma vez que ao também dirigir-se a um caso de prostituição e não mais apenas de pornografia, todo a noção de controle que a personagem parecia ter antes passa a ser questionada. “Regra 34”, mais uma vez, retém o problema a um conflito interno de sua protagonista e se preserva tanto de uma complexidade dramática – pelo esforço que seria caracterizar este novo personagem e a nova condição de Simone – quanto de uma complexidade moral – pelo modo como a cena poderia decorrer a partir disto – que a representação deste ato final implicaria. Negando o desafio, o filme termina em termos mais amenos, como se os dilemas

morais que poderiam ser explorados fossem passados adiante, deixados para o espectador e para além do filme. Abafando os novos termos instaurados neste final, “Regra 34” perde uma grande oportunidade de provar que também está disposto a ultrapassar seus próprios mecanismos de controle, reservando apenas à sua protagonista o desejo de ir além na aventura que forjou para si.

Matheus Zenom

Pode uma atriz vencer a ficção?

Na primeira vez em que assisti *Spencer* (2021), algo no trabalho de Kristen Stewart me escapou. Algo fugia, deslizava pelos dedos da minha mão, não se permitia capturar. Na revisão, percebi que aquilo que escapava não era apenas a personagem, como em seu gesto final de abandonar tudo, mas a própria atriz, condenada à morte pelo cineasta Pablo Larraín. O drama somático que se joga no corpo de Stewart, seu regime mesmo de interpretação, convocado por uma performatividade radical, difere substancialmente da sobriedade dramática dos demais atores e atrizes: como se resistisse à ficção bem-comportada que a envolve, ela *sobra*, se marginaliza, cava um refúgio. Enquanto vê seus co-intérpretes sendo lentamente consumidos por um academicismo vicioso, Stewart se impõe uma espécie de autoexílio na máquina da ficção. Neste gesto ao mesmo tempo inusitado e corajoso, ela rasga a ficção do interior.

Podemos definir esse drama somático como a impossibilidade de uma cisão. O corpo da personagem/atriz enuncia desesperadamente sua univocidade: Diana, como Stewart, não consegue se dividir em duas, ou seja, é incapaz de criar uma personalidade à parte para a mídia (ou para a família real). Sua verdadeira nobreza é a inabilidade em ser outra coisa além de si mesma. Seu clamor, em última instância, é pela preservação de uma identidade única, indefectível e autônoma, mas isto a narrativa não pode lhe permitir. A unidade tendo sido perturbada e a autonomia tendo sido reprimida, resta ao corpo os sintomas dessa violência repressora: disfuncional, ele busca dar vazão às inflamações que o consomem, mas esbarra em códigos, tradições e represálias. A atriz é cercada por todos os lados e violentada pelas convenções dramáticas. O corpo, neste trajeto sinuoso, se contorce e desespera.

Em primeiro lugar, o drama é, sobretudo, respiratório: a voz de Stewart é um bufo, o produto de uma força profunda que é gestada nas dores mais íntimas e explode, exasperada, em um sopro violento, uma rajada aflita, um vômito de ar e ondas sonoras. Segue-se sempre uma inspiração apressada e intensa, como para recuperar o fôlego despendido no ato da fala. Sua voz é um ruído pneumático, expelido depois de ser pressurizado no interior do corpo até o limite de sua compressão.

Na sequência, ou simultaneamente, o drama é postural: os ombros arqueiam e por vezes um deles pende para baixo, enquanto a cabeça se inclina à esquerda ou à direita. Quando, nos instantes finais, Larraín filma a “redenção” da personagem através de uma sequência de danças, a beleza não se encontra na composição dos planos ou em seu encadeamento: ela habita um único espaço, o espaço do corpo da atriz, que converteu seu contorcionismo corporal em bailado, que transformou o espaço de sua prisão em uma libertação, construindo um paraquedas em pleno tombo. Esta é a primeira vitória da atriz sobre a ficção que lhe quer morta – mas qual ficção?

As analogias de *Spencer* com o contexto militar são óbvias: a comida sendo entregue pelos soldados no início do filme, a brigada do cozinheiro, o arame sendo cortado, o vigilante interpretado por Timothy Spall, a brincadeira entre Diana e as crianças. O casamento da protagonista é mesmo comparado a um juramento militar à rainha. Em uma das cenas que melhor incorporam o espírito militar na encenação, Diana e o Príncipe Charles conversam através de uma mesa de bilhar: a câmera avança lentamente no campo e no contracampo, atravessando o campo de batalha que é a mesa, fazendo avançar as tropas do discurso até o momento em que elas decidem recuar. Diana, assim como Stewart, são prisioneiras de guerra: da família real, em primeiro lugar, e depois da máquina da ficção. O olhar de Larraín é sádico, se satisfaz continuamente em constranger e encurralar, enquanto o roteiro não hesita em colocar Diana diante de seus alvos, obrigando-a a lidar com os próprios fantasmas. A trilha de Jonny Greenwood, insuportável e insidiosa, encarcera ainda mais suas vítimas. Ela sufoca e desgasta.

Se nós assumimos a hipótese de que o filme guerreia contra sua personagem/atriz, a personagem de Spall é certamente o alter-ego do cineasta: aquele que dispõe as condições para que a vítima seja destruída. Ele planta as minas terrestres e espera pelo momento em que ela pisará, acidentalmente, no detonador que a explodirá pelos ares. É ele quem está por trás do mistério envolvendo o livro de Ana Bolena, tocando a protagonista como um gavião tocaia sua presa. Lembremos dos diferentes momentos em que seu personagem ergue o olhar, direciona-o ao horizonte e, com o corte na imagem, somos transportados a uma cena distinta, um espaço outro, onde Diana realiza determinada ação: independentemente do lugar onde se encontra, a contracampo de Spall – aquilo que seus olhos percebem – não encontra barreiras físicas ou temporais; seu olhar é onipresente, encurrala, assedia, persegue. O personagem, assim como Larraín, é um vigilante incansável, encarregado de aprisionar a personagem nos labirintos empoeirados de uma estética acadêmica e comportada. Nessa forma natimorta, que já nasce envelhecida, o traço decorativo se sobrepõe à substância, ou seja, a afetação governa os movimentos e os ângulos de câmera. Em outro sentido, a imagem límpida, lavada, não carrega qualquer mancha. O clichê abafa todos os possíveis ruídos. Como se *The Crown* fosse filmado pelo Malick tardio.

Conquistada a primeira vitória contra a ficção (a do corpo desfigurado convertido em dança libertadora), Diana/Stewart volta a baixar um dos ombros e erguer o outro. Estamos na cena em que a personagem/atriz, prostrando-se diante de homens armados no descampado, interrompe o ritual de caça liderado por Charles. Desta vez, seus braços se estendem; um aponta para o céu, o outro para o chão. Ao tomar seu lugar entre os faisões cujo destino é a morte pela carabina, ela impõe sua presença à realeza e lhe devolve o olhar. Reivindica a posse de seu corpo. Como o Homem dos Tanques, que se impôs aos veículos de guerra, ela performa um último gesto de resistência ao avanço alienante da violência: o último de uma série de pequenos gestos libertadores, que na coragem de sua realização perfuram a ficção e permitem o vislumbre de um futuro no interior da máquina monárquica onde passado e presente são indiferenciáveis.

“Às vezes, precisamos fugir para não morrer”, diz a protagonista de *A Filha Perdida*, de Elena Ferrante. Quando rompe um colar, corta os fechos das cortinas, abre a própria carne, Diana/Stewart confessa uma mesma vontade atormentada: o desejo de rasgar a ficção de dentro, abrir uma fenda em seu interior. Nas últimas sequências, a violência de sua reação – a força

mesma de sua contra-resposta performativa – termina por escavar uma saída no próprio quadro formal do filme: a música pop rock se sobrepõe às melodias tonitruantes de Greenwood, a fala fluida se impõe à fala vomitada e as expirações ansiosas dão lugar à respiração calma e vitoriosa à beira do Tâmbisa.

A atriz venceu a ficção, mas o rasgo só é permitido porque havia uma ficção a se rasgar: *Spencer* é um caso singular de filme no qual os defeitos (o academicismo sádico) iluminam a inteligência da performance, que por sua vez os identifica e aprofunda.

Luiz Fernando Coutinho

A espectadora alegre

Em determinado momento de “Alvorada do amor” (*The Love Parade*, 1929), a personagem de Maurice Chevalier, irritada e deprimida, absorvida por suas crises matrimoniais, senta-se em um banco no jardim do palácio e pega uma fruta de uma árvore. Um cachorro o encara com brilho nos olhos. “Você é o único aqui que me admira” diz Chevalier, que depois de ter se casado com a Rainha, passa a ser tratado como um rostinho bonito ao lado de sua esposa, sem poder decidir nem mesmo o horário do café-da-manhã.

Mas estaria o cachorro vidrado em Chevalier ou na fruta que ele está comendo? Me parece que qualquer pessoa na mesma posição com a fruta na mão seria olhada desta maneira pelo animal. Apesar do cachorro não ter praticamente nenhum peso narrativo no filme, a verdadeira natureza do desejo ou, mais especificamente, a relação entre desejo e aparência é uma das questões centrais e mais recorrentes no cinema Ernst Lubitsch.

Talvez um dos exemplos mais marcantes da *maçã lubitschiana* que passa de mão em mão seja Claudette Colbert dividindo os segredos da sedução com a aristocrata Miriam Hopkins ao final de o “Tenente Sedutor” (*The Smiling Lieutenant*, 1931). Se em um primeiro momento, a troca de sorrisos e canções entre Colbert e Chevalier evoca algo de genuíno no amor e no flerte, o final do filme prova que desejo de Chevalier não é por Colbert ou por Hopkins, mas por uma aparência, um modo de ser e agir que pode ser ensinado, copiado, interpretado.

No cinema de Lubitsch somos na mesma frequência constantemente seduzidos e convidados a nos retirar, somos comovidos pelos prazeres ao mesmo tempo que cultivamos a suspeita e a desconfiança. Ao analisar as estratégias de aproximação e distanciamento do realizador em relação a sua audiência, Dan Sallitt comenta o trabalho de direção de atores [1]:

Mas Lubitsch tanto deseja a comunhão direta com o público que desenvolve estratégias de atuação para o produzi-la mesmo quando a personagem não é um substituto da perspectiva do público. Para ilustrar uma destas estratégias: numa cena de The Smiling Lieutenant (1931), Chevalier, convidado a educar a princesa ingênua Miriam Hopkins em assuntos mundanos, tenta explicar o que significa dar uma piscadinha. Após um momento de incerteza, Chevalier encontra uma explicação: um piscar de olhos transmite não só afeto, mas também o desejo de fazer algo a respeito. Hopkins, percebendo que a conversa entrou em um território perigoso, se recompõe subitamente e diz: “Basta por hoje”.

Essa comunhão com o espectador, que no exemplo citado funciona como uma piscadinha entre Hopkins e aqueles que assistem o filme, prova que Hopkins aprendeu bem a lição. Também serve como uma nota pouco realista de atuação, uma maneira de lembrar aos espectadores que eles estão assistindo a uma história sendo encenada.

Mas outra estratégia lubitschiana, que me chamou atenção em especial quando vi recentemente “A Viúva Alegre” (*The Merry Widow*, 1934), é o constante reposicionamento do espectador em sua relação com a “história de amor” narrada em primeiro plano. A organização do filme – a sua trama repleta de idas e vindas, a intromissão das personagens secundárias e o cenário cenário que se abre incessantemente para palcos e platéias – produz um estranhamento, invadindo aquilo que supostamente deveria ser a identificação primeira do espectador: com os sentimentos dos personagens principais do filme.

Ao contrário de “O Tenente Sedutor”, “Ladrão de Alcova” (*Trouble in Paradise*, 1932), “Uma Hora Contigo” (*One Hour with You*, 1932), “Sócios no Amor” (*Design For Living*, 1933) e “Anjo” (*Angel*, 1937), nos quais a ameaça ao amor e ao casamento são encarnadas concretamente por uma terceira personagem (Miriam Hopkins, Kay Francis, Genevieve Tobin ou Melvin Douglas), em “A Viúva Alegre” a história de amor é continuamente interrompida por múltiplos personagens, por vezes até por multidões, que funcionam como a encarnação das pressões sociais ao mesmo tempo que espectadores desse romance.

O filme começa pelas ruas de Marshovia, um pequeno reino do leste europeu, cuja economia se encontra dependente do dinheiro da viúva Sonia (Jeannette MacDonald). Ela por sua vez, não é uma aristocrata purista de nariz em pé; apesar de manter os votos de viúva, não se incomoda quando ao lado de sua mansão, os funcionários bebem cerveja, tocam e festejam. Em um fundo musical popular, ela logo começa a cantar e assim os súditos a observam, tornando a varanda da viúva um palco e o bar um camarote.

Conde Danilo (Maurice Chevalier), fascinado e obstinado em ver o rosto da viúva que insiste em usar um véu, sobe na varanda comprando a fidelidade dos cães de guarda com carnes de boa qualidade. Apesar de num primeiro momento McDonald não se interessar por Chevalier, a investida faz ela olhar a vida com outros olhos, abandona o luto e viaja para Paris em busca de uma nova vida. Mas quando ela sai do país, Marshovia entra em crise e o Rei envia o maior galã marshoviano (Chevalier) para seduzir a viúva de volta para o território nacional.

Assim como o oficial sedutor, em termos cinematográficos, Lubitsch já logo de cara também nos oferece um pedaço de carne, como escrevem Bernard Tavanier e Jean Pierre Coursodon [2] sobre este mesmo filme: “sentimos uma euforia perante a coreografia épica, a sumptuosidade dos cenários, o cenário das canções, que nunca mais encontraremos, mesmo perante os melhores musicais dos anos cinquenta”.

Mas as constantes reposições de dentro e de fora, colocam o espectador em um novo lugar e nesse filme elas são incessantes: são inúmeras portas que se abrem e de fecham, novos ambientes que se criam e pessoas que escutam atrás das portas e paredes, incluindo por vezes os próprios espectadores.

Para citar um exemplo, quando McDonald chega a Paris, ela se arruma em seu quarto, enquanto do lado de fora seus futuros pretendentes, *gentlemen* da sociedade interessados em seu dinheiro, esperam por ela. Aqui eles funcionam como um público, esperando sua deixa atrás das coxias (quem sabe um deles seja o escolhido e possa subir no palco principal). Mas ela escuta da janela Chevalier passando, e de sua varanda, antes palco principal, ela passa a ser também espectadora.

Nesse momento, tal qual Hopkins e Colbert, McDonald sai de sua persona de “mulher de classe” para se portar como uma dama de cabaré (Fifi), que seduz o gosto previsível de Chevalier sem muitos esforços [3].

Como é de se esperar, são esses os momentos mais encantadores do filme, afinal ninguém filma o flerte e as primeiras chamadas do desejo como Lubitsch. E apesar dos eternos intrusos, espectadores de Fifi, que por vezes têm que ser tirados à força do filme por Chevalier (incluindo entre eles um retrato de Napoleão), a química entre os dois vence, ainda que até aqui Chevalier talvez só goste de Fifi enquanto uma dama do cabaré Maxim.

A partir deste ponto, o filme encena o conflito entre a história de amor programática, a ordem do rei para que McDonald e Chevalier se casem, a qual todos os personagens secundários conspiram para que aconteça, e a história de amor orgânica entre duas personagens que se encontraram e decidiram se amar. Irreverente, Chevalier se recusa a seguir o roteiro, agora apaixonado por Fifi, deprimido e bêbado ainda no cabaré, precisa ser arrastado por uma legião de mulheres afim de cumprir sua missão primeira: se casar com a rica viúva. Desde o cabaré até a embaixada é preparado como um ator nos bastidores, o vestem, passam perfume e o empurram para dentro do palco para ele performar seu número.

Mesmo se, em tese, as intenções da sociedade e do casal caminham para o mesmo lugar, o fato em si de haver um roteiro imposto e espectadores cheios de expectativa cria para o romance problemas, postergando e resignificando a comunhão amorosa das personagens principais. Numa cela de prisão (aliás nada mais emblemático para a concepção lubitschiana de casamento), o brilho nos olhos de Chevalier e McDonald contrastam com a patifaria armada pelos dirigentes de Marshovia, que os prendem na cela até que eles se casem. Os diretores e articuladores acompanham cada movimento do casal por um buraco na fechadura, mimetizando a nossa própria postura na sala de cinema.

Ao fim, Lubitsch parece nos jogar a maçã de Chevalier, mas o final feliz dos dois apaixonados não é assim tão doce quanto sua superfície lustrosa prometia. Lubitsch nos deixa fora dos muros de seu palácio e de seu palco. É por sermos sempre lembrados do fato de estarmos de fora, observando não apenas uma história, mas atores encenando os seus papéis, que seus filmes sempre deixam um gosto amargo na boca. Por detrás da comédia, da aparente leveza e das gags, não há em Lubitsch finais felizes.

Roberta Pedrosa

Notas:

1 – Disponível em: <http://www.panix.com/~sallitt/lubitsch.html>.

2 – *50 ans de Cinéma American*, no verbete sobre Ernst Lubitsch.

3- Nesse primeiro encontro de ambos, que dentro da lógica do filme, apenas nós e McDonald sabemos ser na verdade um segundo, Chevalier tem um acesso de risos quando ela diz não conhecê-lo. “Ela não me conhece” ele repete sem conseguir parar de rir, em um lapso de consciência no qual Chevalier parece saber mais sobre o filme do que Conde Danilo. Essa situação me parece ser exemplar para o argumento de Sallitt que eu expus acima.

Kikí (1989), de Adolfo Arrieta

Em aproximadamente 4 minutos de filme, um homem e uma mulher se conhecem em uma festa, formam um casal, começam a morar juntos e apresentam sua primeira desavença rotineira: ela, que passou a infância na África rodeada de animais selvagens, tem dificuldade de conviver com o animal de estimação de seu novo companheiro, a dócil gata Kikí. Poucos minutos que causam estranheza e rapidamente nos acostumam à velocidade ágil da narração, que reduz a totalidade de algumas cenas à pouquíssimos segundos de tela. A história de *Kikí* (Adolfo Arrieta, 1989), que poderia facilmente se aproveitar dos diferentes tempos de um épico em um prolongamento narrativo ou se estender ao máximo como uma telenovela, apresenta-se completamente em apenas 22 minutos de um episódio da série televisiva espanhola *Delírios de Amor*. A montagem de Arrieta não parece almejar um tempo certo, exato, mas sim o tempo necessário, o suficiente para comunicar, seguindo assim uma agilidade impressionante.

À primeira vista, se ater narrativamente ao “necessário” para Arrieta seria apresentar com estreiteza apenas o que é indispensável à compreensão da trama, como no sentido corrente da dramaturgia clássica; entretanto, rapidamente percebemos que o necessário adquire novas diretrizes. A princípio, a narrativa é hiper-condensada, traça sempre linhas retas entre os pontos consequentes objetivando o desenvolvimento temporal da narrativa e economiza ao máximo os tempos das cenas, provocando uma rapidez que estranha. Assim que se depara com a problemática motora (a desavença entre a mulher e a gata), submete o desenvolvimento narrativo à exploração de pequenas intrigas psicológicas desse estranho e insondável embate. Um episódio televisivo que até então se deslocava pelo espaço-tempo de maneira tão acelerada, a partir de agora se desprende da necessidade de progressão narrativa e do desencadeamento temporal distribuindo os tempos de maneira mais anárquica. Observa por quase um minuto a mulher bater no tom-tom da bateria do companheiro com o objetivo de incomodar a gata que mora no bumbo rasgado do instrumento; por mais de um minuto o casal decidir em o que farão naquela noite, e, em um caso ainda acelerado, por dez segundos a mulher jogar água no gato enquanto ela se banha na banheira.

A definição de necessidade é abalada assim que se centra no fator psicológico, especificamente, quando a narrativa mescla projeções imaginárias e sonhadas com a realidade cotidiana, uma das marcas do diretor espanhol. Em filmes como *Flammes* (1978), em que essa mescla ocorre já na primeira cena, a noção de realismo no cinema de Arrieta parece nem existir, sendo uma etapa desconsiderada na posta em cena brincalhona. O filme se inicia com uma menina sonhando com um bombeiro invadindo seu quarto e isto se torna uma obsessão sexual para ela nos anos de juventude, fazendo-a agir a todo custo em prol da realização material de seu desejado sonho; já em *Kikí*, a gata é alvo de narrativas inventadas ou pressentidas da mulher, que assimila o animal como um *affair* do seu companheiro.

Arrieta tem pressa para chegar ao seu ponto de real interesse que é, como o título da série televisiva já sugere, o delírio de amor. A comicidade surge como consequência das manobras de condensação do lado psicológico da narrativa, por vezes muito superficial pois se condensa estritamente pelo jogo entre os atores (e a gata), por vezes surreal pois figura-se livremente pelo uso abstrato dos artifícios fílmicos (cenográficos, luminosos, sonoros), evocando assim um paradoxo. Por um lado, os objetivos das intrigas ainda são diretos e simples (o casal precisa decidir o que fazer a noite, a mulher busca maneiras para atormentar a gata, e talvez, vice-versa), por outro, os artifícios fílmicos começam a impregnar de maneira não justificada e assombrosa estas intrigas, misteriosamente sem afetar suas estreitezas, mantendo a concisão e sem implicar em expansões da história. Assim que é apresentada a problemática motora, as intrigas apontam para diferentes direções, destituindo-se do modelo narrativo consequencial. Arrieta, então, continua traçando linhas retas entre os pontos, porém, se permite distanciá-los para esticar as linhas, assim como traçá-las com diferentes cores ou materiais que não afetam a trajetória direta do traço.

As escolhas do diretor misturam um tanto de vontade caprichosa impregnada com estreiteza narrativa, além de carregarem positivamente a dúvida das limitações fílmicas em sua sombra: o cineasta tinha poucos rolos a sua disposição? Tinha pouco tempo de tela concedido para o episódio televisivo? Questões amplificadas por uma forma de fazer cinema que segue em frente independente das condições orçamentárias e materiais.

Em *Kikí*, após diversos embates entre a mulher e a gata enquanto o namorado não estava em casa, ela decide ir embora e abandoná-los. E assim se encerra abruptamente o filme, pela via superficial e estrita. A confiante obstinação de Arrieta não se interessa por nada mais além do que quer filmar, vai ao coração da obra o mais rápido possível e abandona-o assim que este se esgota. A estranheza é a porta de entrada e também a de saída. Na maioria de seus filmes, o fim acontece como uma decisão repentina surpreendendo o espectador, mas ainda assim temos a certeza de que vimos tudo que tínhamos para ver.

Gabriel Linhares Falcão

Odorico Paraguaçu

Se é melhor ser amado que temido, ou antes temido que amado

Quando morreu na França em 1715, Luís XIV encerrou o mais longo reinado de que se tem registro na história humana. Passou 72 anos sobre o trono, apesar de, por mais de uma década desse tempo, não ter governado de fato os franceses, em virtude de ter sido coroado com apenas 4 anos de idade. Independentemente disto, mesmo quando criança os seus súditos o tinham como monarca e conviviam diariamente com o retrato de sua realeza: logo após ser coroado, mandaram cunhar sua figura infantil em moedas de todo o reino, cuja efígie, com o tempo, foi modulada de acordo com o envelhecimento do rei. Por isso, alguns historiadores levantam uma questão curiosa sobre a ocasião de sua morte: depois de um reinado tão longo, a ausência de Luís XIV na vida dos franceses era praticamente impensável. Acresce a isto o fato de que, numa época em que a expectativa de vida na Europa era bastante baixa, quase todos os seus súditos, em 1715, não teriam sequer lembrança do governante anterior, Luís XIII. Ao contrário, o reinado do Rei Sol, como era chamado, passou incólume pela morte de gerações inteiras: pais, filhos e netos nasceram e morreram sob a sua sombra.

A longevidade bendita foi, para sua dinastia, também uma maldição: todos os seus filhos morreram antes dele. Sem sucessão mais direta, esperava que o filho mais velho de seu primogênito, o Duque da Borgonha, assumisse seu trono, por causa da morte do pai em 1711. No entanto, mais uma tragédia se sucedeu: em fevereiro de 1712, a mulher do Duque foi acometida de sarampo. Indiferente aos perigos da doença, o herdeiro do trono preferiu ficar ao lado da esposa até a morte, que não tardou em chegar: ela morreu em 12 de fevereiro; ele, seis dias depois, aos 29 anos de idade. Seus dois filhos, um de cinco e outro de dois anos, também contraíram a doença. O mais velho, Duque de Bretanha, a quem caberia agora a sucessão do bisavô, morreu em 8 de março.

Por milagre, no entanto, sobreviveu seu irmão, o pequenino Duque de Anjou. Três anos mais tarde, na sua sagração sob o nome de Luís XV, todos celebraram a vitória daquela criança sobre a série de infortúnios que acometeram sua família. Ele cresceu com uma vida turbulenta, exercendo um reinado imerso em crises, mas sempre como um homem desejado: pelo povo, na sobrevivência improvável da infância; pelas mulheres, na infinidade de romances que teve na corte francesa. Em 1744, mais uma doença lhe coloca à beira da morte e, outra vez, sobrevive. A essa altura, mesmo com as contradições evidentes de seu governo, os franceses não cessavam em celebrar a sua vida. Por essa inexplicável atração que exercia sobre todos e pela nova vitória que obtivera sobre a morte, lhe puseram a alcunha de “O Bem-Amado”.

Todos nós sabemos, desde o colégio, que a política é a ciência do bem comum. Uma área de estudos e de práticas que tem como ideal a conservação de alguns bens primordiais para a subsistência de todos, o que, numa linguagem mais jurídica, alguns chamariam de direitos fundamentais. É também ponto pacífico, para quase qualquer um e em quase qualquer lugar, que, desses direitos, o mais fundamental é o direito à vida.

Digo “para quase qualquer um”, menos para Odorico Paraguaçu; em “quase qualquer lugar”, menos em Sucupira.

Vocês irão me entender: um dos planos iniciais da telenovela *O Bem-Amado* (1973) mostra um corpo morto sendo transportado por dois homens ao longo de uma praia. Por uma curta conversa sabemos que se tratava de um pescador centenário que morrera há pouco e que precisava ser levado para outra cidade, a fim de ser enterrado. É dia de campanha eleitoral e Odorico Paraguaçu, candidato a prefeito de Sucupira, se prepara para fazer um discurso inflamado no coreto da cidade. O sacristão da igreja local o interrompe antes de começar, com um aviso ao pé do ouvido, de que o corpo do defunto Mestre Leonel tinha sido levado à paróquia, para tomar uma bênção antes de viajar. Surpreendido com a morte, Odorico vai à igreja tirar satisfações:

“Odorico: – Onde é que está o falecido?

Padre: – Que falecido?

Odorico: – O defunto, Mestre Leonel.

Padre: – Está a caminho do cemitério.

Odorico – Mas que cemitério?

Padre – O de Jaguatirica, oxente! Aqui não tem!”

No momento em que o diálogo termina, reparamos que Odorico teve um insight que, como iremos ver, será o motivo central da narrativa da novela. Ele persegue a trilha do morto, até encontrá-lo num bar, onde os dois pescadores que ajudavam a carregá-lo pararam para tomar “uma branquinha pela alma do companheiro”. Olhando o corpo, ele diz que é uma vergonha para todos da cidade ali nascerem e não poderem ser ali enterrados. Volta, então, para o coreto e proclama um discurso improvisado, com sua brilhante, recente e única proposta de campanha: a construção do cemitério municipal, para dar ao povo sucupirano “o direito de morrer”.

A turba se encanta com a ideia. Chegam as eleições e, na apuração, apesar da massiva votação de protesto sufragando, como prefeito, Rodrigues, o jogue de estimação do bêbado Nezinho, Odorico vence nos votos válidos e é nomeado prefeito da cidade.

No início, não há muitos problemas: o político recém-empossado cumpre o que prometeu e constrói o cemitério de Sucupira com todo o esmero. Mas, daí, surge um problema: naquela cidade, quase ninguém morre. Mestre Leonel morrera com mais de 100 anos e pela previsão, segundo o histórico local, seriam necessários vários meses à espera de mais uma morte. A grande realização do prefeito, sem serventia, poderia botar às claras que o seu governo não tinha nenhuma outra carta na manga, nenhum propósito além do campo-santo. E essa angústia atormenta Odorico o tempo inteiro.

Daí, surge o motor central da narrativa, a ideia tragicômica do governante: arranjar um jeito de “facilitar” a morte de algum sucupirano. Odorico irá passar a novela inteira traçando planos escabrosos e hilários de como conseguir gerar uma morte na cidade sem que ele seja diretamente envolvido. O prefeito conta com a ajuda de seu principal assessor, o inocente Dirceu, caçador de borboletas e seu fã número um, que sempre acaba ajudando o chefe sem perceber suas más intenções. Em sua base aliada também estão as três Irmãs Cajazeiras, mulheres de reputação idônea na cidade, mas que mantêm, em segredo, cada uma um caso de amor com Paraguaçu. Já em sua lista de desafetos, três são os nomes principais: o Dr. Juarez Leão, médico da cidade, que faz Odorico enlouquecer ao curar todos os potenciais defuntos locais; a família Medrado, que controla a oposição política na Câmara dos Vereadores e administra a delegacia da cidade; e Dr. Lulu Gouveia, dentista da região derrotado por Odorico nas urnas.

Inicialmente, Paraguaçu investe em hipóteses mais usuais: negocia a vinda de um moribundo incurável de outro município, para que “venha se tratar nos bons ares de Sucupira”. Para seu desgosto, o homem se revigora miraculosamente. Outros alvos são dois potenciais suicidas da cidade: Seu Libório, dono de farmácia que sempre tenta se matar por causa da mulher, que vez por outra o abandona, sempre voltando arrependida quando sente falta do conforto do lar; e Zelão das Asas, pescador cheio de fé que, querendo pagar uma promessa a Bom Jesus dos Navegantes, inventou que precisa se jogar do alto da igreja matriz de Sucupira, somente munido de asas cuja engenharia lhe foi ditada em sonho pelo próprio Bom Jesus. Paraguaçu tenta impedir o socorro a essas duas figuras, mas elas sempre escapam da morte.

O prefeito tem, então, a ideia que parece infalível: se lembra de um velho matador que ali vivera, Zeca Diabo, homem de tiro certo com dezenas de cadáveres nas costas e que estava exilado de Sucupira, fugido das autoridades. Se conseguisse trazer o facínora de volta, quem sabe ele não acabava matando alguém?

Odorico vai até a casa da família do homem e tenta negociar sua anistia, garantindo que Zeca não seria preso ao voltar. Ao contrário: que seria bem tratado, protegido pelo prefeito e que teria a oportunidade de ver seus familiares novamente. O irmão de Zeca concorda em intermediar a vinda do bandido para Sucupira, o que acontece depois de algum tempo de conversas por carta entre o prefeito e o fugitivo.

Ao chegar na terra natal e ser sondado pelo governante, Zeca Diabo se mostra muito diferente do esperado: figura frágil, de voz aguda, carrega muitos dos estereótipos do matuto de bom coração. Para terror de Odorico, o matador, extremamente católico, prometera a Padre Cícero que ia se regenerar. Agora, só queria pagar suas penitências, não matar mais ninguém e tentar se dedicar ao seu sonho: aprender a ler e escrever, para se tornar dentista protético! Com mais alguma atenção, porém, era possível ver que o seu temperamento continuava esquentado: agora, quando se irritava e queria matar alguém, contava até dez e pedia para Padre Cícero segurar seu dedo no gatilho. Em geral, a tática dava certo e o pecador escapava da tentação.

A partir daí, as principais tentativas de Paraguaçu estarão centradas em fazer com que Zeca perca a cabeça de vez e volte ao seu antigo mau gênio. Investe também em outras áreas e até chega a obter defuntos, mas daí decorrem coincidências hilárias: uma moradora da cidade é morta, mas a lei determina que, por desejo da família, seja enterrada em outra cidade; o corpo de um policial morto em combate é exigido pelo Governo de Salvador, sendo levado à força da terra sucupirana.

Este pequeno resumo das desventuras de Odorico Paraguaçu dá conta de introduzir alguns dos problemas formais mais importantes da telenovela: como qualquer um pode perceber por essas poucas linhas, *O Bem-Amado* é uma narrativa estranhamente monotemática. Por mais que haja tramas paralelas, não há outra coisa a ser tratada naquela história que não seja a busca incessante pela inauguração do cemitério.

Isto se deve, em certa medida, às opções que Dias Gomes toma no processo de adaptação de sua peça homônima para as telas televisivas. Ele já havia, a essa altura, adaptado seu *Pagador de Promessas* exitosamente no cinema. Também adaptaria no futuro *O Berço do Herói* no maior êxito de audiência da TV brasileira, *Roque Santeiro* (1985/86). Nessas duas ocasiões, porém, recorreu a medidas mais usuais para facilitar a inserção dos artifícios teatrais em outros formatos artísticos: na novela dos anos 80, é nítido que Gomes tenha inserido diversas tramas e personagens paralelos ao enredo da peça original para conseguir dar corpo a 9 meses e mais de 200 capítulos de história.

Em *O Bem-Amado*, há, ao contrário, uma opção radical por tentar o impossível: fazer uma adaptação fidelíssima à obra teatral, mesmo com a consciência de estar elaborando uma novela

cujo tempo de exibição (sem contar o intervalo diário de cada capítulo) seria cerca de 90 vezes o de uma peça de teatro.

É um exercício de dilatação da narrativa que, neste caso, se vale de alguns elementos tímidos da peça, mas cruciais para a adaptação fiel: a obra teatral também se transcorre no período de vários meses e, para isso, produz algumas elipses, entre um ato e outro, dando a entender que mesmo passado muito tempo, as tentativas de Odorico continuavam sem sucesso. A peça, portanto, é também o relato da sucessão de erros do protagonista, mas omite os detalhes de suas realizações, se valendo da surpresa cômica do espectador, em cada abertura de ato, ao perceber que o prefeito continuava persistente no seu plano fúnebre.

Na novela, portanto, o que Dias Gomes fez foi dar corpo visível ao que, nas elipses da peça, poderia ser só mera cogitação do espectador. Nesse sentido, os papéis usuais de adaptação e de obra adaptada se invertem: o teatral parece muito mais um resumo, a simplificação do televisivo, que é o verdadeiro transbordamento das loucuras do personagem principal. Portanto, ao invés de inserir pessoas e histórias novas naquele enredo original, como em *Roque Santeiro*, Gomes preferiu lançar mão de narrar pouco a pouco pequenas peripécias de Odorico. E isso permitiu que a novela fosse fidelíssima ao original não só pela proximidade dos enredos, mas porque a sua dramaturgia aposta todas as fichas num artifício marcadamente teatral: a força solitária do ator e da sua atuação, seu virtuosismo em encarnar um personagem cuja presença é, sozinha, capaz de sustentar uma obra de arte.

É por isso que *O Bem-Amado*, além de monotemática, é uma novela monocrática: ela se sustenta, em tudo, nas decisões de um único homem.

Essas decisões são, nas relações internas da ficção, entre um personagem e outro, os mandos e desmandos de Odorico, que parece controlar a todos como bom e velho coronel de cidade pequena, não só pela autoridade, mas também pela simpatia. É bem-vindo na casa de quase qualquer cidadão (e, até por isso, parece estar em todas as cenas da novela). É também provedor das benesses mais urgentes do povo: resolve tudo e tudo determina.

Na relação do personagem com o espectador, porém, sua ditadura é outra. A decisão não é mais política, mas é a atuação (o imperativo do ator). Essa é a aposta ainda mais arriscada de Dias Gomes. Porque sustentar a atenção de sua plateia em Odorico por 60 minutos, num palco, é certamente um desafio muito menor do que cativar seus espectadores por 8 meses de capítulos, 90 horas de exibição, ainda mais levando em consideração um enredo tão exíguo e absurdo. É claro que muitos dirão que o sucesso dessa empreitada se deve ao *virtuose*, Paulo Gracindo, e é inegável que sua contribuição seja indispensável. O reconhecimento do seu brilhantismo neste papel deve ser uma unanimidade da crítica, mas, sem dúvida, é “a criatura” de Gracindo que brilha, o seu Odorico pessoal que, no fundo, é o Odorico oficial, o que ficou para a história. Portanto, a novela continua sendo o império do seu personagem.

E daí surge uma questão estranha que, por fim, é aquela da qual esse texto deseja tratar. Que o prefeito de Sucupira mande em seus conterrâneos, vá lá, isso é natural. Mas o que faria com que ele mandasse em nós? O que permite que ele nos faça sentar em frente ao televisor para assistir aos 178 capítulos das suas artimanhas? Nós não precisamos obedecê-lo e, ao contrário, podemos eliminá-lo com um simples clique do controle da TV. Se não é por subordinação a sua autoridade, se não é por obrigação, só pode ser por uma curiosa forma de amor.

Odorico nos cativa, primeiro, pela sua comicidade, que é daquele humor negro inocente de algumas comédias que envolvem o tema do assassinato. Algo entre a candura dos personagens de Capra em *Arsenic and Old Lace* (1944) e o caráter amistoso das disputas “venenosas” entre Michel Simon e Germaine Reuver em *La Poison* (1951), de Sacha Guitry.

Além disso, ele é um daqueles típicos personagens do universo de Dias Gomes que têm sempre uma particularidade engraçada, uma marca, um cacoete. O mais memorável, no seu caso,

são os discursos, com um palavreado que tenta ser culto, mas esbarra na invenção de palavras, principalmente numas misturas de substantivos e advérbios que só ele sabia fazer: para se referir ao futuro, dizia que ia falar do “prafrentemente”; para o passado, dizia “pratrasmente”. Essa sua invencionice morfológica e gramatical é um dos principais motivos da expectativa que temos quando Odorico entra em cena. No fundo, o público sempre aguarda as surpresas que virão do texto que Dias Gomes prepara e Paulo Gracindo executa.

Esses e outros artifícios fazem com que, pouco a pouco, convivendo tão intensamente com aquela persona exótica, desejemos ver suas estripulias cada vez mais. Embarcamos na sua lógica invertida, em que o grande patrimônio de um povo é o lugar onde morrer e até lamentamos um pouco a dificuldade do prefeito em arranjar os defuntos.

Mas a empatia com Odorico não existe durante todo o enredo. Por algum tempo, próximo do final da trama, ela é suspensa: vemos que o tirano está passando dos limites e que começa a ser mais injusto do que nós, da plateia, permitimos. Ele começa a ser impiedoso até mesmo com seus aliados e a usar seus amigos mais inocentes. Já não se torna tão fácil rir de todas as suas maldades: elas estão ficando sérias demais.

Um de seus artifícios é aproveitar-se de um assassinato provocado por Dirceu Borboleta, causado indiretamente por sua culpa. Também engana, num caso menos grave, a Zeca Diabo, denunciando seu paradeiro à polícia e se passando por herói local ao tentar prender o fugitivo, tudo para que, no embate entre o bandido e os policiais, surgisse um morto em potencial.

É nessa altura que Dias Gomes resolve dar corpo a uma virada narrativa que aparece em outras de suas obras: em *Roque Santeiro*, o enredo se tensiona em torno da descoberta de que o santo venerado por toda uma cidade pequena é na verdade um ladrão mulherengo; no fim de *O Bem-Amado* há a ameaça de desmascararem o homem mais admirado pelos eleitores de Sucupira. E é daí que o autor constrói a regeneração de seus falsos mitos: assim como todos sabem que a cidade de Asa Branca deseja continuar rezando por Roque, todos nós sabemos que precisamos amar Odorico.

O próprio personagem se dá conta de sua situação: seu amigo Dirceu deixa a inocência e começa a perceber a maldade do patrão. Entra em surtos porque não pode acreditar naquilo. Comporta-se como um filho que descobre o pai como assassino cruel. Então Odorico, sozinho e temendo a rejeição de todos, ensaia sua redenção. Quer simular um atentado à Prefeitura, ser até mesmo baleado para cair de novo, como vítima, nos braços do povo. Para isso, entra em contato com Zeca Diabo, que já estava desconfiado de que o prefeito era o autor da denúncia que quase conseguira mantê-lo na prisão.

E daí discorre o último capítulo da trama: Odorico prepara seu cenário, espalhando os móveis de seu gabinete pelo chão para simular uma ocorrência violenta. Tem hora marcada com Zeca Diabo para levar os tiros, já combinados em lugares estratégicos para só feri-lo levemente. Zeca está pronto para ir ao seu encontro, mas o destino lhe põe algo no caminho: levam a ele o jornal onde o prefeito dizia, orgulhoso, ter coordenado a ação para prendê-lo. Zeca, que ao longo da novela aprendera a ler pelo menos um pouco, olha aquelas letras emboloradas e não tem certeza do que vê. Leva ao jornalista da cidade, que lhe dá segurança de que havia sido enganado pelo prefeito.

O matador é, assim, além de Dirceu, a única pessoa que se dá conta de que Odorico é um cafajeste. Dessa vez, nós já pressentimos, não há Padre Cícero que lhe segure: ele chega na prefeitura e lá está o político, que já começa a ensiná-lo cada passo que deveria dar para forjar o crime. O pistoleiro está furioso e avisa para o prefeito que não estava ali para encenação. Tudo seria real e restavam a Odorico poucos minutos de vida. Ele reluta em acreditar, mas percebe que não tem escapatória. Zeca Diabo ainda pede que ele se defenda, mas Odorico nem sabe atirar direito. Acaba alvejado de modo fatal. Antes de morrer, é acudido por Dona Gisa, uma mulher

jovem que lhe despertara desejo ao longo de toda a história e que agora lhe serve para uma truncada cena de amor, digna de finais de faroeste. Ele ainda ensaia mais uma mentira, dizendo que tinha sido vítima de uma conspiração internacional para tomar as terras de Sucupira (“trama internacional, materiais atômicos”, ele diz). E se despede “adverbialmente”, com sua última piada: “Dona Gisa... Eu acho que estou chegando nos finalmentes”.

Neste ponto, o público, chocado com o seu fim trágico, percebe a peça que o destino pregou no personagem. Ele tinha sido, de fato, plenamente regenerado, porque o povo agora o amaria mais que tudo e porque, enfim, sua promessa estava cumprida: com toda pompa seria inaugurado o cemitério municipal. As cenas que se seguem à morte do mandatário são justamente esse conjunto de cortejos em sua honra. Planos longos do funeral, marcha fúnebre de Chopin, tudo conforme o prefeito havia ensaiado em vida. Para discursar em seu enterro, está Lulu Gouveia, seu archi-inimigo, que agora é obrigado a dizer: “Adeus, Odorico, o grande, o pacificador, o desbravador, o honesto, o bravo, o leal, o magnífico...” A cena é cortada antes que tantos epítetos venham a cansar o espectador. O falecido já não era só objeto do amor de todos, mas digno dos mais belos adjetivos que se pudesse imaginar. Seu assassino foge da cidade, porque também ele foi fadado pela tragédia a ser um mito regenerado: o bandido bondoso e ignorante, quando finalmente consegue ler e ver a verdade sobre as pessoas, volta a matar e, conseqüentemente, a fugir.

A história de Odorico é uma narrativa fantástica sobre o poder e sobre como sua personalidade é capaz de fascinar multidões dentro e fora das telas. Para que ela se completasse, foi preciso que o próprio personagem não percebesse a grande lição por trás de todos aqueles fatos: enquanto sua obsessão narcisista era a de provar, para si e para os outros, que conseguia inaugurar sua obra inútil, não percebia que a única coisa que o sustentava no poder não era sua autoridade ou suas realizações, mas seu carisma. E é aí que Dias Gomes, como no estranho caso de Luís XV e da Dinastia de Bourbon, contradiz a velha máxima de Maquiavel: não é preferível ser temido que amado, mas é sendo amado que se pode fazer do povo o seu amigo mais leal, mesmo quando se tem um caráter duvidoso. Odorico, querendo manter sua série de empreitadas em busca de um defunto novo, quase destruiu este seu maior trunfo, mas o destino lhe foi benéfico. Sua morte era a única solução para coroar devidamente seu conturbado governo, provando, enfim que, pelo menos nos limites fictícios da cidade de Sucupira e nas telas de TV dos lares brasileiros, somente a ele poderiam chamar “O Bem-Amado”.

Yuri Ramos