

revista limite n.9,

julho, 2023



Revista Limite #9, julho de 2023.

Edição: Matheus Zenom e Paula Mermelstein

Textos: Beatriz Saar, Davi Pedro Braga, Gabriel Linhares Falcão, João Pedro Faro, João Vitor Giorno, Lucas Saturnino, Luiz Fernando Coutinho, Matheus Zenom, Paula Mermelstein, Paulo Martins Filho, Roberta Pedrosa e Vinícius Dratovsky.

Arte da capa: Pio Piolho.

Site: limiterevista.com

Email: contato@limiterevista.com

Facebook: facebook.com/LimiteRevista

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

Índice:

Críticas e entrevistas

Conversa com Júlio Bressane (I),

por Gabriel Linhares Falcão, Matheus Zenom, Paula Mermelstein
e Vinícius Dratovsky

p. 6-27

Conversa com Fausto Fawcett,

por Davi Pedro Braga, João Vitor Giorno, Matheus Zenom e Paula Mermelstein

p. 28-53

A ferocidade com que queremos brincar,

por Paula Mermelstein

p. 54-59

Steven Spielberg/Sammy Fabelman,

por Paula Mermelstein

p. 60-66

Le Révélateur (1968), filme secreto,

por Matheus Zenom

p. 67-69

Lições sobre a queda,

por Roberta Pedrosa

p. 70-71

A insistência da subtração: In Water (2023),

por João Pedro Faro

p. 72-74

Viagens dentro do próprio tempo: Rudolf Thome e suas “Zeitreisen” (2002-2005),

por Lucas Saturnino

p. 75-77

Sobre vulcões,

Beatriz Saar

p. 78-83

The Leopard Man (1943)

A besta deve morrer,

por Luiz Fernando Coutinho

p. 85-87

A persistência do horror,

por Paulo Martins Filho

p. 88-94

Chantal Akerman

Uma primeira edição destes textos foi originalmente publicada no catálogo organizado por Ruy Gardnier para a Retrospectiva Chantal Akerman, na Cinemateca do MAM-RJ, em março de 2023.

Chantal Anne Akerman, 1975,

por Matheus Zenom

p.96-103

As cartas, os trilhos e as chaves,

por Roberta Pedrosa

p.104-105

Tout une nuit (1983),

por Gabriel Linhares Falcão

p.106-108

Nuit et jour (1991),

por Lucas Saturnino

p.109-110

D'Est (1993), um retrato do perpétuo Leste,

por Paula Mermelstein

p.111-114

De l'autre côté (2002),

por Paulo Martins Filho

p.115-117

Críticas e entrevistas

Conversa com Júlio Bressane (I)

Júlio Bressane nos recebeu em seu apartamento no dia 23 de março, acompanhado de seu neto João Batsow e, mais tarde, de sua companheira Rosa Dias. Nos sentamos na sala e, imediatamente, Bressane começou a conversa, partindo da leitura que havia feito de um dos textos que publicamos ainda na primeira edição da revista e da sua relação com o “Limite” de Mário Peixoto.

Nenhum artista realiza por seis décadas um trabalho sem que isto tenha uma importância vital para si, menos ainda quem se envereda por uma vertente radical, experimental. É preciso adentrar profundamente nos problemas do ofício para seguir adiante, colocando-se novos problemas e assim, também, movendo a história dessa arte, de modo muitas vezes subterrâneo, mas fundamental. O cinema atravessou Bressane desde muito jovem, bem como Bressane o atravessou, como poucos, em um trabalho de erudição e pesquisa que continua a buscar em muitos outros lugares a sua razão de ser.

“A Longa Viagem do Ônibus Amarelo” (2023), longa-metragem dirigido por Bressane em parceria com Rodrigo Lima, é um testemunho desta vida e deste trabalho particular, em que os filmes comentam a si mesmos, através de paralelos presentes em seus mais de quarenta títulos – e em tantos outros nunca exibidos. “A Longa Viagem” estreou no Festival de Roterdã de 2023 e foi exibido pela primeira vez no Brasil durante o Festival Ecrã, na Cinemateca do MAM-RJ, em 1 de julho de 2023.

Em nossa conversa, tivemos a oportunidade de ouvi-lo falar sobre os detalhes de sua trajetória, bem como a dificuldade e a aventura que foi realizar estes filmes. Bressane nos contou sobre a “longa viagem” com Rosa e Andrea Tonacci, seu período morando em Londres e Nova York, as contingências materiais de “Matou a Família e Foi Ao Cinema” e “O Anjo Nasceu”, até o resgate internacional de sua obra pela inesperada ligação de um dos mais importantes críticos europeus de sua geração.

A extensa pesquisa iconológica de Aby Warburg foi um tema trazido pelo cineasta em mais de um momento da conversa e parece particularmente significativa tanto para a estrutura de “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo” quanto para os rumos desta própria conversa. Como o projeto mais ambicioso de Warburg, seu *Atlas Mnemosyne*, a fala de Bressane se estende como uma teia de associações, tecendo fios em diferentes direções, onde textos e imagens, o cinema e a vida pessoal, a alta e a baixa cultura, épocas e locais distintos se aproximam, encontram ecos. Chegamos em sua casa ainda no início da tarde e à medida que a noite se aproximava, sem percebermos, a sala se tornava mais escura e a figura de Bressane quase indiscernível. Do outro lado da sala, ouvíamos atentos à sua voz. As luzes só foram acesas quando ele nos mostrou uma de suas edições da *Mnemosyne*, a primeira publicada na Europa.

Após mais de três horas, não conseguimos falar sobre tudo o que gostaríamos, conforme nossas questões aumentavam, saindo de lá ainda mais admirados pelo seu trabalho e pessoa. Felizmente, pudemos retomar nossa conversa na semana seguinte, em uma segunda parte que será publicada em duas próximas edições da Revista Limite.

Texto introdutório por Matheus Zenom e Paula Mermelstein; entrevista conduzida por Gabriel Linhares Falcão, Matheus Zenom, Paula Mermelstein e Vinícius Dratovsky; fotografias por Vinícius Dratovsky.

Júlio Bressane: No início de 1970, em janeiro mais ou menos, no antigo Instituto Nacional de Cinema, o Jurandyr Passos Noronha e o filho do Humberto Mauro, Zequinha Mauro, estavam passando e eu assisti uns trinta, quarenta minutos do “Limite”. Eu não conhecia o “Limite”, não tinha visto antes. Fiquei muito impressionado com aquilo, mas naquele momento, como eu estava fazendo muita coisa, eu não tive distância, não tive observação daquela coisa. E aí, talvez, isso seja mais importante por isso, porque uma vez que você vê, observa e faz, a coisa já está morta. Mas eu tive uma pulsão, vamos dizer assim, um inconsciente ótico, do “Limite” no “Cuidado Madame”, sem que eu soubesse. Muitos anos depois, quinze ou vinte anos depois, vendo um dia o “Cuidado Madame” no Festival de Turim, em que fizeram uma cópia nova e o filme passou – isso foi em 2002 ou 2004, o filme tinha sido feito em 1970 – foi que eu vi onde é que o “Limite” tinha me marcado e foi nesse filme. Você observou [Bressane se refere ao texto “Algumas considerações sobre Cuidado Madame”, de Matheus Zenom] e essa foi uma observação que nem eu tinha feito na época, fiz sem saber o que tinha a ver.

Uma cena que mais me impressionou no “Limite”, e foi uma sorte, porque o filme tinha uma hora e tantos e eu só vi quarenta minutos, foi uma cena que parece que depois o próprio Jurandyr usou em um documentário [“Panorama do Cinema Brasileiro”], não estou certo, mas é um movimento de câmera que não existe no cinema até ali. Em todos aqueles filmes do [Marcel] L’Herbier, [Jean] Epstein, [Germaine] Dulac, [Abel] Gance, todos eles que fizeram aqueles movimentos de vanguarda franceses do início do século XX, ao que o “Limite” está um pouco atrelado, nem mesmo no cinema russo, tinha sido feito aquele movimento, aquela audácia de câmera, que eu disse que era quando o cinema configurava o “signo do Eu”. É um plano que é trabalho do Mário Peixoto e do Edgar Brasil, em que a câmera na mão desce pelo corpo da mulher, sai andando com ela e depois a abandona, vai embora, por cima de uma estrada vazia, por uns arames farpados, um mato, e depois volta pra mulher. Quando eu vi aquilo, fiquei pensando que isso não existia no cinema, que eu não tinha visto um movimento daquele. E esse é um movimento que você [Matheus] observou e que tem no “Cuidado Madame”, da câmera abandonar os atores. Fiz isso

por intuição, nunca pensei naquele momento no “Limite” e tinha ficado com aquela visão precoce que eu tive lá, sem poder assimilar isso.

Depois, quatro ou cinco anos depois, eu fiz um filme que foi o “A Agonia”, que tem, vamos dizer assim, um pastiche, uma paródia do “Limite”. Peguei alguns planos-chaves do “Limite” e refiz ali, mas aí já conhecendo o “Limite”, já compreendendo aquelas formas. Era inédito, ainda, como é até hoje no cinema brasileiro aquilo, mas mesmo assim o “Cuidado Madame” teve uma força mais poderosa, mais páthos, mais emotiva, do que depois, quando você já dominava aquilo, porque era uma coisa tão forte que eu não percebi. Só depois é que eu fui perceber o que era uma coisa evidente. Isso foi uma observação que ninguém fez e eu achei isso muito curioso porque não se tinha visto ainda o cinema assim, o cinema ainda tava atrelado à história, a imagem tinha perdido a primazia do enunciado, a história tinha tomado esse lugar, que é até hoje.

Matheus Zenom: Essas foram as imagens que mais me marcaram nas primeiras vezes que assisti aos seus filmes. Ao mesmo tempo, é ainda diferente do que acontece no “Limite” porque a câmera continua e a personagem é que vai...

JB: Tem duas vezes, porque tem essa em que a pessoa desaparece e depois volta, mas tem um interior em que os atores tão numa piscina e a câmera dá um passeio pela casa e vai até um ferro de passar, lá dentro de um aposento. É uma coisa que se desvia, mas vai dentro não só do ritmo, mas também de uma espécie de iconografia doméstica: o espanador, o corredor, a louça e, finalmente, o ferro de passar. É o mundo delas, das empregadas, ali. E tem essa da multidão, também, você tem razão. Se bem que é um plano de onze minutos, a câmera vem da rua, elas entram em uma avenida e somem numa multidão, a câmera espera e elas voltam.

MZ: Como foi pensar o uso do plano-sequência dessa forma? Porque é bastante diferente do que existia até então no cinema.

JB: O cinema começou como plano-sequência: eram planos de três minutos que se rodavam inteiras. Depois é que, na feitura dos filmes, com o Griffith e tal, se começou a decupar, montar... Desde o meu primeiro filme, eu sempre tive uma intuição do plano sequência. Desde os filmes em que eu estava ainda me formando, fazendo meu primeiro filme, sempre fiquei atraído pelos plano-sequências. Sempre, desde sempre. Mesmo nos filmes industriais, americanos, cheios de planos sequências de dois, três, quatro minutos sem cortes. O plano-sequência sempre me atraiu. O primeiro filme que eu fiz, de longa-metragem, tinha um longo plano-sequência, fixo, inclusive. Tinham só movimentos panorâmicos, mas era um plano-sequência de três minutos e tanto. Depois, eu fiz “O Anjo Nasceu”, que é exatamente a saturação do plano-sequência: é todo filmado em planos longos, que vão em um ritmo que, no final, se estende ao infinito, à saturação.

O plano-sequência tem uma coisa que sempre vai me interessar. Além do personagem, da história, do entrecho, o que há é o filme. Então, o plano-sequência tem essa abertura, ele se curva sobre si mesmo, ele é um signo que vê a si próprio. A coisa principal do plano-sequência é o cinema, a evidência do plano-sequência. Em um plano de três, quatro minutos, de seja o que for, é aquela duração estendida é que se torna o principal e nisso aí é que tá o cinema. O plano-

sequência é uma espécie de plano autorreferencial, se refere a si próprio e esse “si próprio” é o filme, é irredutível. Então, eu sempre me interessei por isso – não pelo tempo corrido, mas pela duração da concentração, da tensão sobre uma coisa.

Eu fiz um filme ano passado, que está saindo agora, que se chama “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo”, que tem 7h20min. São 58 filmes que eu fiz e estão ali, em uma ordem cronológica que é rompida por um anel, que eu chamei de uma “Medalha do Dilúvio”, de filmes sobre um *leitmotiv*, que têm um motivo principal. Então, “A Longa Viagem” começa pelos filmes de 66, 67, 68... e então tem esse anel, com o *leitmotiv* da escada, com cenas de oito ou nove filmes em que têm cenas na escada. O anel que tem mais tempo é, justamente, o de plano-sequência: só essa sequência tem 1h40min. Não de todos, mas, nesses 58 filmes, alguns planos-sequências.

O plano-sequência, ao contrário, também tem uma dificuldade muito grande porque, justamente, ele corta essa coisa única do cinema que é a montagem: você faz em um plano só o que poderia fazer em dez planos. Nele, você tem que fazer com que todas essas partes que estão isoladas se juntem. O plano-sequência é como um ideograma, em que você junta várias partes para formar uma coisa só: bota o homem, bota a bota, bota a casa e aquilo aparece, tem um significado, que diz “tranquilidade”. Então, é uma maneira de sentir o pensamento, o ritmo daquilo, como se faz para que aquilo esteja de acordo com o sentimento que você tem. Não é como se fosse uma teoria, algo assim, mas um sentimento que você tem, em que percebe que seria melhor fazer de uma maneira e não de outra. Esse início tem como princípio, também, como se fosse uma tradução e para esse início você precisa de uma intuição; não tem uma regra, nem mesmo uma técnica de como fazer isso. Nesse sentido, todas essas regras que, a priori você deve conhecer, elas devem ceder... e é a partir delas que surge essa intuição. Você fazer um filme inteiro de plano-sequências porque é melhor não quer dizer nada, mas encontrar essa isomorfia entre o fundo e a forma é que coloca a questão de usar ou não o plano-sequência, fazer em decupagem e tal.

Eu tenho sempre admiração pelo plano-sequência e também acho que, nele, você deixa que apareça mais coisas no filme. Há uma possibilidade de erro muito maior do que se você fizer tudo controladinho e essa possibilidade de erro é que é importante, isso é o que vai criar a patologia, vai dar o sentido artístico da coisa. Também é o plano-sequência que é capaz de fazer com que você intua o que é que está fora da cena: de tal maneira que está paralisado aqui, em algum momento você sai do quadro também, você emana para cá, e é nisso que começa a coisa, porque o que está no quadro tem que ser compreendido junto com o que está fora do quadro. Se você não percebe o que está fora do quadro, você tem um entendimento parcial do que está dentro dele.

Vinicius Dratovsky: Você falou do filme que você tá lançando agora, “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo”, e eu fico curioso para saber como surgiu isso, o que vocês estavam procurando quando iniciaram, qual foi o plano.

JB: Como uma coisa surgiu, como ela apareceu, é sempre difícil você precisar, quando você faz uma coisa. Mas “A Longa Viagem” começou a muito tempo atrás, por volta de 2010, logo depois que eu fiz o “Cleópatra”. O Rodrigo Lima começou a juntar o material que existia de filmes meus

passados e foi ali que eu comecei a ter essa ideia, de reunir todo esse material, cerca de 80 horas, 58 filmes. Só tem dois filmes meus que não estão lá, “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo” e o que nós acabamos de fazer, “O Leme do Destino”. São filmes, assim, quase que anônimos. Por mais que meus filmes sejam conhecidos, são filmes anônimos: conhece você e tal, outros, mas são filmes que nunca passaram, por exemplo. Então, eu vi aquilo com uma certa distância. O meu primeiro filme foi feito em 59, eu tinha 12 anos e recuperei. Eram 3h filmadas em uma câmera 16mm e recuperei vinte minutos, dez minutos. Quer dizer, tudo isso eu tinha desde 1959 até 2020. Então, fiquei pensando como é que eu poderia fazer, com aquele material, *um filme*. Como se poderia fazer um filme daquilo. Foi aí que comecei a montagem, vendo o que aquelas imagens tinham entre elas de alguma coisa que pudesse ser separada daquele todo. Se o filme tem 1h30 e você tira dois minutos, a coisa fica descaracterizada. A ideia foi, justamente, como poderiam ser aproveitados esses tropos, esses lugares comuns, essas figuras de sintaxe cinematográfica, o que existia ali disso. Nós identificamos 27 figuras, que são esses anéis, essas Medalhas do Dilúvio: o close, o travelling, os movimentos de câmera. Então, fiz um filme com esses filmes, a história de um cinema, desde Lumière – um conceito de filme, de produção de imagem.

Nisso, não tem nada de biográfico, como se fosse uma biografia sua que você tirou do seu filme, não é nada disso. Seria mais um biografema do que uma biografia. A diferença é que a biografia é a consciência e a memória, que você deposita e faz a coisa; o biografema parte disso, mas é mais do que isso: enreda pela ficção, pela memória e por outros tempos. Então, seria um biografema porque nada pessoal, íntimo, de autor, tem ali. Inclusive, o “Ônibus Amarelo” é essa coisa: não tem enredo, não tem personagens; o que tem ali é o filme, o que é “cinema” ali – pode ser cinema bom ou mal, mas o que é “cinema”, ao que ele se reduz, aquilo tudo é o filme, antes de qualquer outra coisa. Então, foi uma coisa que eu achei que era importante, não que fosse uma teoria, que poderia ser. O sentido da teoria é o que se afasta; a teoria é o que você vê de longe, a visão de Deus: você olhando os seus próprios filmes e fazendo uma reflexão, mas não é isso. São filmes que aboliram o autor, não têm autor, não têm personagem: tem o filme! Isso é o que está naquelas 7h20min, são os filmes que estão ali.

As relações, as interpretações, as intrarrelações, cada um que faça como entender; eu nunca pretendi e nem pretendo dar direção a coisa nenhuma. Tem um poeta e grande pensador alemão que dizia justamente isso, ele considerava que se você procurasse dirigir o olhar do espectador ou a quem você se referisse, seu trabalho estava inutilizado, considerava que o primeiro crime que você poderia fazer em uma obra de arte era esse, querer dirigir seu leitor. Então, o que tem ali é o filme, é o cinema, como você pode dizer a mesma coisa da música, da pintura, da literatura: o que sobra é a escritura, o próprio quadro, o silêncio musical. Foi isso que eu pensei e o que me fez fazer foi essa luta de potência e inibição. O que conduziu esse filme foi uma vontade de fazer. Isso tudo que eu estou te dizendo foi pensado depois que o filme foi feito; enquanto estava fazendo, o que havia era uma determinação, uma vontade de fazer. Depois que você faz, vê como cada um vê: é tão difícil pra você entender o que você fez quanto a qualquer outro. Sobretudo, é duplamente difícil porque o que você faz e que é realmente forte pode ser visível para outro, mas pra você é invisível, porque é evidente; é óbvio, mas você não vê. E você faz, justamente, nesse sentido de procurar compreender uma coisa que você não sabe o que é. Então, esses filmes são

feitos como você faz uma coisa irresponsável, ociosa, sem predeterminação, e que você pode também empurrar a corda que te cerca.

Gabriel Linhares Falcão: Como foi a viagem que intitula o filme? Essa viagem que você fez com o Tonacci e a Rosa?

JB: Nessa época eu morava na Inglaterra, fui pra lá em 1970. O que tinha naquele momento ali, em Londres, e que estava chegando já bastante pasteurizado, bastante diluído, era um sabor da filosofia oriental. Todas essas práticas do “mundo do Oriente” foram muito difundidas nessa época: budismo, alimentação, ioga, técnicas de respiração, ideograma, tudo isso veio à tona nesse universo inglês, londrino e em outros lugares também. Eu já tinha feito três filmes na Inglaterra e, tomada por aquilo, a Rosa começou a traduzir um livro de filosofia indiana – que eu não me lembro agora exatamente qual foi o livro –, mas traduzindo assim, em casa, para ela. Vi um anúncio, num daqueles jornais clandestinos que corriam no bairro naquela época, o bairro de Notting Hill Gate, vi um anúncio chamado “Yellow Bus”, uma empresa que tinha uns ônibus antigos, pintados de amarelo, que faziam um trajeto de Londres até Darjeeling, do outro lado da Índia, em uma viagem de dois ou três meses.

Quando vi aquilo, achei aquele negócio bom, mas achei difícil você ter que se submeter a regra de viajar em um ônibus e ter que parar ali e aqui. E um grande amigo meu, que já conhecia de muitos anos, um homem maravilhoso, um gentleman, uma alma delicada, um homem muito fino, Andrea Tonacci, estava Londres e eu falei para ele: “Tonacci, eu vi um anúncio aqui, eu vou lá procurar. Vamos fazer essa viagem!”. Então, eu fui lá em Shepherd’s Bush e peguei o folheto – que lamentavelmente eu perdi e seria hoje um tesouro de informação, o sabor de uma época inteira – que informava tudo, o trajeto a fazer, os caminhos a tomar, o que encontrar em cada aldeia daquelas, em Herat... isso no meio do Afeganistão. Em 1970, não tinha nada, eram casas de barro e nada, não era nem aldeia, era uma transição entre a maloca e a aldeia, mas antigo, moravam pessoas ali há milênios. Tudo isso era uma dificuldade e esse livreto dava todas as dicas, onde encontrar tudo: “chegando nessa cidade você procura um fulano, que é um austríaco, que tem uma casa, você se hospeda...”, isso com todos esses lugares perdidos do mundo! Eu, quando vi aquilo, falei “vamos fazer essa viagem aqui, vamos seguir esse conselho aí”. Lugar onde tinha dinheiro falso, passaporte, droga, o que você quisesse tinha uma dica ali.

Eu e Tonacci, então, fomos à Alemanha e ele comprou um desses Volkswagen conversíveis, um carro espetacular. Em Hamburgo, onde tem a fábrica da Volkswagen têm várias lojinhas em que fazem tudo no carro, eles fizeram uma adaptação e colocaram uma cama dentro dele. Ficamos, eu, Tonacci e a Rosa dormindo juntos nesse carro durante seis meses. Então, saímos e marcamos um encontro em Veneza, e aí começou. Levei comigo uma câmera 16mm e uma câmera super 8 e pensei em fazer um filme de viagem, alguma coisa assim meio de ficção. Nada disso infelizmente saiu, mas era uma coisa assim pra aproveitar ali a gente, fazer uma viagem mesmo, mas tudo de ficção, tudo assim meio “Nanook”, tudo encenado e depois feito. Mas o Tonacci me convenceu de outra coisa. Naquela época nós estávamos ainda em pleno influxo da antropofagia, do Oswald de Andrade, e o Tonacci disse: “Não, vamos fazer um filme de nós comendo” e eu pensei “Vou comer o Oriente inteiro” [risos] e isso deu o clique do negócio, em filmar a gente comendo.

Comecei a filmar em Veneza e depois fomos a viagem inteira, pra Iugoslávia – hoje Sérvia e Croácia –, uma parte da Albânia, Grécia e Turquia. Daí seguimos por Síria, Iraque, Irã, Afeganistão, Paquistão, Índia e, depois, o Nepal. Filmei tudo isso em super 8 e 16mm. Uma coisa extraordinária porque, apesar de ser em 1971, 72, aquilo era um outro mundo, realmente, em todos os sentidos, em gestos, hábitos, arquiteturas, um outro mundo. Eu filmei aquilo tudo e chamei isso de “Viagem do Ônibus Amarelo”, que foi o que nós seguimos. Esse material, por uma porção de razões do destino, se perdeu, ficou em um depósito muitos anos na Inglaterra e eu só fui encontrar isso muitos anos depois. Recuperei, mas das 3h, 3h40, que filmamos, sobraram quinze minutos, mas mesmo assim o que sobrou foi importante, porque são lugares, caminhos, monumentos que não existem mais – os Budas de Bamiyan que explodiram –, tudo isso nós filmamos antes da coisa. É um material precioso porque são lugares que desapareçam, pessoas mesmo, a parte lá de cima do Kashmir, onde teve a guerra. Então, eu salvei por sorte alguns fragmentos dessas coisas, que eu só vim montar e ver muitos anos depois. Foi essa a ideia: era um filme sem montagem, com material bruto que filmamos nessa viagem, que foi em ordem geográfica – saiu dali e terminou aqui – foi filmando nessa ordem, então já tinha essa ordem, não precisava montagem, foi montado na câmera.

Depois, quando peguei esse material e juntei, chamei tudo de “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo”, porque eu transformei essa viagem na viagem de todos os filmes, na perda de todos os filmes, por isso eu chamei “Medalhas do Dilúvio”. Essa é uma expressão criada pelo Onffroy de Thoron, que escreveu um livro sobre o Brasil pré-histórico. Ele foi um homem que procurou, em todo o Brasil, os sítios do século XVI pra trás, da cultura pré-histórica: grutas, inscrições rupestres, sinais, pedras, megalitos, construções míticas, lendas. Ele chamou cada um desses lugares que ele localizou de “Medalhas do Dilúvio” e eu achei apropriado porque meus filmes, na verdade, são dilúvios: uma coisa que ninguém viu, foram feitos por uma vontade minha de persistir e de sobrevivência de vida, filmes que foram levados pelo dilúvio.

Então, chamei o filme inteiro de “A Longa Viagem do Ônibus Amarelo” como se ele inteiro fosse uma só viagem, e que começa exatamente em uma viagem. Em 1958, minha mãe me levou nos Estados Unidos, a Nova York, me deu uma câmera e um projeto de 16mm. Apesar de eu ser garoto ainda, gostava muito de cinema e já ia muito ao cinema, muito. Ela sabia que eu gostava, me deu a câmera e o projeto e eu, então, comecei a filmar *essa* viagem. Em seguida, no fim do ano seguinte, eu fui à Europa e filmei também, pela primeira vez. Comecei com filmes de viagem, todos esses filmes, entre 59 e 62, ou seja, eu tinha entre 12 e 15 anos. Isso se repete no filme, têm vários filmes de viagem dentro do “Longa Viagem”: viagens que eu fiz ao México, pela América Latina, pelo Brasil sobretudo. São fragmentos, mas tá tudo dentro do filme. Agora, é um filme em que você tem que ter uma curiosidade de ver, no sentido de fazer uma escavação óptica, porque a montagem que eu fiz desses filmes não tem nenhuma explicação aparente. Não tem data, não tem letreiro, não tem uma indicação se foi em 71, se foi em 94, fulano, beltrano, o título... Não tem nada. É uma sucessão de imagens, com os fotogramas originais dos filmes e os fonogramas, mas alguns fonogramas alterados: sons de um filme em outros etc. Então, essa longa esteira não tem nenhuma explicação, vai se sucedendo as imagens.

Isso foi feito por uma obra infinitamente superior à minha, que é uma obra de um estudioso de arte alemão chamado Aby Warburg. Esse homem fez um livro chamado “Mnemosyne”, que é uma montagem rigorosa de imagens, o zênite de qualquer montagem em música, literatura, pintura, que foi feita – o pensamento humano, *montagem*, foi essa “Mnemosyne”. Agora, é uma coisa que você pra ver precisa ser quase que um exegeta daquilo, porque “por que essa imagem está montada com essa?”, em princípio você não sabe por que, o que que é aquilo, e essa é a lógica da interação interna entre significado e significante que é fortíssima, que é a força do negócio dele. São sessenta e tantas pranchas pretas, em que ele colocava as fotografias de quadros famosos em preto e branco e montava sobre um tema, que ele não dizia qual era. No livro que eu vou mostrar a vocês, tem uma explicação do editor, que fez um mapazinho pra você acompanhar: o editor! O Warburg não fez isso, ele achou que você devia vir aqui pra entender o que era; o editor, que é um comerciante, mostrou “leiam por aqui” [risos], o que é uma chave, mas dificulta o projeto final do livro, que era justamente você ir atrás dele.

Esses projetos tendem a uma coisa que é o que todos nós buscamos, que é ser outro. Ninguém quer ser você mesmo, você quer ser outro. E esses trabalhos te obrigam a uma coisa que é a autotransformação, que é uma coisa impossível, o homem não se transforma. Mas, pra entender aquilo, você precisa fazer um percurso grande pra chegar lá e é esse percurso que te transforma. Você só vê o que você sabe, então você tinha que ir lá buscar o que é esse enigma. Essa foi a grande lição que eu tirei da “Mnemosyne”. É a velha desculpa do Fernando Pessoa, que dizia o seguinte: “É melhor não dar desculpas do que ter razão”. Então, o Warburg não dá desculpas: ele mostra a coisa e, se de fato você quer saber, você tem que ir lá buscar. Ou seja, é uma coisa um pouco pretensiosa porque obriga você e talvez você não queira ir, mas para você compreender, te obriga àquilo, como o “Finnegans Wake” do James Joyce. Hoje tem uma biblioteca de textos exegéticos do “Finnegans Wake”, fizeram de tudo, mas é um texto que se você for enfrentar, demora; tem muita literatura que você tem que percorrer pra compreender aquele processo.

O Warburg é a mesma coisa, é um tipo de montagem que obriga você a se movimentar; você precisa se transformar, fazer um esforço. Nem de longe a minha coisa é isso: é evidente demais e eu não tenho esse tipo de força de pensamento como ele, de maneira nenhuma, mas obriga também a que você vá entender aquilo como *um filme*, e não como muitos filmes que estão ali montados. Como um corpo só e, pra isso, você precisa entrar dentro do filme de uma outra maneira e não só como uma citação: “Ah, esse é aquele, esse é aquele outro”. Não. Nenhum daqueles é coisa nenhuma, todos aqueles são aquilo que você tá vendo aí, tão fora, são retirados do contexto onde foram produzidos, fora inclusive da emoção que produziu aquilo. Foi feito a quarenta, cinquenta anos atrás e nem você mesmo se lembra do que se passou ali.

É um filme que vocês têm que ter essa questão da necessidade disso, não é uma coisa, assim, feita para que você compreenda. Justamente, a dificuldade é essa, você a princípio não compreender. Um dos juízes mais radicais dizia que “tudo que você compreende está morto”, ou seja, você tem que se interessar pelas coisas que você não compreende e fazer com que seja próprio para ele mesmo. No século XVIII, o [Denis] Diderot dizia que tinha um gênero de pintura que é feito para o próprio quadro se contemplar, que dispensa o espectador. Ele ia além, dizia que qualquer obra de arte feita pensando no público é uma criação perdida. São posições radicais, mas não é

pra excluir alguém: é a dificuldade, justamente, para incluir alguém. Isso tudo é pra você ver que são coisas que você faz hoje, mas que estão longe de serem novidades; são novidades, mas que, como toda coisa contemporânea, está atrelada ao inatual, porque está ligado ao ontem. Todo agora está ligado ao ontem, o “já” está ligado ao ontem, o “contemporâneo” está sempre ligado ao ontem.

MZ: Você disse que tem filmes seus desde 1959. São mais de 60 anos de produção. Se eu não me engano, é a produção mais longa do cinema brasileiro, não é?

JB: Bem, te digo: não queria ficar com essa fama, viu? [risos] Tanta coisa, que eu gostaria de não ficar com essa fama. Mas talvez. Essa coisa é um pouco destino também, entendeu? As coisas acontecem.

Eu nasci aqui na Rua Aperana, morei a minha vida inteira ali. Eu tinha meus pais separados, era garoto já, quatro, cinco anos. Quem tomava conta de mim era uma tia minha, viúva, irmã do meu pai, que tinha um fascínio por cinema. Como eu tinha uma situação familiar bastante explosiva, pra mim o cinema era sempre bom pra sair e ela me levava quase todo dia ao cinema, víamos dois filmes por dia. Tudo aqui, pegávamos o bonde e tal. Então, eu comecei desde pequeno a ficar possuído pelo cinema, pela mistificação do cinema, pela ilusão do cinema. Isso acabou se dando bem ao meu espírito, porque eu sempre vivi de ilusão, a ilusão sempre foi uma parte importante da minha infância e o cinema ajudou muito nisso, a formar a ilusão em mim, quando eu era garoto, seis, sete, oito, dez anos. Isso ficou em mim e, talvez, logo se distanciou de mim. Eu comecei a ver o cinema como uma coisa, não mais como produto daquelas emoções imediatas, de fugir pra ver. Mas fui vendo aos poucos, aquilo foi preenchendo outros ramos do ser, outras necessidades. Desde pequeno sempre tive vontade e, tão logo ganhei a câmera, comecei a manusear ela como se fazia no cinema, fazendo panorâmicas, movimentos de câmera, cortes rápidos, imitando... [risos] Então, o cinema já tinha me deformado, já tinha uma deformação do cinema. Tudo foi uma coisa com um sentido de necessidade pra mim, de vencer algumas inibições, poder esclarecer algumas coisas que pra mim eram difíceis. Depois é que eu percebi melhor ainda, o cinema pra mim sempre foi um instrumento de transformação.

Eu percebi bem cedo a dificuldade do cinema. Eu fui ser assistente do “Menino de Engenho” [do Walter Lima Jr.], fui assistente do “Viagem [Ao Fim do Mundo]” do Fernando Campos. O primeiro filme que eu fiz foi sobre o escritor Lima Barreto. Eu conhecia muito o Francisco de Assis Barbosa, a filha dele também, e ele tinha escrito uma biografia do Lima Barreto, no final dos anos 50. Em 64, eu acho, ele publicou uma segunda edição, “A Vida de Lima Barreto”, que eu tenho aí até hoje. Eu li e comprei toda a obra do Lima Barreto, das edições Globo, tenho aí, e li toda a obra do Lima Barreto e li o livro do Francisco de Assis Barbosa, que era um senhor, um homem muito educado, muito civilizado, um homem da Academia. Li aqui, fiquei fascinado e quis fazer um filme sobre Lima Barreto. Fui procurar a iconografia da época, as músicas da época. Muita gente me ajudou, isso foi em 65, 66, eu tinha 19 pra 20 anos, sobretudo na parte musical, o Ary Vasconcelos foi um homem também muito sensível comigo, ele era um pesquisador de música do início do século e me deu todo um repertório imenso que eu usei no filme.

Eu percebi já logo no início essa questão da dificuldade do filme – depois, no “Cara a Cara”, então, aí ficou bastante evidente pra mim – e que o cinema era uma espécie de um organismo intelectual, sensível, que se movimentava pra atravessar as disciplinas. Eu vi que o cinema atravessava tudo isso, todas as artes, a pintura, a música, a literatura e mesmo a física, a química, o laboratório. Eu percebi isso e vi que essa era, justamente, uma exigência do cinema que ninguém, ou poucos cumpriam, eu percebi a exigência que era atravessar as disciplinas pra entender onde é que o cinema se faz, porque o cinema se faz nessas disciplinas. O clichê cinematográfico é renovado pelas disciplinas. Se você não botar o clichê cinematográfico em contato com outros signos, ele não se modifica. Toda a influência vem daí, você tem que ter um choque com os outros, travessia. Isso eu demorei a perceber completamente, mas fui aos poucos nessa direção.

O filme seguinte do “Cara a Cara” foram dois filmes, que eu fiz juntos, foram o “Matou a Família e Foi ao Cinema” e “O Anjo Nasceu”. Mas aí já foi um passo bastante mais avançado, porque entre o “Cara a Cara” e esses dois filmes eu passei uma temporada na Europa e lá vi muitas experiências de ampliação de filme de 16 pra 35mm. Fiquei interessado nisso porque fiz uma ligação entre o fotograma e essa questão da luz. O fotograma, uma película, é uma pasta que apreende a luz, feita de microgrãos e cada grão desses tem um pedaço da luz que vai dar no todo. O Gance dizia “O cinema é a música da luz” por isso, porque no fotograma transparente, que não tem nada, ele vai criar uma sombra, que é a imagem e é essa sombra que ordena o fotograma, ou seja, é a música. Então, eu percebi que o 16mm ampliado fazia saltar o grão, que era o que naquele momento os laboratórios mais procuravam esconder, pra ficar mais parecido com o 35mm, coisa que era um absurdo, justamente porque era o grão que dava essa diferença, aparecia o grão. Ou seja, você perceber que a imagem era constituída de grãos, que cada grão tinha uma qualidade de luz, era mais um avanço dentro do filme.

Com esses dois filmes aconteceu uma coisa muito além do que eu esperava. Fiz os dois em 16mm e preto e branco. Revelei. Mande ampliar em São Paulo, que era o único lugar que fazia, o laboratório. Nessa passagem de revelações, como era muito precário, isso em 1969, a revelação do 16mm foi feita no que se chamava de um “banho muito usado”, então imprimiu como se fosse uma poeira em cima do negativo e aquilo foi um desastre. Quando vi aquilo, pensei: “Acabou, perdi os dois filmes”. Um chefe do laboratório me chamou, eu fui e ele falou: “Você pode tentar fazer uma coisa pra diminuir essa poeira, algo que nunca fizemos aqui e podemos tentar, que é fazer um polimento do negativo”. Isso em si já é uma aberração como formulação, porque polir o negativo quer dizer destruir. [risos] Pensei que já iria perder tudo, então aceitei. Eles pegaram uma máquina lá, fizeram uma adaptação e fizeram o tal polimento. Melhorou em 90%.

O que aconteceu e foi inesperado, algo que afastou o filme, mas que pra mim foi a coisa melhor, é que o grão se destacou, aquela imagem se salpicou de grãos, você via o negativo. Sobretudo no final do “O Anjo Nasceu”, que é espetacular: aquela imagem de dez minutos e só grãos pulando ali, a imagem vai se desfazendo quase. Foi isso que afastou o filme e, ao mesmo tempo, foi essa a invenção do filme, também por acaso, porque foi o polimento que tirou a poeira de cima. Então, eu terminei os filmes, montei e tive uma surpresa muito grande, porque quando fiz esses filmes não pensei em exhibi-los, pensei em fazer pra gente aqui, mostrar na Cinemateca, sem exhibir esses

filmes. Mas um homem que eu conhecia que trabalhava com cinema, um velho homem, ele me disse: “Olha, eu vou mostrar esse filme pro Severiano Ribeiro”. Eu conhecia o Severiano, o pai, que morreu, estive em um jantar a muitos anos atrás em que ele estava presente, fui apresentado, mas eu nem fazia cinema nessa época. Ele, não sei por que, aceitou ver o filme e viu. Viu e me telefonou, o Severiano Ribeiro me telefonou, o testa-de-ferro dos distribuidores americanos no Brasil! Ele falou: “Olha, eu vi seu filme, quero lançar o seu filme”. Eu tomei um susto quando ele me falou isso, fiquei com vergonha! Falei: “como é que ele vai fazer um negócio desses...” [risos] Pois bem, ele me chamou no escritório dele, fez quinze cópias do “Matou a Família e Foi ao Cinema” e lançou em doze cinemas aqui no Rio, do Leblon até o Méier, em todo o circuito dele. Eu tava no meio de filmagem, no meio de janeiro de 1970, estava envolto em outras coisas e nem pensei nisso, mas recebi um telefonema em que me falaram: “Júlio, o filme estourou. Tá dando muito público” e eu falei “É mesmo?”, fiquei meio com medo até, meio envergonhado. Ele me perguntou: “Você tá aonde?” e eu tava na Barra da Tijuca, fazendo “O Anjo Nasceu”. Ele falou: “Quando você puder, dá um pulo aqui na Cinelândia pra você ver”. O “Matou a Família” tava passando no Odeon e eu fui. Quando cheguei, tava um formigueiro na porta do cinema: “Matou a Família e Foi ao Cinema” e um formigueiro na porta. Eu fiquei de longe e nem fui lá, pensando: “Meu Deus, o que que é isso?!” [risos] Fiquei com vergonha daquele negócio, não sei porque.

O Ribeiro ia fazer mais vinte cópias pra lançar em São Paulo e ia lançar no Brasil todo. O chefe da censura de Brasília entrou no Odeon e retirou as cópias todas; com a polícia lá, ele tirou a cópia do projetor e colocou na porta: “Interditado”. E aí, proibiram o filme no Brasil todo: esse filme ficou proibido por vinte anos! “Matou a Família e Foi ao Cinema”, nesse filme não aparece nem o cotovelo de ninguém, não tem nada. Foi um balde de água fria, mas eu continuei filmando. O Ribeiro aí me telefonou e falou: “Olha, eu soube que seu filme foi preso, então vamos fazer um outro”. Um capitalista, um homem riquíssimo, me chamou pra fazer um outro! Eu falei “Vamos”. [risos] E aí eu fui no escritório dele, na Rua México, no sexto andar, em que você subia pela escada e ele falou: “Vamos fazer o seguinte, faz um outro filme agora”. Fiz um contrato e escrevi um roteiro chamado “A Divina Dama: Eu Amei Greta Garbo”, “um filme com Grande Otelo”. Entreguei pra ele e, na hora, ele me deu o negativo e o dinheiro para fazer o filme. Eu tava iniciando a Belair, que era uma coisa menor: eu ia fazer um filme e o Rogério [Sganzerla], outro. Mas, com esse contrato do Ribeiro, eu chamei o Rogério e falei: “Eu to com um contrato aqui, com isso aqui nós vamos fazer cinco filmes” e aí fizemos seis! Pegamos o negativo, dividimos, com outra parte do dinheiro compramos negativo 16mm, eu fiz um filme e ele fez outro... Fui lá no Ribeiro e falei pra ele: “Ao invés de entregar um filme ao senhor, vou entregar seis” e ele aceitou na hora, não quis nem saber, falou “Ótimo!”. Ele tinha lançado o filme do Rogério, “A Mulher de Todos”, que tinha dado até dinheiro aqui no Rio.

Com isso, nós fizemos a Belair, que já existia, mas ampliou. Foi fazer e fechar, porque, no auge do negócio da Belair, quando nós íamos expandir o negócio, houve uma proibição a priori dos filmes. Fomos enquadrados na Lei de Segurança Nacional, disseram que o filme era feito com dinheiro do Marighella... Com o “Matou a Família e Foi ao Cinema” eles criaram uma cortina, assim, de terrorista e tal. Nós fomos embora do Brasil, os filmes nunca foram lançados, o Ribeiro aceitou, viu que não foi sacanagem nossa, que foi uma circunstância. A Belair ficou muito famosa

e incógnita, não passou nenhum filme da Belair, dos seis filmes. Então, essas são histórias de Medalhas do Dilúvio, de coisas que foram feitas, mas que não tiveram a sua circulação. Faltou, e isso seria obra de algum sociólogo ou antropólogo, estudar por que que faltou, por que que esses filmes não foram exibidos, o que que houve ali. Esse estudo não foi feito. A história do cinema brasileiro acaba em 1969. Após o surgimento da Belair não foi feito estudo nenhum, porque precisavam, pra fazer esse estudo, revolver o passado e isso é um tabu, até hoje. Estudos só a partir dos anos 80, ou dos anos 70 botando esses filmes como “movimento underground”, “filme experimental”, coisas assim, tudo isso pra não chegar às discussões sobre os filmes. Até hoje. Não se tem distinção nenhuma entre o que seja uma coisa e outra.

MZ: Na época, você passou esses filmes em festivais? Porque vocês saem em 1970 do Brasil, não é?

JB: Não, na época não. Essa coisa foi uma coisa tão macabra, envolveu uma briga política tão... eu vou me abster de falar disso, vou deixar pra um sociólogo, pra um antropólogo se um dia quiser fazer. Mas, com essa ruptura, eu fiquei quase vinte anos sem apresentar filme em festival nenhum fora do Brasil e aqui no Brasil quinze! Festival de Brasília, do Rio, todos recusaram esses filmes, até os anos 90, e na Europa também. O meu último filme que passou foi “O Anjo Nasceu” no Festival de Cannes, na Quinzena dos Realizadores. De 1970 até 1992 filme nenhum meu passou em festival nenhum, recusado em todos os festivais. Havia uma cortina de ferro que impedia que você chegasse [risos]. Em 92, não sei como, esse encanto foi quebrado por alguém que assistiu o “Brás Cubas” em um festival na Itália, acho que em Salsomaggiore, não estou certo, e me telefonou. Isso em 88, 89. Eu pensei que fosse um trote, quase desliguei. Um italiano me disse: “Assistimos o seu filme, Brás Cubas, e queríamos saber se você fez outros filmes”. Disseram que gostaram muito do filme. Nem eu sabia que o filme tinha ido pra Salsomaggiore! A Embrafilme, na época, fez uma cópia, mandou pra lá e não me disse. O filme foi lançado aqui em um fim de semana e tirado de cartaz. Dois ou três anos depois, o diretor do Festival de Taormina, Enrico Ghezzi, me ligou e perguntou se eu tinha algum filme pra mandar pra lá. O último filme que eu tinha feito era o “Sermões”, em 1990. Mande o filme, fui lá, apresentei... aí foi que abriu. A partir daí, fui convidado pra vários festivais, até que em 2000, 2001, teve uma grande retrospectiva de todos os filmes que eu tinha disponíveis no Festival de Turim. De lá pra cá, tive trânsito em vários festivais, muito mais do que eu nunca imaginei. Foi uma coisa que aconteceu, que eu não esperava e que foi fortuita.

VD: Nos anos 90 é que seus filmes passaram a ser conhecidos, então.

JB: Foi uma espécie de reencontro do tempo. Aí foram passar as coisas que tinham sido um pouco perdidas.

MZ: Nesse período da década de 70, vocês vão do Rio pra Paris e de Paris pra Londres, certo? Você disse que fez três filmes em Londres, pode falar sobre eles?

JB: Nós saímos daqui em março ou abril de 1970. Levei daqui pra Paris os negativos, ainda não revelados, do “Cuidado Madame” e do “Sem Essa, Aranha”, com as fitas de som direto do Nagra. Em Paris, fui no laboratório da Éclair, em que fizemos os filmes todos: revelamos os negativos,

montamos, mixamos e tiramos cópias. O negativo tá lá até hoje guardado. Quando, em 2000, o Festival de Turim mandou fazer uma cópia nova do “Cuidado Madame”, eu fiquei impressionado porque a cópia nova ficou melhor do que a original, uma cópia perfeita. Nisso, os franceses são geniais, eles têm uma preservação lá que é espetacular. Pois bem, terminamos os filmes e, nesse momento, nós íamos fazer outros filmes lá. Eu ia fazer um filme chamado “SOS Brasil” e o Rogério tinha dois projetos: um que se chamava “O Rei dos Ratos” e outro que era uma adaptação do “Manual do Guerrilheiro Urbano” do Marighella – que teria sido um filme genial, havia um vazão ali e esse filme iria entrar em uma discussão política extraordinariamente, muito mais que o Costa-Gavras, que o Bertolucci, ele iria entrar com uma força espetacular. Mas, por mais uma dessas ironias e mal-circuitos, mal-fluidos do passado, não se realizou isso. O acordo que nós tínhamos de venda de filmes com um mercador francês, por uma intervenção maldosa, não se realizou, e nós aí ficamos sem o dinheiro. Eram 75 mil dólares com que iríamos fazer os dois filmes, mas não se realizou. E nem o que seria o destino tanto do “Cuidado Madame” quanto do “Aranha” que era ampliar os dois filmes pra 35mm, pra aí lançar lá. Nenhuma dessas coisas foi feita, os filmes permaneceram em 16mm.

Diante disso, tivemos um convite de irmos pra Inglaterra. O Caetano tava lá e um dia telefonou, junto do empresário dele, o Guilherme Araújo, pediram pra nós fôssemos pra lá, o Rogério, a Helena e eu. Nós fomos. Isso foi em junho ou julho de 70, já tínhamos acabado o trabalho. Eu fiquei pouco tempo lá, voltei pra Paris e um dia, de novo, o Caetano ligou, falou com o Rogério e convidou ele pra ir pra L’Escala, na costa espanhola, perto de Barcelona. Tinha alugado uma casa a beira-mar e nós fomos pra lá, por um ou dois meses. Voltando de lá, eu fui pra Inglaterra. Eu vi que era um bom momento pra ficar ali, alugamos um apartamento e fiquei. Comecei a namorar e viver com a Rosa e ficamos três anos e meio ali. No final desse primeiro ano, eu conheci um fotógrafo, grande fotógrafo inglês, que já estava mais velho, estava se aposentando, e em uma conversa eu perguntei pra ele se não queria fotografar um filme que eu queria fazer. Eu frequentava, lá, muito um cinema que se chamava Electric Cinema, um cinema espetacular, uma espécie de cinemateca, que passavam filmes das sete da noite até as sete da manhã. A gente ficava a noite inteira ali vendo filme, tomando ácido... Eu vi uma retrospectiva lá de filmes ingleses e estrangeiros com o tema do estrangulador. Em um dos filmes, era muito interessante que a lente se chamava “Strangloscope” [risos].

Eu fiquei com aquilo e resolvi fazer um filme com aqueles clichês do filme de estrangulador, escrevi um roteiro chamado “Memórias de Um Estrangulador de Loiras” e fui chamar esse fotógrafo pra fazer o filme. Ele tava aposentado e foi muito simpático comigo, me indicou um professor da Universidade de Kensington, Laurie Gane... grande Laurie Gane, o destino sorriu pra ele. Falei com ele e ele falou na hora: “Você não precisa fazer nada, eu tenho negativo, tenho câmera, tenho tudo”. Ele era professor lá, tinha uma sala coberta de negativos 16mm, que eles compravam a toneladas. Foi, realmente, outro homem muito delicado. Ele tinha uma câmera novinha e fez uma tabela de luz... tudo isso se perdeu porque o negativo foi queimado, foi feita uma cópia de cópia, quer dizer, ganhou-se uma outra coisa, mas a qualidade de luz foi perdida. Tinha uma amiga, brasileira, que era secretária do Joseph Losey, que tava fazendo um filme na Inglaterra chamado “The Go-Between”, com uma atriz que tinha ficado muito amiga de alguns

brasileiros lá, Julie Christie, era uma atriz inglesa famosa nessa época, que nos convidou pra ir ver a filmagem, fora de Londres, não me lembro aonde era, em um castelo. Nós fomos ver essa filmagem, tava lá o Losey lá, me apresentou, e tava lá uma produção... e eu fiquei vendo, na filmagem, que tinham umas vinte garotas na audiência, todas loiras, e falei pra um amigo que tava junto comigo, Marcos, que morreu: “Pega cinco dessas loiras e vamos fazer o filme”. Eram extras do “The Go-Between”! [risos] Ele chamou, as garotas toparam, foram em Londres e nós em sete, oito dias, fizemos o filme, que era uma repetição de uma mesma coisa: um homem que saía pra estrangular loiras. Começava com uma, passava pra duas, três, até que tavam lá dez de uma vez. Era esse o filme, um ritmo de crescendo e exaustão.

Fiz esse filme e falei com o Laurie Gane, que era um rapaz, professor – que, como tudo na Inglaterra, era uma profissão modesta – e morava num lugar um pouco afastado de Londres, chamei ele pra fazer outro filme, que chamei de “Amor Louco”, “Crazy Love”, que era o nome de um livro do Breton e também de uma música americana famosa, “Crazy Love”. Aí fizemos o filme em preto e branco, uma fotografia em preto e branco genial. Ele pegou os filmes de vanguarda franceses e ingleses do início do século XX e fez uma fotografia em preto e branco, 16mm, em cima daquilo, uma obra-prima de fotografia – que se conservou ainda um pouco, tem uns trechos bons no “Ônibus Amarelo”. Fizemos esse filme e aí eu fui com a Rosa pro Marrocos e lá eu fiz um outro filme, chamado “A Fada do Oriente”. Alugamos uma casa no sul do Marrocos, em um lugar chamado Taroudant. Ficamos lá uns três, quatro meses. Aliás, eu não aluguei, eu comprei a casa e depois o cara me devolveu o dinheiro, como se fosse alugado. [risos] Outro mundo, outra época, um mundo que desapareceu.

Todos esses filmes dependem muito da época, dependem muito do meio em que isso é feito. O hábito é a camisa de força da época. A gente vive segundo um hábito, tem o cabelo mais curto ou mais comprido, a saia mais curta ou mais comprida. É o hábito que te faz ficar igual ou mais ou menos. É quase impossível você sair da camisa de força de uma época. Todos esses filmes tinham a ver com aquele espírito da época. Hoje sobrevive uma outra coisa ali dentro, mas o que levou a fazer isso era também o espírito da época, essa vontade de ser outro, de não querer ser você mesmo, procurar sair de você, da sua insuficiência.

Depois da “Fada do Oriente”, voltei, revelei o filme, montei e fui pros Estados Unidos, em 1972. Fiquei seis meses em Nova York, onde fiz um filme chamado “Lágrima Pantera”, que foi em torno da nossa passagem ali e do local também. Ficamos em um loft que era o ateliê do Hélio Oiticica, que naquela época não era “o Hélio Oiticica”, era o Hélio, que pegou um loft em que não tinha nada, todo mundo ali vivendo num regime quase que de fome, e fez com uns caixotes de madeira, que ele pegou no Museu de Arte Moderna ou em um depósito lá, e fez o que depois chamou de “Ninhos”. Aquele clima, as pessoas que visitavam ali, tinha um bordel embaixo com essas moças porto-riquenhas, esses negros americanos... era um clima de muita permissividade, bastante permissividade naquela época. Tinha uma boate em frente chamada “The Mud”, “A Lama”, que era uma coisa que só naquela época, hoje nem tem mais isso. [risos]

Depois, voltei pra Londres, montei esses filmes, botei em uma arca e mandei pra um depósito. Perdeu-se isso, em 72, 73, por aí. Em 82, eu falei: “Não é possível que isso tenha sido perdido. Eu

vou voltar e vou achar isso”. Isso estalou porque eu achei entre os meus papéis um recibozinho do depósito, no Tâmis. Cheguei lá, mostrei pro cara e ele falou: “Olha, você chegou tarde, tudo que tinha aqui foi pra um outro depósito, não tem nada dessa época aqui”. Mas eu olhei e pensei que isso era um exagero, o depósito era grande demais pra tudo ter ido pra outro lugar. Perguntei onde era a ala marcada no bilhete, ele me indicou, eu fui, a arca tava lá e recuperei esses filmes todos. Foram esses os filmes que eu fiz lá: “O Estrangulador”, “Amor Louco”, “A Fada do Oriente” e “Lágrima Pantera”. Aí, fiz essa viagem do “Ônibus Amarelo” e vim pro Brasil em outubro de 73.

Quando cheguei aqui, no mês seguinte eu fiz um filme, “O Rei do Baralho”, com o Otelio e uma mulher espetacular, uma atriz genial que acabou não florescendo como devia, Marta Anderson, uma atriz com talento de Marilyn Monroe, não pela semelhança física, mas por aquele talento inconsciente. Fui com a Rosa assistir a uma peça de teatro de revista, ali perto da Lapa, naquela rua onde tinha o Teatro Rival, haviam vários inferninhos ali. Nós fomos em um e Marta estava lá, fazia uns shows de strip tease. Eu, quando vi, pensei: “Essa vai ser a atriz do filme”. Convidei e ela foi fazer a dupla com o Otelio. Ela era genial mesmo, mas sumiu como atriz. Fiz “O Rei do Baralho”, depois fiz “O Monstro Caraíba” e aí foi...

Minha passagem pela Europa foi isso daí. Muita renovação e também muita dificuldade. Hoje, falando assim, parece que tudo isso foi saindo, mas tudo foi fruto de uma mistura de sofrimento e muita dificuldade – mas a obstinação, a vontade e o desejo foram mais fortes, então eu consegui tocar essa coisa. Todos os filmes, desse último que eu fiz até o primeiro, todos foram muito difíceis de fazer, como produção, tudo, nunca tive facilidade de produção nenhuma.

VD: Desses filmes que você fez, “A Fada do Oriente” foi recuperado também?

JB: Foi, tá no “Ônibus Amarelo”, uma boa parte. Ele foi quase todo recuperado, porque foi filmado em 16mm, preto e branco, e sofreu pouco esmaecimento do negativo.

Falei pra vocês sobre o homem que “o destino sorriu” e interrompi, que foi o Laurie Gane. O Laurie era um professor, um rapaz muito sensível, uma flor de pessoa, um inglês de uma estirpe rara. Cinco anos atrás, seis anos atrás, ele leu um texto de segunda mão, uma espécie de biografia do Nietzsche, fez uma história e deu pra outra pessoa desenhar uma história em quadros do Nietzsche, e publicou. Vendeu oito milhões de exemplares na Inglaterra, doze milhões no mundo. Ficou milionário, só de direitos autorais. Mandou pra mim uma foto de uma casa que ele comprou no país de Gales, uma casa espetacular na beira de um penhasco, e falou pra mim: “O dia que você quiser vem pra cá, que esse é o lugar mais maravilhoso do mundo”. Ficou milionário com um gibi, uma história em quadrinhos do Nietzsche! Que absurdo! [risos] A biografia que ele leu deve ter vendido dois mil exemplares, no máximo! [risos] Então, quer dizer, o destino sorriu pra ele, um rapaz que vivia em Londres com muita dificuldade, com uma bicicletinha a motor que tava sempre dando defeito, comia ali fish and chips... apesar disso, nunca com rancor de nada, sempre sorrindo. Ficou rico com uma história em quadrinhos do Nietzsche. Eu, quando vi aquilo, não acreditei. Mostrei pra Rosa e ela também não acreditou. [risos]

VD: Durante esse tempo em que você esteve em Nova York, você entrou em contato com outros cineastas experimentais, da vanguarda que tava acontecendo ali?

JB: Não, não conheci ninguém nos Estados Unidos, nem na Europa. Pessoas que eu conhecia de cinema eram pessoas antigas, com quem eu tinha relações, dois ou três diretores de cinema que eu conheci logo no início, mas nos Estados Unidos ninguém. Quando eu ouvi falar de Jonas Mekas, já estava aqui a muitos anos, nem sabia quem era. Quer dizer, eu sabia, mas nunca procurei ninguém, nunca tive contato com ninguém de cinema, nada, nada.

Paula Mermelstein: Você teve contato com pessoas de artes?

JB: De artes, conheci algumas pessoas sim. Conheci muito o John Cage, estive muitas vezes com ele, levei o Arto Lindsey e a Rosa na casa dele duas vezes. Conheci o Merce Cunningham. Conheci uma grande escultura, amicíssima do Cage, que fazia as obras dela com material que ela encontrava na rua, Louise Nevelson. Uma mulher que deu uma sorte também, casou-se com um banqueiro e o cara falou: “Faz o que você quiser”. Eu uma vez perguntei: “Onde é que você pega esse material?” e ela: “No lixo”. E ela casada com o milionário... [risos] Conheci o Barnett Newman. Não conheci pessoalmente, mas vi muitas obras do Jasper Johns, do Pollock... era uma overdose de Pollock. Conheci muito esse lado artístico, aquela coisa de arte moderna. Conheci o Ellsworth Kelly. Conheci muito essa gente, mas de cinema ninguém. Quem fotografou o “Lágrima Pantera” pra mim foi o Miguel Rio Branco, que era um fotógrafo e nunca tinha feito um filme. Chamei e ele fez esse filme, em preto e branco e cor.

“Lágrima Pantera” é o verso do Sousândrade: “lágrima / pantera”, as duas imagens do medo, do receio. Eu fiz o filme como uma montagem de duas panteras. Fui montando o “Ninho” e as pessoas em volta; as sombras e o projeto gráfico. Fazendo como se fosse uma montagem de palavras. Uma montagem estranha porque “lágrima” e “pantera” são duas palavras difíceis de botar juntas. O Augusto dos Anjos tem um verso em que fala de “ingratidão”: “a Ingratidão – essa pantera –”. Uma coisa aproximada da outra, uma coisa perigosa, tanto a “pantera” quanto a “ingratidão”; tanto a “lágrima”, que é algo que você faz num momento de euforia ou de dor, e a “pantera” que é uma coisa que você, naturalmente, deve ter medo. Então, eu fiz uma montagem de como se fossem duas palavras que se encontrassem, usando clichês do cinema como plano e contraplano: um plano em preto e branco e o contraplano, com a mesma ação, em cor. Não o mesmo plano com viragem, mas planos diferentes. Foi assim. Botei algumas coisas, algumas cenas com planos ambientes. Tem lá um plano-sequência grande também, que é uma espécie de encenação do crime, revelando o lugar.

Foi um momento de ouvir muita música, tinha muita coisa antiga que tava ainda viva ali. Eu ouvi muito jazz nos anos 70, quando as bandas de rock tavam todas no auge, Grateful Dead, essas coisas. Eu ouvia os grandes músicos de jazz, Thelonious Monk, Miles Davis... um que ficou até nosso amigo, nos convidou a ir na casa dele, Art Blakey, baterista. Milt Jackson. Uma porção de músicos antigos do jazz ainda tavam numa espécie de um último suspiro ali, tocando. Um baterista dos anos 30 que eu conheci foi Cozy Cole. Max Roach. Isso tudo eu assisti na Inglaterra. O Monk nós conhecemos, eu e a Rosa fomos falar com ele. Ele não conseguiu falar, ficou roncando, mas não falava. Conhecemos todos esses músicos antigos e também as bandas novas que tavam ali, sobretudo o Grateful Dead, o Led Zeppelin, o Jimi Hendrix. Ele morava a duas casas além da que eu morava, mas nunca fui vê-lo. O show que ele deu na Ilha de Wight eu não

pude ir porque estava na Espanha e não tive como sair pra lá, mas ouvia muito e gostava imenso do Jimi, muito mesmo. Desses de música moderna, é de longe o que eu mais ouvi e o que eu mais gostava.

Nessa época, tinha muita coisa que tava chegando pra cultura, era uma época de certa ruptura de comportamento também. A geração de vocês, do João [Batsow, neto de Júlio], vocês já nem são meus filhos, mas meus netos, já são duas gerações. Houve uma modificação de comportamento, de aceitação social. Vocês têm hoje um outro tipo de ruptura a fazer, não como a daquela época, de costumes e pessoal. Tudo isso permanece, mas hoje se tem um outro horizonte de rebeldia.

PM: Quando você falou sobre o Aby Warburg, eu me lembrei de uma entrevista em que você falava sobre o “Le Déjeuner sur l’herbe” do Manet e em como havia ali um deslocamento sobre colocar uma gravura dentro do quadro, e como você queria fazer algo parecido no “Cleópatra”. Fiquei pensando em como isso também se aplica a vários outros filmes seus, não só quanto a esse deslocamento, mas também no olhar das personagens para o espectador. No “Garoto” você refaz o quadro e parece que a personagem tá sempre não só olhando, mas falando com o espectador também.

JB: O Warburg teve uma leitura erudita do “Le Déjeuner sur l’herbe”. O próprio Manet escondeu e o Warburg viu de onde o Manet tinha não observado, mas *copiado* o “Le Déjeuner sur l’herbe”, que é de um sarcófago grego que o Rafael viu em uma cópia romana no jardim de um cardeal e fez um desenho em cobre desse sarcófago. Um dos principais discípulos do Rafael – que são dois, o Marcantonio Raimondi e Giulio Romano –, o Marcantonio Raimondi pegou essa cópia em metal e fez uma gravura. Essa gravura ficou famosa porque todos os ateliês de pintura – na época em que existia pintura, ou seja, na pintura de ateliê – copiavam como aprendizado esse desenho, que é justamente o “Julgado de Páris”, que é um julgamento sobre a beleza no ocidente. É a escolha do Páris, o julgamento que ele faz das três deusas. O Marcantonio copiou um detalhe essencial, mas marginal, do sarcófago.

Essa história é o seguinte: há um banquete que Zeus dá pras deusas do Olimpo. Uma havia acabado de ser expulsa, que era Afrodite. A deusa da discórdia, durante o banquete, Éris, pega uma maçã dourada e dá a Zeus, dizendo: “Quero que você entregue essa maçã à deusa mais bonita desse banquete”. Zeus ficou numa situação difícil, porque a quem ele desse essa maçã, as outras deusas ficaram contra ele. Ele chama um mensageiro, Hermes, e diz a ele para ir ao Monte Ida, perto de Tróia, procurar esse caçador, esse pastor desmemoriado – que é um príncipe, Páris, que foi expulso dali – e pede pra ele decidir qual das três é a mais bela. As deusas, quando sabem disso, voam pra lá e o Páris, então, pede para que elas tirem a roupa, porque, para ver a verdade, só nua. Elas tiram a roupa e ele pergunta a cada uma o que poderiam trazer pra ele. A Hera, a deusa do ar, da organização, da administração, oferece isso para ele. Atena oferece a sabedoria e Afrodite, quando chega a sua vez, promete que essa noite, ainda, ele teria no seu leito a mais bela mulher da Grécia, Helena. Páris, então, pergunta o que a Helena tem de bom e Afrodite, que tinha apenas uma fita na cintura – o *cestus*, uma fita que era usada para evitar o *incestus*: quem tinha a fita não podia ser possuída por ninguém da família, que era comum que isso acontecesse –, tira a fita e mostra os órgãos. Páris, então, dá a maçã pra ela. Mais tarde, o Freud interpreta, a

partir desse episódio, que você só acha belo aquilo que te dá um prazer sexual, a interpretação que ele deu sobre a beleza no ocidente, a partir do Julgamento de Páris.

Nessa gravura, a água que cai do Monte Ida é a mesma água que vai banhar Tróia. Quando acontece esse julgamento, Afrodite ganha a maçã e volta ao Olimpo, voltando a ser deusa. Então, essa água que domina o monte e abastece Tróia é guardada pelos deuses fluviais e é dessa imagem dos deuses fluviais que o Manet tira o “Le Déjeuner sur l’herbe”. Esse desenho era muito copiado nos ateliês e o Manet foi um frequentador de ateliês, era do ateliê do Thomas Couture, ele era um homem de ateliê. Manet pegou a imagem dos três deuses luz e uma mulher andrógina olhando para o escultor, e colocou isso dentro da paisagem francesa, em um bosque. Esse é o arco que o Warburg estabeleceu, de onde vem a primeira formação do “Le Déjeuner sur l’herbe”, que vem de um sarcófago grego. Warburg vê como que isso atravessa todos os tempos na pintura, o que se chama de “imagem dialética”, ou seja, de onde lá distante veio até aqui, os muitos tempos distantes em que isso foi sobrevivendo, a cada intervalo uma sobrevivência. Ele faz todo esse trajeto até o “Le Déjeuner sur l’herbe”. E o Manet deu uma pista errada pra não pegarem ele. Quando vieram criticá-lo, quando o quadro foi rejeitado no Salão, ele disse que não tinha nada de novo naquilo, que mostrar duas mulheres nuas em um bosque era uma coisa renascentista, que era um quadro do Giorgione do “Concerto Campestre”, que tem duas mulheres nuas e dois caras, mas é completamente diferente daquele que ele copiou. [risos]

Essa é a questão. A sobrevivência se deu no quadro do Manet como se deu em todos os quadros que você, de alguma maneira, reproduziu. Como aquilo que sai de um quadro com pinturas a óleo, estáticos, se transformam depois em película em movimento. Isso é uma transposição. O que se deu com o quadro do Manet se dá quando você faz todas essas relações com alguma formação pictórica de um outro suporte. Essa coisa do “Le Déjeuner sur l’herbe” é muito importante, porque ali foi justamente onde o Warburg deu a chave dessas duas coisas essenciais em toda a arte, que são a sobrevivência e o intervalo. A sobrevivência se estrutura no intervalo. A primeira coisa é aqui, a segunda é ali; de lá pra cá, houve um intervalo, então se estruturou essa nova sobrevivência, o gesto passou de uma coisa a outra. Isso vem desde sempre e o Warburg localizou as primeiras pegadas que vêm até aqui, o que o Walter Benjamin chama de “imagem dialética”, uma coisa distante que chega até agora e que você é capaz de ver essa trajetória de tempos múltiplos como se fosse uma constelação em que cada estrela está localizada em um tempo diferente.

[Bressane nos mostra a primeira edição da Mnemosyne e comenta algumas das suas placas]

JB: Isso tudo é uma montagem serradíssima. Uma imagem está ao lado da outra nem sempre por um motivo visível, mas implícito. O Warburg tinha uma crença generosa nas pessoas, ele acreditava que, além dessa montagem, poderiam haver outras. Imagina, ninguém nem conseguiu chegar a essa, imagina a outras. Mas ele acreditava no homem. Era uma falsa crença, mas ele acreditava que o homem era possível, poderia ser sensível ou alguma coisa, coisa que não é.

O Warburg incluiu aqui a controvérsia também. Ele encontrou a mesma tipologia, entre o “Le déjeuner sur l’herbe” e o Rafael. A mesma posição, a mesma disposição dos corpos. Mas ele

descobriu antes e inseriu também aqui o que parece ser outra cópia, em um quadro holandês do século XVII, que também tem o mesmo motivo. Todos têm o mesmo motivo das mulheres em um campo, mas esse aqui, do Giorgione, é que foi o desvio que o Manet quis fazer. É o mesmo motivo, mas a disposição dos corpos é completamente diferente. Como as pessoas, até hoje, são mais atentas ao entrecho do que à coisa, o Manet deu o entrecho: “duas mulheres nuas num campo, com dois rapazes – isso é o Giorgione”. Sim, esse é o entrecho, mas não é a mesma coisa. Até hoje, se observa sempre o entrecho, o enredo, a história, quando numa imagem isso passa para um segundo plano; o primeiro plano é a própria paisagem, que é a natureza diretamente, sem transparência.

Na Mnemosyne, existem todos os tipos de associação de imagens, em torno da questão do gesto. O Warburg viu que o gesto de uma campeã de golfe, com um taco, é o mesmo gesto da bacante, quando vai cortar uma cabeça. Ele pegou o livro do Darwin sobre as feições e foi juntando os mesmos gestos, gestos pré-históricos que sobreviveram até hoje.

Chegou ao ponto em que, no final, ele fez uma que era contemporânea. Houve uma época em que o Vaticano fez um acordo com o governo do Mussolini, que daria as terras ao Vaticano, mas a Igreja teria de abrir mão do controle espiritual sobre as pessoas, que aceitou isso. O Warburg achou isso a destruição da Igreja, dizendo que nunca nenhum poder terreno teria sobre ninguém a força de um poder espiritual, ou seja, o poder espiritual tinha desde que o homem existe, de quando tinha medo do trovão, até hoje, enquanto as forças de poder são sempre uma coisa episódica. Então, o Warburg botou todas as fotos do Vaticano, das colunas, e da assinatura desse contrato que o Vaticano fez com o governo do Mussolini. Embaixo, nessa mesma Mnemosyne, ele colocou uma notícia de jornal sobre um desastre de trem, com uma foto de um dos sobreviventes agonizando e pedindo um padre, segundo a manchete. Ele colocou dentro da Mnemosyne, mostrando “Isso é o que a Igreja tá perdendo”, quer dizer, o homem na hora da morte, naquele final, chama um padre, então ele tinha a força espiritual dentro dele. Isso é o que a Igreja tá abrindo mão por causa de uma terra.

O Warburg foi até o final com essa coisa. Essa combinação do “Le déjeuner sur l’herbe” é a mais visível, mas ele faz associações que estão mais dentro da língua da imagem, mostrando inclusive a ligação da retórica com a imagem, porque tudo o que você vê é alguma que você conhece e, se você conhece, é pela retórica. Foi a retórica que criou as figuras de sintaxe, todas as figuras de linguagem foram criadas pela retórica, e a mesma coisa na pintura. Algumas coisas não estão ali, mas estão na linguagem da pintura. Então, por exemplo, não aparece o sujeito pedindo o padre, mas junto da palavra se mostra o que se está perdendo ali, é algo que não está na imagem, mas que está relacionado a ela.

Então, é uma grande charada isso aqui. Como diria o velho Fernando Pessoa, é uma “charada sincopada, que ninguém na roda decifra nos serões de província”, entendeu? [risos] Isso aqui é muito difícil e exige uma leitura, um afincamento de imagens muito grande pra você poder entrar na montagem de cada um, no por que de algo estar ali, o que une uma coisa à outra. Não tem uma coisa só, são muitas coisas, são muitas sugestões, muitas relações, intrarrelações, quase que infinitas.

GLF: Quando você teve contato com a Mnemosyne pela primeira vez?

JB: O Warburg foi traduzido pro ocidente em 92, os “Ensaio Florentinos”, saiu em francês. Eu li no Magazine Littéraire, uma revista francesa, uma matéria sobre o Warburg, já não me lembro quem foi, acho que foi o [Giorgio] Agamben. Ele tava fazendo uma pesquisa na biblioteca em Paris sobre o Benjamin e encontrou lá algumas coisas do Warburg, que ele nem sabia quem era. Ele copiou e foi feita uma edição em 92, 93, com os “Ensaio Florentinos”. Eu vi no Magazine Littéraire uma menção anterior a esse trabalho. Eu estava fazendo o “Sermões” e fiquei muito impressionado com isso, tanto que já procurei algumas coisas assim, como a reprodução da Venus, mas muito ainda incipiente, porque eu não conhecia ainda a coisa, tive uma intuição só. Isso foi em 88, 89. Pra poder entender isso eu li uns dez livros sobre, porque de cara eu não tinha nem condições, nem cultura pra compreender isso. Mas li o Edgar Wind, o [Erwin] Panofsky, o [Raymond] Klibansky, o Fritz Saxl, a própria Gertrud Bing, a secretária do Warburg, que foi a mulher que salvou isso daí.

Então, eu li esse pessoal todo, pegando as dicas de como que lia esse projeto da Mnemosyne, que ele não terminou. Ele teve um ataque cardíaco em 1929, ia fazer uma grande conferência pra mostrar a Mnemosyne dentro de um seminário que ele tava fazendo sobre a cultura da Renascença, mas morreu. O Warburg teve uma maldição, porque ele era um homem muito rico, a família dele era, até hoje, uma família de banqueiros, um dos bancos mais poderosos do mundo, o Warburg Bank. Ele abandonou, deixou pros outros cinco irmãos a responsabilidade financeira, contanto que eles pagassem para ele os livros que ele comprasse. Ele construiu uma biblioteca extraordinária e foi fazendo, até fazer isso aí. Ele entendia que essa montagem fosse uma filosofia, uma história do pensamento sem palavras. Chegou a preparar 79 dessas pranchas e morreu. Era muito rico e comprou um hotel em Roma, um hotel de três andares, e se instalou lá. O escritório dele tinha quarenta mil livros.

O que mudou um pouco a vida do Warburg foi que ele veio à América em 1896. Ele fez uma viagem aos índios Hopis no México e lá ele mudou a cabeça dele. Quando ele viu aquilo, ele falou: “A Renascença começa aqui”. Aí ele fez essa biblioteca, porque ele ficou muito impressionado com o ritual da serpente, e ele viu as casas dos hopis, que moravam no deserto, em umas rochas, uns buracos, e em algum desses buracos tinha um furo e, embaixo, tinha uma espécie de um pátio fechado dentro da pedra, que eram os altares. Ele ficou muito impressionado com isso porque, em qualquer lugar em que você sentava, você via o altar inteiro, como se fosse uma ferradura. Ele fez a biblioteca dele nesse mesmo modelo, em que de um ponto você via todos os livros, que eram sessenta mil quando chegou na Inglaterra. Agora, eram em prateleiras e ele achava que, em cada época, um livro devia estar em alguma prateleira diferente: por exemplo, com um livro de biologia do século XVI, ele achava que hoje era um livro importante de poesia, então ele tirava da biologia e botava na poesia. Ele fazia essas montagens.

Isso foi um problema muito sério, porque era uma biblioteca cara, em que você tinha que ter um sistema de telefone pra orientar as pessoas sobre onde deveria procurar as coisas – algo com que o Ernst Cassirer, quando foi lá, ficou muito impressionado. Então, quando o Warburg terminou a biblioteca e morreu, o nazismo tomou conta da Alemanha e tava certo que eles iriam lá e

destruiriam a biblioteca, ele sendo judeu. A família do Warburg, sabendo do que que tinha ali, comprou um navio de carga e adaptou pra transportar a biblioteca, botou ela dentro do navio e mandou pra Inglaterra. Um mês depois, a Gestapo foi lá procurar onde tavam os livros, porque queriam queimar tudo; não encontraram mais nada e destruíram a parte interna do prédio. Esse material chegou na Inglaterra durante a guerra e não se sabia quem era o Warburg, um milionário excêntrico, louco, que tinha passado seis anos no hospício em Kreuzlingen, como paciente do [Ludwig] Binswanger – o tio do Binswanger foi quem cuidou do Nietzsche.

Então, o Warburg era tido como um milionário, erudito, tinham sessenta mil livros e ninguém sabia pra que que isso serve. Pegaram e botaram dentro da biblioteca da Universidade de Londres, ficou estacionado ali por trinta anos. No final dos anos sessenta, a universidade, com a Inglaterra já mais recuperada da guerra, resolveu fazer uma investigação sobre o que que eram aqueles livros e descobriram que a biblioteca do Warburg era maior do que a universidade. Então, eles falaram: “A gente não pode botar isso lá; ao contrário, nós é que temos que ir pra lá”. Mais tarde, eles junto com esse Courtauld, fizeram o “Warburg and Courtauld”. A pouco tempo, a alguns anos atrás, eu ouvi que dizer que iam fechar a biblioteca do Warburg, porque não tinha mais aluno. Era uma manutenção cara, porque são muitos livros, precisa de todo um sistema de refrigeração, de comunicação por telefone, e não tinha aluno. Tem uma produção de estudos de arte que é a maior do mundo, o maior centro de estudos de arte do mundo tá lá. Edgar Wind foi quem tomou conta daquilo, o maior discípulo do Warburg é o Wind. Ninguém tá interessado nisso, são estudos muito difíceis de se fazer, então tá meio abandonado isso lá.

MZ: Essa questão da retórica para a imagem, que você comenta na Mnemosyne, me lembra de algo que você fez e que eu gosto muito no “Brás Cubas”, que é o “necrofone”.

JB: O “necrofone” é uma interpretação de uma coisa que eu já tinha feito antes e que, todas essas três cenas anteriores ao “necrofone” tão no “Ônibus Amarelo”. São cenas que eu fiz em um filme chamado “Viagem Através do Brasil”, em 74 e, depois, em 75, em Machu Picchu. É o princípio de você buscar o som onde ele não tem mais. Eu fiz uma cena com o microfone passando por uma pedra em cima dos sinais rupestres, porque o sinal você sabe o que é e até o sentido que ele possa ter, o que não se sabe, e isso tá perdido para sempre, é o som daquilo, como que se chamava aquele sinal. Isso não tem mais. O “necrofone” é um pouco isso. Você se lembra do princípio do livro, “Ao verme que roeu as frias carnes do meu cadáver”, ou seja, já não tem mais voz, ficou o esqueleto nu ali. Então, por isso o “necrofone”, o microfone desce pra procurar o som onde não tem mais som, não tem mais voz, é um esqueleto. Não morreu completamente. O Lacan tem uma tese que diz que o homem só morre quando acaba o osso dele: o último tropeço do nome é no osso. Enquanto tiver o seu osso, você também tá vivo. O último tropeço que o seu nome sofre, é no osso. Depois do osso, acabou. Então, o microfone desce até o osso, o esqueleto ainda tá ali, mas não tem mais a voz, essa parte já foi. Então, essa é que a ideia do “necrofone”. É uma ideia do Machado de Assis e, justamente, é no início do filme, porque ele bota isso na epígrafe do livro, “Ao verme que roeu as frias carnes do meu cadáver, eu dedico essas saudosas memórias”. Então, é uma coisa que já não tá mais ali. Essa é a interpretação que eu fiz na imagem e criei essa imagem

do “necrofone” pra traduzir essa coisa intraduzível, que é o texto do Machado de Assis, sugerir uma coisa que é intraduzível. Essa que é a questão do “necrofone”.

Rio de Janeiro, 23 de abril de 2023.

Conversa com Fausto Fawcett

O Fausto de Goethe trocaria tudo por um tapete mágico onde pudesse voar junto do sol, em um dia infinito, contemplando todo o espaço aberto da natureza. Outro Fausto, de nome corrompido, misturado ao Fawcett da vedete, não quer saber de tapete mágico nenhum. Um Fausto contemporâneo não sobe em tapetinho mágico não. A literatura de Fausto Fawcett é uma que depende das sombras e que se forma próxima da caixa-de-rua, onde todos estão tentando se virar, fazendo um serviço de manhã e outro de noite, aproximando suas paixões de suas profissões, e o mercado formal do crime. Para suas personagens, portanto, o sonho da *Aufklärung* apenas botaria água em seus chopps.

Veterano desconfiado em relação aos encantos do progresso, Fausto é um orador e escritor de imaginação mais para mefistofélica. As quase quatro horas de conversa que tivemos o prazer de travar com ele nada ficam devendo em relação ao efeito de seus textos, a todo momento as respostas remetiam ao fluxo de sua poética, ele mesmo a “semi uzi equipadinha de cartucho musical” de *Rio 40 Graus*. A certa altura um passante gritou lá de baixo rompendo o silêncio – “Eu tô maluco!” – e a própria rua pareceu ressoar com a voz poderosa que no interior nos desencorajava das facilidades da autoajuda e das promessas do transumanismo. Transumano é o Capitão Nascimento, para meros mortais resta a versão de camêlo.

Se em 1987, ano marcado pela morte de Andy Warhol e Gilberto Freyre, “*Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros*” falava de um mundo onde as formas mais sofisticadas da técnica inevitavelmente param na mão de criminosos simpáticos, foi nesse mesmo ano que a partir de um ferro velho uma amostra de Césio 137, roubada de uma demolição que foi embargada e ficou pela metade, provocou o maior acidente radiológico do mundo em Goiânia. Desastre que por si só não pareceria deslocado no conjunto do disco. Aquele ano assombrado por fiscais do Sarney e pela carne de Chernobyl pareceu ter ficado para trás com a consolidação da Nova Democracia, embora Fawcett por todos esses anos continuasse a pregar em suas litâneas o acidente permanente que é a sociedade brasileira.

Já quase meio século depois, aqueles anos de interstício do governo Sarney estão, como um planeta invasor, prestes a colidir com o nosso tempo. A geração nascida nos oitenta e noventa aguarda nervosa o acerbamento da penúria e da malandragem que assombra o discurso de seus velhos. Para aqueles que procurando o que assistir enquanto o desastre corre, Fausto Fawcett aparece na forma de um homem do sapato branco ainda mais sedutor, humanista pervertido, nos oferece não um contrato com o inferno, e sim um noticiário do jardim das delícias.

Texto introdutório por João Vitor Giorno e entrevista por Davi Pedro Braga, João Vitor Giorno, Matheus Zenom e Paula Mermelstein

Matheus Zenom: Fausto, pra começar a conversa, algo que faz com que a gente goste tanto do seu trabalho é reconhecer nele um imaginário muito próprio seu, um imaginário que você tira tanto do que está nos jornais, nas ruas, na literatura, na cultura de maneira geral. Queria saber se você já desenvolvia esse imaginário antes das músicas, antes de estreiar como cantor, se já escrevia antes, qual era sua relação com a literatura antes.

Fausto Fawcett: Essa mistura sempre aconteceu. Desde que eu comecei, adolescente, a escrever contos, a me meter a fazer comentários sobre o mundo, pra mim era tudo a partir de uma espécie de grande colagem. Isso tinha a ver com a rua, o lugar onde eu estava, um lugar exigente, que é Copacabana. Todo o imaginário que tinha a ver com o rock, que, na época, em 1971, 72 era o grande farol comportamental, filosófico, cultural de certa juventude – aliás, eu gosto de me referir aos grupos muito mais como companhias teatrais e musicais do que simplesmente grupos de rock, porque cada um tinha um imaginário, sugeria alguma coisa, no Brasil e fora, obviamente. Você colocava uma vitrola, um vinil e tal, e ficava escrevendo a partir daquilo. A outra influência grande eram os livros; e aí tem um detalhezinho, porque às vezes eu não tinha dinheiro pra comprar, às vezes eu só queria uma parte do livro, só me interessava por um trecho dele. Estou falando porque isso tem uma ponte com o rap, com a falação. Então, eu, que obviamente sempre gostei de andar muito e pensar andando, elaborar as coisas andando, andando pra observar e pensar, eu decorava trechos dos livros. Uma página aqui, outra página ali, um trecho ali e outra coisa aqui e quando eu via tinha metade de um capítulo decorado.

Tinham também as bancas de jornal. Hoje em dia elas viraram quase que uns minibazares, mas estou falando isso porque antes, quando você entrava nelas elas se transformavam em cabanas de publicações. Eu sempre gostei muito de revista, de jornal, enfim, de comunicação, e você via uma revista de aeronáutica, erótica, de administração, de fofoca que seja. De certa forma, pra mim, já tinha uma pulsação de vários universos. Com imagens, figuras também. Aquilo fazia uma ponte com a minha infância, porque eu fiquei uns 3, 4 anos morando ali no Leblon, do lado do Jardim de Alah, onde tem o edifício Jornalistas, não sei se é esse ainda o apelido, são 3 edifícios, ali do lado da Cruzada São Sebastião, no começo do Leblon, do lado da entrada do metrô. Nessa época eram histórias em quadrinhos, daquelas tradicionais, todas que se possa imaginar; só bem depois que surgiram as *graphic novels*, essas coisas diferentes, mais “profundas”, sei lá. E lia também contos de fadas, Monteiro Lobato etc. Você vê, essa mistura já acontecia ali, essa coisa fechada no Leblon.

Em Copacabana, isso se expandiu por causa do ambiente, as informações eram muitas; consequentemente, vindas das pessoas com quem eu conversava, do ambiente com o qual eu interagia, que ia desde uma marginalidade, de uma coisa policialesca, marginal, até algo hedonista que tinha a ver com as boates, um hedonismo perigoso, boêmio. A presença forte do mar, da floresta e das pedras, do Pão de Açúcar, coisas que eram da Zona Sul, mas enfim, como presenças que dão uma encurralada no seu ego, em que você fica pequenininho, digamos assim. Você sobe num terraço, vê aquele mar de prédios, vê a multidão, vê todo o labirinto de construções, de profissões e aquilo dissolve teu ego, tanto numa forma de balbúrdia de

civilização, de urbanidade, quanto como na clássica dissolução do ego diante da natureza. O ambiente é toda essa colagem de assuntos de que falei, como se fosse um quadrozinho de [Maurits Cornelis] Escher, em que uma coisa vai entrando por outra. Na minha, cabeça funcionava dessa forma.

Isso me lembra o texto que você botou [apontando para Paula], logo na primeira edição, falando dos quadros do Rubens, do Cronenberg, do Warhol [Fausto se refere ao texto “Flesh and Crash”]. Aquilo pra mim é a tradução disso, a principal, pra qualquer coisa, que é esse organismo vivo gigantesco e, como você bem coloca, em luta consigo mesmo, e cheio de tensão e equilíbrio. Isso pra mim estava na banca de jornal, na rua, na mistura de música com a escrita, que pra mim sempre teve uma perspectiva, uma onda de batida, de encefalograma. Depois, quando chego na PUC-Rio, onde fui fazer Comunicação, eu aproveito os materiais, quero dizer, a parafernália de lá que só era usada pras aulas e passei a usar pra fazer radionovelas, gravações. Eu levava os discos, pegava o rádio e já fazia, com a ajuda de algumas pessoas – que depois viraram parceiros meus, como José Thomaz Brum, Marcelo de Alexandre – para fazer essas superposições e essas colagens. Pra mim, passear e circular por todo o tipo de imaginário é a principal tarefa, entendeu?

Não existe “um” imaginário. São 8 bilhões de pessoas, não sei quantas produções feitas por artistas, pintores, trabalhadores industriais, cientistas, escultores, cineastas, produções televisivas, radiofônicas, e agora isso explodiu com o digital e a internet. Você tem aquelas três pistas pra trabalhar: oral, que talvez seja a principal, durante milhares de anos; a escrita, que humanisticamente é um super pilar pra gente; e o audiovisual, que junto com o oral domina, porque, digamos, o humanismo vinculado a uma tradição letrada é quase como se ele fosse um chihuahua ali entre dois dobermanns, o oral e o audiovisual [risos].

Só que é um chihuahua bem poderoso. Afinal de contas, a palavra é uma força gigantesca, e você tem ainda um prestígio, toda uma presença influente na psique das pessoas de quem tem, sei lá, uma autoridade filosófica ou alguma função pedagógica. Agora você tem uma pessoa que fala, por exemplo, de estoicismo, que virou uma moda e que tem lá sua pertinência para ser usada como autoajuda, porque faz referência a um equilíbrio, a um “não se deixar levar pelas paixões”, pra você chegar e ter uma certa lucidez. Não ser “centrada”, porque a pessoa centrada acaba virando um alvo, mas ter uma forma de lidar com as paixões, com as agruras e delícias da vida. Como sempre, é um “ensina-me a viver”, mas por outro lado atende a autoajuda, que faz parte de uma grande tradição – isso já tem uns 30, 40 anos – de valorizar ou colocar em perspectiva o seu desempenho, comportamento. “Vamos melhorar o seu desempenho aí na vida, vá para sua essência”. O estouro da autoajuda começou com aqueles livros tipo “10 passos para você alcançar...” todos os sucessos: sucesso financeiro, sucesso no amor, sucesso no sexo, sucesso ali onde você vai. Começou dessa forma, depois viram que era só uma derivação de uma coisa do final do século XIX, começo do século XX, uma crença na força do pensamento que acabou desembocando em vários fundamentalismos, em várias ciências, em várias seitas e bolhas de fanatismos que a gente tem hoje circulando midiaticamente soltinhas. Até no 8 de janeiro, esse tipo de coisa se fez presente. Não é o principal, mas faz parte da extrema-direita.

A autoajuda tem a ver com esses esoterismos, essas perversões de todas as religiões, ciências e crenças, pra chegar numa espécie de força do pensamento positivo, ou que tipo de pensamento for, e que acaba misturando com astrologia, com isso e aquilo, e fazendo dos cérebros ansiosos um caldeirão alucinado. E aí você vai ter gente do 8 de janeiro e gente do outro lado dito esquerdo também, acreditando em várias "New New Ages sustentáveis" e dizendo que é tudo legal [risos]. Aí tem um empate técnico. Esses fundamentalismos, pensamento positivo, autoajuda, em relação aos estoicos ou qualquer outra coisa – pode ser Nietzsche, Sócrates, qualquer coisa que seria sofisticada, erudita – também acaba virando autoajuda. Começou com esse negócio de "dez passos pra qualquer coisa" e depois viram que não é só isso, que você tem que lidar com as sombras, como qualquer bom cinema ou boa literatura, tem que lidar com as ambiguidades. Só que aí eles exageraram ao contrário e apareceram 300 livros com "foda-se", "ligue o foda-se" e não sei o que. Tudo acaba sendo aquela jornadasinha do herói, no final das contas, transposto para autoajuda. É o outro lado do 8 de janeiro, que são os movimentos identitários, que tem sua relevância, sua pertinência óbvia, mas também tem seus excessos, como toda militância, e acaba criando armadilhas de intolerância.

João Vitor Giorno: Aproveitando essa coisa goethiana que tem no seu trabalho e no seu nome, como você encara a literatura de formação, do Bildungsroman, e qual a possibilidade dela na nossa época diante do que você tá falando, com a atrofia da literatura em relação às outras formas de comunicação, desse mundo hiper complexo e até a ideia do romance de formação em paralelo à autoajuda? Isso é algo que você falou e fiquei achando interessante.

FF: Hoje é como se toda obra literária tivesse que ser, de certa forma, edificante. Porque de um lado tem "a família, a tradição e não sei o que", tudo distorcido, e do outro lado, a jornada do herói de quem é periférico, ferrado. Então, o Paul Verhoeven não vai dar, entendeu? Ou o Cronenberg, o que for. O próprio Dostoiévski ou o Nelson Rodrigues, não pode. Um Dalton Trevisan, um Rubem Fonseca não pode. Porque você não deve tratar o ser humano a socos e pontapés ou entrar nas insignificâncias e nas ambiguidades, no raso mesmo em que ele esteja, sem dar a ele uma perspectiva. Isso é o auge daquele sentimento moderno que todos têm, de certa forma, de que nós temos capacidade de resolver tudo: "isso está acontecendo porque..." e aí você escolhe: porque tem alguma causa psicológica ou sociológica. Principalmente sociológica, porque "a culpa é da sociedade que faz aquele indivíduo" e "quando a sociedade estiver legal, ele vai ficar legal!" Aí não teríamos filmes escandinavos, não precisaria. Com um alto índice de desenvolvimento, para que você vai fazer arte? Não precisa mais...

Estas perspectivas levam pra pergunta que você fez: romance de formação do quê? De quê? De que forma, o que que se formou em você? Porque essa batalha entre as ambiguidades todas que a gente tem, os paradoxos, as contradições, eram o que faziam ser um grande barato você ler Dostoiévski, Shakespeare, Nelson Rodrigues, a base mesmo, humanista. Mas como a gente tem uma vivência de urgência, de comercialização absoluta do que a gente sente, estamos em um certo clima Pavlov em que a gente nem sente mais direito, como se as pessoas babassem de indignação, mas também babassem de misericórdia, babassem de empatia... é tudo histérico. A pandemia tocou nisso bastante: tudo o que você tinha como movimentação, civilização da sua

vida, do cotidiano, ficou no modo avião. De certa forma, a gente tá há uns 20, 30 anos, convivendo com bugs atrás de bugs. Teve aquilo na virada dos anos 90 pra década de 2000, em que o grande assunto era que os hackers iriam parar o mundo. A web tinha acabado de chegar, nem tinha chegado direito pra todo mundo, e já falaram que ia parar. Não aconteceu. Os bugs foram outros: o 11 de setembro, epidemias que não viraram pandemias, mas funcionaram como ensaios, os bugs econômicos, de 1997 e, depois, o de 2008 ; em relação às perturbações climáticas você tem, em 2004, um grande tsunami... Você teve vários colapsos, até que uma dessas epidemias virou pandemia e realmente parou o mundo. Isso colocou todos nós numa urgência, como se todos vivessem que nem os soldados quando voltam da guerra, com aqueles transtornos pós-traumáticos. O que o Talibã representa também está de certa forma espalhado; fechamento, fundamentalismo, porque você não aguenta a avalanche das coisas que acontecem. Isso pra gente aqui, que gosta de informação, mas também atinge todo mundo pelo lado econômico, financeiro.

Outro problema é não saber quais valores, o que nós devemos valorizar em termos comportamentais ou de organização social. A gente diz "ah não, isso é democracia" e você vai ver, 34% dos países são democracias, dos, sei lá, 200 que tem no mundo. Tem uma grande turma que são democracias movediças, que você não sabe muito bem como que tá, e uma grande turma ainda cheia de ditaduras, tiranias... Tem um nomezinho chamado "sinarquia", que é você ter um governo com castas, uma classe dirigente. Isso, de certa forma, tá nesses fundamentalismos. Existe uma meia dúzia que manda no mundo e a gente tá vivendo um processo em que dos 8 bilhões, 4 bilhões vão se ferrar. Então, não vai dar, não tem como. Robotizações, financeirização, uberização da vida no geral. Nessa, de que 4 bilhões vão morrer, o que vão aparecer? Anarquias, anarquias e anarquias. Tanto no que diz respeito à zona total, revoltas e levantes, mas também anarquias em ambientes já anárquicos, não no sentido coletivista, mas no sentido de serem zonas de negociação obscura espalhadas pelo mundo. Ou, quando você olha pra Amazônia, que obviamente deu uma piorada geral, mas sempre foi um faroeste verde, uma terra de ninguém, com pouca presença de Estado – quando teve foi de forma equivocada – ali sempre foi complicado, mas nesses últimos quatro anos colocaram uma quinta marcha e aí ficou terrível. Nesses lugares de fronteira, em que os estados, as nações não existem, em que tudo meio misturado, é onde acho que isso vai acontecer.

O próprio capitalismo se tornou, mais do que todo mundo, "anárquico". Você não sabe o que vai acontecer, o que pode ser, pra onde vai o meu dinheiro. Essas duas coisas espremem um pouco a democracia. A democracia fica ali, rodando sua bolsinha de direitos humanos, faz pose e tal, coisa completamente necessária. Mas esse é o ponto. Essa sinarquia é uma patologia de ordem que tá na mente das pessoas. A pessoa diz "quero ordem!", mas nem sabe como, são caricaturas. O outro quer revolução, mas é a caricatura de uma revolução. "Revolução pra quê, meu querido? Como, de que forma, meu caro?" E as mitologias – porque nós somos mitômanos de raiz, essa é a verdade, vivemos de crenças coadunadas, compartilhadas, pra gente levantar todo dia e poder fazer o que tem que fazer – as mitologias, que foram criadas por artistas, cientistas, empresários, nesses anos todos, principalmente nos últimos 300, ganharam uma velocidade de acontecimentos que é até um paradoxo, porque os fatos somem de tanto acontecer. A realidade também.

Você tem duas grandes vastidões de estudo: uma praticamente diz que tudo que é muito antigo e ninguém segura. Tem um livro muito interessante que saiu agora, chamado *O Despertar de Tudo*, de David Graeber e David Wengrow. É um livro interessante porque eles pegam no pé do [Noah Yuval] Harari, meio que pra desmentir o livro do cara. Estou citando esse livro porque, além de ser um livro realmente sensacional, no fim eles querem chegar e dizer: “olha, ficam dizendo que a nossa vocação, como seres humanos, é de uma certa agressividade, de conquista”, ou seja, quase tendendo para uma coisa de que a sociedade gira em torno do egoísmo. Eles botam lá que Hobbes e Rousseau são enfiados nas nossas cabeças, de que “o homem é o lobo do homem, então tem que ter um estado forte” ou “a sociedade estraga um homem que seria naturalmente bom”. No livro, os caras pegam essa ideia pra dizer de que não é bem assim, dizem que existem provas de que nós temos um básico instinto de coletividade, de sociedade sem hierarquias. O grande problema deles é esse, a violência das hierarquias. É como se você tivesse, pra usar a linguagem do futebol, um VAR. O cara fala “não, vamos ver porque tinha um impedimento aí, ou uma falta lá no início da jogada”. É como se as palestras de um arqueólogo hoje em dia tivessem que começar assim, porque o passado está mais enigmático do que nunca [risos].

Isso é uma das coisas e a outra são os estudos sobre a velocidade que a partir da Revolução Industrial inglesa, algo que aumentou e aumentou e aumentou, e junto dela aumentaram duas coisas: uma é a história do acidente – tanto faz se é a locomotiva, a bomba atômica, a internet – o que sai da gente já tá com algum acidente programado, um erro, alguma coisa. Isso é um argumento pra desmentir essa história de que existe uma linha reta de progresso. É disso que a gente tem que falar, porque muitos acham que, com progresso tecnológico, você tem um progresso ético e que nós estamos num progresso ético. Como que uma pessoa do séc. XXI fala isso? Tá bom, aí você joga todo o Shakespeare fora, toda a literatura, se você não pode ler algo do séc. XII, de 2000 anos atrás, e aquilo fazer sentido pra você. É claro que você tem todo o contexto histórico, todos os descontos, mas vai fazer algum sentido, então não pode jogar fora. Na verdade, nós não mudamos; nos adaptamos, como o macaco no filme do Kubrick [2001], quando joga o osso pra cima e vira uma nave espacial. De certa forma, é isso, mas, de uma forma cristã, porque foram eles que inventaram isso, com um fim auspicioso para toda uma saga. Ainda se acredita nisso: “agora vai, agora nós vamos...” e não se tem essa visão de um organismo intenso, lutando contra si mesmo.

No final das contas, é sempre isso. Estamos nesse ponto com essas duas grandes visões, as sinarquias e as anarquias, o audiovisual e o oral, e pra você fazer o romance ou o livro de formação, você tem que se fragmentar completamente. E aí, como você lida com essa fragmentação? Você lida com ela ou vai falar sobre os seus sentimentos? Como seus sentimentos são, eles já vêm de uma patologia? É difícil. Ou então você faz sua jornadasinha do herói, “passei por isso, passei por aquilo”. Lindo, sabemos o que foi, o que aconteceu, legal. Mas, e aí, o que fica dessa fragmentação, dessa luta, que está em um pintor como Bosch, ou em qualquer painel gigantesco, em Xangai, Tóquio, Nova York, mostrando várias coisas? Porque é isso que acontece com a gente, poder pegar, olhar e falar “o que se formou em você?”. Acho que a pergunta é mais essa. Como estão esses elementos todos que falei aqui dentro de você, desde as grandes histórias até as pequeninas histórias da vida e do mundo? O que você tem de transtorno, de síndrome, que

é a moda e também o modo, como é de certa forma levada a vida, a sociedade. Como é que tá aí você sendo subempregado, ou camelotado, ou sem nenhuma perspectiva, não estuda nem nada, faz parte dos 70, 80 milhões de perspectivas zeradas, mas que tem acesso, de repente, a um celular, que entra numa rede social e de repente acontece, como “desinfluencer” ou sei lá o que.

As coisas estão bem mais misturadas e complexas. Dá pra você ter contato com uma coisa de 2, 3 mil anos e aquilo te tocar, é óbvio que dá um valor pro romance de formação. Fiz uma brincadeira, porque geralmente as coisas ficam menos interessantes. Me interessei mais por romances de ideias, que são feitos como que de ensaios, romances em que os personagens são mais conceitos. Porque é mais ou menos assim que eu sinto e vejo. Tem um raso que é de uma tosseira, de um desinteresse das pessoas, mas também tem um raso que é do que nós nos transformamos, de certas cascas, de certos marketings.

MZ: Eu tinha duas perguntas pra fazer a partir disso; uma delas é a partir do que você falou de outras sociedades, outras épocas, pensando em versos como “visuais medievais da Turquia imperial”. Queria saber como é pra você, dentro da sua obra, esse olhar pra trás, pra História, muitas vezes buscando a origem de fenômenos do presente no passado. E gostaria de te ouvir falar também sobre suas influências literárias.

FF: Você vê, o modo como eu falei aqui já escancara a colagem, que vai sair no texto, que aparece nas músicas, nas obras... já acontece dessa forma. E, dentro dessa colagem, me lembro aqui de uma frase de um super poeta paulista chamado Douglas Kim, no seu livro *Morrer: Verbo Infinito*, onde ele diz “ser contemporâneo não é ser ligado apenas às coisas da sua atualidade, mas à todas as épocas”. Isso é uma coisa. A outra, já entrando em uma das influências literárias, é um expediente que o Haroldo de Campos e o Augusto de Campos tinham que era descobrir o que era moderno, contemporâneo ou algo que o valha, justamente nas antiguidades. Eles passaram a vida fazendo arqueologias de textos, de autores medievais, pra ver como eles eram mais instigantes e contundentes dentro de alguma modernidade. Ou seja, o cara podia falar de máquinas no século XI, XII, de fragmentação... coisas que a gente acha que são completamente modernas. Talvez a velocidade seja a única coisa que a gente realmente vivencie de forma inédita porque o resto, como dizia Millôr Fernandes, quando chegou o audiovisual, a literatura já tinha demarcado os sentimentos. Claro que são outras linguagens, de uma outra linha, dinâmica, digamos, mas as coisas tavam mesmo demarcadas por literatura mística e literatura humanística. Essa perspectiva exerceu uma influência muito forte em mim quando comecei a ler.

É inevitável, tanto que acabei de citar o livro desses meninos [*O Despertar de Tudo*], que virou uma tendência. Não o livro deles simplesmente, mas essa tendência de remexer, remexer e remexer o passado infinitamente. Porque o futuro, coitado, virou mesmo uma sobra de ficção científica e tanto as distopias quanto as utopias, com seus totalitarismos, deixaram de representar alguma perspectiva, alguma expectativa em relação ao curso dos acontecimentos. A utopia sempre dá em alguma coisa fechada, porque achamos que seria, digamos, um grande bem comum para o qual estamos destinados. E a distopia é como se fosse um desastre total, do capitalismo ou qualquer outra coisa. Então, você vai ficar com pequenas anarquias ou grandes, monumentais, empresas passando por cima dos países. Claro, isso tem sua pertinência, mas qual

é o problema disso? É que a distopia e utopia já estão insuficientes pro que está acontecendo, pra tentar dar conta. Já viraram clichês, caricaturas deliciosas, mas estão insuficientes, na verdade a gente tá vivendo algo mais pra *Black Mirror* mesmo. É o desastre das inovações e, como a gente tá sendo cotidianamente amalgamado com as máquinas, você não precisa fazer projeções totalitárias sobre.

Na questão das influencias, voltando à coisa da infância, tinha uma coleção chamada "Tesouros da Juventude". Era uma espécie de Google, porque tinha de tudo, desde sei lá, ensinar a cozinhar alguma coisa, até *Os Lusíadas*. E lá estava eu lendo trechos do *Fausto*, *Os Lusíadas*, *Alice no País das Maravilhas*, *Hamlet*, *As viagens de Gulliver*, *O Barão de Munchausen* e, claro que com pouca idade você não tem a dimensão, a bagagem de vida, e aquilo não vai te bater totalmente, mas você vê as gravuras e fica com o que aquilo tem de portal pra sua imaginação, você intui sobre um pacto com o diabo, uma menina que cai no buraco e entra em aventuras, Hércules e suas doze tarefas. Isso é algo que eu gosto muito. Quando falo dos personagens que são conceitos, e dos romances que são mais ligados à ensaística, é mais ou menos por isso. A trama é um fiapo; o que acontece, as ambientações, o que influencia, o que cai, o que movimenta os personagens, isso é o que me interessa. É por isso que falei em relação ao romance de formação; não são os seus sentimentos que estão colocados. Você pode enveredar por ali, óbvio, mas acho mais interessante o que está te influenciando, formando; que criatura está forjando todas as semanas a sua sensibilidade.

Ali entre 72 e 77, 78, foi, digamos, o *big-bang* do meu interesse, meu mergulho inicial na literatura. Um primeiro livro: *Laranja Mecânica*. Li, sei lá, umas 10 edições do livro. E por que? Primeiro porque eu era acostumado com o rock, quando o rock era rock, no ambiente de Copacabana, em que a marginalidade, a polícia, estava tudo muito presente. Então, estava aí um livro que falava de um adolescente com uma postura que era, por um lado, pertinente – um revoltado, ainda que meio sociopata –, mas era um cara que ouvia música clássica, e eu ali não tinha esse interesse ainda, e achei aquilo muito bom, aquilo me bateu: toda essa adrenalina, endorfina, pode casar com Tchaikovsky. E a linguagem do livro também, já que o Anthony Burgess era um pesquisador de James Joyce, ele misturava nacos do idioma russo com nacos de gíria da rapaziada da Inglaterra. Aquela vertigem do texto, tanto a peculiaridade do personagem, quanto a vertigem textual, foi o que me fez pensar: "Porra, é isso. Isso aí é o que vai me interessar".

Foi uma época do que hoje se chama de "literatura do desbunde". Tinha o Paulo Leminski, com o *Catatau*. Waly Salomão, *Me segura que eu vou dar um troço*. Jorge Mautner, *Fragmentos de Sabonete*. O Waly Salomão organizou um livro do Caetano Veloso, *Alegria Alegria*. Aí tinha também um boom do conto como o gênero literário principal. Isso tudo no meio da ditadura, aquele sentimento de contracultura, e "desbunde" era um termo muitas vezes usado de forma pejorativa, como se fosse uma inútil fuga pra dentro de si mesmo. Já que não dava pra enfrentar a barra pesada da ditadura, vai procurar a imanência cósmica dentro de você. Tinha essa dicotomia: a rapaziada "séria" que ia pra movimento terrorista, luta armada, e os desbundados que estavam interessados em abrir a consciência ou algo assim. Seguindo nessa literatura, tinha o Luiz Carlos Maciel, que faleceu em 2017, um filósofo que tinha dois livros *Nova Consciência* e

Morte Organizada, que me influenciaram muito. Nos contos, você tinha os dois principais que aconteceram naquela época, o Dalton Trevisan e o Rubem Fonseca e que iam, justamente, fundo, porque o Dalton Trevisan é aquilo, como se o caráter das pessoas pingasse na cozinha, tudo se dissolvendo, o mau caráter das pessoas, os desejos recônditos acontecendo. E o Rubem Fonseca é a animalidade refreada pela dita civilização, no caso carioca. Toda sociopatia, todo o antigregário tava ali nele e aquilo me fascinou. Não posso esquecer da Clarice Lispector, que é uma das mais importantes também, com *Água Viva*, *A Maçã no Escuro* e depois fui lendo os outros, mas nessa época peguei aí.

Junto com isso, você tinha *As Flores do Mal*, do Charles Baudelaire, *O Casamento do Céu e do Inferno* do William Blake, as crônicas do Nelson Rodrigues, as esportivas e as de *A vida como ela é*, publicadas no O Globo, as crônicas do José Carlos Oliveira, publicadas no Jornal do Brasil, *O Lobo da Estepe* e *O Jogo das Contas de Vidro* de Herman Hesse e quase tudo do Aldous Huxley, que é justamente o cara dos romances mais conceituais, romances de idéias. Um dos livros do Huxley era um compêndio, chamado *A Filosofia Perene*, que apresentava um excelente mapeamento da perspectiva mística, de sufis a protestantes, era um puta de um almanaque maravilhoso. *As Portas da Percepção*, *Admirável Mundo Novo*, tiveram uns 4 ou 5 livros dele que me fecundaram a mente. Esse é o meu cenário mental. Outros dois que me fascinaram e moveram bastante foram o Roberto Piva com o *Coxas* e o *Xadrez de Estrelas* do Haroldo de Campos. Também autores estudados no curso de Comunicação como Umberto Eco e seus *A Obra Aberta* e *Apocalípticos e Integrados*, Roland Barthes e *O Prazer do Texto*, e todos do Marshall McLuhan, principalmente *A Galáxia de Gutenberg* e *Guerra e Paz na Aldeia Global*, com fragmentos do *Finnegan's Wake* do James Joyce pontuando as reflexões sobre guerra e paz como tecnologias. Tinha gente que não rolava, porque tava censurada, mas no começo dos anos 80 isso começou a ser liberado e então pude cair de boca no Henry Miller, no William Burroughs, quando começaram a ter as publicações. O José Thomaz Brum, com quem trabalhei, passou a traduzir o Emil Cioran, que é maravilhoso. Enfim, essas são algumas dessas influências, mas o começo era ali na metade dos anos 70, junto com todo o maravilhoso cinema do anos 70, obviamente.

Paula Mermelstein: Eu ia perguntar sobre o cinema dos anos 70, porque vejo muita afinidade entre os filmes do Rogério Sganzerla com seus textos, suas músicas.

FF: Exatamente. Pra mim o Sganzerla é o top total. Fico ali com *A Mulher de Todos*, *Copacabana Mon Amour* e *O Bandido*, direto. Algo que fico lembrando, é justamente como que você podia, além da situação da Guerra Fria bem em alta, usufruir do cinema americano, mas tinha lá os europeus. Você acompanhava toda hora porque tinha Bergman, Fellini, Visconti, Godard, Truffaut. Tinha o europeu, numa outra pegada, digamos, e toda aquela sujeira filosófica urbana, criminosa e ao mesmo tempo alucinantemente afirmativa dos filmes americanos.

O meu interesse pelos filmes se dava muito pelos personagens, que eram meio jogados, marginalizados, outsiders. Porque a gente tem que entender que naquela época o negócio era o *drop-out*, era sair fora. Por isso que, às vezes, me dá meio nervoso como hoje todos querem pertencer: “Por favor, preciso fazer parte” [risos]. Você estando acostumado com aquilo, aquela

crítica feroz e sacrificial, às vezes isso me dá nervoso. Mas os personagens e as situações eram essas. Então, claro, *Apocalypse Now*, *O Poderoso Chefão*, *Taxi Driver*, estavam ali. Tem um filme que é muito bom, da Liliana Cavani, que é *O Porteiro da Noite*. Hoje esse filme seria execrado. É um filme sobre o relacionamento de um nazista com uma judia, que tem todo um campo de força de fetiches, que eles forjaram entre eles num primeiro momento e depois retomam quando ele vira o porteiro de um hotel, ela aparece e tal. Esse filme me marcou muito pelo inusitado total e acho que será sempre assim. Um outro filme é o *Network*, com a Faye Dunaway, que mostra um grupo que é contratado pra cometer atos terroristas e aumentar a audiência da televisão. Todos os Bergmans, principalmente *O Rosto*, *Gritos e Sussurros* e *O Sétimo Selo*. O Bergman, junto com o Sganzerla, era o meu preferido, apesar do *Apocalypse Now* ser o meu filme de coração, no geral.

Ter a mente fecundada pela Nova York de Lou Reed, *Taxi Driver*, Andy Warhol, pela Berlim dos discos do David Bowie, pelo Brasil dos filmes policiais marginais como *A Rainha Diaba* e *Lúcio Flavio*, *Passageiro da Agonia*, e pela linhagem de filmes de tensão afetiva do Bergman foi sensacional, fundamental. No caso do Bergman ainda tem aquele aspecto escandinavo... não sei se a gente pode fazer essa ligação, mas gosto de fazer, porque afinal de contas, falam sobre o “IDH mais alto do mundo” e tem lá o Lars Von Trier, que é a continuação dessa tensão afetiva e a explicitação de como não existe garantia nenhuma de domínio social democrata sobre as patologias da sociedade, que isso vai até a página 2.

Esse cinema, assim como essa literatura e essa música, essas manifestações, colagens, são o princípio, a continuidade disso tudo, voltando naquela primeira pergunta. Essa é uma formação que te leva a uma perspectiva bem crítica, talvez pessimista, cínica, mas confiando completamente na tensão entre as vidas, nas conformações sociais. Esse mínimo sentido de que não vai chegar um ponto de maravilhamento social, disso ou aquilo, porque não é pra ser assim, é nesse sentido que eu quero dizer. Os filmes e os livros, nessa época, me deram essa perspectiva e isso pra mim é fundamento e confirmação. No meio dos anos 70, alguém falava “você tão aí fazendo contracultura”, toda aquela pertinente crítica à sociedade judaico-cristã etc etc, e que agora ganha outros nomes e outros acréscimos. Mas eu quero enfatizar que aquele alguém completava a sentença profética dizendo que “quem vai ser realmente subversivo no futuro vai ser a classe média, o próprio sistema. Serão criados outros sistemas e um vai ficar retroalimentando o outro. Então, as subversões serão sutis, mas não de uma forma que vá reformar o ser humano”. Esse é um dos grandes problemas. Como eu disse, é o “agora vai, vamos ao ideal do ser humano”, ao invés de olhar pra ele como ele é, o que no cinema dos anos 70 tinha muito, isso era fundamental. Esse é um ponto que, pra mim, é muito certo. Essas coisas foram se confirmando e procuro colocar sempre isso, seja numa música, num texto, pra qualquer trabalho para o qual eu seja convocado. Vou sempre colocar algo disso tudo que eu falei pra vocês, meu trabalho é esse. Vai de cinema à biologia, de biologia à tara forense, do forense pra bienais, mas nunca respeitando muito os parâmetros, porque aí seria outra coisa, teria que ter uma erudição acadêmica e não se trata disso. Claro que tem que ter uma pertinência, quando você fala “ah, isso tem a ver, ele não tá chutando”, mas é uma imersão, sempre uma imersão, nesse amálgama gigantesco.

Davi Pedro Braga: Eu queria fazer uma pergunta, voltando na questão do imaginário e ligando com o que você falou sobre sua formação e sobre Copacabana. Você tem uma música que é quase que uma obsessão pra mim, que é Chinesa Videomaker, que está ancorada numa descrição muito precisa e geográfica de Copacabana. Morando lá, percebo que muitas das coisas sobre as quais você fala acabaram, como as salas de cinema de rua. Queria saber como é pra você andar por ali, observando tudo que aquilo já foi pra você, em relação ao que você fabulou em cima daquilo e qual sua relação com o bairro hoje.

FF: Na verdade, aquele disco, *Fausto Fawcett e Os Robos Efêmeros*, é uma reportagem meio exagerada e hiperbólica do que acontecia. Mas ele tem dois lados, duas perspectivas. Uma é essa que você falou, é bem um documento das coisas que estavam ali, e alguns até dizem que isso ficou meio datado. Outra, é uma coisa que não fica datada, que é obviamente a estranheza, o caráter heterodoxo dos personagens, do bairro, que continua assim. Da movimentação dele, do frenesi que de certa forma continua. Nas décadas de 80, 90, aquilo era muito maior, era impressionante. Você chegava ali, principalmente no verão, e você não conseguia andar nas calçadas de tanto turista, tanto do Brasil quanto do exterior. Você tinha uma coisa que não tem hoje em dia mais, que é uma boemia ligada a boates, ao erotismo. As coisas mudaram, não sei se existe isso ainda, deve existir. Mas era outra movimentação, os camelos tomando conta da rua. No Rio, só o Centro da cidade, que também está esvaziado, e Madureira, tinham tanto frenesi de população, comércio e acontecimentos variados.

Como o disco é de 87, não tem como não fazer referência a coisas muito específicas, que acabam sendo interessantes como curiosidade. Por outro lado, você tem todo um retrato que continua do bairro. Quando falo de hiperbólico e exagero, é porque alguém chegar e falar: “Pô, não tá acontecendo nada. Tira a praia que fica igual a Caxias” [risos]. Dá pra chegar e sacanear de todo jeito, como você pode fazer com qualquer outro lugar. Millôr Fernandes falou: “Se eu quiser, avacalho Shakespeare tranquilamente, digo que ele só faz trocadalho, falando de sacanagem e crime, e acabou Shakespeare” [risos]. Por incrível que pareça, isso tem sua pertinência. Continuo adorando Copacabana, porque pra mim tem essa eletricidade que outros bairros não têm tanto, por essa coisa populacional e por ser essa marca de festividade – afinal, é por causa do tamanho da praia que você vai ter lá o Rolling Stones fazendo o seu maior show ou o Papa com 3 milhões de pessoas. Então, pô, foi mal! Você ter ainda essa eletricidade, essa coisa, me deixa à vontade, sempre me deixou. Mas, obviamente, não tem mais aquele frenesi, a confusão era maior, tudo que falei de marginalidade era maior. E aí, tem a coisa pessoal. Antes eu estava lá frequentando a noite, bebendo, e hoje é claro que mudei, mas o bairro também mudou.

Quando falo sobre Copacabana ser uma representação do Brasil, é que antes da década de 70, ainda com o Rio de capital, o Rio era o centro, capital, e Copacabana era o centro do centro. O cara saía da Cinelândia, onde tinha o Palácio Monroe, onde era a Câmara dos Deputados, e ia para as boates em Copacabana, onde tavam os senadores etc. Na década de 60, com o surgimento do O Pasquim – que foi um jornal que deu uma revolucionada na imprensa, com linguagem coloquial, em plena ditadura, e só com feras, o Paulo Francis, Millôr Fernandes, Luiz Carlos Maciel, Ivan Lessa – Ipanema começou a tomar conta, tomou conta ali nos anos 70, e tavam esses

caras todos fazendo críticas à Copacabana porque o mercado imobiliário tomou conta em Copa, virou aquele paredão gigante, enquanto Ipanema ainda tinha algo de Cabo Frio [risos], em que você ficava ali sossegado e Copacabana parecia uma Hong Kong crescida. Mesmo na década de 50, você já tinha civilização. Então, tinha essa crítica que eles faziam: “parece um cortiço gigantesco!”.

No imaginário, e de forma bacana, Ipanema tomou conta. Você tinha ali o píer, o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Teatro Ipanema, era sensacional, sem problema. Copacabana virou um símbolo de decadência, enquanto, na verdade, era o contrário. Aquela capa de decadência era uma capa, que ocultava ou camuflava uma puta duma movimentação, só que não era como inaugurado em Ipanema... “inaugurado” mais ou menos, porque a Cinelândia já tinha meio que feito essa função, que era esse combo de juventude e cultura: teatro, cinema, os lugares, e a juventude que é a consumidora, que faz daquele lugar um evento urbano, social, cultural. Copacabana não tinha isso, era tudo misturado. Você tinha que entrar no bairro, se entregar a ele. Era um bairro “*Brega Runner*”, digamos assim. Isso me interessou. Tinha que falar dali, tava faltando.

Tem essa perspectiva que vai permanecer. E a outra, um pouco datada, tem a ver com os cinemas que sumiram, coisas que são da década de 80 mesmo, que ficam apenas como uma curiosidade ou uma informação. Mas esse aspecto de uma mancha urbana e os personagens, as criaturas, as bizarrices, as contundências que acontecem nele, isso aí permanece. Copacabana continua sendo, obviamente, no Rio de Janeiro, um naquinho, uma amostra do Brasil. Se você quer fazer uma biópsia sociológica do Brasil e do que tá acontecendo hoje, tá ali. No caso do Rio de Janeiro, aquela coisa característica da favela e do asfalto e, além disso, tudo que aconteceu de mistura, dos anos 70 pra 80, entre três tipos de marginalidade, criminalidade, anti-sistema: o cara que era criminoso comum, misturando-se ao criminoso político e aqueles que saíram dos porões da ditadura. Os três amalgamados foram de certa forma tomando conta, comendo pelas beiradas, de modo que se o Rio de Janeiro era até pouco tempo um estado com algo perigoso dentro, hoje virou algo perigoso com um restinho de estado dentro. Isso aí é a caminhada dos últimos 40 anos e você vê isso em Copacabana, onde você quiser.

PM: Especificamente sobre essa música, a Chinesa Videomaker, queria que você falasse um pouco sobre algo que você faz ali e em outros textos, que é esse ato de listar, listar cinemas, músicas da Madonna, uma espécie de “não-narrativa”, ainda que isso esteja dentro da história.

*FF: Esse é um expediente que acho muito bom, muito útil, da listagem, porque não é exatamente uma citação. Na citação você tá ali meio decorativamente falando alguma coisa; quando não tá conseguindo falar, aquilo substitui, e você acaba se atrapalhando. Na verdade, a citação tem que vir meio no fluxo, como se você falasse um idioma e dentro do idioma tá esse autor, pintor, isso e aquilo. Essas listas, seja a Madonna, o cinema, a banca de jornal, a Lucélia Santos na novela, essas figuras são criaturas, eu não posso substituí-las, são muito presentes, acontecimentos mesmo, e o que posso fazer é listá-las. Porque elas vão dar justamente a potência da dinâmica do que estou vendo, percebendo, sentindo e contando. Não só ele, mas o Henry Miller, em várias passagens dos livros dele, se não me engano principalmente no *Trópico de Câncer* e *Trópico de Capricórnio*,*

ele pára numa esquina e simplesmente descreve o que está acontecendo: “o vento que bate na saia leva um fiapo do vestido e vai bater na lâmina de barbear do camarada que tá na varanda, e aquele fiapo pode ir pro cabelo da boneca, a boneca é gigantesca”. Vai aí uma vertigem, como se a lista fosse uma ferramenta pra falar dessa vertigem de coisas que tão acontecendo. Principalmente, por isso.

Falando dos cinemas, claro que não imediatamente, mas cada um que falo, o Metro, o Cinema 1, é como se fossem templozinhos, caverninhas onde acontecem certas coisas, em que você entra e sai transformado, ou devidamente inspirado pra alguma coisa, ou também puto da vida com algo ruim. Mas, de qualquer forma, mexido. Essas listas são coisas que eu adoro, são insubstituíveis, não vale a pena falar de outra forma aquilo. “É Madonna? É Madonna!” Se você não conhece, não tem a referência, então vai e procura! Tem duas posturas possíveis aí: ou você fica resmungando “ai, porra, não sei, é chato porque tem coisa que não conheço” ou você realmente se entrega ao texto, à música, ao que seja. Aquilo não é empecilho nenhum, tá dentro de uma onda, de uma *vibe*, como se diz hoje em dia. Acho que as listas são bem importantes. O Umberto Eco fez um livro só sobre listas, *Vertigem das Listas*.

JG: Eu tenho uma pergunta que tem a ver com essa história das listas, porque parte do Jorge Luis Borges, alguém que é obcecado por listas. No Ficções, o primeiro conto se chama Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, nele um grupo de conspiradores inventa um planeta completo, cultura, geografia, tudo, e a uma certa altura objetos desse planeta começam a invadir o nosso. O conto acaba dizendo que o “francês, o inglês e o mero espanhol acabaram e Tlön dominou o mundo”, mas o Borges, narrador-personagem, continuava traduzindo uma edição do Urn Burial do Thomas Browne. Pela nossa conversa até agora, a sua postura muito contemporânea, do ponto de vista literário, ao contrário da atitude do Borges, parece abraçar essa invasão do mundo. Penso também na sua filiação com a literatura cyberpunk, onde é recorrente esse tema da invasão de um mundo por outro, mas você é muito mais radical do que um sujeito como o William Gibson, que tá o tempo inteiro levantando o mal estar... Na sua literatura invasores e invadidos estão pacificados? Isso seria algo muito carioca. É a UPP da invasão?

FF: Eu não diria pacificado, acho que é mais tenso. É tenso. Por isso fiz a referência ao seu texto [se refere ao “Flesh and Crash” da Paula], porque ele tem a definição perfeita. Pra mim não tem nada de paz, é o contrário, tá tudo em guerra o tempo toda, mas você talvez tenha entusiasmos, inércias e vertigens. Esse é o ponto. Inércias, pra caramba, desde o tédio com seu trabalho, sua vida, algo que vai dar em depressão, em desencontros. Entusiasmos, porque aí vai de cada um conseguir algo na sua vida, nas relações afetivas, autoestima, sexo, profissão, enfim, o que você quiser. E as vertigens, que é como falei, das pessoas moderninhas que acham que têm controle, que tudo tem uma causa e “se a gente descobrir a causa social daquilo ali, fica resolvido”, “as coisas terríveis acontecem, mas nós podemos resolver”. Claro, tem 50% disso porque isso acontece mesmo, mas 50% não, não tem controle sobre a vida, não adianta. E essa é a graça e desgraça dela. Você pode levar isso pra algo místico ou pra catástrofes sociológicas, você pode levar pra caos e crise, que é o combo do capitalismo. Agora ninguém sabe mais, esse caos e crise estão tão entranhados – e não “caos” como sinônimo de “confusão”, nem crise como sinônimo de

alguma coisa que tá paralisando tudo e depois vai voltar a ordem, não. É crise constante e caos constante. Se você for pra geopolítica, aqui tá acontecendo uma coisa, ali outra... é um mosaico, que se não tiver uma visão caótica, sem linearidade e causalidades absolutas, se não lidar dessa forma, tchau, não vai dar. E “crise” porque justamente nada está pacífico e nem pacificado, não existe isso, não tem. Na verdade, é o contrário. O carioca é o cara mais tenso do Brasil, há muito tempo. Ele vive na bandidagem, como vai estar pacificado? Tanto é que ele tocou o terror por 4 anos no Planalto, era carioca o governo [risos]. Então não tem essa.

No geral, a literatura e as movimentações artísticas que me interessam sempre tocam nesse ponto, nessa tensão, nessa perspectiva que acabei de colocar pra vocês. Isso é o que me interessa e tem a ver com o que você falou do cyberpunk do William Gibson: estamos aqui, tem o bonzinho, tem o mauzinho; o mauzinho são as grandes corporações, os bonzinhos somos nós. Aí não dá, eu teria que ter fé no ser humano, aí é brincadeira [risos]. Esse é o ponto principal. O trabalho vai ser sempre esse, a Coca-Cola interior é essa. A Coca tem aquela marca registrada de fantasia na garrafa, eu empresto a minha Coca-Cola para teatro, cinema, mas o gás ali, o mistério do negócio, tá ligado a essas movimentações. Pra mim é sempre um quadro de Bosch. O cara fez aquilo à luz de vela, não tinha suíte, não tinha porra nenhuma. Pra mim, a afirmação de vida é essa. É aí que tem uma horizontalidade, no sentido de você ver que tudo tá acontecendo ao mesmo tempo em todo lugar... Claro, a gente gostaria que não tivessem certas hierarquias, mas eu não posso entrar nesse mérito, porque senão eu não faço nada. O que eu vejo é só ser humano. E o cara diz: “pô, o cara é um monstro”, não sei o que. Não, meu querido, uma hiena não vai fazer isso. Só quem é capaz de fazer monstruosidades é o ser humano.

JG: Vou aproveitar pra fazer uma provocação: o que você acha dessa ideia de transumanismo?

FF: Todo esse papo, por exemplo, agora com o Chat GPT... tem duas coisas. Primeiro, tem uma coisa do comercial industrial capitalista. Na década de 90 tiveram quatro pistas que resolveriam tudo: o genoma, a neurociência, a robótica e a engenharia molecular, algo ligado aos materiais, modificação de materiais, algo assim, tipo fazer vidro maleável, coisa desse tipo. Quando você fala de transumanismo, por um lado, tem a continuação desse negócio do progresso: “Nós vamos melhorar, melhorar, melhorar. Se a gente não melhorou com religião, comunismo, liberalismo, vamos melhorar na máquina. Se o caráter não vai mudar, se não tem como a gente ficar legalzinho, então pelo menos vamos colocar potência. X-Men!” O raciocínio é este, de um lado, filosoficamente falando. Depois, “tem que botar pra funcionar essa ciência, esses fármacos todos”. Então, nós somos cobaias. Já faz um bom tempo que somos cobaias, de fármacos, de tecnologias portáteis, uma coisa acaba se ligando na outra. Precisamos cada vez mais de remédios, vai pra uma reunião de condomínio e toma 500mg de “Condominiol” [risos]. Tem todo esse lado filosófico, do progresso, “se não deu certo vai na máquina”.

Tem esse lado comercial, que é mais maquiavélico e tem um lado que é meio ridículo, entediante. O cara continua falando das “inovações” e você já boceja, porque o que não falta é inovação. O que levava um ano agora leva dois meses. Costumavam ter aquelas filas pra pegar o último computador, aquela coisa ridícula, as pessoas se matando pra pegar o último lançamento, o que já não tem mais. Vai sair o 30G aí daqui a pouco e você é indiferente: “Ah, tá bom, amanhã eu vou”.

Você tem uma normalização do consumo, o consumo diminuiu isso. Continua um frenesi, toda hora tem que ter uma tecnologia, agora é esse Chat. Outra vez, "agora vai". Com as tecnologias, você volta lá pro positivismo do séc. XVIII, de que quando tivermos a ciência, porque tecnologia é ciência aplicada, nós vamos tomar conta de tudo, só vamos administrar as emoções e os comportamentos. Tá lá em Auguste Comte, Saint-Simon e Marx. Hoje, ecos desse negócio ainda continuam e o transumanismo é o máximo disso, em termos filosóficos. Em termos comerciais uma jogada, você já tá meio transumano, mas tem o outro lado, que o cara do terceiro mundo sabe; a gambiarra, o não dar certo, os conluíus, o lixo disso, que é reutilizado... tem tudo aí. Aqui é meio cyberfunk, né, não cyberpunk [risos].

MZ: Voltando ao que você falava antes do Rio de Janeiro, a coisa do bem e do mal... O que você acha dos filmes do Tropa de Elite e do retrato do Rio de Janeiro contemporâneo que eles fazem? Cito ele porque é o filme de maior repercussão em abordar a polícia, a milícia, enfim, e tudo que desde o primeiro filme [2007] pra cá se acentuou.

FF: É engraçado, porque na verdade você tem dois filmes. Tem o *Cidade de Deus* e o *Tropa de Elite*. Os dois filmes que tocaram nesses assuntos, ambos mega sucessos. *Tropa de Elite*. Foi um sucesso popular porque, claro, tem esse aspecto que muita gente ressaltava de que o filme já falava "agora vem o fascismo aí", já em 2007. O que tinha ali que talvez tenha sido deturpado, ou bateu mal, sei lá, é que o *Cidade de Deus*, apesar de se passar nos anos 70, falar das formações desse clima de tráfico, apesar daquela violência, os garotos atirando uns nos outros, a pancadaria, tem nele uma perspectiva de explorar algo um pouco mais afetuoso do que o *Tropa de Elite*, que é mais tenso mesmo. Nele, você vê lá o camarada tomando remédio, o que seria o conflito dentro dele, e depois acaba sendo mesmo, quando ele finalmente descobre que o pessoal é filho da puta. "Pô, precisou tomar remédio pra isso?" [risos]. Mas escancara um pouco essa coisa de seita mesmo que tá tendo nessas organizações, nas forças tarefas. Isso não foi explorado, isso é algo meu que tô trazendo aqui, toda aquela ascese, aquele treinamento, aquela exigência do máximo, aquilo ali é um transumanismo, de bobeira – de certa forma, é você superando seus limites, dentro de um objetivo ali fixado, coisa que é comum do militarismo.

O problema é que tinha toda essa perspectiva dessa seita, digamos, da força-tarefa, do BOPE, de estar ali atuando em nome do que seria uma ordem, algo que só vai ser colocado em questão no segundo filme. Ninguém questionava uma coisa que tava no filme, quando o personagem dizia que o cara que compra a droga tá ajudando o tráfico; não adianta insistir nisso, porque você já vê ali que a própria polícia tem problemas, corrupções. Aí coloca um camarada, protagonista, pra dizer, encarnar uma certa pureza. Essa pureza que é o perigo, assim como uma certa flexibilidade com marginalidade também deu no que acabei de falar, isso dos últimos 43 anos, houve essa flexibilização. Aí sim uma certa carioquice, a coisa do malandro, numa nova versão mais barra pesada. Então, foi deixando, deixando, e tomou conta, da forma mais escrota. Tem esse problema no filme. O personagem do André Matias, que insiste em falar da "ordem", mas é uma ordem quase patológica, porque também, do outro lado, tem uma patologia foda, o cara colocando o outro no pneu. Porra, é 1x1. Aí nessa entra o cinema, simplesmente, o cara fez o filme que gerou

uma certa sensação, de “olha o que está acontecendo”, mas com uma produção que parecia de primeiro mundo.

Isso ganhou uma popularidade semelhante a dos blockbusters internacionais e a dos programas sensacionalistas, policialescos, que tinham e tem uma tradição, e que no segundo filme está bem representado, com o personagem que interpreta uma espécie de Wagner Montes. Isso toca fundo nas pessoas, também. Não esqueçamos os tais filmes da marginália policialesca dos anos 70. Talvez hoje não, porque a coisa tá muito industrial, nem tem mais o bandido tipo Mineirinho, Escadinha, não sei o quê, que serve como um Robin Hood, não tem mais. Não tem mais um pseudo-romantismo.

Esses filmes têm esses aspectos: um, de dar um foco na periferia ou na favela, como um entroncamento dos problemas sociais e ver como isso foi crescendo e se desenvolvendo; o crime, a patologia do cara que é ruim mesmo, como o Zé Pequeno no *Cidade de Deus*, e do outro lado também, que mostra a corrupção da polícia, algo completamente difícil de você domar e refazer; e ainda o sensacionalismo policial, midiático, com um personagem carismático que pegou, que foi o Capitão Nascimento no *Tropa de Elite*. E aí não interessa, ninguém vai chegar e dizer “não vou ver o Charles Bronson, porque ele é não sei o quê”. Não, claro que vão ver. Mas eu acho que tem uma riqueza nesses dois filmes. Teve outros, no início dos anos 2000, em São Paulo, com o Beto Brant, que fez *O Invasor*, mas era outra abordagem de marginalidade, algo talvez mais paulista mesmo.

DPB: Tem um filme do David Neves, Fulaninha, de uma espécie de trilogia da Zona Sul do Rio (com o Muito Prazer, na Lagoa, e o Jardim de Allah, no Leblon) e esse, que também se passa em Copacabana, na Av. Prado Júnior, da qual você fala bastante no seu álbum Copacabana Lua Cheia. Queria perguntar se você conhece o filme e qual sua relação com outros artistas que lidaram com o bairro.

FF: Eu sempre esbarrava com o David ali, até a morte dele, ele sempre ficava num boteco, ali do lado da Farmácia do Leme. No caso específico do *Copacabana Lua Cheia*, é aquilo mesmo, tudo aquilo de certa forma aconteceu e, diferente do disco, ou do *Santa Clara Poltergeist*, o livro, que é mais delirante ainda, no disco eu queria fazer uma reportagemzinha particular, a partir da minha vida, do relacionamento que tive com, na verdade, duas meninas que transformei numa só. Peguei as características das duas e foi exatamente assim, passado naquele apartamento. Então, tem muito de uma realidade, com alguns voos, comentários, mas eu queria falar do bairro mesmo, daquela região.

Outro escritor daquela época que era um *best seller*, mas tem um ou dois livros interessantes, é o Carlos Castañeda, um antropólogo. O personagem principal dos livros era um índio feiticeiro de nome Don Juan. E o Don Juan falava que as pessoas tinham, de certa forma, durante um tempo ou para sempre, algum lugar de poder, onde se sentiam mais fortes. Me lembrei agora porque, pra mim, aquela região ali – o Lido, o posto dois – era um lugar de poder. Então, queria falar daquilo e daquele lugar, e falar de outros assuntos – daí os “outros voos”, política, isso e aquilo. Mas o foco eram as personagens, as meninas, e tal. E era tudo real. Estava lá fazendo essa reportagem,

estando o mais próximo possível de coisas que estavam acontecendo, diferente do disco do *Santa Clara*. Era uma declaração de amor às meninas e à Copacabana, principalmente. A Copa dos anos 90, mas que pode se esticar. Agora quero reeditar aquilo como livro, porque era uma revista.

DPB: O Rogério Skylab tem uma música chamada Eu Quero Saber Quem Matou, na qual ele vai listando vários cantores – você, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Jorge Mautner – e esse é um circuito que possibilita que alguém que, ouvindo ali por acaso, possa de repente cair de paraquedas numa obra como a sua. Quando conheci sua música, me pareceu uma joia escondida na internet, porque muita coisa não é fácil de se encontrar. E é curioso como, a partir do Skylab, em quem muitas vezes as pessoas veem só o lado de humor, se pode chegar a um trabalho tão denso, como o seu e o dele também.

FF: É uma dinâmica interessante mesmo, em relação a internet, esse mundo todo, tem três pontos. O primeiro é que quem sempre foi interessado por uma coisa, antes da internet, tinha que ir na biblioteca, ir no sebo, viajar... pra quem tinha esse tesão, a internet foi um negócio alucinante, porque facilita, é ótimo, mas essa é a minoria. O cara pensa o famoso "agora vai", "agora todo mundo vai ficar inteligente, interessado..." e maioria das pessoas vão nas mesmas coisas, nas repetições, esse é o segundo ponto. Quem é desinteressado tá no reino das redes sociais, que é uma maravilha, porque as pessoas gostam mesmo é de fofoca e isso deu uma quinta marcha definitivamente num narcisismo rasteiro mesmo, mas sem problemas, não entro no mérito. O terceiro ponto é que tem gente que não é nem fissurada por informação, mas também não é tapada pelas repetições, por uma mesquinha de interesses. Vai lá e gosta de uma certa música, um livro, começa a pesquisar e descobre, como você falou, num acidente. Ela tá vendo algo, ouvindo, sem conhecer, aí pesquisa, vai e quando vê, de repente gosta.

JG: Aproveitando, queria falar da sua inserção enquanto músico no "sistema da MPB". São duas coisas que pra mim são interessantes: uma é a sua proximidade com o que o Arrigo fez e a outra é onde você está na cultura hip hop. Você está falando de pixo, de rap, no Robôs Efêmeros, que é de 87, e a coletânea que lança o rap paulista, Hip Hop Cultura de Rua, é de um ano depois. Por outro lado, vem o Arrigo, com essas referências à linguagem do gibi e principalmente a deformação da palavra cantada. Acho que esse é o ponto: tanto o rap quanto o Arrigo têm esse movimento de deslocar a palavra cantada, mexer naquilo que é o grande lugar da cultura brasileira, de modo geral. Nesse sentido, Os Robôs Efêmeros é pioneiro, porque antes dessa explosão do rap com os Racionais, você já aparece tirando a palavra do sentido musical para ser hipertrofiada no sentido tipográfico, publicitário. Eu queria saber o que você acha, como você se pensaria dentro da MPB ou do Rap, duas culturas que se estabeleceram de uma forma sólida no mainstream brasileiro, enquanto artista underground.

FF: Sim, claro. Gostei dessa definição gráfica e tal porque, em relação ao rap, hip hop, mesmo quando acontece aqui, tem um link muito claro e direto com Miami, Nova York, Los Angeles e Jamaica, na questão da fala, da dicção. Os caras já falam assim, eles simplesmente chegam e dão aquela melodiada, dão uma trabalhada. De certa forma, isso tem uma presença aqui. Não é uma imitação, não é isso. Tem uma presença. Mesmo o Gabriel, O Pensador, você vê que tem aquela

levada de fala que você diz "é rap". É engraçado isso: "é rap porque tem essa levada de fala" e é isso mesmo, é pertinente, em todos os lugares que eu citei.

Aí, o que me aproxima, em termos, do Arrigo e do Itamar, mas mais do Arrigo, é essa onda pra falação radiofônica, teatral, e o que me guiou nessa onda de falação foram as rezas – porque eu via muito minha vó rezando terço e era muito foda, a repetição, ela ficava lá meia hora, uma hora rezando –, os locutores de rádio, principalmente de futebol – a velocidade, o modo como narravam o jogo era fascinante – e uma falação avulsa, também – de gente que tá falando e, quando você vê, tá falando com o nada e falando pra caraca. Com esses três, isso tudo me deu uma peculiaridade teatral pra falação, porque o que me interessava mesmo era fabular, contar história, não só ficar falando dos meus sentimentos, da situação social ou coisa do gênero. Isso tem a ver com o Arrigo porque tanto no *Clara Crocodilo* e no *Tubarões Voadores*, ele é um cara de rádio, de programa policial. Esse é o lugar, do underground, e um lugar em que de vez em quando você abre uma janelinha ali e vai, a sensibilidade popular entra ali.

Se você olhar por outro prisma, você tem ali, em relação a palavra mesmo, mas na MPB especificamente – claro que o Caetano já fazia isso – mas você tem o primeiro disco do Zé Ramalho, com letras completamente enigmáticas, escalafobéticas, que têm esse aspecto de “não tô entendendo, o que é isso?” e vendeu um milhão de cópias. O próprio Djavan, que toda hora precisa explicar as letras. Enfim, tem essa relação com o Arrigo e foi a ponte que abriu a janela pra que nos anos 80 tivesse um tipo de trabalho como esse, que é muito específico. Ele é ótimo e ao mesmo tempo é muito problemático. Ainda bem que tem a categoria alucinada de “cult”, sei lá o que, na qual aquilo vai ganhando um prestígio. E a janela se abriu também por aquelas coincidências, porque você coloca uma música que é estranha, como *Katia Flávia*, que vai desde virar tese até ser vista como piada. É um espectro gigante. Tinha uma relação com isso, você botar um “Exocet” numa letra, apesar de que, pra quem via televisão naquela época, sabia que era um míssil, que faz sucesso entre os militares até hoje, mas tinha aquilo do “que porra é essa?” [risos].

Essa janela se abriu pra vários trabalhos – o Arrigo ficou um tempo ali, embora vindo um pouco antes, em 79, 80 – e depois eu entrei ali. A rigor, é um rap porque é ritmo e poesia, mas para a tradição do rap, já não é, é um ponto fora da curva. Olhando a partir da tradição, hoje o cara vai ouvir e dizer “ah, lembra e tal” e embora dentro do rap existam tipos de sonoridades similares, ainda assim acho que hoje são coisas diferentes. Tem também os cantadores nordestinos, os emboladores dos quais, depois, os rappers com os *slams*, os desafios, se aproximaram. Mas era por aí, os locutores, as rezas, as pessoas falando à deriva, essa foi minha inspiração.

MZ: Aproveitando o que você citou de novo o rádio, queria perguntar, voltando ao começo, sobre as radionovelas que você falou que gravava. Como elas eram? Você ainda tem esse material gravado?

FF: Não, infelizmente as fitas cassete já foram embora, os fungos já comeram tudo [risos]. Aquilo foi um treinamento, mas é uma questão geracional também. Tanto os programas sensacionalistas quanto as novelas ou encenações, no rádio, também fizeram parte dessa formação. Era um treinamento pros textos mesmo, pra coisas que podiam virar show. O que me interessa é essa mistura, na qual um prefácio gera uma letra, a letra vira um livro, um conto, um detalhe daquele

conto pode virar show. Então, tinha isso, televisão, rádio, vinil, que na época era o que formava, quase um combo de bombardeio midiático, mas nem se compara ao que tem hoje. Eu fazia as radionovelas, que eram bem curtinhas, gostava de aproveitar aquele material porque acabavam as aulas e ninguém ia pro laboratório. Eu ia e gravava coisa, levava o vinil, gravava, treinava algumas coisas. Em tudo o que eu faço, meu grande laboratório foi a PUC, pra tudo que ainda está acontecendo.

PM: A partir disso que o João falou da palavra, eu lembro de um artista conceitual americano, Ed Ruscha, não sei se o conhece. Ele fez vários livros do tipo "26 apartamentos em Los Angeles", "53 postos de gasolina", "72 piscinas..." e coisas assim. Ele fala algo que acho interessante, de que os livros não partiram das fotografias que ele tirou dessas paisagens ou objetos, mas das próprias palavras e da especificidade delas, do que aconteceria ao juntá-las, o que aconteceria se ele juntasse "53" + "postos de gasolina". Me pergunto como que você pensa nas suas músicas, textos, se é essa junção também, do tipo "Kátia" + "Flávia", ou o "Howard Hughes da Leopoldina", se o que vem primeiro são as palavras ou a personagem em si.

FF: Na verdade, talvez eu deva dizer que não sei como vêm, essa que é a verdade [risos]. Mas vêm, talvez porque eu fique trabalhando muito nisso, só vem por causa do trabalho. Essas conjugações de coisas díspares que acabam gerando alguma coisa nova, inusitada, absurda, me faz voltar pros conceitos, para as personagens que são conceitos. Está tudo relacionado com conceitos, listas, tem a ver com essas misturas, colagens. Quanto ao Howard Hughes da Leopoldina: o Howard Hughes é o conceito, que representa um milionário perdulário, alucinado e com uma visão estética incrível, catastrófica, o cara que faz o maior avião do mundo, que não levanta, e é esse caráter excessivo que me interessa, algo que é um símbolo dentro da riqueza. Ai você põe ele na Leopoldina porque os bicheiros e tudo mais ali também tem um certo excesso. Quando você vê, tem duas formações que se casam. No caso da calcinha Exocet, é até uma relação mais óbvia, porque tá lá "calcinhas bordadas", mas muita gente já não sabe o que é bordado hoje em dia. O Exocet tá lá desenhadinho, costurado.... é bem bregoso, não tem erro.

Então, tem desde coisas que parecem muito absurdas até conceitos como Howard Hughes e Leopoldina. É algo que fico trabalhando, como colocar um, ir pensando em outro. Por exemplo, em "Favelost", tem essa adjetivação tipo do Howard Hughes, como neologismo a partir de favela e *Lost*, o seriado. Claro que tem toda uma explicação no livro, mas o que me interessa é que isso gera um novo significado, eu não preciso explicar pra pessoa porque aquilo já dá na cabeça dela algo por conta própria. Na verdade, tudo isso é trabalho, justamente porque, que nem você fala do cara, tem um pouquinho de William Burroughs e *cut-up*, de cortar e recortar, seja notícia, alguma coisa que venha espontaneamente na cabeça ou algo que me vem enquanto ando na rua. Eu anoto, decoro. Vai desde algo espontâneo, uma metralhadora que eu tento dar conta de anotar, até eu pegar e anotar notícia sobre uma mulher chamada Kátia Flávia, aumentar aquilo, colocar outra coisa. É claro que tudo vai dar na colagem, mas primeiro é uma coisa que apareceu ali, que surpreendeu, é a estranheza que me interessa, o humor. A colagem, a montagem, é o bastidor. Fico pensando nessa coisa do William Gibson, que tem uma seriedade, uma melancolia que é

legal até, claro, todos nós temos, mas às vezes acho que falta humor, ainda mais na ficção científica.

PM: Acho que tem a ver também com o que você puxou a partir da leitura do meu texto, onde falo sobre como o Cronenberg tem essas fusões.

FF: Exatamente, me identifiquei muito com isso e com o texto. É aquela frase do Lautréamont sobre o encontro fortuito entre a máquina de costura e o guarda-chuva numa mesa de cirurgia. Isso é um lema, praticamente. E nisso podem ter coisas que acabam tendo uma vibração popular. As pessoas sentem isso o tempo todo, só não se tocam, mas eu sou patológico, é diferente [risos].

MZ: Você falou do excesso: queria te perguntar qual é o papel que você vê sobre o excesso na sua obra, na construção narrativa, nas ideias das personagens?

FF: É a base de tudo, porque eu que gosto quando o livro, a literatura te salta aos olhos logo na primeira página. Quando eu falo dos romances que são conceituais, eu quero que logo na primeira página isso já venha, que não precise de dez páginas pra entrar no negócio, mas que já venham com o pé na porta. Consequentemente, você se entrega ou não se entrega, você vai dizer "puta merda, vai ser difícil, vou ter que entrar nesse ritmo, nesse excesso, nesse trem fantasma". É mais ou menos isso, uma literatura-montanha russa, que tem informação, ação, informação, ação, e já começa na primeira frase, segunda frase, não tem descanso. Claro que, se é um conto, você descansa de um pra outro, mas no romance, como em *Santa Clara Poltergeist* e *Favelost* você não tem esse descanso, apesar da divisão em capítulos do *Favelost*. Mesmo nas músicas, que são caudalosas, mas se você quiser é só esperar e ouvir o refrão, tudo bem. Como ali está contando uma história, de repente tem que prestar atenção, às vezes ouvir duas vezes, enfim.

Eu trabalho com o excesso, as coisas já me vêm de forma excessiva. De certa forma, as colagens, tudo isso que a gente tá falando, já são excessivas porque começam com duas coisas diferentes, já não te deu mole. De repente, são três coisas, quatro coisas, são multiplicações, é uma vertigem, esse é o barato. A diversão, ou o "entretenimento", que ofereço tem a ver com isso, em como transpor pra literatura a montanha russa. Se você ver, claro que sempre estamos numa imersão, mas esse é outro tipo. Eu uso esse recurso com frequência, até num prefácio vai ter esse tipo de volúpia verbal. Quando você pega aqueles livros medievais, livros de conjuração ou algo assim, em que algo está escrito e tem uma força, mas que oralmente também vai funcionar. Isso pra mim isso é um ganho e o excesso tem a ver com isso, porque a partir do momento em que eu falo o texto, ele já vira um rap, já vira uma falação, conjuração. O excesso é fundamental, porque eu trabalho o ambiente saturado – da mente, do comércio, da estética. As colagens já são isso, elas partem disso. Se você vai fazer colagem, não pode abarcar tudo, mas vai pegar um pedaço daqui, outro dali, pra ter um fractal e no final criar um outro mundo. É sempre é excessivo, extravagante, é o que eu mais gosto.

JG: Essa coisa do excesso me lembrou de algo meio mítico de Copacabana, que foi a visita do Le Corbusier ao bairro, o arquiteto arquetípico, o arquiteto por excelência, o pior. Ele veio e, de cara, tava falando com os seus pares, se não me engano o Lúcio Costa estava com ele, ele disse: "Isso é um

absurdo, essas portarias, garagens, bloqueando a vista e a circulação de ar da praia. Devia ser tudo erguido sobre pilotis e você passaria a ter uma grande praça do túnel até o mar.” Você consegue imaginar ela assim? Porque é uma utopia. O máximo que existe nesse sentido lá são as galerias, Copacabana é o lugar mais clivado que se possa imaginar. Muito mais para Hélio Oiticica do que Le Corbusier.

FF: Claro, claro. Essa história do Le Corbusier chega a ser uma brincadeira. É legal como curiosidade, mas não. Exatamente, Copacabana tá mais pra Hélio Oiticica, mais pra barroco que seja. Nem levo em conta essa história. Teve outro arquiteto que queria que colocassem uma floresta no lugar de Copacabana, tirando todo o complexo imobiliário e eu achei interessante que ele disse: “Tira, mas entra pelo mar e bota em quatro penínsulas, em um condomínio gigantesco”. Esqueci o nome dele...

JG: Foi o Sérgio Bernardes! Ele propôs um projeto “Brega Runner” de fato pro Rio, uma espécie de reforma urbana megalomaniaca do Centro e da Zona Sul. Com direito até a hotel e cais instalados nos pilares da ponte Rio-Niterói.

FF: Exatamente, foi ele! [risos] É algo diferente, claro. Mas Copa tá mais pra barroco, que eu acho mais legal. Se eu tô falando de excesso, de todas as presenças, uma cutucando a outra, mordendo a outra, claro que é isso.

JG: Aproveitando o ensejo, o que você acha do MIS?

FF: Tem algo peculiar e interessante, porque é a mais autêntica ruína futurista, futurista no que o futurismo tem de brega. E em ruínas, porque aquilo tá ali há 13 anos, desde 2009, quando começou a obra. Há um ano disseram “agora vai”, mas não teve nada. O troço tá lá com ferrugens, infiltrações e tudo mais. Mas a coisa arquitetônica em si eu achei interessante, embora o povo tenha falado muito mal, mas eu achei legal aquela coisa gigante.

JG: Tem o aspecto plástico de uma ruína.

FF: Exatamente, mas eu achei interessante, se estivesse funcionando. Dizem que, claro, tem um aspecto ali do filme *Poltergeist*, em que a casa era erguida em cima de um cemitério indígena, e o MIS foi feito em cima da Help, que era um templo, uma boate muito famosa. E, como a gente tava falando aqui de uma boemia que sumiu, muita gente sente falta disso. É claro que é uma brincadeira minha, até disseram que fariam uma boate embaixo depois, mas como não levaram em conta num primeiro momento, foi colocada uma maldição ali [risos]. Mas isso é apenas uma piada, uma brincadeira, o negócio é uma incompetência mesmo e parece uma falta de entendimento sobre o projeto. Eu achava ótimo ter aquilo ali, embora é claro que tenha que ver qual vai ser a administração, porque senão pode virar uma bobajada também. Agora aquilo virou um monumento – que até é interessante, de qualquer maneira, porque você olha a ruína – mas ele devia disputar, de certa forma, com o Museu do Amanhã, o baratão.

JG: Que devia voar, né? A asa dele era pra mexer, mas não mexe, deu errado.

FF: Era pra mexer, né? [risos] Mas acharia legal se o MIS acontecesse.

MZ: Você falou sobre os locutores e eu queria te perguntar qual é sua relação com o futebol, você torce pro Fluminense, né?

FF: Sim, estamos numa fase ótima. É uma relação quase automática pra minha geração. Meu pai era Fluminense, virei Fluminense. Como eu falei de Copacabana, de excesso, o futebol é um ponto bom pra se falar, porque o Maracanã, quando era o Maracanã mesmo, aquele cinzeirão bacana, com cara de coliseu – claro que tinha 300 problemas e agora tá tudo mais confortável, mas tá confortável demais, deu uma desfigurada. Enfim, o novo Maracanã tá lá e não tem porque ser nostálgico. Outras coisas mudaram, como a entrada dos times em campo, as torcidas com fogos, bandeiras, fumaça, aquilo era um êxtase, as entradas e os gols. Mas as entradas dos times em campo era um espetáculo absurdo, no Fla x Flu, então, ficava aquilo tudo colorido pra caramba, era foda. Lá tinha uma particularidade que, faz tempo que não vou e acho que nem existe isso mais, mas que tinham amigos que de vez em quando me convidavam pra Tribuna de Honra, que ficava lá em cima, no meio do estádio. Você entrava em um elevador pra subir e o que acontecia era que o elevador era hermeticamente fechado e você não ouvia nada, mas quando a porta abria era uma porrada! Que lugar, que acontecimento era aquilo ali. Isso é uma das coisas importantes, é claro que você ir pra lá, encontrar amigos, ver aquela movimentação, o fenômeno social. É bom, divertido colocar 20% da sua vida num time, se preocupar se vai ter jogo, ainda ficar puto [risos]. Claro que tudo fica diminuindo, você não fica mais como um adolescente ou jovem, isso vira um departamento da sua vida, mas que é ótimo de se ter, porque é divertido, interessante, e é uma parte da vida, da sociedade em si, em que as mudanças e vícios acontecem. É claro que, quando a gente tá lá, você nem pensa nisso, só quer saber de ferrar o adversário. Por exemplo, os cânticos mudaram, entrou uma etiqueta invadindo aquilo, mas ainda tem lá o seu frisson, embora tenha dado uma elitizada, com tudo muito caro, mas continua sendo alguma coisa muito forte.

PM: Tinha uma curiosidade também em saber se você gosta do Thomas Pynchon. Acho que tem a ver com isso do excesso.

FF: Gosto, gosto.

MZ: A história do humor na ficção científica me fez pensar nele e no Don DeLillo também.

FF: É isso aí.

JG: Nesse esquema de escritores contemporâneos, você gosta do Roberto Bolaño?

FF: Gosto sim. Não sou totalmente fã, mas gosto. Porque na verdade eu fico fuçando mais ensaios, ficção leio um ou outro. Pelo menos, de uns bons tempos pra cá. É engraçado porque, digamos, eu pego um Pynchon ou um Philip Roth da vida, dependendo do que é, ou o livro dos meninos que falei antes, *O Início de Tudo*, e talvez pegar um Augusto dos Anjos. E aí eu faço essa mistura e fico estudando, porque acaba que vai tudo dar em algo novo. Eu funciono mais assim,

misturando, leio os quatro ao mesmo tempo e dali eu vou anotando coisas, tenho esse hábito de rabiscar direto. Tem gente que toma todo o cuidado com o livro; se tem uma frase, alguma coisa ali, eu marco porque sei que aquilo vai me dar uma ponte, um trampolim pra alguma coisa, seja a partir de um romance, de uma frase em um poema, tem sempre esse aspecto pra mim.

MZ: E o cinema? O que você tem gostado de ver, de coisa nova ou antiga?

FF: Eu acabo me jogando também. Não sei se vocês curtem, mas gosto muito do *Mato Seco em Chamas*, do Adirley Queiroz. Eu vi no Festival do Rio em outubro e revi agora, e gosto muito dele. A história é situada em Brasília, naquela periferia, algo meio *Mad Max*, uma gambiarrada. É um cara de quem gosto muito, de cinema brasileiro. Posso estar moscando, é o que eu conheço, mas aí vocês vão me mostrar mais coisas [risos]. Mas eu vejo qualquer coisa por curiosidade. Falo brincando, mas vou no cinema ver o *Velozes e Furiosos*, quero ver o que tá acontecendo ali, não quero esperar pra ver na televisão. Agora com o streaming, que parecia interessante e depois, pra variar, vira aquela avalanche de você ter que ficar catando, eu tenho uma certa preguiça. Gosto mais de ir ao cinema mesmo. Tem toda essa onda de séries, que você acaba vendo, *Breaking Bad*, *The Sopranos*, que são legais.

Já que falamos de excesso, barroco e colagem, eu tenho um critério óbvio se vou ver *Breaking Bad*, se eu vou ver um filme do Verhoeven, ou se é trash, cult, John Carpenter, você sabe que tem uma hierarquia no que você tá vendo. Mas às vezes, do nada, você vai ver um filme como esse de franquia e, como você tá entregue naquilo, posso tirar algo dali. Pode ser que nada aconteça, mas um detalhe, alguma coisa que pode ter. Você pode não gostar do filme todo, mas um detalhe, a corrida, qualquer coisa assim que esteja jogada, desconsiderada, eu faço questão de ver, porque posso tirar algo dali, ter um insight no meio daquilo. E gosto de ver muita coisa saltando tudo, ver um pedaço de série em 10 minutos, só quero aquele pedacinho... "Ah, mas o enredo, a trama..." "Legal, falei com o enredo, falei pra dar uma voltinha" [risos] e vou lá e só pulo, faço a colagem ali mesmo. Até com filmes, com coisas que já são consagradas. Às vezes deixo correr, mas gosto porque só pegar aquele fragmento pode ser interessante pra continuar fazendo essas colagens, trabalhar numa mesa cirúrgica mesmo. Isso vale pra filme, literatura, revista, música também.

Hoje é complicado, porque tem essa tiktokzação, o cara, mentalmente se concentra só em 15 segundos. Isso desde os anos 60, com as pessoas falando sobre a velocidade da informação, que a televisão, o rádio e até a imprensa, quando o Gutenberg criou a tipagem. A questão é saber lidar com esse negócio, não me situo de maneira alguma contra. Claro que tem aspectos de psicologia social, de embotamento, mas pra mim são coisas que sempre existiram e foram aceleradas. Nunca deixou de existir essa volúpia de ofertas, é só você se comprometer, se entregar, se não fica essa nostalgia idiota. Ou você tenta não se relacionar e é misantropo, pode tentar, mas não vai conseguir. Não tem indígena, não tem monge, não tem nada que escape.

MZ: É curioso que você falou isso de ver um Verhoeven, mas ver um Velozes e Furiosos. O Verhoeven é um cara que você acompanha desde lá atrás e teve uma mudança aí de interpretação

em relação a ele. Hoje ele é considerado um grande diretor, de prestígio, coisa que até mesmo a 10 ou 15 anos grande parte das pessoas não considerava, viam o Robocop...

FF: Pois é, exatamente, viam ele no mesmo lugar do *Velozes e Furiosos*, se é que se pode colocá-lo dessa forma [risos]. E talvez daqui a uns anos o *Velozes e Furiosos* vá virar uma referência absoluta [risos]. Mas essa mudança em relação ao Verhoeven acontece porque o cara foi insistindo nas obsessões dele, soube jogar com isso. Você [Paula] fala isso, eu acho, no seu texto sobre os anos 80, sobre essa coisa de jogar com Hollywood [Fausto se refere a “Hollywood, anos 1980: por um cinema corrompido”]. Ele soube fazer isso muito bem e o que é interessante é que ele continuou, quando falo da obsessão, como o Dalton Trevisan, naquele negócio meio cirúrgico, em um ou dois sentimentos e posturas, que ele explora quase como um retratista, de um certo foco de rachaduras dentro das pessoas. O cara foi fiel simplesmente ao lance dele e conseguiu, colocou a marca dele que tinha nos filmes e depois as pessoas percebem que lá no *Robocop* isso já tinha. O que há de *Benedetta* em *Robocop*? Dá pra fazer essa brincadeira e tem coisa lá. É muito isso do autoral, da insistência, da obsessão. Isso pode não virar um blockbuster, mas vai atravessar o tempo, causar um impacto. É um jogo, a dinâmica é essa. Às vezes você faz um sucesso, que pode virar uma coisa icônica, referencial, que vai tirar uma tese. Talvez o Hitchcock tenha unido as duas coisas, ser um sucesso e ser uma coisa completamente bizarra e estranha, mas acho que tem essa dinâmica aí. Ele foi lá e fez.

JG: *Aproveitando o link do cinema como espetáculo, isso de gostar de ir mais ao cinema que ver na TV. Como eram os shows que você fazia no Shopping dos Antiquários, antes dos Robôs Efêmeros?*

FF: É o seguinte, apesar de ter um disco, uma coisa que vou chamar de “palatável” e “normal”, que poderia ser um show musical, a gente na verdade nunca fez isso. Primeiro porque eu queria passar o excesso nos shows, pra ter o excesso, tinha que ter as projeções, sons, tudo, criar uma imersão, que agora tá espalhada, mas era o que eu queria e era fundamental. Eu era muito fã, agora nem tanto, mas gostava de vários grupos que de vez em quando aportavam aqui e usavam a palavra mais de uma forma plástica, com letreiros passando, espetáculos alucinados e undergrounds. Grupos como o Mummenschanz ou o Pilobolus. Depois viriam outros artistas como Laurie Anderson, Nam June Paik, La Fura dels Baus ou o Teatro da Vertigem, em São Paulo. Eu gostava dessas experimentações, sempre achei mais interessante, sabendo que ia ser difícil. Eu queria que nos shows tivesse uma pegada do que tava escrito, chegasse perto ou fornecesse uma ampliação daquilo, audiovisualmente. Isso ganhou um apelido generalizado de “performance”, mas na verdade era tudo bem concatenado: música, projeções. Não era exatamente um show musical – ele continha música, mas a vontade era provocar imersão nas pessoas.

São três discos. No primeiro, *Fausto Fawcett e Os Robôs Efêmeros*, na verdade, eram pequenos shows de meia hora, uma hora no máximo e o disco veio depois dos shows. No caso do *Império dos Sentidos*, o disco saiu depois do show, mas já estava pronto. Fizemos o show, ficamos 15 dias em São Paulo e esse foi gigante, tinha televisores, coisas super cronometradas, tudo que eu falava tinha um link com o que tava sendo projetado, era bem difícil. Christine Fernandes, uma atriz

que na época era modelo, manipulava com a maior firmeza e disciplina as fitas, as gravações – isso em 1989. E o outro, Básico Instinto, com as dançarinas, a imersão era transformar o show num Maracanã, uma grande festa.

O *Santa Clara Poltergeist*, que foi o show que fizemos ali no Shopping dos Antiquários, era numa salinha de cineclube, onde tinha uma produtora comandada pelo Marcelo Dantas, hoje um curador mundial, chamada Magnetoscópio. Ele tava se mudando pro mesmo andar, tinha vários equipamentos e projetores. Quem me chamou e começamos a conversar foi o Barrão, artista plástico, junto com o também artista plástico Luiz Zerbini e o editor Sérgio Mekler, que logo depois fundaram o grupo Chelipa Ferro. Aí eu chamei o Laufer, que era meu parceiro musical, junto com o Marcelo de Alexandre. Entrou o Dado Villa-Lobos também, porque pedimos um amplificador emprestado; ele só emprestava se tocasse e aí entrou. Tinha a Regina Poltergeist, a Teresa Tillet – que hoje vive na Nova Zelândia trabalhando como tradutora, inclusive do *Santa Clara Poltergeist* para o inglês –, a Mari Stockler comandando as roupas, indumentárias, e a Deborah Colker fez a coreografia. Daí a turma resolveu tomar conta daquele lugar e fazer esse espetáculo. Foi ótimo, ficamos uns 3 meses, era uma sala mínima, fazíamos o espetáculo num elevador de carga, praticamente, mas era ótimo. Ficávamos todos em pé, durante uns 40 minutos. Era uma sala de cinema para a qual o Zerbini e o Barrão criaram vários objetos e o Sérgio Mekler criou edições nervosas para projeções vertiginosas, gerando um ambiente de uma claustrofobia excitante.

Eu sempre quis fazer assim, pois são fábulas que dão origem a discos, a espetáculos. De certa forma, aquilo que a gente tava falando sobre a palavra, rap, a janela que se abriu ali, mas estar a frente de uma banda – e a gente, no caso do *Básico Instinto* fez uma banda absurda de feras do cenário do rock, que ia de Dado Villa-Lobos, Dé Palmeira, Laufer, tinha ali talvez pela primeira vez um DJ com uma banda, que era o Paulo Futura, o baterista era o João Barone, depois foi o Charles Gavin. Enfim, tinha uma turma sensacional ali. Mas eu sempre encarei tudo como espetáculo teatral. Agora estamos nos apresentando como banda e quando acontecer outra coisa, vai ser de outra forma, porque o meu negócio é a palavra e a fala, não toco instrumento, não sou músico nesse sentido. Sempre convivi com bandas, porque sei colocar a frase, a sintaxe cabe ritmicamente ali, então isso tem o seu lugar, agora mais do que nunca, no cenário fonográfico, musical, eletrônico.

Eu gosto sempre de ficar esquentando a cabeça com uma extravagância, uma novidade, alguma coisa ou outra, porque é uma necessidade mesmo. Era o que eu fazia na PUC e vou continuar fazendo sempre. Se eu tiver que fazer uma coisa a partir de um lugar em que o protagonismo visual é uma tela, e aí vamos ver o que acontece, o que eu vou aprontar, que conto, que texto dá margem pra isso, vamos fazer assim. Sempre tem o excesso, a colagem, essas fusões e isso tinha que ir pro espetáculo também, ele já nasce assim, já tem a ver com isso. E, às vezes, não tem nada também, porque já tem a fala, e você nem precisa de mais nada. É isso, mas eu gosto de estar juntando pessoas pra criar certos espetáculos ou certas intervenções. Como já existe um conhecimento da minha perspectiva, da minha visão de mundo, do que eu gosto de fazer, quando chamam, já é sabendo mais ou menos o que vai acontecer e isso vai se aprofundando.

Hoje eu estou participando de um projeto de uma amiga minha chamada Alessandra Castanheda, que se chama TerritórioRIO. Nós estamos indo pra vários pontos do Rio, começamos agora pela Gardênia, ali perto de Jacarepaguá e depois vamos pra Benfica. Eu faço um conto, um texto, e em algum lugar artistas vão fazer algo a partir do conto; em outro, vai ter outra utilização, vou dar uma oficina. Estou falando isso porque o projeto funcionou muito bem, vai ter uma exposição agora na Gardênia no final de abril e início de maio. Alguém poderia pensar que meu trabalho é mais pra um público que tem referências, fechado na Zona Sul e no Centro, e você vê que não. Isso chega junto de muitas outras pessoas fora de um certo circuito, a coisa funciona, não fica restrita, nem hermética, apesar de exigir certa atenção por causa das fusões, dos excessos e das referências, mas dá pra levar.

Rio de Janeiro, 22 de abril de 2023

A ferocidade com que queremos brincar

Em um conto de Clarice Lispector, *A Menor Mulher do Mundo* [1], publicado pela primeira vez em 1960 no livro *Laços de Família*, ao ler uma notícia de jornal sobre uma mulher pigmeia, uma dona de casa lembra-se de uma história que sua cozinheira lhe contou sobre o período em que viveu em um orfanato: na falta de bonecas, as meninas haviam escondido a morte de uma das órfãs e brincado por dias com seu corpo. A dona de casa rememora a história macabra enquanto observa seu filho desengonçado, seu próprio boneco, após o mesmo ter expressado um desejo de brincar com a “menor mulher do mundo”, e considera “a ferocidade com que queremos brincar”. O conto de Clarice explora, sobretudo, o desejo simultaneamente cruel e compassivo de “possuir um ser humano só para si” [2], seja este em forma de brincadeira de criança, através da maternidade, em relações de trabalho (uma das donas de casa que lê a matéria do jornal expressa o desejo de ter a mulher trabalhando como empregada para ela) ou em nome da ciência, através do colonialismo do explorador que se depara com a pigmeia no artigo de jornal.

O tema é explorado também na literatura recente, em um pequeno romance de Elena Ferrante, *A Filha Perdida*, de 2005. Neste, uma mulher de meia idade, cujas filhas acabaram de sair de casa, vai para uma cidade de praia nas férias e encontra uma jovem mãe com sua filha e esta com sua boneca, a qual a criança afirma estar grávida. Em dado momento, em meio a reflexões sobre os sentimentos ambíguos e complexos da sua própria maternidade – o apego e o ressentimento, a atração e a repulsão entre mãe e filha(s) –, a protagonista rouba a boneca da criança que vai aos poucos revelando conter um líquido sujo em seu interior. Próximo ao final do livro, a mulher alarga a boca da boneca para extrair tudo aquilo que está lá dentro e descobre que a menina havia colocado um caracol do mar em seu interior, justificando a sua “gravidez”. A *mise-en-abyme* da maternidade chega a sua unidade mínima e grotesca: a miniatura de menina (a boneca) carrega um serzinho asqueroso em seu interior (o caracol).

A carreira da artista sueca Lena Cronqvist, nascida em 1938, começou na década de 1960, com obras que incluem pinturas, esculturas e tapeçarias. No final da década de 90, Cronqvist inicia uma série de quadros que compartilham de um tema muito próximo àquilo que Lispector se refere como “a ferocidade com que queremos brincar”. As telas variam em diferentes combinações das personagens de uma mãe (a mãe de Lena ou a própria artista, por sua semelhança física), duas meninas (possivelmente Lena e sua irmã) e bonecos com os quais brincam de maneira cruel. É comum a composição se estabelecer com as personagens por trás de uma mesa, sobre a qual brincam, e com frequência se torna uma mesa de operações médicas ou mesmo de tortura.

Os quadros são pintados de maneira quase infantil, com pinceladas marcadas de cores vibrantes – mais bruta, como são as brincadeiras, do que naïf. Apesar da forma simplificada com

que são figuradas, podemos distinguir bem as feições das personagens, suas relações de parentesco, sua semelhança à Cronqvist e diferenciar as duas meninas, visto que uma está sempre com um corte de cabelo curto (a maior, provavelmente Lena, uma vez que era a irmã mais velha e aparece sozinha em outros quadros), e a outra de trancinhas (a menor, por conseguinte, sua irmã).

Os bonecos geralmente têm feições adultas, envelhecidas, e com frequência são referidos como “pappa” e “mamma” nos títulos das obras. Suas torturas são variadas: são colocados em pequenas macas hospitalares enquanto as meninas se vestem de médicas, são enfiados dentro de recipientes de vidro pintados de palhaços, e em obras mais explícitas tem seus membros cortados (*Cirurgia*, 2001). Suas expressões variam entre alegria e agonia, e neste último quadro parecem ser feitos de carne e sangue. Não parecem ser, portanto, figuras inanimadas, apesar de suas pequenas estaturas. Em outros quadros, a situação se inverte: é a mãe que brinca com as meninas como fantoches e marionetes – como em *Marionetes II* (2005) –, elas são seus bonecos agora. Tudo é possível nestas brincadeiras – em outras obras, é um gato que serve de boneca para as meninas – assim como tudo é possível na pintura e a obra de Cronqvist parece afirmar isso não de maneira utópica, mas considerando todas as repercussões cruéis permitidas pela figuração.

A mesa é um elemento particularmente relevante nestas composições: é o espaço onde a ação, a brincadeira, irá de fato ser desempenhada. Com frequência preenchida por um padrão quadriculado, a mesa funciona como o “tabuleiro de xadrez” [3] da pintura renascentista, estabelecido pela perspectiva, que servia de palco para os textos encenados, com a diferença de que aqui nos distanciamos levemente da cena de modo a ver quem orquestra as peças, seus bastidores, quem manipula as marionetes. Como na obra de Francis Bacon, onde figuras em movimento, transformação ou embate são cercadas por formas retangulares, como se estivessem enjauladas em caixas transparentes [4], a pintura introduz uma espécie de arena onde a ação visualmente violenta irá se concentrar.

A série de Cronqvist parece trabalhar com o mesmo desejo descrito por Lispector de “possuir um ser humano só para si”, acrescentando à lista de maneiras de realizá-lo o ato de pintar – aliás, o ato de fotografar enquanto forma de obter posse do objeto já está implícito no conto de Clarice. Pintar como forma de dominar as coisas, de torná-las palpáveis, maleáveis, controlar figuras como se controla marionetes, mas também uma forma de brincar. Restringir as coisas e as pessoas aos limites de um retângulo – e dentro desse retângulo que é a tela, encenar outros retângulos e enjaular as figuras em outros recipientes, colocá-las em caixinhas, colecioná-las, possuí-las. E, junto ao desejo compadecido estudado por Lispector de cuidar dessa coisa indefesa, há o desejo de machucá-la, de destruí-la, de desmontá-la. Se as meninas de Cronqvist se fazem de enfermeiras e cuidam de seus bonecos enfermos, afinal, é também porque os fazem de doentes e necessitados.

Não há muito sentido aqui em definir se esta série parte de uma necessidade da pintora de re-encenar traumas de seu próprio passado – outros quadros seus sugerem que pode ter sofrido alguma forma de abuso, mas sempre de modo muito vago para que qualquer conclusão possa ser tomada – ou de averiguar por seus próprios sentimentos obscuros; crueldade e brincadeira estão emaranhados e seus limites borrados, como se a pintura assumisse o olhar ingênuo da criança para o bem e para o mal.

A obra do pintor irlandês Sean Scully dispõe-se, em muitos sentidos, em um âmbito oposto à de Cronqvist. Conhecido sobretudo por suas abstrações geométricas expressivas, em sua pintura a figuração é a exceção, não a regra. Há poucos anos, Scully trabalhou em uma destas exceções, uma série de quadros que representam seu filho brincando na areia, intitulada *Eleuthera* (nome de uma ilha nas Bahamas) – a maioria das obras data de 2017. Ainda que sejam pinturas figurativas, a figura da criança nas telas é composta de formas simplificadas e mais abstrata que as meninas de Cronqvist. Curiosamente, também, seus brinquedos são de ordem abstrata, até mesmo por tratarem-se de areia. O “brinquedo” do filho de Scully não é um boneco, mas uma massa amorfa que ele modela de diferentes formas; e nenhuma delas parece buscar a representação – não há uma tentativa de erguer castelos de areia, por exemplo. Em seu próprio espelhamento, com seu próprio filho-boneco, Scully coloca a figura para fazer algo equivalente àquilo que ele mesmo faz em seus quadros.

Se as crianças de Cronqvist ocupam-se em controlar seus bonecos em seus próprios jogos hierárquicos, a de Scully busca criar um mundo apartado da realidade. No caso de Cronqvist, o que está em questão é, precisamente, a figuração, e suas conotações simbólicas. Aquilo que é sadismo na obra de Cronqvist torna-se ato lúdico na de Scully; enquanto a semelhança entre as meninas e seus bonecos é perturbadora, o fato do menino ser feito do mesmo material e cores do que suas criações, parece pura brincadeira, do menino e de Scully.

Há, enfim, um terceiro caso interessante de se trazer no âmbito da pintura, uma obra da pintora também sueca Mamma Andersson, *Irmão mais novo* (“*Lillebror*”, 1996). Ainda que Andersson tenha representado crianças com frequência em seus quadros, principalmente no início de sua carreira, este não faz parte de uma série – a pintora, que parte sempre de fotografias prévias de fontes diversas, não costuma trabalhar com este formato de repetição.

O caso de *Lillebror* embaralha um pouco os dois casos anteriores. Dois meninos mexem numa massaroca abstrata disposta sobre uma superfície enquanto mais à frente desta erguem-se pequenos morrinhos, que parecem feitos do mesmo material, talvez já moldados pelos garotos. O fundo do quadro, de tons avermelhados, parece feito de lava, como se estivessem no interior de um vulcão. Como nas obras de Cronqvist, temos duas crianças, mas aqui são dois meninos. Como o filho de Scully, eles brincam com uma massa abstrata, mas diferente deste os dois possuem feições definidas, como as meninas de Cronqvist. Não há o espelhamento presente nas pinturas comentadas anteriormente: os meninos aqui pertencem ao mundo da figuração e sua “obra” está em processo de transformação, mas não para tornar-se figura, e sim paisagem. Os meninos não fabricam um semelhante, mas um mundo próprio. A diferença entre “criador” e “criação” aqui é crucial para ilustrar este processo em andamento, e Andersson o faz com esta heterogeneidade de maneiras de pintar característica de seu trabalho, combinando texturas rugosas e lisas, áreas carregadas de tinta e áreas de tinta rarefeita. *Lillebror* é como uma alegoria para a própria pintura, ou ao menos para o que esta representa para Andersson: uma transformação de massa rudimentar em imagem.

Mas há aqui também um outro tipo de *mise-en-abyme* em curso que não trata da maternidade como Cronqvist ou Ferrante. O formato de um dos morrinhos modelados sobre a superfície assemelha-se ao de um vulcão. Estariam os meninos confeccionando uma miniatura de seu “lar”, ou estariam eles do interior de um vulcão modelando e observando o seu exterior?

Seriam eles alguma espécie de deuses ou, dado o ambiente em labaredas, de figuras demoníacas? Evidentemente que seria desinteressante inferir qualquer tipo de resposta definitiva aqui, não sabemos nem mesmo se estas questões foram de fato ponderadas por Andersson, ou se apenas surgem diante de qualquer obra que comenta o próprio ato criador.

Dentre estas, trago aqui o trecho final do poema *El Golem* de Jorge Luís Borges, publicado em 1964, que parte da lenda judaica sobre uma criatura feita de argila por um rabino, com a intenção de proteger os judeus de Praga:

*El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. '¿Cómo' (se dijo)
'pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?'
'¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?'
En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga? [5]*

O poema de Borges sugere que, enquanto o rabino observa sua criação e se pergunta sobre a necessidade de “agregar mais um símbolo à série infinita”, poderia estar sendo observado também por Deus, que poderia ter questionamentos do mesmo tipo quanto à sua criação. A ideia de “brincar de Deus” e seus perigos é constantemente trabalhada na ficção científica – *Frankenstein*, o romance de Mary Shelley de 1818, é praticamente uma versão moderna da história do Golem – mas aqui se refere à potência quase divina da própria criação literária. Na maioria das versões da história, afinal, o Golem é criado a partir da escrita de uma palavra mágica sobre a argila, passagem que é descrita no poema de Borges da seguinte forma: “Sediento de saber lo que Dios sabe, / Judá León [o rabino] se dio a permutaciones / de letras y a complejas variaciones / y al fin pronunció el Nombre que es la Clave” – o rabino, portanto, “sediento de saber o que Deus sabe”, “pronunciou o Nome que era a Chave”.

Voltamos, então, à obra de Lispector, que constantemente não apenas comenta sua própria feitura, mas revela seu processo de criação. A escrita para Lispector parece partir de uma imagem semelhante àquela de *Lillebror*, uma massaroca densa que clama por um contato quase tátil – quase em ambos os casos, considerando que nem a pintura nem a escrita são de fato *moldadas* como uma escultura, e não atoa ambas as artistas tem uma relação peculiar com este meio [6]. Esta massaroca em formação é evocada em metáforas visuais que até mesmo se aproximam da lenda do Golem, como no segundo romance de Lispector, *O Lustre*, publicado em 1946, quando a jovem protagonista molda bonequinhos a partir da lama de um rio. O ato de modelar não é restrito a seus personagens, em romances como *Água-Viva*, de 1973, acompanhamos este processo de “pôr a mão na massa” de seu interior, como se a escrita fosse sendo concebida diante

da nossa leitura – “quero me alimentar diretamente da placenta”, diz o livro. É desta mesma placenta [7] que a autora quer se alimentar, também, em *Paixão Segundo GH*, 1964, com o ato extremo de comer a secreção de uma barata. Aqui, como a criatura que sai da boneca do romance da Elena Ferrante, Clarice ilustra esta massaroca criativa não como um objeto lúdico e abstrato, mas como um ser vivo e nojento. A barata, esse monstro urbano, pesadelo recorrente nos apartamentos cariocas, ainda carrega uma conotação cotidiana, mas é de sua “massa branca” que a protagonista se alimenta, massa tão grotesca quanto originária. Não por acaso, “*gelem*”, uma forma primitiva da palavra “*golem*”, significaria algo como “matéria prima” ou “massa informe” – a palavra “*golem*” pode ainda significar algo como “larva” ou “embrião”. [8]

Paula Mermelstein

Notas:

[1] Conto inteiro disponível aqui: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7623394/mod_resource/content/1/A%20MENOR%20MULHER%20DO%20MUNDO.pdf

[2] “No coração de cada membro da família nasceu, nostálgico, o desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade. A alma ávida da família queria devotar-se. E, mesmo, quem já não desejou possuir um ser humano só para si?”

[4] DAMISCH, Hubert. *The Origin of Perspective*. Translated by John Goodman. Massachussets: Massachussets Institute of Technology, 1994.

[5] Um tipo de cena que David Lynch irá reproduzir a seu próprio modo na terceira temporada de *Twin Peaks*.

[6] Poema inteiro aqui: <https://www.poemas-del-alma.com/jorge-luis-borges-el-golem.htm>

[7] Andersson entra na faculdade de belas artes com o intuito de ser escultora. Logo muda sua especialização, mas sua afinidade com o escultórico permanece em suas pinturas, no modo como parece lidar diretamente com uma massa mais do que com pincéis. As associações de Lispector à escultura são comentadas aqui, mas é interessante lembrar também que G.H., a protagonista de *A paixão segundo G.H.*, é também uma escultora.

[8] É curioso notar a conotação que o tema ganha quando associado à maternidade, o fascínio e a abjeção, a atração e a repulsa tão bem caracterizadas por Ferrante em seu romance. É como se então a criação artística encontrasse um equivalente metafórico na vida real, uma experiência visceral que se aproxima à manipulação plástica, questionamentos morais que se aproximam daqueles relacionados à criação artística. Enquanto Scully transforma a brincadeira de seu filho em um jogo formal (expressivo, certamente) e Borges compara a criação artística com a criação divina (ainda que mencione “algum horror” neste processo), as associações feitas por Spector, Ferrante, Cronqvist remetem diretamente à diferentes aspectos da maternidade (ainda que tampouco se restrinjam a isto): a placenta, a perturbadora semelhança do parentesco, a intimidade assustadora.

[9] Em seu livro *Love of Painting*, a historiadora Isabelle Graw observa inúmeros textos da História da arte, de escritores e artistas, do mito de Pigmaleão ao famoso conto de Balzac, *A obra prima ignorada* (1831), que tomam a pintura enquanto uma coisa viva, o que a autora chama de “fantasias vitalísticas”. Essas fantasias seriam alimentadas, de acordo com Graw, pelas condições materiais da pintura que carrega “sinais de atividade das pinceladas” ou pela própria “corporeidade do pigmento” – características que também tornariam o meio tão atraente enquanto uma commodity nostálgica no contexto atual de uma economia digital.

Steven Spielberg/Sammy Fabelman

Ainda que inserido nos mesmos padrões de produção de seus filmes das últimas décadas e assinado por esta figura que se tornou não apenas um nome renomado e consagrado em Hollywood, mas um modelo para o cinema recente, *The Fabelmans* (2022) é um filme diferente de Spielberg. Seu conteúdo auto-biográfico é explícito, e por mais que existam diferenças significativas entre a narrativa e a vida do diretor – afinal, estas sempre existem – não restam dúvidas de que o filme foi de fato baseado em sua infância/adolescência.

O trabalho auto-biográfico demanda uma cautela própria, correndo o risco, por um lado, de ser pessoal demais, ao ponto de ser intransponível ao público; por outro lado, de tornar-se demasiadamente genérico, abandonando as especificidades que singularizam a vida ou parte da vida a ser contada [1]. Conhecendo um pouco da filmografia de Spielberg, poderíamos antecipar que seu filme tenderia à segunda opção. As narrativas de seus filmes mais famosos desenrolam-se de maneira convencional. Isto não é nenhum juízo de valor sobre o diretor; fazer filmes convencionais que consigam emocionar o espectador é um mérito cada vez mais raro na indústria estadunidense, ainda que algumas de suas produções recentes deixem muito a desejar nesse quesito – *Lincoln* (2012) e *The Post* (2017) são alguns exemplos.

Este não é o caso de *The Fabelmans*. Talvez isso se deva, em parte, à biografia do diretor, mais especificamente ao recorte escolhido para relatar. Um jovem judeu de classe média que muda de casa e de estado recorrentemente (de Nova Jersey ao Arizona, deste à Califórnia) e cuja mãe tem um caso com o melhor amigo do pai. Certamente, não se trata das figuras heroicas de *Lincoln*, do cavalo de guerra em *War Horse*, dos soldados em *Saving Private Ryan* ou mesmo dos jornalistas em *The Post*, tampouco das aventuras mirabolantes de *Indiana Jones* ou *Jurassic Park*. É difícil extrair uma narrativa “spielbergiana” de sua própria adolescência comum; ela não cabe em sua vertente de filmes heroicos/patrióticos ou de aventura/ficção científica, e nem mesmo em sua versão menos celebrada de filmes sobre casos curiosos/absurdos, onde se enquadrariam filmes como *Catch Me If You Can* ou *The Terminal*. *The Fabelmans* retorna ao Spielberg do princípio, às cenas de famílias imperfeitas de *Jaws*, *Close Encounters* e *E.T.*, sem o adicional de tubarões e extra-terrestres.

Trata-se de um *coming of age*, no qual o objeto de maravilhamento do protagonista – essencial no cinema de Spielberg – é o próprio cinema, e seu aprendizado. Aqui, novamente, o cineasta poderia ter usufruído ao máximo de clichês sobre a “sétima arte”, mas opta por uma relação mais estranha e intrincada entre o seu protagonista/alter-ego e o cinema. O filme começa com a primeira experiência cinematográfica de Sammy Fabelman (Gabriel LaBelle), quando seus pais, Mitzi (Michelle Williams) e Burt (Paul Dano), o levam para assistir *The Biggest Show on Earth* (1952) de Cecil B. DeMille. O menino está com medo antes de entrar na sala e seu pai tenta

assegurá-lo explicando o funcionamento do dispositivo cinematográfico. O único trecho que vemos do filme é aquele que mais choca o jovem Sammy: um trem atropelando um carro.

Sammy torna-se obcecado com a cena e tenta compulsivamente reproduzi-la com um trenzinho de brinquedo e a câmera de 8mm de seu pai. Mitzi compreende que, ao fazê-lo, seu filho ganha sobre o acidente impactante uma espécie de controle, e o auxilia na empreitada. A situação parece até mesmo uma parábola psicanalítica, um relato freudiano: a compulsão repetitiva de Sammy o leva a reencenar seu trauma em uma versão reduzida, menos ameaçadora, sob seu controle e domínio. Mas resume, também, uma compreensão de cinema que veremos nos filmes de Spielberg – ou melhor, *já vimos*, e uma dimensão interessante do filme é tentar olhar para seu cinema retrospectivamente, ainda que o cineasta que vemos se formar na tela prometa filmes melhores do que de fato foram os de Spielberg. Um cinema de horror e maravilhamento simultaneamente, e um cinema de controle absoluto de seus meios.

Em um texto anterior sobre Spielberg, caracterizei seu cinema pelas “rides” que oferece ao espectador, como uma espécie de atração de parque de diversões, como uma montanha-russa [2]. É interessante pensar, aqui, como de fato a cena que primeiro choca o jovem Sammy é aquela de um trem em movimento; como se em algum momento o cineasta percebesse que seria ainda mais intenso colocar o espectador dentro desse trem, vivenciando a experiência junto de seus protagonistas, como faz em *Saving Private Ryan* na famosa cena da chegada dos soldados à Normandia. Já está disposto aqui, também, o apreço de Spielberg pelas máquinas, pela tecnologia de modo geral, o que é explicitamente, no filme, uma herança de seu pai, um gênio da computação – dele seus filmes parecem herdar também certo aspecto didático.

Em sua análise da série *Death and Disaster* de Andy Warhol, feita ao longo da década de 60, Hal Foster descreve algo muito semelhante [3], apesar das discrepâncias entre Warhol e Spielberg. A série de Warhol constitui-se principalmente de imagens de acidentes de carro, mas conta também com cenas violentas de um protesto, um suicídio, uma cadeira elétrica, entre outras, que são repetidas em série sobre telas, em diferentes cores com sua característica técnica de *silkscreen*. Foster comenta como a repetição, aqui, simultaneamente esvazia as imagens de seu significado e defendem o artista/espectador de seu efeito. “Certamente esta é uma das funções da repetição: repetir um evento traumático (em ações, em sonhos, em imagens) de modo a reintegrá-lo em uma economia psíquica, em uma ordem simbólica”, completa Foster. Na série *Death and Disasters*, no entanto, como continua o autor, caminha em dois sentidos contraditórios: ela simultaneamente se resguarda de seu significado traumático e se abre a este, se defende do efeito traumático ao mesmo tempo em que o produz. O caso de Spielberg, ou melhor, de Sammy Fabelman, se aproxima deste processo descrito, mas não é exatamente análogo.

O filme primordial de Fabelman repete seu efeito traumático como mecanismo de proteção a este. No processo, a personagem também descobre que não se trata apenas de se proteger de um efeito, mas de gerar um novo; de transformar aquilo que de fato lhe afeta de modo tão profundo em entretenimento. É aí que seu pequeno filme, uma miniatura de seus grandes filmes que virão, se difere tão radicalmente da série de Warhol. O processo de repetição de Warhol é automático, maquínico, a princípio indiferente ao conteúdo de suas imagens violentas, enquanto Fabelman e depois (ou antes) Spielberg irão caminhar no sentido contrário. Apesar das inúmeras críticas ao maquinário empregado nos filmes do cineasta, ele não emula a

máquina como Warhol, seu dispositivo cinematográfico se deixa afetar pelo que vê, e guia o espectador para que este também se afete, em doses mais comedidas, mais próprias para a indústria. O efeito não é apenas uma consequência de seu procedimento, como o é para Warhol, ele é seu objetivo principal. Não apenas isso, mas à medida que este efeito é colocado em cena, mesmo que seja em essência violento, será ressignificado no cinema de Spielberg rumo ao maravilhamento, ao espetáculo por si só. Enquanto Warhol simultaneamente se abre e fecha ao trauma, Spielberg se abre calculadamente apenas para extrair seu efeito e depois volta a se fechar. Apesar dessa perspectiva não soar tão promissora, o interessante em *The Fabelmans* é que vemos a construção dessa persona, imbricada com o aparato cinematográfico desde o princípio – outro paralelo curioso com Warhol, que flertava com a figura do autômato, ainda que a relação de Sammy com as câmeras fotográficas que lhe acompanham ao longo de todo o filme seja de teor íntimo e pessoal.

Uma diferença notável entre *The Fabelmans* e outros filmes de Spielberg que olhavam para infância e a família é o protagonismo da personagem feminina, sua mãe. Enquanto em *E.T.* acompanhamos o menino escolhido pelo alienígena para ser seu amigo ou em *Close Encounters* acompanhamos um homem abandonar sua família para seguir seus sonhos, aqui Mitzi rouba a cena da narrativa de “encantamento com o cinema” de Sammy. Seus conflitos afetam diretamente a estrutura familiar e acabam invadindo, também, o mundinho de Sammy, quando um de seus filmes flagra sua mãe traindo seu pai. O “momento *Blow-Up*” em que descobre a traição é o ponto nodal do filme. Se o cinema se tornava cada vez mais uma ferramenta de controle sobre o mundo para o protagonista, este evento para ele quase profano (se não traumático, em algum grau) que a câmera captura involuntariamente lhe devolve o seu status de perigo. Além de perigoso, o cinema volta a ser um segredo compartilhado entre Sammy e sua mãe, mas se no início era ela quem lhe ajudava a esconder algum tipo de “fraqueza”, agora é ele quem lhe “retribui o favor”, escondendo o caso de seu pai. Não sabemos até que ponto esta história aconteceu de verdade, mas talvez se este segredo nunca tivesse sido revelado, se este problema nunca tivesse sido resolvido, Fabelman/Spielberg se tornaria uma pessoa mais complexada e um cineasta mais interessante. Mas este é, afinal, um filme de Spielberg, onde tudo se resolve no final.

The Fabelmans se prova ser fruto de muita reflexão sobre a própria vida do cineasta, de suas relações familiares e sua relação com o cinema. Este trabalho sobre o roteiro do filme se prova ainda mais virtuoso quando comparamos com outro projeto (semi) auto-biográfico lançado no mesmo ano de 2022, *Armageddon Time*, de James Gray. Também um relato acerca da infância de um menino judeu que deseja tornar-se artista, o filme de Gray aventura-se pelo outro lado da moeda auto-biográfica mencionado anteriormente; pouco nos diz sobre Gray ou sequer sobre este menino em particular, muito menos sobre sua relação com a arte – que nunca ultrapassa os clichês genéricos de “querer ser artista” ou “gostar de desenhar”. Sabemos que Paul Graff (Banks Repeta), o protagonista e alter-ego do jovem Gray, quer seguir uma carreira artística apenas por conta de seus devaneios onde é um artista famoso. A “fama”, a assinatura de um quadro, parecem ter mais importância do que o trabalho artístico em si, assim como talvez o protagonista de *The Lost City of Z* (2017) se preocupe mais em ser aquele que encontrou El Dorado do que com o que faria de fato uma vez que encontrasse a cidade, o que ela realmente significa para ele.

De fato, *Armageddon Time* parece se ater muito menos à formação artística da personagem do que o filme de Spielberg, concentrando-se mais em apresentar discretamente a hipocrisia de sua família e daqueles a seu redor. O conflito central na vida de Paul é essencialmente sua passagem da escola pública à privada (financiada pelos avós): enquanto seus pais, avós e tios lamentam repetidamente sobre o sofrimento do povo judeu, o menino de classe média acompanha de perto o racismo explícito que seu amigo Johnny Davis (Jaylin Webb), negro e pobre, sofre na escola e nas ruas.

O argumento é interessante e seu tratamento discreto parece promissor; a hipocrisia de seus pais e professores, professada em discursos ambíguos, pode até mesmo passar despercebida. Esta se dá por meio de pequenas contradições: sua família e palestrantes na escola particular reiteram um discurso meritocrático enquanto é evidente que todos ali usufruem de muitos privilégios; enquanto Paul acredita ser muito rico, sua mãe gosta de observar as casas de pessoas mais ricas e sonhar com uma vida melhor; sua família frequentemente se coloca como vítima da sociedade e se opõe a eleição de Ronald Reagan, apoiada por todos na escola particular, mas ainda assim reproduz um racismo ora latente ora mais evidente. A situação em que Paul está inserido é complexa, cheia de nuances sutis, mas talvez sutis demais para este menino em tantos sentidos limitado, uma ideia vaga de criança, que parece não absorver nada daquilo que acontece ao seu redor. Talvez esta apatia da personagem seja resultado destas contradições que o cercam, mas, se este é o caso, ela se estendeu à sua versão adulta, que roteirizou e dirigiu o filme.

No final de *Armageddon Time*, Paul ouve um discurso em sua escola particular que prevê a formação, ali, de grandes líderes, grandes nomes. Diferentemente das promessas que depositamos em Sammy Fabelman, maiores do que de fato é ou foi o cinema de Spielberg, nossa previsão para Paul é aquela que se comprova no próprio filme, a da mediocridade, da inércia. O menino é cativado por um quadro de Kandinsky, mas isto nunca chega a se tornar uma obsessão como o cinema é para Sammy, não chega a afetar o seu interior. Ele se preocupa com o amigo, mas não o bastante para tentar salvá-lo no final; nem mesmo seu nome é judeu o suficiente – tal como o sobrenome do cineasta, Gray, próximo a “grey”, cinza, também expressa essa indefinição.

É evidente que Graff (assim como Gray) foi um nome inventado, justamente, para fugir do antissemitismo, mas ele parece apenas enfatizar esta distância que Paul acaba tendo em relação não apenas aos sofrimentos do povo judeu, mas também à identidade deste. Quando seu avô conta sua história de fuga dos Pogroms, passando por Liverpool, o menino lembra que esta é a cidade natal dos Beatles, ressaltando sua alienação. Tudo isto é verossímil e compreensível do ponto de vista de uma criança, mas o filme não assume uma postura analítica ou afetiva em relação à personagem, e sim patológica, espelhando sua passividade. A indiferença de Paul perante a história de sua família não é compensada por outros interesses, nem ele nem o filme parecem motivados a conhecer, por exemplo, o mundo de Johnny, que seria um personagem ainda mais genérico do que o protagonista não fosse pelo fato de seu ator ser muito mais cativante.

Se o filme de Gray é patológico diante dos problemas do cineasta na infância, Spielberg, por outro lado, consegue expor suas patologias em *The Fabelmans* sem deixá-las tomarem conta – ainda que talvez dominando-as demais. Próximo ao final da história, quando Sammy está perto de se formar no ensino médio, lhe é encarregado fazer um filme registrando um dia de passeio da

turma na praia. O personagem apresenta o corte final para toda a turma, durante sua formatura: um filme de verão, onde jovens se divertem em gincanas e brincadeiras bobas, já dotadas da nostalgia que irão adquirir nos anos por vir. No processo de montagem, Sammy também maneja o filme de modo que este assuma personagens como em uma ficção: um antagonista, que incomoda a todos na praia, depois ridicularizado, e um protagonista, um jovem bonito e viril que parece assumir uma postura de herói na pequena narrativa. Ambos os jovens eram seus inimigos na escola, com quem já havia brigado. Ao final do filme, o protagonista que foi tão bem retratado nas telas vem tirar satisfações com Sammy, transtornado. Ele sabe que nunca será aquilo que foi mostrado no filme, que nunca alcançará essa imagem prometida do herói. O momento surpreende: que o antagonista do filme se irritasse com Sammy era esperado, mas esta é uma virada interessante. O perigo do cinema, afinal, não está apenas em sua indiscreta e inflexível revelação da verdade, mas na construção da mentira. É este segundo caminho perigoso que Spielberg decidirá tomar: aquele de mocinhos e bandidos, de tiroteios, efeitos, de narrativas maniqueístas.

O interesse de Sammy pelo Western, afinal, é evidente desde o princípio do filme e no final ele tem a oportunidade de conhecer seu ídolo, John Ford, interpretado por ninguém menos do que David Lynch. Como o gênero e suas paisagens características, o cinema de Ford é um mundo vasto e complexo, que pode ser compreendido por diferentes perspectivas. É um cinema tão popular quanto intelectual, preocupado tanto com a estética de seus planos, com o ritmo de suas cenas, com a dinâmica de seus personagens, quanto com a precisão histórica dos eventos relatados. É um cinema de narrativas simultaneamente, em aparente paradoxo, maniqueístas e ambíguas, de verdades e mentiras. É o que justifica seus admiradores serem cineastas tão distintos quanto Spielberg, Jean-Marie Straub ou Pedro Costa. O único conselho que Ford dá ao jovem Sammy, em início de carreira, é simples, uma dica pragmática sobre a composição do plano: “nunca coloque o horizonte no meio da tela na composição, sempre acima ou abaixo”. É difícil inferir o que o momento de fato significa para o jovem cineasta; é evidente que este não é o conselho que esperava, mas tampouco podemos dizer que se trata de uma decepção.

Logo a seguir, no plano final do filme, Sammy perambula pelos estúdios com ar sonhador enquanto a câmera, em um movimento ostensivo e atrapalhado, sobe para ajustar o enquadramento ao modo recém ensinado por Ford, abaixando a linha do horizonte antes centralizada. Este raro momento em que a câmera assume esta postura antropomórfica desajeitada parece sugerir um despojamento de Sammy em relação às “regras do cinema”, como se o filme nos dissesse “ops, ele ainda está aprendendo.” É uma atitude paternalista de Spielberg em relação não apenas ao protagonista – e, por tabela, em relação a ele próprio – mas a quem assiste ao filme. Pois apesar de se passar por aprendizado, por imprecisão, a ostentação do gesto tem, na verdade, fins instrutivos ao espectador.

Se Spielberg é um diretor tão amplamente reconhecido, um cineasta “popular”, isto se deve sobretudo à sua didática. Esta é responsável por sua eficiência ao guiar as emoções do espectador – não é qualquer um que consegue dirigir dinossauros mecânicos de maneira cativante – mas também possui um lado malicioso quando este norteamento se transforma em controle. É isto que motiva a raiva sentida pelo personagem tornado herói em seu filme escolar, mais esperto que Sammy acreditava ser. Há um limite de até onde se deve levar o espectador e

Spielberg com frequência o ultrapassa, não apenas o toma pela mão como, ao fazê-lo, pesa a sua própria. É o caso desta cena final de *The Fabelmans*, semelhante à famosa cena da menina de casaco vermelho em *Schindler's List*, único ponto de cor no filme preto e branco. As lágrimas ou risadinhas que momentos como estes proporcionam não surgem naturalmente, por uma potência acumulada dramaticamente ao longo do filme ou por alguma cena que se desdobre diante de nós [4]. Disfarçados de delicadeza ou sensibilidade perante ao tema retratado, estes momentos na verdade se aproveitam do teor emocional ou intrigante de seu conteúdo para voltar a atenção do espectador para a *direção* do filme, para seu mérito e virtuosismo. A barbárie representada em *Schindler's List* já seria o suficiente para afetar o espectador, mas a menina de casaco vermelho nos lembra que há alguém por trás das câmeras responsável por nos proporcionar tais emoções; alguém que, como ela, se destaca do resto. Há um “toque de mestre” ali, assim como no movimento de câmera que finaliza *The Fabelmans*, nos lembrando quem é, de fato, o nome que devemos admirar: não John Ford, nem mesmo Sammy Fabelman, mas Steven Spielberg.

Dito isto, a cena com Ford tem seus méritos. Apesar do cinema de Spielberg costumar se ater àquilo que é de alguma forma seguro, convencional, centrado em seu “cercadinho” como chamei antes [5], ele apresenta aqui uma abertura incomum, irreverente: ele coloca David Lynch para interpretar Ford [6], o introduzindo como “o melhor diretor de todos os tempos”. Podemos, assim, independentemente de quais fossem as intenções de Spielberg com esta escolha inusitada de elenco, imaginar como seriam os filmes deste híbrido entre Ford e Lynch, assim como imaginamos como seriam os filmes de Sammy Fabelman. É bom que Fabelman não tenha o mesmo nome de Spielberg justamente por isso, podemos conjecturar este novo cineasta – o que seriam das cenas em que as outras personagens comentam os “filmes de Fabelman” se estivessem de fato falando “filmes de Spielberg”? A auto-bajulação provavelmente seria demais para o espectador.

Um dos maiores méritos de *The Fabelmans*, afinal, é que não seja dos filmes mais coesos de Spielberg. Ele se abre em diferentes direções, deixa pontas soltas, projeta esta personagem que ganha uma vida própria, que talvez faça tudo diferente de seu criador. O cineasta prometido pode soar mais promissor do que o próprio Spielberg, mas é seu filme que o coloca no mundo, ainda que através da ficção. E não há final em vista para Sammy; terminar o filme com seu alter-ego fazendo sucesso seria, novamente, indulgência demais para uma auto-biografia. É o pudor, portanto, que o salva da pieguice, assim como a falta dele resultou em *Private Ryan* terminar com um *fade in* para uma bandeira estadunidense. Mas falar sobre si mesmo é delicado, talvez mais até do que falar sobre a Segunda Guerra.

Paula Mermelstein

Notas:

[1] Falo um pouco sobre isso no texto “Notas sobre a especificidade no filme de auto-ficção”, publicado na Revista Limite n.1.

[2] “O cercadinho de Spielberg”, publicado na Revista Limite n.5.

[3] FOSTER, Hal. *Death in America* (1996). Em: Andy Warhol (October Files). Ed. Annette Michelson. Cambridge: MIT Press, 2001.

[4] Neste caso, não consigo lembrar de exemplo melhor que o momento interminável de *The Bridges of Madison County* (1995), quando a personagem de Meryl Streep quase salta de seu carro e vai embora com a personagem de Clint Eastwood, parado dentro de sua caminhonete, na chuva. Na cena, a espera esperançosa de Eastwood, condizente com a nossa própria, nos dá tempo o suficiente para processar todo o romance intenso que acompanhamos antes, tudo aquilo que está em jogo. É quase sádica com o espectador, passando longe do paternalismo.

[5] - Ver nota 2.

[6] O contato entre Spielberg e Lynch foi feito aparentemente por Laura Dern, que atuou tanto em *Jurassic Park* (1993) quanto em *Blue Velvet* (1986), um ponto de encontro curioso entre os dois cineastas.

Le Révélateur (1968), filme secreto

Em 28 de abril, *Marie Pour Mémoire* (1967), primeiro longa-metragem de Philippe Garrel, recebe o Grande Prêmio do Festival de Hyères, de grande importância histórica para o cinema experimental europeu. Garrel não vai a premiação, como se o prêmio lhe fosse uma ofensa, algo que apaziguasse um trabalho de escândalo e inibisse o aspecto contestatório do seu filme. Aos 20 anos, diz estar cheio de “fazer cinema” e declara se dedicar, a partir de então, apenas à *profecia*. Semanas depois, viaja com uma pequena equipe e os dois atores que conheceu durante o festival para realizar um filme ainda mais radical que o anterior, *Le Révélateur* (1968).

A fala de Garrel poderia ser mero pedantismo e afetação juvenil se o projeto a seguir não fosse tão distinto e cumprisse, ao menos em parte, suas palavras. Em *Marie Pour Mémoire* se via ainda certa narrativa realista, marcada por discursos de suas personagens e pela sensibilidade de uma nova juventude, situacionista, que antecipa o discurso do maio de 68: era ainda o “retrato de uma geração”. A partir de *Le Révélateur*, os filmes de Garrel serão negações de qualquer tentativa de racionalização sobre a realidade ao seu entorno. Pela droga, pela loucura ou pelo mito, será a busca de outros problemas, outra vida, que o permite dar uma resposta criativa ao sentimento de inércia do ambiente em que se encontrava. Do mesmo modo, é pela negação do maio de 68 que seus filmes se posicionam de maneira mais direta sobre ele.

É frequente encontrar, nos textos sobre o filme, a interpretação de que seria uma resposta de Garrel ao maio de 68, que acontece quase simultaneamente às filmagens. O jovem cineasta, que já havia feito um conjunto de curtas-metragens, videoclipes, reportagens televisivas e *Marie Pour Mémoire*, teve participação ativa na militância deste período e, em meio aos protestos, realiza também o noticiário *Actua I* (1968), que permaneceu perdido por cerca de 50 anos e seria o primeiro de uma série de reportagens engajadas, que não tiveram continuidade. Depois de comparecer a uma reunião política à qual faltaram todos os outros, Garrel decide que para ele o maio de 68 acabou e parte para a Alemanha, onde filma *Le Révélateur*. [1]

Se o filme pode ser visto como o ponto de chegada dos anseios relacionados aos protestos, isto se dá mais efetivamente pela sua negação. Sua atitude não está muito longe do modo como os jovens franceses defendiam a Revolução Cultural maoísta: “destruir tudo, começar de novo”. *Le Révélateur* vira as costas ao cinema, tal como entendido em termos de produção, de história, de “arte”, bem como a sociedade e os problemas imputados ao artista. Não há mais palavras de ordem no seu filme, suas personagens se calam, deixam de ser veículos para o texto e se manifestam como pura exterioridade, como corpos, volumes, vetores que se cruzam e atravessam a imagem.

Le Révélateur trabalha com três atores – Bernadette Lafont, Laurent Terzieff e Stanislas Robiolle, interpretando a mãe, o pai e o filho, respectivamente – a cruzar uma floresta, em uma fuga constante, de que não temos explicações. Esse núcleo nos remete ao mito cristão, a sagrada

família e sua fuga para o Egito, mas se Garrel retorna à história mais contada do ocidente – tema recorrente em *Marie Pour Mémoire* e em seus filmes posteriores, como *Le Lit de La Vierge* (1969), ou nas narrativas de origem em *La Cicatrice Intérieure* (1972) – é para fazer dela um uso distinto, ligado a tal profecia. Resumindo o mito a sua estrutura mais simples e universalizante, o que *Le Révélateur* apresenta parece ser, então, a sagrada família antes de ser assim chamada pelas escrituras, antes que se atribuisse a ela a seriedade e o sentido religioso que conhecemos. [2]

O título escolhido por Garrel acentua tanto um mistério sobre o menino – “o revelador”, centro de todas as relações, quem deve ser protegido – quanto aponta ao próprio cinema e à revelação fotográfica. Ainda, deve-se pensar no “rêve” ali contido e no aspecto de sonho que o filme tem, como um todo. Aqui, a história que se narra e a maneira de narrar estão atreladas; a ação só se completa pela abordagem da câmera que a registra. “Le Révélateur” se volta à duração do plano, ao desafio físico do ator, aos jogos de luz, às modulações do movimento de câmera, à dissolução de um centro ou argumento básico narrativo. Valendo-se de uma pequena equipe e da contribuição fundamental do fotógrafo Michel Fournier, Garrel estrutura o seu filme em uma série de plano-sequências, blocos cênicos aparentemente desconexos, em que cada passagem encerra uma ideia visual sem construção causal.

A travessia das personagens é acompanhada em diversos momentos pela câmera em um carro, que se aproxima ou se afasta da família, que permanece num passo contínuo. Com frequência, estas imagens serão apresentadas entre outros blocos cênicos, reforçando a impressão de que é uma caminhada sem fim, em meio a qual as personagens realizam ações simples, de um sentido onírico e poético, como estender o lençol para que o filho durma no meio da estrada. Nestas passagens, o rosto tantas vezes inexpressivo ou cansado dos pais é contraposto aos sorrisos e a gesticulação enfática da criança, cujo olhar direto para a câmera ressalta seu mistério, e que chega até a entregar um ursinho de pelúcia para alguém atrás dela, nos fazendo atentar a toda brincadeira que também está posta ali.

Existe uma pulsação interior nessas imagens que remete a um sentimento primitivo, como se Garrel estivesse lidando com uma matéria atemporal. [3] O motivo da fuga, jamais visto, pode ter qualquer origem, mas a proteção do filho permanece uma ação instintiva. Nas cenas em que apresenta o espaço interno da casa, vemos o menino debaixo das escadas ou os pais brigando em um palco, a que só ele assiste. Há algo que permanece escondido, sem explicação; é essa área misteriosa e a reincidência de motivos semelhantes que faz pensar não apenas que estas poderiam ser imagens de sonho, mas de febre.

Em uma das sequências centrais, a família corre sorrateiramente por um matagal, sempre avançando certa distância e se abaixando para desaparecerem completamente sob a grama, num dos momentos mais intensos do filme. Sucessivamente, o pai avança, se detém e chama a mãe, que o repete e chama o filho; por último, a criança imita o que viu fazerem e, sorrindo, chama a própria câmera, que segue o caminho, esgueirando-se do mesmo modo. O gesto do menino introduz a participação da câmera na ação como uma espécie de “quarta personagem”, presente de maneira atuante na composição de cada cena. Neste momento, a relação entre câmera e atores se fecha, o sistema de *Le Révélateur* se torna evidente e o filme se afigura como “coisa plástica”, em que atores, luz, câmera, movimento e espaço são resumidos a uma mesma matéria sensível e,

digamos, “puramente cinematográfica”. A técnica já não apenas emoldura a cena ou encerra um estilo, mas contribui essencialmente numa forja de elementos inseparáveis.

Filme anômalo e secreto, *Le Révélateur* se afigura como um manifesto do que o cinema pode ser, bem como a pedra-de-toque do cinema Garrel. Sem letreiros e sem palavras, apenas a inscrição de seu título, excluindo os nomes de seus atores e equipe técnica, como se houvesse um anonimato por trás do filme, um segredo por trás de sua origem, que preserva apenas o que nele é expressão. Sua ordem poderia ser modificada e, mesmo assim, o filme continuaria a funcionar, pois cada um de seus planos contém uma força individual, que o faz valer por si mesmo. É o gesto de realizar cada uma dessas imagens como tal que também caracteriza esse manifesto, como se também o seu estado fosse apenas provisório e infinitas fossem as possibilidades de sua apresentação.

Fazer um filme mudo e preto-e-branco em 1968 é uma atitude radical de Garrel. Privar-se da cor e do som é não apenas ir em direção à uma “essência” que liga o filme às suas origens, mas também a recusa de um comercialismo generalizado, demarcando uma posição deslocada de quase todo o cinema ao seu redor e às suas convenções. Garrel e aqueles que o acompanham seguem a fundo o tal sentido de profecia, atribuindo ao filme um gesto heróico, como anuncia-se uma expedição antes de partir para o desconhecido, onde frequentemente se desaparece. *Le Révélateur* é o resultado de ter seguido este caminho até então insondado.

Matheus Zenom

Notas:

[1] Segundo declaração de Garrel em entrevista a Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne, para Les Inrockuptibles. Disponível em: <https://www.lesinrocks.com/cinema/philippe-garrel-entretien-avec-un-etre-brulant-32891-02-10-2011/>

[2] Particularmente, há uma cena em que o menino usa o vaso sanitário e se limpa com as páginas de uma Bíblia pendurada na parede ao seu lado, deboche que não deixa dúvidas quanto à liberdade com que Garrel se apropria dessa história.

[3] Também o figurino dos atores remete a isto e o grande casaco de pele vestido pelo pai, Terzieff, é tanto um item de moda do final dos anos 60, quanto algo que remete a um homem primitivo, das cavernas.

Lições sobre a queda

"Cair", metafórica ou literalmente, é uma constante nos filmes de Amy Halpern: a água que é despejada em um copo, derramada sobre um corpo ou engolida pela garganta (*Elixir*, 2012); uma palmeira sendo derrubada (*Palm Down*, 2012); ou até mesmo a descida das notas musicais e sua visualização na partituras (*Hula*, 2020).

Talvez não seja coincidência, portanto, que seu único longa-metragem tenha o nome de *Falling Lessons* (1992). A constante nesse filme é um movimento de câmera que faz o elenco de quase 200 pessoas (composto por amigos, atores e colegas do mundo cinematográfico – pessoas de todas as idades e tons de pele) cair figurativamente: ela começa em seus rostos, torsos e, às vezes, ainda mais embaixo, e faz uma panorâmica vertical que termina no espaço vazio acima deles. A maior parte do elenco encara diretamente a câmera, em um cenário de luz e cor bastante controlados. De forma casual e despreocupada, alguns deles, em um diálogo dublado, exclamam que não querem sair da tela, não querem cair tão cedo.

Falling Lessons, cuja produção se estendeu do final dos anos 1970 até o início dos anos 90, foi filmado com um orçamento muito limitado em Los Angeles. Esse tempo dilatado deixou marcas no resultado do filme que passou por mudanças frequentes, dentre elas a deterioração da celulóide e passagens que tiveram que ser substituídas na montagem final por cópias de trabalho. Simultaneamente a sua rodagem, Halpern também colaborou com outras produções do período – ela era diretamente envolvida com movimento que ficou conhecido como LA Rebellion [1], colaborando com *My Brother's Wedding* (1983), de Charles Burnett, e *Illusions* (1982), de Julie Dash. Na frente das câmeras ela aparece em *Soft Fiction* (1979), de Chick Strand. É também curioso seu trabalho com fotografia e iluminação em outros projetos de natureza bem mais comercial, como séries de TV e filmes de grandes produtoras, enquanto sua própria poética caminhava na direção oposta.

Inesperadamente, na metade de *Falling Lessons*, o filme contradiz sua estrutura conhecida. A cascata de retratos e closes de corpos, juntamente com outras tomadas de detalhes de animais e do ambiente urbano, é substituída por uma mise-en-scène mais tradicional que retrata o assassinato de um menino negro que cai no chão depois de dois policiais atirarem nele. O desespero agonizante da mãe do garoto é marcante, especialmente porque contrasta com os inúmeros retratos de expressões misteriosas e indecifráveis que compunham a maior parte do filme. A ruptura estilística é uma marca radical do cinema de Halpern e, enquanto na maioria das vezes, é usada de forma irônica e bem-humorada, aqui ela acrescenta uma densidade grave a um filme que, de outra forma, seria animado e alegre.

Após essa dose de violência e injustiça, os retratos individuais não podem mais ser vistos com a mesma leveza, eles são coloridos com um aspecto quase apocalíptico em sua passagem pela tela. No lugar de uma série de indivíduos, ganha-se um senso de coletivo. Quando os créditos

finais passam, enquanto as centenas de nomes "caem" (incluindo mais de 15 músicos e a equipe de técnicos), somos lembrados de que o cinema é um trabalho coletivo. É corrente que o trabalho cinematográfico experimental seja mais individualizado, com câmeras portáteis e uma pesquisa poética mais pessoal, mas *Falling Lessons* caminha para outra direção: é uma orquestra de corpos e sons.

Amy Halpern também nos lembra dos movimentos físicos do próprio meio: todo filme projetado em celulóide guarda relação com a queda. Em um projetor de película, cada quadro/imagem em um rolo está abaixo ou acima de outro e precisa cair para que o próximo apareça. É compreensível assim, o apego de Halpern à projeção de seus filmes em 16mm. Porém, há neles também um flerte com a suspensão da lei da gravidade, explorando a textura da emulsão em celulóide, como no caso das bolhas de gás em *Elixir* ou dos os movimentos aleatórios, já no nível do chão, nos coloridos corpos de lagartos e tartarugas (*Fire Belly* e *Ginkgo Yellow*). O contraponto da queda é, assim, o eterno fascínio pela superfície, pela textura e pela imprevisibilidade do trabalho em película.

Roberta Pedrosa

Nota:

[1] Um conjunto de filmes realizados por estudantes e ex-estudantes de cinema da UCLA, em sua maioria afro-americanos, entre as décadas de 1970 e 80. O movimento é reconhecido especialmente pela ênfase em narrativas contra-hegemônicas nos Estados Unidos, dialogando com um repertório cinematográfico africano e latino americano.

A insistência da subtração: *In Water* (2023)

Eram duas coisas distintas, a ordem do comum e a presença da câmera. Será ainda possível falar em metalinguagem? São cada vez mais transversais, em ângulos esquizofrênicos, as relações entre telas, câmeras e espectadores (e ainda mais entre personagens de cinema, atores, estúdios e marcas), de forma que não há choque algum, seja o filme que for, em descer suas cortinas e demonstrar seu processo, demandas e programações para o público. Não há nada além de máquinas para mediar todo tipo de relação, então do que adianta o cinema? São três personagens que protagonizam esse estado de transparência em *In Water*, um diretor (Shin Seok-ho), uma atriz (Kim Seung-yun) e um fotógrafo (Ha Seong-guk). A linguagem que inventa o drama a partir do comum (sendo o comum a presença de uma câmera que pretende encontrar um registro), parte de uma assimilação radical com a imprevisibilidade da máquina: deixar que a imagem desfocada formule, dentro do enquadramento, um impressionismo automatizado.

Claro, a canalhice é parte da coisa. Ao longo dessa filmografia que acumula 27 filmes em 26 anos, um inevitável senso de humor realociza sua presença constantemente, mas o alvo é autocentrado. Os filmes pendem, ora, às estruturas desencontradas (cujos encontros e retornos geram nervosas comédias do desconforto, como em *Conto de Cinema* ou *Certo Agora, Errado Antes*), ora aos experimentos estéticos mais radicais (a perceber como o gracejo pressuriza as relações em cena nos filmes preto e branco, como *O dia após* ou *O dia em que ele chegar*), tudo mediado pelos diálogos que expõem os desejos frustrados e intenções duvidosas de seus personagens (sempre operadores culturais, editores, poetas, professores ou cineastas). Acompanhamos ações comprimidas de uma ambiência favorável a crises interpessoais, portanto há a constância de um riso nervoso que trabalha por cima de seus pontuais momentos de relaxamento. O esqueleto autoral parece, assim, alguma condição preliminar de produção, mas não é o caso: é como se fosse possível fazer um mesmo filme dezenas de vezes apenas por mediar a distância entre a intensidade da imagem e do texto.

Entre o que se vê e o que se ouve, surge o cineasta, sofredor sarcástico da sua condição de transparência. Podemos descrever o realizador, a partir desses filmes, como um observador alheio dos próprios infortúnios, um estranho a si mesmo. É o centro dos conflitos, o motor da presença da câmera e o gerador de enfrentamentos, ao mesmo tempo em que resguarda a possibilidade do olhar fixado sobre o mundo como imperador das razões de ser dos seus entornos. Qual a diferença, afinal, entre quem está na frente e atrás da câmera? Não mais do que a direção dos olhos. O diretor em cena de *In Water*, agachado no canto inferior do quadro, se distancia de sua atriz e seu fotógrafo que conversam entusiasmamente entre si, focando o olhar sobre uma catadora de lixo que observa ao longe. Nesse enquadramento, delimita-se um exemplo do desencontro dos olhares: o par que dialoga num canto, o personagem que se abstém do

diálogo para procurar algum outro agente que lhe sirva aos seus propósitos, e a câmera que reúne os três, com alguma distância, e encapsula o problema através do recuo.

Essa sequência é um dos pontuais momentos onde um drama mais expresso pode ser encontrado no filme. Com *In Water*, o mínimo redutível para esse círculo (ou abismo) autoral parece atingir um novo ápice. Existem conflitos relacionais rarefeitos (algum ciúme entre diretor e atriz, um mistério noturno sobre um grito de repreensão anônimo, uma ligação para uma ex-namorada) que aparecem entre longas sequências onde os personagens não falam sobre nada além do que está ao redor deles, sobre o que estão imediatamente fazendo ou o que vão fazer logo depois. Por vezes, o texto dos diálogos parece um ruído branco, algo que passa indistinto dos outros sons que surgem na trilha. Marasmo. Os três personagens caminham, comem e conversam sobre os espaços. Só é materializada uma percepção de sentimentos através da aproximação maximizada do aparato da câmera com seu local de registro, ou seja, quando o desfoque atravessa a composição das imagens de maneira emulsificadora. Esse movimento ultrapassa o comentário cinematográfico para atingir uma dramaturgia estética incomum. Mais ambicioso que um “filme sobre cinema”, *In Water* assenta sua linguagem de transparências em medidas subtraídas de performance e texto. Para além de afundar-se no sentido do registro filmico, o realizador parece buscar a abstração de sua presença através de uma fusão total com o meio, uma forma de filmar em que seja capaz de, simultaneamente, inserir-se em tela e desaparecer completamente. Que seja um truque barato, uma insolência máxima, uma piada.

A imagem desfocada: desfazer os limites entre primeiro e segundo plano, alongar as bordas que delimitam os objetos até que sejam uma mesma massa vivente e colorida, descredibilizar a diferença entre as formas, borrar as incidências luminosas para que fluam junto com as sombras. Os resultados são diversos ao longo dos planos em que experimenta o desfoque. Na cena da ligação com a ex-namorada ou nas primeiras idas à praia, o fundo parece um *matte-painting* digitalizado. Nas cenas externas entre as casas de praia, de enquadramentos mais aproximados, os personagens descaracterizam suas expressões, tornando-se figuras luminosas instáveis. E não é que tudo esteja desfocado: existem momentos de imagem focada que servem ao filme como terras ilhadas, similares às pontualidades dramáticas do texto, e reverberam um peso imediato ao rosto dos atores ao revelarem suas linhas de expressão bem definidas. Após sequências desfocadas e distantes, onde distinguimos os personagens, mas não abarcamos expressividades, qualquer imagem focada parece um corte robusto entre realidades (especialmente nas sequências internas da casa). Um truque barato.

A insistência pela subtração oferece a *In Water* um afunilamento de possibilidades dramáticas que engrandece as mínimas adições. Temos a curta faixa sonora repetitiva, uma composição musical que mais parece uma claque trágica, aparecendo imprevisivelmente para expiar a banalidade dos quadros e transportá-los a um plano diferenciado de sensações, ou então o plano final, que concilia boa parte de seus confinamentos temáticos em uma imagem-síntese, quando o cineasta em cena dirige sua própria caminhada rumo ao plano da fusão digital, desaparecendo no mar em desfoque, assimilando totalmente as fronteiras entre personagem, linguagem e máquina. São grandes pretensões, perigosamente infladas, que caminham pela rota dos recursos subtraídos, e a incerteza dos resultados é o que mantém sua ambição de pé.

É o que torna esse cinema tão particular. Os resultados de seus experimentos são fortes, esclarecidos, mas absolutamente questionáveis. *In Water* não é o firmamento de um cinema essencial, absoluto, mesmo que trabalhe de maneira considerável com ideais de essência. Sua disposição é ao imprevisível, ao que se pode construir a partir do momento em que se liga uma máquina capaz de olhar o mundo, uma tecnologia que nos atenta sobre a necessidade de reclamar o subjetivo como ferramenta humana. Repetidamente, liga-se a câmera para tentar descobrir o que ainda há para se descobrir sendo apenas mais um a fixar a vista sobre a paisagem, até onde o olho conseguir enxergar.

João Pedro Faro

Viagens dentro do próprio tempo: Rudolf Thome e suas “Zeitreisen” (2002-2005)

Dentre os expoentes da geração sessentista que havia revolucionado o cinema alemão, poucos chegaram ao séc. XXI com tanta vitalidade artística quanto Rudolf Thome — ainda e sempre fiel à dimensão irredutivelmente íntima de sua própria capacidade de expressão particular, tendo a obra dele atravessado diversas metamorfoses antes de consolidar o estilo distintivo que lhe caracterizaria a maturidade autoral (circa 1991). No cerne dos filmes, encontramos a perspectiva do utópico se manifestar em arranjos conviviais subjetivamente idealizados — desde a possibilidade de sua materialização primeira até a ansiedade quanto a sua sustentabilidade última. Thome assume o princípio estético-moral de fazer cinema usando a esfera da vida cotidiana como escala referencial para devaneios subsequentes; buscando incorporar a pulsação representativa da experiência do mundo — tal e qual se afigura em aspectos concomitantes aos da existência dele — em encenações narrativas que operem a substancialização de um estado de espírito; os dramas permeados pelo sutil transe decorrente dos mistérios relativos à encarnação.

Voltemo-nos a trilogia *Zeitreisen* (i.e., “Viagens no tempo”) — formada por *Rot und Blau* (“Vermelho e azul”, 2002), *Frau fährt, Mann schläft* (“Mulher dirige, homem dorme”, 2003) e *Rauchzeichen* (“Sinais de fumaça”, 2005). Thome já havia brincado com a temática no belíssimo *Tigerstreifenbaby wartet auf Tarzan* (“Bebê listrado de tigre esperando por Tarzan”, 1998). Contudo, no caso da trilogia não se trata de ficção científica: a viagem no tempo será metafórica. Veremos que a experiência do fluxo de presentificação dos sentimentos é incontornável à consciência humana. Thome nunca fez um filme de época — todos viriam a se tornar filmes de época, a sua determinada época, documentos do *zeitgeist* em que foram gestados materialmente. Ele acolhe a lei da física segundo a qual a câmera só consegue filmar o momento presente — por outro lado, só nos sendo possível montar os registros daquilo já passado, ao passo que a gênese de um filme sempre vai ser o planejamento para realização futura, e todos esses planos de temporalidade se nivelarão tão somente durante o transcurso da exibição. [1]

O filme do passado é *Rot und Blau* (2003), sobre o reencontro tardio entre uma mãe e a filha que ela não criou, fruto de um casamento frustrado, reaparecendo como jovem adulta. Também há o reencontro da personagem da mãe com um homem de seu passado ainda mais remoto; e uma subtrama de thriller envolvendo a filha e o dinheiro do falecido pai. Contrariando eventuais propensões ao mau-agouro (Thome jamais deixou de levar em conta que a ideia de um interlúdio edênico possa acabar mal, pois frágil em essência), o cineasta procura reconstruir o tecido afetivo do mundo como forma de fazer transparecer a polivalência emocional das afinidades eletivas, sejam as recentes ou as antigas. Sendo pelo sereno reencantamento dos sentidos interiores junto a conduta das relações interpessoais que para ele se conjura uma harmonia poética sobre a cadência do esquema melodramático.

Rot und Blau marca o início da colaboração entre Thome e a atriz Hannelore Elsner (de grande fama na TV alemã), a qual compreenderia 5 filmes. Ao infundir sua verve novelesca no papel da mãe, a interpretação de Elsner destoa da compostura de Serpil Turhan no papel de sua filha, defrontando os modos de quem anseia por perdão com os de quem pode oferecê-lo (as cenas nas quais elas retomam o contato são exemplares). E se o passado talvez nos seja a dimensão incomensurável mais tangível à nível ocular — presenciamos-lo reverberante no semblante abismal de Elsner, vertendo lágrimas sobre tempos acumulados e outros reconditamente suspensos, descortinando remorso ao invés de nostalgia (como quando ela está dirigindo, ou ao telefone, e ainda em seu ritual de “queima do passado”). Num filme de Thome, a felicidade costuma ser germinada pela graça das contingências — e aqui também é dado o ensejo aos personagens: a chance de retomar fios deixados inconclusos na história sentimental de cada um surge feito fábula.

O presente fica por conta de *Frau fährt, Mann schläft* (2004), sobre os dias turbulentos de uma família (“a mais feliz da Alemanha”, diz-se na divertida cena em que eles participam de um programa de televisão) cujos membros estão atravessando um período de autoesclarecimento sentimental — cada qual individualmente e, como efeito, todos coletivamente —, até que um evento drástico lhes extrema o processo introspectivo, desestabilizando o já desgastado compromisso conjugal do casal central. Nesse recorte narrativo, a família está fazendo sua mudança de casa (para o epicentro da arquitetura então contemporânea: a Potsdamer Platz rediviva no centro da Berlim reunificada) — acentuando desta forma a percepção da temporalidade presente enquanto espaço de transição por natureza. Noutras palavras, o presente enquanto estado de contínua liminaridade entre o descompasso a que estão sujeitos os arranjos do passado no contexto de uma atualidade posterior e a agoridade intrínseca às decisões que vão moldando o futuro embrionário. A fixação no presente também implica a vinculação do ser à lógica da passagem do tempo, desembocando na consciência da mortalidade como corolário do tempo que nos é finito.

Thome diz acreditar na descoberta da realidade por meio do cinema — a realidade, segundo ele, seria “o agora”, mas podemos complementar: o agora e o lirismo advindo de sua suscetibilidade face às coisas da composição fílmica. Numa cena chave, os personagens deveriam rezar o Pai Nosso, porém os atores se enrolam com a letra da oração — para além da tensão corporal que os intérpretes do casal (Hannelore Elsner e Karl Kranzkowski) vêm a modular conforme as necessidades dramáticas, sobrevém o circunstancial: na primeira tomada, duas pessoas desacostumadas a orar acabam expondo seu estranhamento ao fazê-lo para o filme, tornando tão mais palpável a angústia dos personagens. A poesia está à volta e cabe ter espiritualidade para acolhê-la. Thome não repete a tomada, não dá aos atores a oportunidade de “lapidar” o Pai Nosso, mantendo-o desconcertantemente desjeitoso — idem com o colapso nervoso de Elsner no funeral (sequência na qual, vale dizer, também se sobressai o admirável trabalho de som desses filmes, intercalando o murmúrio ambiente e a trilha de Katia Tschemberdji). O título “*Mulher dirige, homem dorme*” é inspirado pela abertura de *Viaggio in Italia*, de Rossellini — e aqui, da mesma forma, no lindíssimo desfecho, o casal em crise viaja à Itália, onde por fim testemunhamos: a saída do presente se dá no exato momento em que resoluções são efetuadas.

Já o tema do futuro se encontra em *Rauchzeichen* (2006), sobre a paixão que irrompe ardente na terceira idade de um homem e uma mulher, quando ele visita a pousada que ela mantém com a ex dele na Sardenha, o que se desenrola em paralelo a um enredo envolvendo o destino de uma jovem árabe aparentemente foragida por ligações terroristas. O elenco é o mesmo (Elsner, Kranzkowski, Turhan, Altaras), incluindo o filho e a filha de Thome (sempre no papel de filhos dos protagonistas), cujo crescimento físico vínhamos presenciando desde os filmes anteriores e que aqui nos surpreendem com a visão de sua infância deixada para trás, à medida que a imagem deles passa a estar terminantemente cristalizada na adolescência durante aquela temporalidade feita fílmica. A conclusão da trilogia se distingue das outras partes pelo tom mais delirante, condicionado pela locação sarda — como de costume, Thome contrasta a majestade da natureza ao meio social pequeno-burguês, enquadrando o esplendor bruto dessa tal paisagem para dar palco a emoções indômitas.

Ao longo da miragem idílica, imperam impressões da intervenção humana: plantando árvores, burilando o selvagem, cantando o luar. Nesse *western* de Thome (alcunha muito utilizada para se referir a *Rauchzeichen*), a relação com o território é mediada pelo sentido do deleite enquanto horizonte da aclimatação. E o futuro? Parte da confluência entre vida e morte — consoante as peculiares escolhas narrativas dele, pois claro, então a resposta a uma tragédia só poderia ser algo tipo os túmulos posicionados debaixo do laguinho artificial que foi maniacamente construído por amor, sobrepondo a celebração de um casamento impetuoso aos ritos do funeral que o estimula. Os três filmes têm por mecanismo acompanhar uma constelação de personagens, de forma que as referidas “viagens no tempo” assim remetam ao desdobramento simultâneo de suas vidas. Afinal, talvez mal sejamos capazes de perceber o funcionamento do tempo senão em como ele primeiro afeta a sustentação mundana de nossas afinidades eletivas.

Lucas Saturnino

Nota:

[1] Thome vem registrando isso há mais de 20 anos nos diários que publica em seu site (incluindo diários de filmagem, montagem e escrita de roteiro): <https://moana.de/Blog/Blog.html>

Sobre vulcões

I - O aspecto onírico em Werner Herzog

O que faz um vulcão entrar em erupção? Qual razão ou conjunto de razões devemos oferecer para sua concretização flamejante? No caso do vulcão La Soufrière, pode-se dizer que ele evidenciou, em 1976, todos os sinais possíveis de atividade: havia fumaça, variação na temperatura da água e do solo adjacentes, leves atividades sísmicas. Porém, apesar de evidenciar todas essas características, ainda assim elas não se mostraram suficientes para concretizar sua explosão. Em 2019, o vulcão Whakaari, por sua vez, não mostrava sinal algum de funcionamento. E, apesar disso, em poucos instantes explodiu violentamente, despejando sua lava por quilômetros e quilômetros de distância. Ao refletir sobre tais informações, parece-nos que o vulcão é um fenômeno dotado quase de vontade própria. Sua imprevisibilidade e periculosidade são vistas e levadas em conta até mesmo nas primeiras representações humanas, em que vemos diferentes tipos animais atingidos por jatos flamejantes difusos, como nos mostram as figuras da Caverna de Chauvet (c. 30.000 a 32.000 a.C). Trata-se, portanto, de um fenômeno que desempenha um fascínio primordial. Por ser uma fonte de imprevisibilidade e risco iminente, se alinhou profundamente ao imaginário mitológico e fantástico dos seres humanos, sendo uma fonte de inúmeras elucubrações.

Diante dessas considerações, o que me motiva a escrever esse texto é o seguinte questionamento: o que impulsiona diferentes pessoas, em variados momentos e situações, a dedicarem uma atenção tão especial aos fenômenos vulcânicos? Não falo de uma mera curiosidade, não se trata de uma simples pesquisa, mas de uma necessidade vital de ver, de estar perto e até mesmo tocar vulcões. Em última instância, por que os vulcões são capazes de exercer tamanho fascínio nos indivíduos, levando-os a arriscarem-se, por vezes, às últimas consequências? Com isso, não desejo chegar a uma resposta definitiva, mas levantar hipóteses que se conectam a estes estranhos fenômenos de obsessão e devoção, gerando o que gostaria de chamar de “culto ao vulcão”.

O cineasta que mais dedica atenção a tal fenômeno é, provavelmente, Werner Herzog. Seu primeiro filme sobre um vulcão chama-se *La Soufrière*. Em 1976, o vulcão La Grande Soufrière, na Ilha Basse-Terre, em Guadalupe, estava prestes a entrar em erupção. Herzog, que a essa altura já era um diretor reconhecido e grande admirador de fenômenos naturais, acompanhou de perto as notícias e se surpreendeu ao ler que a população da ilha havia sido evacuada, com exceção de um homem, que se recusou ferrenhamente a partir. Essa estranha impassividade levou Herzog a tomar uma decisão ainda mais estranha: ir com mais dois fotógrafos para a ilha, a fim de conversar com o morador.

O filme tem início com uma imagem eloquente do Soufrière. Envolto por uma fumaça branca e nuvens densas, o vulcão apresenta uma imagem que evoca os melhores quadros do romantismo alemão (aspecto frequentemente notado entre os críticos), como as paisagens solitárias e melancólicas de Caspar David Friedrich. Logo após esse prelúdio, adentramos na cidade. Com exceção dos animais e plantas, a cidade está completamente destituída de vida. Na ausência das pessoas, a situação local é caótica e sofrível. Animais mortos, mercados abandonados, templos inabitados, casas vazias. Praticamente todo o filme é centrado nesse imenso espaço vazio em que se converte a cidade, onde absolutamente tudo repousa num silêncio e em uma atmosfera quase onírica, rompida apenas pela voz off do narrador e pela música evocativa ao fundo.

Quando Herzog finalmente encontra o último homem da cidade, ele está descansando próximo a uma árvore e se mostra tranquilo. Ao ser questionado pela sua atitude estoica, ele é categórico: “essa é a vontade de Deus”. Importante observar que a atitude assumida pelo habitante não é apenas uma posição meramente passiva, mas uma posição consciente de aceitação. Essa aceitação diante da inevitabilidade da explosão também é, de certo modo, uma posição sobrenatural, pois assume que, diante do intangível, somente ao intangível é possível recorrer. O homem logo recusa-se a prolongar a conversa, deseja ficar só. Inicia um canto, uma música tradicional em sua língua. A postura parece denotar o que resta ao homem diante de algo de tais proporções: o contentamento. O homem impõe seu canto, mas não de morte. Por estar plenamente alinhado ao desígnio divino, seu canto é jubiloso.

O mesmo aspecto e a mesma postura são notados no documentário *Into the Inferno* (2016). Quando Clive Oppenheimer, o vulcanologista que acompanha Herzog, questiona ao nativo da Indonésia o que ele sentiu ao olhar para o vulcão, ele diz ter sentido “muito medo de olhar para o fogo”. Ao explicar o porquê, porém, sua justificativa também é sobrenatural e não está de forma alguma ligada ao fato de provavelmente poder se queimar ou até mesmo morrer. Ele oferece como justificativa o medo dos espíritos que habitam tal vulcão. “Há espíritos vivendo nesse fogo?”, questiona Oppenheimer. “Há espíritos”, responde o nativo. Em seguida, ele explica uma crença local nos dizendo: “não olhe dentro do vulcão caso seja estrangeiro, pois você é estranho ao espírito que habita o vulcão”. O vulcão pede familiaridade. Não é qualquer um que pode olhar em seu abismo e permanecer ileso.

De maneira geral, a compreensão mitológica está além da explicação científica do fenômeno: “por que se interessam pelo vulcão, especialmente, por que você, cientista, se interessa pelo vulcão?” É o questionamento do nativo. Sua postura visa rejeitar explicações científicas justamente porque ele já possui suas próprias explicações. Não são necessárias outras, pois nenhuma consegue ser melhor a ponto de substituir as suas próprias crenças e a sua própria maneira de lidar com o fenômeno, fato atestado pelo que se segue no filme. Imediatamente após essa conversa, Herzog nos leva a um ritual na região do vulcão Marapi. No contexto, é preciso acalmar o deus Vulcão com oferendas: pétalas de flores, pedaços de unha, fios de cabelo, roupas e adereços. Tudo que é pessoal deve ser incluído, como se fosse preciso estabelecer, novamente, uma familiaridade, uma ligação com aquele fenômeno que, por sua parte, é totalmente indiferente ao que nós fazemos. É indiferente aos humanos, aos répteis. Sua indiferença percorre desde a minúscula formiga ao maior mamífero existente.

De acordo com as crenças da tribo indonésia apresentada no documentário, o vulcão um dia irá destruir todo o mundo. Um dia, segundo a crença, todos os vulcões espalhados pelo mundo irão se reunir e derreterão tudo. Tudo irá queimar: as pedras, o solo, as árvores, derreterão como água e, no fim, tudo será reduzido à lava. O que é curioso nestas experiências narradas é podermos acompanhar toda uma vivência construída em torno do vulcão. É a sua vontade imperiosa que dita a vida daquelas pessoas. Mas, estranhamente, não existe mágoa ou ódio daquele fenômeno por parte dos habitantes, talvez pelo efeito da necessidade e do costume ou talvez porque se reconheça naquela força algo digno de reverência. Estas são consequências típicas diante daquilo que é belo: a admiração e a reverência, a constatação de estar diante de algo maior do que você mesmo.

A prova mais cabal desta estranha beleza pode ser encontrada no mais recente documentário de Herzog em torno dos vulcões, *The Fire Within: A Requiem for Katia and Maurice Krafft* (2022). Trata-se de uma homenagem póstuma à Katia e Maurice von Krafft, um casal de vulcanologistas que morreram enquanto filmavam a erupção do Monte Uzen, no Japão, em 1991. Para quem já havia visto *Into the Inferno* alguns anos antes (2016), o casal Krafft já era conhecido, pois lá Herzog havia nos apresentado com algumas de suas filmagens. No entanto, *The Fire Within* é feito inteiramente com o material dos Krafft. As imagens impressionantes são fruto do trabalho quase arqueológico de Herzog, responsável pela curadoria dos vídeos e consequente edição. Mas o agradecimento primordial se deve, é claro, ao senso estético afiado e sensível (bem como à obsessão) dos Krafft. Absolutamente tudo no filme é impressionante. Roupas que parecem aquelas utilizadas pelos astronautas; a relativa proximidade do casal com a lava incessante; explosões diversas e, claro, o momento em que se captura o som emitido por um vulcão, a grande estrela do filme. Assim como em *La Soufrière*, há aqui uma experiência um tanto irreal, onírica. As imagens são tão chocantes que somos levados a nos questionar: isso de fato existe, essas pessoas de fato estão fazendo isso?

Em uma palestra intitulada *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*, apenas alguns anos atrás, Herzog questionava se, apesar de todo o aparato tecnológico existente, ainda era possível impressionar os espectadores diante de uma imagem. Ele nos diz:

Não é que eu queira demonizar essas tecnologias; elas permitiram que a imaginação humana realizasse grandes coisas – por exemplo, reanimar dinossauros convincentemente na tela. Mas, quando consideramos todas as formas possíveis de realidade virtual que se tornaram parte da vida cotidiana – a Internet, os videogames e os reality shows; às vezes também em estranhas formas mistas – a questão de o que é a realidade “real” se coloca novamente.

Curioso notar, apesar desta fala, o possível distanciamento de Herzog em relação ao realismo. Por frequentemente fazer documentários e, principalmente, por fazer documentários que tratem do mundo em que habitamos e seus fenômenos naturais, pode-se pensar em seu cinema como sendo profundamente realista. Mas isso é apenas uma forma de compreendê-lo. Os documentários de Herzog citados são, por essência, ligados ao sublime. Por mais que partam de coisas reais, eles visam evidenciar, nestas coisas, o que há de onírico ou fantástico. Tal cinema não pode ser considerado apocalíptico ou pessimista por “profetizar um futuro pouco esperançoso”, pois não proclama, pelo menos não essencialmente, nada sobre o futuro. Na verdade, é essencialmente ligado ao passado, sobretudo, às origens. A Caverna dos Sonhos Esquecidos (aqui

faço uma alusão ao seu documentário de 2010) não prediz nada sobre o que seremos, mas evidencia o que nós somos. Ela estabelece um compromisso com a eternidade e não exatamente com o futuro. Para chegarmos às origens, é preciso nos posicionarmos tal como um dos primeiros filósofos (e isso Herzog parece ter compreendido muito bem): deve-se olhar para o que há de eterno em nós e em nossa volta, como na anedota de Tales de Mileto, o nosso primeiro filósofo, que, de tão distraído admirando as estrelas do céu, caiu dentro de um poço.

Esse deslumbramento é parte da busca pelas origens e tais documentários oferecem ao espectador, portanto, esse primeiro olhar, a mirada do deslumbramento. Assim como ocorreu a Fran Post ou a Moritz Rugendas ao chegarem em solo brasileiro, quando tiveram que se adaptar a uma existência completamente distinta das suas, tais documentários nos convidam a experimentar não novas realidades, mas em perceber o maravilhamento naquilo que é anterior a nós mesmos, naquilo que já existia quando o primeiro homem ainda não havia chegado. Para sair da caverna, é preciso treinar a visão. Os olhos, inicialmente doloridos, resistem aquela nova luz, mas, aos poucos, através do deslumbramento, vão cedendo e captando os menores detalhes da paisagem. Olhar a terra, olhar o homem. Acostumar-se com a luz dos trópicos. Os trejeitos peculiares, tanto das pessoas como da natureza que as circunda. A mata densa e a coloração variada. O som dos bichos e dos fenômenos vários. O olhar habituado àquela luz menos incidente, de invernos longos e escuros, de verões que não têm aquela claridade vai, aos poucos, sendo substituído e forjado.

É a esse “maravilhamento” que nos convida Herzog. Na verdade, o antirrealismo herzogiano é sentido inclusive em sua consideração musical. Ele nos diz, na mesma palestra referenciada anteriormente, que o que há de bonito na ópera e o que nos faz gostar dela, por exemplo, é que a realidade não desempenha nenhum papel essencial em sua consecução. Trata-se, na verdade, de uma superação da natureza. Quando olhamos para os libretos das óperas (Herzog menciona *La forza del destino* de Verdi como um bom exemplo, em sua palestra), percebe-se rapidamente que a própria história é tão implausível, que as leis matemáticas da probabilidade estão completamente suspensas ali. O que acontece na trama é impossível, mas o poder evocativo da música permite ao espectador experimentá-la como verdadeira. De todo modo, o que permanece incólume até aqui é o aspecto “condutor” e “fantástico” das imagens. Não se trata de filmar algo novo, mas de fazer luzir, de literalmente “explodir” diante da tela, a beleza adormecida para nós. Muitas vezes, essa beleza é fugidia, tenta resistir à captura e promove inúmeros desastres, mas o sentimento de admiração permanece conosco. O que me permite afirmar a possibilidade de amar e admirar algo grandiloquente e precioso, ainda que terrível.

II - Colecionar vulcões, Susan Sontag

Um outro lugar esteticamente interessante para pensarmos em vulcões é o livro *The Volcano Lover* (1992) de Susan Sontag. A história de Sontag inicia-se em um mercado de pulgas. Logo em seu início somos conduzidos ao ato de colecionar. A coleção é definida como aquilo que está além da necessidade, ela é guiada pelo desejo e só a ele responde. Não se trata apenas de perseguir a beleza de um determinado objeto, mas da estranha relação estabelecida entre colecionador e objeto. É por isso, na verdade, que uma coleção raramente se submete à avaliação

pública, não se trata do que todos julgam valoroso ou belo, mas daquilo que reluz ao colecionador.

No contexto dramático, logo de início acompanhamos a venda do quadro de Vênus desarmando Cupido, erroneamente atribuído a Correggio. O quadro não é querido por ninguém no leilão. O dono, angustiado, não consegue compreender. A distinção do objeto lhe é tão evidente, seu amor por ele tão claro. Segue-se a isso um imediato arrependimento de ter exposto a outros olhos aquilo que era somente seu. E também, claro, surge a vaidade: todos são estúpidos por não terem reconhecido a relevância daquilo que fora mostrado.

Aqui vemos que o ato de colecionar, na verdade, possui uma peculiaridade inerente, a saber, a solidão. Amantes da música ou do cinema geralmente estão abertos a colaboração. Assistir a um filme juntos ou executar uma composição, geralmente são atos partilhados. O mesmo não pode ser dito do ato de colecionar. E isso pode ser explicado pela natureza mesma da coleção: cada um quer possuir sozinho. É, portanto, um sentimento de gozo diante da posse do objeto desejado, posse essa que deve ser sentida por apenas uma pessoa. A conquista se coloca como o epicentro da coleção. Embora, é claro, por vezes, as coleções possam unir ou desunir pessoas: elas unem os que amam as mesmas coisas e isolam os que não partilham da mesma paixão.

Pensando nesses aspectos distintivos da ação de colecionar, Sontag conduz sua história em torno da figura de Lord William Hamilton. Lord Hamilton é arqueólogo, colecionador e vulcanologista escocês, que viveu boa parte de sua vida em Nápoles, prestando serviço como embaixador. Observando a atividade do Vesúvio de seu terraço, Lord Hamilton impressiona-se com os pitorescos jatos de vapor branco que são emitidos, atingindo uma altura e um volume até quatro vezes maior que a própria montanha. Exatamente como narrou Plínio, o Jovem, presenciando o mesmo vulcão séculos atrás: “às vezes branca, às vezes negra e manchada” (*candida interdum, interdum sordida et maculosa*).

Em uma comunicação oficial à Real Sociedade, Hamilton, que era diplomata, escreve a insólita nota de que a brilhante coluna de fogo com clarões de relâmpagos lhe pareceu algo “mais belo” do que “alarmante”. O vulcão é concebido por ele como um estímulo à contemplação. Mesmo barulhento, o vulcão lhe fornecia uma sensação semelhante a que experimentara em suas coleções: ilhas de silêncio. Hamilton foi diversas vezes à borda do Vesúvio, adorava passar horas infinitas contemplando aquele abismo que, por vezes, emitia estranhos sons. Mas aquela sinfonia, inicialmente insólita, lhe começou a ser cara.

Nessas suas jornadas, iniciou uma estranha coleção de pedaços do Vesúvio. Empreitada custosa. Por vezes o vento mudava e soprava em seu rosto jatos escaldantes de enxofre, cuja fumaça cegava, asfixiava, fazia-o girar, impedindo sua descida e retorno. Pedaços de rocha, pedras, lava solidificada. Ele vendia pedaços para quem desejasse. Enviava pedaços para fins científicos, motivo pelo qual foi, aliás, condecorado pela realeza. William contribuiu, inclusive, para o avanço da vulcanologia, enviando diversas notas e peças selecionadas. Mas aquelas partes recolhidas que mais lhe tocavam, as que luziam em suas mãos, acabava guardando. Colocava em uma estante e ficava observando em seu escritório. Não bastava somente contemplar o vulcão, era preciso tê-lo consigo. Como bom colecionador, não bastava contemplar a beleza, era preciso capturá-la.

Certo dia, ao despertar, William verificou que o céu estava escuro. Um leve tremor tomava conta da cidade. Foi decretado recolhimento imediato, os teatros foram fechados, as igrejas foram abertas. Uma procissão se formou, pessoas carregavam velas e rezavam para São Januário. O cardeal erguia o receptáculo com o sangue do santo à vista de todos. Como pensava o homem de La Souffriere, quando se está diante daquilo que é intangível, somente ao intangível é possível recorrer. Somente aquilo, diziam todos, somente o sangue exposto do santo padroeiro, foi capaz de controlar uma possível erupção.

Familiaridade, conexão, obsessão. A história dos vulcões está intimamente conectada às lendas que se fundaram em torno de si mesmos. O Vesúvio, por exemplo, vulcão contemplado por Lord Hamilton, já fora jovem segundo a crença local. Em seu mito, é dito que, certo dia, avistou uma ninfa, bela como um diamante, a qual tocou seu coração e o cegou para tudo o mais. Emitindo uma respiração cada vez mais calorosa, ele investiu sobre ela. A ninfa, chamuscada por seu ato, assustou-se e pulou no mar, tornando-se a ilha que hoje conhecemos por Capri. Ao ver o que aconteceu, Vesúvio enlouqueceu e agigantou-se, seus sucessivos suspiros de fogo converteram-no em uma grande e imponente montanha. Agora, já tão imóvel e distante de sua amada, resta-lhe a emissão de lava, uma lava fatal, que por vezes tenta alcançar o mar e chegar à ilha de Capri, a qual ele é obrigado a observar todos os dias e pela eternidade. Neste mito, vemos soerguer, entre amante e amada, a distância, *eros*, o desejo intransponível. Uma distância que Sontag habilidosamente conduz na relação existente entre colecionador e objeto. Lord Hamilton torna-se amante do vulcão, acha-o a coisa mais bela, deseja estar próximo a ele e só a ele dedicar-se. O que nos faz pensar que talvez seja mesmo possível amar e admirar algo grandiloquente e precioso, ainda que seja terrível.

Beatriz Saar

Nota:

- Imprescindíveis para a consecução deste ensaio foram a palestra de Herzog, *“On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth”*, o artigo de Albert Elduque, *“As Ruínas no Cinema de Werner Herzog”*, e a *Encyclopedia Britannica*, de onde recolhi as informações científicas concernentes ao funcionamento dos vulcões.

The Leopard Man (1943)

A besta deve morrer

Este texto não teria sido possível sem as incontáveis conversas com Paulo Martins Filho e sem os diálogos com alunos e alunas do curso sobre Jacques Tourneur, ministrado em abril de 2022.

Quando diante de *The Leopard Man*, de Jacques Tourneur, revisões se somam a revisões e o filme, incansável, *resiste*. A cada nova visão, basta um detalhe – um objeto ou um movimento de câmera – para que nosso olhar seja deslocado e conduzido a leituras sempre renovadas e insuspeitadas. Filme-arquitetura, em que o edifício formal é construído por cenas-tijolos que funcionam como esquetes, ele nos obriga constantemente a rearranjá-lo, reconfigurá-lo ou reorganizá-lo de acordo com os pormenores da argamassa: são esses pormenores – dramáticos, narrativos, formais – que permitem, de *O Homem Leopardo*, que se leia como um filme ao mesmo tempo sobre a culpa, a barbárie, as falsas aparências, o Mal, o animalesco, as instituições, o classismo, o recalque, a noite, o pacto social... Raros são os filmes que, absolutamente concentrados como este, conseguem abrir um leque tão expressivo de interpretações. Pois é esta, afinal, a contribuição decisiva dos filmes de Jacques Tourneur e Val Lewton para a história do cinema: em *Cat People*, *I Walked with a Zombie* ou *The Leopard Man*, as imagens nos convidam a penetrar em suas sendas para que possamos decodificá-las de dentro. *Decifra-me ou te devoro*.

Em *The Leopard Man*, Tourneur prefigura e radicaliza a estrutura aberta de sua outra obra-prima, *Paixão Selvagem*. Trata-se de filmes sem protagonistas claramente definidos, com figuras transitórias e situações narrativas passageiras. Uma espécie de falta de foco caracteriza a construção dessas obras, em que passamos regularmente de um personagem a outro até que, eventualmente, retornamos a esse personagem que havíamos abandonado. São filmes *coletivos* em que o tema da comunidade se manifesta formalmente. Encontros e desencontros pontuais, associações arbitrárias, caminhos que se cruzam inesperadamente, fragmentos de uma jornada individual e comunitária: é essa rede de confluências que determina a arquitetura aberta dos filmes. Se o personagem de Dana Andrews pode ainda ser considerado o protagonista de *Paixão Selvagem*, o mesmo já não pode ser afirmado com clareza em *The Leopard Man*. Quem é o personagem principal deste terceiro fruto da parceria entre Tourneur e Lewton na RKO?

A escolha de um protagonista influencia a nossa leitura da obra: se se trata de James Bell, o museólogo responsável por duas das três mortes do filme, estamos diante de uma obra sobre as “forças que nos movem” e das quais conhecemos tão pouco; se escolhemos Dennis O’Keefe como personagem principal, o filme se torna uma narrativa de investigação; se elegemos, por outro lado, a comunidade daquele vilarejo do Novo México como protagonista coletivo, *The Leopard Man* se converte em um filme sobre a culpa histórica calcada em um processo violento de colonização. Para Tourneur, curiosamente, a protagonista de seu filme é a cartomante que sela o destino das personagens nas cartas. Neste texto, o que eu quero é propor que, se há uma

personagem principal em *The Leopard Man*, esta só pode ser a Clo-Clo interpretada pela atriz mexicana Margo, a partir de quem o filme concebe sua arquitetura formal.

Após os créditos, o primeiro plano do filme nos dá a ver a porta aberta de um camarim iluminado. Estamos do lado de fora, em um cômodo ligeiramente escuro, onde sombras da janela se formam ao lado do batente. Sons de castanholas invadem a imagem enquanto a câmera se aproxima da porta. Performando com suas castanholas para si mesma e para nós, Clo-Clo se materializa, de costas, dentro da moldura do umbral. A câmera, que avançava lentamente na direção do camarim, muda de rumo abruptamente e realiza uma *pan* para a direita: no cômodo ao lado, a personagem de Jean Brooks, chamada Kiki, bate na parede contígua para reclamar do barulho das castanholas. Ela caminha na direção da câmera e fecha a porta sobre nós. No plano seguinte, o filme já se esqueceu de Clo-Clo: estaremos dentro do camarim de Kiki, onde o filme começará a desenvolver a sua narrativa.

A princípio anódino, este movimento brusco de câmera, que abandona Clo-Clo para enquadrar Kiki, sintetiza o movimento dramático e formal de *The Leopard Man*. Clo-Clo, estigmatizada pela maldição do Ás de espadas (a carta da morte) arrematado pela cartomante, é a grande agenciadora do Mal: das três vítimas do filme, dentre as quais se inclui ela própria, as duas primeiras pagam o preço de ter *cruzado* com Clo-Clo em algum momento de suas trajetórias. No primeiro caso, o da menina que sai à noite para comprar farinha, o filme desloca o ponto de vista de Clo-Clo para a criança no momento em que a dançarina, caminhando na rua, passa por debaixo da janela onde a menina observa a rua. A dinâmica é semelhante àquela da cena de abertura do filme: de Clo-Clo, no caso, passamos à menina, que fecha a janela sobre a câmera para que, na próxima cena, estejamos já dentro de sua casa, acompanhando suas ações (como acontecia no camarim de Kiki). No segundo caso, o da jovem mexicana que é assassinada no cemitério, anteriormente a vimos recebendo flores de uma mulher que cruzou com Clo-Clo na floricultura. Nesta cena, o filme novamente transfere o foco de Clo-Clo para a personagem com as flores, e o buquê se torna o objeto pelo qual a maldição de Clo-Clo é repassada. O filme, como se vê, é *rizomático*, ou seja, espalha-se como ramos de uma raiz: ele escorre, reverbera e vaza como o sangue da menina que, no tablado frio, surge por debaixo da porta. Clo-Clo é a raiz que sustenta esses ramos, e é através dela que se espalham. Ela é a liga, a sustentação, o alicerce da construção do filme: é ela quem determina o percurso dos encontros e, consequentemente, a transição dos pontos de vista. Ela é a personagem central responsável por disseminar o Mal do qual o destino lhe fez vítima. Se é verdade que ela é culpada, no início do filme, por ter assustado o leopardo e fazê-lo fugir, ocasionando a morte da menina (e sabe-se como, neste filme, todos são culpados por alguma coisa), não podemos julgá-la culpada por funcionar como este vetor quase epidêmico da própria maldição, a qual ela desconhece ou ignora. Clo-Clo é uma força transbordante que, do interior do filme, *irradia*. Quando ela é assassinada, o filme pode se encaminhar para uma conclusão: é a imagem assombrosa do cigarro que, prestes a terminar de queimar, testemunha as sombras e os gritos da morte. Este plano rápido e fulminante não é apenas a imagem de uma vida que aos poucos se esvai, tal como a fumaça do cigarro quase apagado, mas é também a conclusão simbólica do filme e da maldição que o consome de dentro.

Clo-Clo deve morrer. E deve morrer, nesse caso, não somente porque é o ponto de onde irradia a maldição, mas porque é uma personagem revolucionária. Do ponto de vista de sua

caracterização na economia ideológica hollywoodiana, Clo-Clo é *imoral*: é uma *gold digger* autônoma que não se enquadra ao padrão compulsório de feminilidade. A desenvoltura corporal de Margo, a atriz, é absolutamente reveladora da expansividade da personagem, que transita pelas ruas do vilarejo e pelas sombras como se escapasse das luzes definidoras ou dos lugares comuns. Que a maldição seja transmitida para uma menina inocente e para uma jovem mexicana prestes a se casar são detalhes que confessam o perigo de sua imoralidade no contexto da comunidade em que vive. Já de um ponto de vista formal, Clo-Clo é a peça principal da arquitetura esparramada do filme, ou seja, é a responsável pelo descentramento da narrativa e pela profusão de pontos de vista. Se *The Leopard Man* é um filme formalmente inovador, pela maneira como concebe as imagens e situações dramáticas enquanto rizomas, isto só é permitido porque a personagem é o vetor dessas mudanças de direção. Ela é o coração que faz o sangue circular por entre os encontros contingentes, prefigurando a Vanda Duarte de *No Quarto da Vanda* – que pode, aliás, ser lido como um remake do filme de Tourneur: em ambos, não só uma comunidade ameaçada pelas forças intermitentes do fora de campo como também uma mesma estrutura rizomática encarnada nas perambulações da protagonista feminina.

Talvez Hollywood, em pleno Código Hays, não estivesse preparada para Clo-Clo e, conseqüentemente, para *The Leopard Man*. É preciso, no final do filme, restaurar a ordem vigente: a besta deve morrer. Clo-Clo não foi a primeira a ser punida pela insubordinação ao modelo conservador de feminilidade e certamente não foi a última. O que é interessante, no caso, é como sua insubordinação e desenvoltura afetam a construção formal do filme. No terceiro e último ato, após a morte da personagem, a estrutura rizomática cede lugar a uma disposição mais convencional dos elementos – a ordem é restaurada. Engana-se, portanto, quem acredita que a anomalia de *The Leopard Man* é o museólogo com sede de aniquilação, pois, no cinema de Tourneur, a morte nunca é excepcional; pelo contrário, ela é uma parte integrante e inevitável da sociedade em que vivemos (daí o horror). Neste quadro, o anômalo, o patológico e o aberrante não competem ao museólogo, mas a esse “monstruoso feminino” cuja potência arrisca devorar a todos e ao filme.

Em *Cat People*, Simone Simon também era sacrificada no desfecho da narrativa: resistindo às categorizações fáceis e aprisionadoras, ela era uma potência revolucionária que precisava ser enjaulada ou, neste caso, abatida. Neste filme, porém, éramos deixados com as palavras de seu ex-marido, que revestiam a protagonista de uma transparência trágica: a mulher-pantera, ele diz, nunca mentiu sobre a própria condição. Em *The Leopard Man*, por outro lado, Clo-Clo é simplesmente tragada pelo vazio, aspirada para o fora de campo, onde seu assassinato deixa um rastro de sombras na imagem. Agente de uma violência centrífuga que escoar na direção de todos, a personagem é vítima de uma violência tão mais afunilada quanto implacável. Por ser o espaço privilegiado da morte em *The Leopard Man*, o fora de campo é o destino de Clo-Clo. Relegada à margem da imagem (e da sociedade), ela já não oferece nenhum risco. Condenada à extinção, sua influência sobre a forma do filme é desnudada e anulada. Depois de sua morte, não veremos mais Clo-Clo e ela sucumbirá à amnésia narrativa, tornando-se apenas mais uma vítima. O que não apaga, nas revisões de *The Leopard Man*, o vigor irradiante de sua personagem.

A persistência do horror

Dedico o texto ao meu amigo e parceiro Luiz Fernando Coutinho e aos alunos do curso ministrado por nós dois: "O cinema de Jacques Tourneur". Sem eles esse texto não existiria.

The Leopard Man, de 1943, é o último filme da parceria fantástica entre o produtor Val Lewton e o diretor Jacques Tourneur, que resultou em três dos maiores filmes de horror de todos os tempos: além de *The Leopard Man*, há ainda *Cat People* (1942) e *I Walked with a Zombie* (1943). Apesar de suas diferenças, os dois primeiros filmes dessa parceria me parecem muito mais parecidos entre si do que se os compararmos com *The Leopard Man*, um filme-enigma, cuja história é a mais simples do mundo: um leopardo escapa das posses de uma trupe circense e uma série de assassinatos acontece.

Enquanto em *Cat People* e *I Walked with a Zombie* há uma dubiedade em relação ao senso de ameaça, ou seja, há uma dificuldade em relação à identificação do espectador com as personagens: no primeiro, acabamos nos sentindo tocados pela besta, a pantera Irena de Simone Simon; no segundo, a trama de decepções, amores, verdades e mentiras é tão intrincada que é difícil nos posicionarmos moralmente diante do que acontece na narrativa. Nesses dois filmes existe uma confusão moral entre as personagens: maldade e bondade tornam-se dois lados da mesma moeda, Tourneur acaba por deixar turvas as nuances de gradação que separam a luz das sombras. Os filmes acabam por se situar numa espécie de lusco-fusco, num ponto de intermédio constante, numa indeterminação moral radical. *The Leopard Man*, por mais misterioso que seja, não possui nenhuma dubiedade em relação à identificação moral do espectador com as personagens: sabemos a gravidade das ações porque o que nos aparece são os efeitos de uma investida implacável contra a vida daquelas pessoas. Nunca houve noite tão clara na história do cinema: a escuridão que ronda os assassinatos não deixa nada no escuro, a não ser a identidade da força que os comete (pessoa, besta?), que nos oculta qualquer espécie de motivação ou influência para aquilo acontecer (o que não ocorre nem em *Cat People* nem em *I Walked with a Zombie*). Quando não sabemos quem ou o que motiva as ações horrorosas que testemunhamos, todo o horror acaba por se colocar em evidência.

Nos outros dois filmes, as identidades de protagonismo-antagonismo, apesar de dúbias, ficam evidentes: há uma figuração corporal das personagens que movimentam essas histórias, para o bem ou para o mau. Por mais que muitas vezes não saibamos se esta pessoa ou aquela é boa ou é má, em *Cat People* e *I Walked with a Zombie* vemos personagens, agentes, que vão em direção ou lutam contra a maré; tudo o que vemos em *The Leopard Man* são os rastros de algo outro, que já aconteceu, inevitável. Tudo o que vemos são os resquícios de pessoas, uma vulnerabilidade radical, uma impotência avassaladora diante do horror. Ao esconder o agente dos assassinatos e o que ocorre de fato em cada um dos casos, Tourneur nos dá imagens que não são

os acontecimentos em si, e sim emblemas, signos de cada um dos assassinatos: o sangue que escorre por baixo da porta, o galho de árvore que balança, o cigarro que queima sozinho no chão.

Sobre o filme, Jacques Tourneur diz que se trata de “*uma série de vinhetas sem coerência entre si*”.[1] Que é uma série de vinhetas, isso é inegável. Em relação à falta de coerência, tenho de discordar de Tourneur: talvez seja um dos filmes mais coerentes que já assisti, um dos filmes que mais se fecha sobre si mesmo (e, curiosamente, esse fechamento parece criar uma abertura interpretativa gigantesca). O filme parece fugir da estrutura do cinema clássico e do cinema de série B, antecipando uma espécie de linguagem televisiva, justamente por sua composição através de vinhetas, como se fossem quatro curtas-metragens (os três assassinatos e o desfecho) que, juntos formam um longa-metragem [2]. O filme funciona como uma coisa só, um panorama absurdo dos acontecimentos trágicos que acometem uma cidade no Novo México. É um filme que se espalha por baixo da terra, criando as ligações entre as vinhetas e as personagens sempre clandestinamente.

Em seu famoso texto *Contra a Nova Cinefilia* [3], Louis Skorecki afirma que *The Leopard Man* é “*o mais completo, mais perfeito e representativo da série de três filmes produzidos por Val Lewton*”, afirmação que vai contra a classificação geral por parte da crítica especializada em Tourneur de que é um filme “menor”, ainda mais se o compararmos com seus outros dois irmãos, *Cat People* e *I Walked with a Zombie*. Sobre a questão da tal pequenez do filme, Skorecki continua: “*Um cenário quase único, uma rua, uma rua principal. Figurinos estereotipados, atores que possuem mais ou menos a mesma altura, as mesmas características. Enfim, quase todos*”. Série B: pouco orçamento, poucos recursos, poucas personagens, atores pouco ou nada famosos, economia geral (dizem que a escadaria de *The Cat People* é a reutilização da que foi usada *The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles).

As personagens não se distinguem tanto assim umas das outras, há uma padronização que causa estranheza, talvez pela própria maneira pela qual o filme se organiza. Skorecki, ainda, afirma: “*Uma exceção: um personagem - central, principal assim como secundário na distribuição -, que organiza o roteiro, que dá as cartas, que tem as cartas na mão (Tourneur: “havia apenas alguns momentos interessantes nesse filme e uma boa atriz, Margo”)*”. Apesar de não ser a cartomante que aparece no filme (nem a protagonista, pois no mundo espalhado de *The Leopard Man* isso não existe), a personagem de Margo (Clo-Clo) é a responsável por organizar a narrativa, pois leva um assassinato a outro, transita entre as vinhetas e serve como o fio que as une, até ela própria sucumbir nas mãos de *The Leopard Man*. Skorecki: “*Dessa mediocridade, dessa pobreza de contrastes, Tourneur retira o máximo, o filme que mais perfeitamente causa medo na história do cinema: a estrutura da história [...] não é outra senão aquela, a qual se conhece o tempo inteiro [...] e dentro da qual se avança, enquanto uma espera monótona por um clarão que pusesse fim ao nosso medo nos prende numa agonia total, numa agonia ordinária*”.

A simplicidade, a “mediocridade”, a “pobreza de contrastes” são aquilo que tornam *The Leopard Man* tão enigmático: a estrutura do filme é absolutamente simples, cristalina ao espectador, apesar de não sabermos até o final quem comete os assassinatos. A “pobreza de contrastes” entre as personagens é o que caracteriza a homogeneidade radical de *The Leopard Man*. É interessante notar que em nenhuma dessas mortes há testemunhas, nem mesmo os

espectadores: há apenas duas testemunhas para o ato de violência, o assassino e a vítima. O que vemos é, somente, consequência. O filme que “*mais perfeitamente causa medo na história do cinema*” é tão assustador por tudo parecer, ao mesmo tempo, aparente e escondido. Vemos e não vemos tudo, sabemos e não sabemos mais do que as personagens, os acontecimentos são cristalinos, mas o motivo que os leva a acontecer nos é omitido constantemente: acredito que é daí que surge a tal da “agonia ordinária” que Skorecki fala em seu texto, pois a violência é figurada em *The Leopard Man* como algo preso no solo que conecta todas essas personagens e histórias. Justamente por vermos signos dessas mortes (o filete de sangue, o galho quebrado, o cigarro queimando) e não elas em si é o que torna o filme tão violento, porque não há fim para a nossa própria imaginação. Tudo pode ter acontecido por trás daquela porta, dentro daquele cemitério, naquele beco sem saída: tudo é possível porque Jacques Tourneur, ao não mostrar, nos oferece apenas uma coisa: a agonia ordinária e infinita da nossa imaginação.

Há algo que parece pulsar ao longo de todo o filme, que parece assombrar, dar peso e gravidade para tudo o que acontece nesse mundo encenado, inventado, falso de uma cidade do Novo México feita em estúdio: o passado. Há uma artificialidade cenográfica que parece ser atravessada pela história, pelos fatos, pela dura violência da realidade. Tudo aquilo que vemos em *The Leopard Man* é consequência do que não vimos antes. O próprio filme seria, portanto, um emblema da violência histórica que o antecede, da mesma maneira que cada uma das mortes no filme é figurada por uma imagem que, ao mostrar-se, acaba por esconder do espectador aquilo que a levou a acontecer. Talvez o enigma de *The Leopard Man* seja justamente em ser um filme-reação, um filme-gravidade. Talvez por isso que seja tão assustador: porque tudo é filmado de maneira absolutamente normal, corriqueira, ordinária.

Ao filmar tudo da mesma maneira, possuindo o mesmo peso (talvez pela falta de recursos, talvez por uma opção estética), Tourneur tira do filme o senso espetacular tão caro ao cinema de série A da Hollywood clássica. A cidade de papelão de *The Leopard Man* não nos fascina por sua grandiosidade, e sim por sua pequenez, pela homogeneidade absoluta de suas características. O Novo México cenográfico de *The Leopard Man* é diametralmente oposto a outras ambientações de cidades no cinema, como por exemplo a Paris de *An American in Paris* (Vincente Minnelli, 1951): o senso de “real” persiste em Minnelli apesar de toda a artificialidade da sua Paris, talvez pela ambientação ocorrer de maneira totalmente romântica e, conseqüentemente, grandiloquente. Em Tourneur o Novo México também não tem nada de realista esteticamente, mas não é pelo fascínio e pela beleza da construção em estúdio que acreditamos no que estamos vendo, mas sim pela violência que acomete aquelas falsas esquinas. A violência histórica atravessa transversalmente o Novo México artificial. O que ocorre em *The Leopard Man* é filmado como se fizesse parte do destino, como se fosse inevitável, como se o filme todo estivesse pré-figurado na mesa da cartomante. E a inevitabilidade daquilo que acontece no filme existe porque o que estamos vendo já aconteceu antes, várias vezes, seja da maneira que for.

Por esses motivos, é possível dizer que o filme de Jacques Tourneur mais parecido com *The Leopard Man* não é *Cat People* ou *I Walked with a Zombie*, e sim outro filme que se organiza formalmente e ideologicamente de maneira muito similar: no faroeste *Canyon Passage* (1946), tanto o espalhamento narrativo, quanto a agonia ordinária e a violência do passado são essenciais para o desenvolvimento do filme. Nesses dois filmes, além disso, há a sensação latente de vivência

compartilhada, de pertencimento a um espaço. Tudo isso acontece por um único motivo: a equivalência esmagadora criada por Tourneur para contar a história, uma espécie de homogeneização dos elementos fílmicos que parece dar a todas as coisas o mesmo peso (os atores, segundo Skorecki, possuem a mesma altura). Tanto em *Canyon Passage* quanto em *The Leopard Man* há uma dissipação constante da individualidade das personagens em troca da manifestação coletiva de um passado em comum. Nos dois filmes, esse passado é o mesmo: a violência acontece sem nenhum motivo, sem nenhuma causalidade. A violência parece acontecer por existir, por ser uma espécie de repetição constante de um passado. A radicalidade do filme do Tourneur reside aí: ao não estabelecer elementos fantásticos ou causas sobrenaturais e localizar o filme na realidade fria do Novo México-estúdio, tudo aquilo fica muito próximo dos próprios espectadores. É uma crueza arrebatadora porque não há elemento que nos separa do que estamos vendo.

A tal homogeneidade de *Leopard Man* acontece tanto nas personagens que conhecemos quanto nas personagens que não conhecemos: no filme acontecem três mortes, mas apenas duas delas compartilham o mesmo assassino (a primeira foi causada mesmo pelo leopardo fujão), entretanto, ao não nos dar nenhum indício de quem cometeu os assassinatos (a revelação se dá de maneira surpreendente porque não esconde absolutamente nada, num movimento de câmera), Tourneur nos mostra que a violência vem de qualquer canto, seja de uma fera, seja de um homem. O assassino não se torna materialmente um leopardo, como é o que acontece com Irina em *Cat People*, mas a partir da omissão de sua presença nas três mortes no filme, acabamos por criar uma equivalência brutal entre o animal e o assassino (que, vamos descobrir mais tarde, é o homem culto, dono do museu, Galbraith).

*

O espalhamento narrativo que rege *The Leopard Man* pode ser figurado por um movimento de câmera logo no começo do filme, na apresentação de duas personagens, Kiki (Jean Brooks) e Clo-Clo, no camarim da casa de shows em que trabalham. Vemos Clo-Clo tocando suas famigeradas castanholas através da moldura da porta. A câmera se aproxima lentamente da personagem até, de repente, fazer uma panorâmica violenta para o quarto ao lado, para vermos Kiki batendo nas paredes para reclamar do som das castanholas. *The Leopard Man* parece construir-se quase que por completo nesse movimento de câmera repentino, que vai de uma personagem à outra, interrompendo uma ação para evidenciar outra. A "falta de foco" de *The Leopard Man* está toda nesse movimento de câmera.

Outro elemento muito curioso de dispersão e espalhamento se dá pela personagem de Clo-Clo, que parece levar a morte com suas castanholas a cada uma das duas mulheres que morrem, além dela própria. No primeiro momento, a câmera abandona Clo-Clo porque ela cumprimenta a menina na janela que irá morrer logo a seguir; no segundo momento, a câmera deixa Clo-Clo de lado na floricultura para acompanhar um buquê que será levado para outra vítima, que irá ser assassinada no cemitério, no final daquele mesmo dia. Na morte de Clo-Clo a câmera também a abandona, mas aí para se deter na imagem-emblema perfeita da morte: um cigarro queimando sozinho jogado no chão. O gesto da câmera de abandonar Clo-Clo

constantemente, desde o início do filme, deixa ainda mais claro como a dispersão de *The Leopard Man* acontece.

*

Sobre a primeira morte do filme, a cena do sangue escorrendo atrás da porta, Frédéric Majour diz algo muito interessante:

Se o cinema de Tourneur é definido como um cinema do vazio, é em referência, certamente, ao trabalho efetuado pelo cineasta no interior do gênero, mas é também porque sua obra, recusando a univocidade das coisas, é convocada a se preencher de tudo que ela convoca do imaginário. Ora, esse poder de evocação toca tanto a parte 'obscura' da obra quanto sua parte 'luminosa': o que resta na superfície, perfeitamente visível, às vezes tão evidente que não paramos para olhá-la. Um exemplo? A cena conhecida: por trás de uma porta, uma jovem, perseguida por uma besta em plena noite, grita para que sua mãe lhe deixe entrar. Em vão. Um filete de sangue aparece sob a porta. Do ataque não vimos nada, claro, pois estamos em um filme de Tourneur, O Homem Leopardo, o último da trilogia lewtonianna. Por outro lado, alguma coisa nos atinge, transmite o horror da situação. Por que a simples visão de um vazamento de sangue por baixo de uma porta provoca em nós um tamanho mal-estar? Claro, o plano se inscreve na continuidade dramática da cena - e, nesse sentido, só pode suscitar medo -, mas ele parece também se desgarrar. O mal-estar nasce desse descompasso. Para além do horror, esperado, outra coisa se desgarra, inesperada, em ruptura com a violência da cena: o sangue escorre, tênue, para dentro da casa. A impressão de mal-estar vem dessa imagem insólita que corresponde ao que chamamos de uma aberração, isto é, ao mesmo tempo uma alteração da realidade (o sangue não tem nenhuma razão para escorrer dessa maneira - ele deveria antes se espalhar aos poucos) e uma perturbação de julgamento (já vimos sangue escorrer assim, como por efração, em uma casa antes?). Basta dizer que se a cena provoca uma tão forte emoção, não é porque o horror não é mostrado (o que acontece por trás da porta, nós adivinhamos sem dificuldades), ou mesmo simplesmente sugerido, mas porque em seu lugar alguma coisa surgiu, ali, diante de nossos olhos. O que sangra não é somente o corpo de uma jovem aterrorizada pela escuridão, é a noite ela mesma se infiltrando, sob a forma de uma pequena veia fosca, em um quadrado de luz; não é mais unicamente a carne morta de uma inocente, é o mal ele mesmo penetrando, sob a forma de um simples rasgo, no interior de um espaço. O invisível serve também (e sobretudo) para melhor revelar as potências do visível.^[4]

Essa passagem altera um pouco a percepção que a crítica tem de Jacques Tourneur como um cineasta da sugestão, da omissão, do invisível, porque, como sabemos, ao esconder uma coisa, Tourneur está sempre *mostrando outra coisa*. Há sempre uma revelação que caminha de mãos dadas com o ocultamento; Apesar de não vermos os assassinatos, deles nos serem completamente

elididos, Tourneur sempre *deve* mostrar alguma coisa, isto é: por mais que seja um dos mestres na arte de esconder e sugerir, para isso acontecer alguma *outra* coisa deve estar enquadrada, se não o que veríamos seria apenas uma tela preta. O que vemos é sempre a consequência do horror: na primeira morte, é o sangue escuro que passa pela fresta da porta e se espalha pelos sulcos do piso da casa; na segunda, o que vemos é o galho quebrando após a investida do assassino (a investida violenta para dar fim à vida); na terceira, um cigarro queimando sozinho no chão (o fogo que arde irá, depois, se apagar).

*

Quando finalmente descobrimos quem é o tal dThe Leopard Man (o diretor do museu, Galbraith) também fica clara a manifestação das dicotomias/contradições que o cineasta estabelece em seu filme, porque Galbraith é homem e besta ao mesmo tempo (o intelectual, o porta-voz da racionalidade, é também o inconsequente animal), pois suas ações são filmadas e colocadas narrativamente da mesma maneira que a ação do leopardo fujão: a transfiguração de homem em bicho se dá somente pela omissão da figura do assassino por Tourneur.

Finalmente, o espalhamento de *The Leopard Man* culmina no compartilhamento do trauma histórico daquela cidade. Como vemos na procissão na cena final (e é o próprio assassino que nos leva a informação), a cidade é marcada por um massacre no século XVII feito pelos conquistadores. As mortes que acompanhamos ao longo do filme parecem ser ressonâncias desse passado compartilhado das personagens (as vítimas são latinas). Além disso, o fato do clímax do filme acontecer naquela procissão assombrosa não é por nada. Galbraith coloca-se no meio das pessoas para se esconder, mas isto não lhe é permitido: facilmente percebem que ele não faz parte daquele lugar, não pertence ao ritual. Galbraith não consegue terminar de falar, não lhe é permitido, porque a violência é implacável. No momento de sua confissão, ele é interrompido por um tiro, gesto vingativo do namorado de uma de suas vítimas. Dessa vez, vemos o rosto do algoz numa claridade noturna alucinante. Não há omissão: o último gesto de violência é o único gesto reativo do filme, a única vingança justificada por algum motivo: por isso sabemos quem a cometeu, por isso que existe a figuração do assassino. A persistência do horror é a única coisa que vemos ao longo de todo o filme.

Paulo Martins Filho

Notas:

[1] Fala de Tourneur feita em entrevista citada por Chris Fujiwara no livro "The Celluloid Muse", p.249, 1972.

[2] O formato curto é algo caro a Tourneur desde seus primeiros filmes estadunidenses (os curtas feitos com a MGM) e, no final de sua carreira, diversos episódios dirigidos por Tourneur para a televisão iriam ser remontados para serem lançados como longas-metragens.

[3] SKORECKI, Louis. Cahiers du Cinéma nº 293, outubro 1978, pp. 31-52. Traduzido por Cauby Monteiro, Luan Gonsales, Marlon Krüger e Matheus Cartaxo. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/contraanovacinefilia.htm>

[4] MAJOUR, Frédéric. Plaisirs impromptus. Lettre du Cinéma, p. 37-38. Tradução de Luiz Fernando Coutinho.

Chantal Akerman

Chantal Anne Akerman, 1975

Em maio de 1975, Chantal Anne Akerman, realizadora de 25 anos, estreia o seu terceiro longa-metragem, o segundo de ficção, na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes. “Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles” é o longo título completo deste estranho filme de 3h20min de duração, o primeiro de Akerman dentro de esquemas mais ou menos convencionais de produção, contando com a colaboração essencial de Babette Mangolte, diretora de fotografia com quem já havia trabalhado em três filmes anteriores, e Delphine Seyrig, atriz de então grande destaque em filmes de Luís Buñuel, Alain Resnais e Joseph Losey. Aqui, ela interpreta o papel principal de uma dona de casa que se prostitui, Jeanne Dielman, cuja história é acompanhada por dois dias e três noites.

No percurso até “Jeanne Dielman”, Chantal Akerman havia dirigido apenas a si mesma ou algumas poucas pessoas, como amigos, mas nunca uma atriz da estatura de Seyrig, em torno da qual todas as cenas do filme são formuladas. Em “Saute ma Ville” (1968) e “L’Enfant aimée ou Je joue à être une femme mariée” (1971), Akerman aparece frente a câmera, mas sempre sob certo modelo de pose e improviso, sem recorrer a uma atuação dramática. O mesmo ocorre em “Le 15/8” (1973), realizado junto de Samy Szlingerbaum, retrato de uma jovem finlandesa, Chris Myllykoski, dentro de um apartamento parisiense, em que a vemos realizar diversas ações prosaicas como comer um pão, fumar um cigarro, ouvir música, enquanto em voz off ela narra suas experiências na cidade e descreve muito de sua vida interior – elementos revelantes para seus filmes seguintes.

Akerman atua também como protagonista em “Je, Tu, Il, Elle” (1974), seu primeiro longa-metragem de ficção, ainda com meios bastante limitados e já uma estética bastante rigorosa de planos longos, com a câmera fixa. Nele, a vemos interpretar uma personagem que, num apartamento esvaziado, escreve cartas para alguém que não sabemos e por toda a primeira parte do filme “espera até que algo aconteça”, até se decidir por sair e pegar carona em um caminhão. Sua viagem não tem o destino revelado e, apenas ao final, descobriremos se tratar do reencontro de uma noite com uma antiga amante. [1]

O retrato de uma mulher e suas tarefas domésticas era já o tema de “Je joue à être une femme mariée” e do primeiro curta-metragem de Akerman, “Saute ma Ville” (1968). Nele, interpretada pela própria Akerman, uma personagem de traços burlescos prepara o jantar, limpa o chão da cozinha, lê uma carta, veda a porta, liga o gás do fogão e se mata. Não apenas o ambiente, mas mesmo a base dramática de “Jeanne Dielman” se fará aqui presente, a partir de uma sobreposição hiperbólica das atividades domésticas, numa comédia absurda e expansivo da vida doméstica que, no filme de 1975, Akerman trabalhará de maneira grave, em uma forma rigorosa e um olhar detido a essas ações.

Chantal Akerman também estará por duas vezes em “Jeanne Dielman”, ainda que discretamente: na primeira, é a vizinha com quem Jeanne conversa na porta do apartamento e de quem apenas ouvimos a voz; na segunda, pode ser vista, junto de Babette Mangolte, no reflexo na garrafa térmica de café ao lado de Jeanne sobre a mesa da cozinha – no que se poderia considerar a sua assinatura simbólica do filme, à maneira da pintura “O Casal Arnolfini” (1494) de Jan Van Eyck, na qual o artista pinta a si próprio no reflexo de um pequeno espelho no quadro.

Desde o princípio, o papel de uma dona de casa não poderia estar mais distante de Delphine Seyrig, que declara em entrevistas da época haver feito café pela primeira vez durante as filmagens. [2] Em relação ao seu trabalho de atriz, não se trata apenas de representar um papel dramático em um relato narrativo, mas uma personagem cuja condição particular, justamente, não oferece possibilidades de aventura na vida, confinando-a ao ambiente doméstico. O drama de Jeanne Dielman está diretamente relacionado a sua condição social e histórica, à viuvez e a prostituição a qual recorre para sobreviver, e o tratamento realista de Akerman exclui de seu filme uma construção de ordem psicológica, optando pela apresentação de um registro preciso do cotidiano da personagem, em “operações muito concretas”. Seu filme atenta estritamente ao que constituem as ações e o comportamento dessa personagem e, mesmo quando presenciamos seus momentos de introspecção, o que se expressa no filme é sobretudo o seu exterior, isto é, as ações que restringem seus dias a uma rotina alienante.

O primeiro tratamento de “Jeanne Dielman” por Akerman se dá por uma escrita em prosa à maneira de um *nouveau roman*, em que a narração realista dá lugar a uma descrição de detalhes dos movimentos da personagem, como o modo de se levantar da cadeira e empurrá-la em direção a mesa antes de realizar outra ação, por exemplo. Para Seyrig, formada pelo modelo de atuação do Actors Studio, isto leva ao conflito de não saber exatamente de que maneira ela poderia contribuir com sua atuação, por todos os gestos da personagem estarem extremamente delimitados a priori. [3] A dificuldade em desempenhar gestos que não estão comumente associados com o trabalho do ator, então, é somada à como Akerman busca observar no filme as ações em tempo integral: se a personagem descasca batatas, é preciso mostrar a atriz o fazendo e não apenas sugerir. Assim, aquilo que é lento em “Jeanne Dielman” não é, efetivamente, o gesto, mas a duração da ação retratada. Seyrig não se demora, mas tem de levar ao fim algo repetitivo, que se faz passar por natural.

Não vemos o primeiro dia de Jeanne, mas somos apresentados a ela já durante a noite, pouco antes do primeiro programa com um dos homens que visitam a sua casa e da chegada do seu filho, Sylvain (Jan Decorte), para o jantar. O dia seguinte nos mostra as suas compras, a ida aos correios e o trabalho doméstico, até que de noite novamente as mesmas ações vistas na primeira noite sejam repetidas, um novo encontro aconteça, o filho chegue e essa rotina seja demarcada. Se em um primeiro momento estas ações são vistas como prosaicas, a repetição destaca o seu aspecto ritualístico, na precisão deste preparo dos alimentos, na conciliação entre diferentes atividades simultâneas, como se toda a sua vida, não apenas neste tempo retratado, fosse regrada segundo os mesmos eventos. Todos os elementos que se apresentam nos 30 minutos iniciais de “Jeanne Dielman” definem as relações que serão desenvolvidas a seguir.

Em um primeiro momento, o que Akerman apresenta não é necessariamente aprazível, mas logo a satisfação de ver as tarefas sendo cumpridas oferecem outro tipo de experiência ao

espectado e o tédio aos poucos dá lugar ao fascínio. Os procedimentos se repetem muitas vezes, denotando um método particular de Jeanne agir, chamando a atenção do espectador quando algo resulta pendente, como quando ela guarda o dinheiro que recebeu de um dos homens em um pote e esquece de colocar de volta a tampa. A sistematização das repetições, junto ao modelo rigoroso de apresentá-las, é o que contribui a crermos que o próprio apartamento ganha vida, em certos momentos, como quando Jeanne deixa entreaberta uma das portas do armário da cozinha, cuja dobradiça a faz mover por sozinha por alguns instantes. Adentrar em “Jeanne Dielman” é perceber de outro modo os elementos postos em cena, a reconhecer a experiência fenomenológica que o filme propõe.

De algum modo, é como se o apartamento fosse um plano distinto da realidade, um microcosmo com relações bastante determinadas entre Jeanne, seus objetos e ações, seu filho e seus clientes. Acima de tudo, é o espaço de uma ficção regida por dimensões temporais e espaciais particulares. Nela, todos os enquadramentos são feitos em plano geral, alinhado aos móveis, portas, janelas e mesas, em uma postura de câmera frontal e “chapada”, sob uma perspectiva reduzida. Chantal associa às ações às mesmas maneiras de vê-las, sendo fundamental a repetição dos pontos-de-vista e a apresentação de não mais que dois ou três enquadramentos por espaço. O plano é sempre fiel à cena que apreende e a aceleração da montagem se dá quando Jeanne é interrompida em suas tarefas, apresentando cortes mais rápidos conforme ela se deslocado pelo apartamento.

Cada imagem em “Jeanne Dielman” se assimila integralmente ao espaço como uma única superfície plana, em que o achatamento aproxima os seus signos visuais. A limitação que a realizadora impõe às tomadas compreende, então, uma síntese imagética na qual os objetos e espaços filmados deixam de ser adereços para se tornarem elementos sensíveis da ação. O apartamento, labirinto de corredores, portas e espelhos, que divide com Jeanne Dielman o protagonismo das ações (e mesmo o destaque no título do filme), parece ser também o dono do ponto-de-vista que testemunha as ações, sem dramatizá-las.

É decisivo para a formação de Akerman o contato que teve, enquanto morava em Nova York, no início dos anos 70, com o cinema experimental, principalmente com os filmes de Michael Snow. Através de “Wavelength” (1967) e, principalmente, de “La Region Centrale” (1971), pode perceber um tipo de sensibilidade expressiva alinhada aos princípios poéticos do meio expressivo em questão. Os dois títulos que realiza neste período, “Hotel Monterrey” (1971) e “La Chambre” (1971), refletem diretamente estas preocupações. Ambos coloridos e silenciosos, são filmes que transcendem as expectativas do registro documental para tensionar suas propriedades de tempo e espaço, trabalhando outro tipo de atenção em relação aos objetos que as imagens abordam.

Em “Hotel Monterrey”, seu primeiro longa-metragem, filma um hotel para idosos, tomando a arquitetura do prédio e a movimentação dos seus hóspedes como o objeto principal do filme. Alguns anos antes, a 4km de distância, Andy Warhol havia o seu “Chelsea Girls” (1966) no Chelsea Hotel, concentrando-se em seus jovens moradores e suas falas. Aqui, Akerman e Mangolte, no que é sua primeira colaboração, se interessam pelo prédio em si, procurando descrever com exatidão os seus detalhes: recepção, elevadores, corredores, quartos, terraço e, por fim, os arredores que permitem localizar geograficamente este prédio em meio a cidade de Nova

York. Seja pelos longos planos fixos, como os que ressaltam o sobe/desce e o abrir/fechar das portas dos elevadores; pelos lentos travellings que percorrem um corredor e exploram a incidência da luz que se reflete nos pisos e paredes; ou pelas panorâmicas feitas no terraço do prédio, “Hotel Monterrey” se desprende de vínculos narrativos e cria momentos expressivos a partir de quase nada, buscando nessa arquitetura alguns elementos referenciais sobre os quais a percepção é transformada pela postura da câmera, seu movimento e a duração de cada imagem.

Em um único dia, ao longo de 18h de filmagem, Akerman e Mangolte reúnem material para montar a 1h de duração de “Hotel Monterrey”. Para além deste material bruto, no entanto, sobra um rolo de filme virgem, que as duas usam para fazer “La Chambre”, filme de um único plano, correspondente a duração total deste rolo de dez minutos. Depois de ter, em parte, retomando uma das imagens de “Saute ma Ville” em “Hotel Monterrey”, os elevadores, aqui Akerman repete também o movimento panorâmico do plano final deste último filme, retrabalhando-a dentro do ambiente fechado e íntimo de um quarto com uma cozinha anexa. Não apenas o registro torna-se mais restrito, como também o procedimento: se em “Hotel” haviam ainda tilts e outras movimentações irregulares, em “La Chambre” se dispõe um movimento plenamente circular, em que a partir de um ponto fixo a câmera realiza duas voltas e meia pelo espaço, fazendo coincidir sob a extensão temporal dessa bobina de filme uma apreensão espacial do quarto e dos objetos de modo conciso.

O lento movimento que se inicia da direita para a esquerda, a partir de uma cadeira, passa por algumas frutas sobre uma mesa com uma janela de fundo, por uma chaleira no fogão, por armários e produtos de limpeza na pia, objetos próximos da câmera e vistos isoladamente, até revelar do outro lado, no quarto, uma cama onde figura deitada a própria Chantal Akerman, olhando diretamente para a câmera e a frente de outra janela. Nas repetições seguintes, tudo se afigura nos mesmos lugares, nada se move, exceto Chantal, que a cada vez se manifesta sob uma postura distinta, embora continue sempre a olhar para a câmera. A panorâmica não tem um único ritmo constante, mas acelera ou desacelera de acordo com o objeto pelo qual passa.

Por fim, quando se realiza já a terceira volta, a câmera interrompe o seu movimento e volta-se no sentido contrário, agora da esquerda para a direita, até se deter do outro lado do pátio que divide esta habitação em duas partes, realizando novamente um movimento de volta da direita para a esquerda, algo que se repete por mais quatro vezes, até o fim de “La Chambre”. Esta modulação rompe com a lógica anterior do filme e promove uma nova concentração do olhar, também determina uma instabilidade na representação que vimos antes. Está disposta, assim, a estrutura que essencialmente lhe servirá como base para “Jeanne Dielman”: se antes, Akerman realizava duas voltas e meia no quarto, aqui dois dias e meio da vida desta protagonista serão narrados.

A influência que Akerman tem do cinema experimental, neste momento, não constituirá uma experiência isolada na sua filmografia, mas estabelecerá certas diretrizes que seguirá até o fim. Sem dividir o cinema em duas tendências separadas, toma a estrutura e demais procedimentos que desenvolve nestes primeiros filmes e as põe em prática também em “Jeanne Dielman”, dentro de um contexto ficcional. “Jeanne Dielman” é o resultado direto da experiência cumulativa dos anos anteriores e a história nele contada é potencializada por essas estruturas formais, definindo um modelo próprio de narração e encontrando, por sua vez, um sentimento

trágico que é único. Jeanne Dielman se prostitui e as dimensões sociológicas complexas do seu caso não são abordadas aqui: podemos apenas deduzir que, após a morte de seu marido, esta foi sua maneira de sobreviver e sustentar Sylvain, no contexto social em que habitam. Tudo que diz respeito à prostituição acontece como um segredo, com discrição: não sabemos o que ocorre atrás da porta do quarto com os homens que a visitam, sempre em horário marcado, antes do filho chegar. Este segredo é guardado do espectador, como aparentemente é guardado também de Sylvain; entendemos que Jeanne se prostitui não pelo filme mostrar o sexo, mas por como ela negocia o dinheiro com os homens que saem de seu apartamento. [4] Tampouco, os vizinhos não parecem saber como ela ganha seu dinheiro, pois nada em sua aparência o indica.

Tão importante quanto a persistência das imagens é aquilo que “Jeanne Dielman” não deixa ver; o modo como evidencia estes cenários e ações naturalistas, mas oculta as razões do que acontece. Vemos a personagem lavando louça, mas jamais sabemos o quanto há na pia, vendo somente os pratos que ela tira de dentro dela, sem poder saber quando terminam. No início do filme, somos apresentados já em meio às ações recorrentes de sua rotina, sem entender o que está se passando. Somente depois do primeiro encontro, quando Sylvain chega em casa e janta com a mãe é que sentimos o peso dramático de tudo que o precedeu e percebemos que o filme “já começou” a bastante tempo e que mesmo a história em andamento precede ao recorte do filme. Neste sentido, o suéter que Jeanne faz para Sylvain é representativo de algo que estava já estava acontecendo antes da história começar a ser narrada e é também o objeto que materializa a sua ternura maternal.

A relação entre mãe e filho é sobretudo uma relação solitária, de poucas falas e cenas juntos. Apenas nestes breves encontros, após o dia de trabalho de Jeanne, transparece um pouco mais do seu mundo interior, ressoando fortemente, em um filme de tão poucas palavras, o diálogo que tem com o filho quando sentam-se na mesa de jantar. Atentamos à sutileza de suas palavras, às histórias que Sylvain conta sobre seu amigo, por quem tem ciúmes e parece estar apaixonado, e ao comentário discreto sobre o que comem, quando a mãe pergunta: “Está bom? Eu coloquei menos água dessa vez, talvez por isso esteja melhor”. A fala emociona por sabermos que este jantar foi preparado antes e depois do seu encontro com um destes homens, mas também porque dá conta da vida íntima e monótona dos dois. Outras falas apontam a recorrência dos elementos que o espectador vê pela primeira vez, mas que fazem parte definitiva de sua vida cotidiana, como quando Jeanne briga por Sylvain ler na mesa de jantar ou a pergunta que ele faz na segunda noite: “Não vamos ligar o rádio hoje?”.

A principal característica de Sylvain é *chegar*: primeiro, para a felicidade de sua mãe; depois, para seu desconsolo. Nesta segunda noite, sua chegada no apartamento acontece em meio ao primeiro momento de desordem na rotina de Jeanne: o programa com um homem dura tempo demais, as batatas passam do ponto de cozimento e ela precisa comprar outras e voltar a cozinhá-las a tempo do jantar. Quando a encontra na cozinha, Sylvain diz: “Seu cabelo está todo despenteado”. [5] O comentário desprezioso aponta para o evento que o despenteou e a iminente descoberta deste pelo filho, por alguns instantes, salta aos olhos do espectador. Do mesmo modo, no fim da primeira noite, Sylvain toca brevemente na questão quando diz: “Se eu fosse uma mulher, jamais poderia fazer amor com alguém que não amasse”, ao que Jeanne responde: “Como você poderia saber? Você não é uma mulher”. Sylvain representa também certa

consciência do passado, ao perguntar a mãe como conheceu o seu pai, ao que Jeanne responde que “ele veio para nos libertar em 1944”, como soldado americano durante a Segunda Guerra, e lhe ofereceu a possibilidade de “ter a própria casa e um filho” – uma vida aparentemente ideal que seu estado presente contradiz.

Para além de Sylvain, o único lastro maior das relações de Jeanne está presente na carta que recebe de sua irmã Fernanda, que envia notícias do Canadá. Ela conta sobre os filhos que crescem, sobre os hábitos de morar em um país estrangeiro, lamenta Jeanne não ter voltado a se casar após a morte do marido, comenta que lhe enviou um presente e diz ter que encerrar a carta porque seu marido está prestes a chegar e a mesa ainda não está posta. Em mais de um momento, Jeanne tenta responder à irmã, mas parece não saber o que escrever – ao menos, não pode expressar o mesmo tipo de otimismo, oferecer também notícias amenas sobre sua vida, tais quais a que a irmã relata: uma resposta verdadeira implicaria expor tudo o que nela é discreto e reprimido.

A carta parece ser o elemento que dá origem ao recorte narrativo, como se ela carregasse em si a potência trágica do que está por vir e, não gratuitamente, o título deste filme inscreve o endereço postal a que está destinada. Tudo o que está escrito nela remete a elementos domésticos, como será também o monólogo da vizinha (de quem ouvimos a voz de Chantal) que Jeanne atende na porta do apartamento, para tomar conta por alguns momentos do seu bebê, no dia seguinte. Mas é sobretudo o elemento que dá conta da realidade do “mundo lá fora”, uma vez que Jeanne não compartilha da aparente vida bem estabelecida da vizinha ou de sua irmã e esta oposição ressalta o drama particular da protagonista, a prostituição jamais comentada. A chegada desta carta e das notícias da irmã é, semelhante à segunda aparição de Sylvain, a intromissão de um elemento estranho na ordem particular daquilo que acontece no apartamento.

No terceiro dia, a desordem na rotina de Jeanne se intensifica, ela parece não ter mais o mesmo controle das situações e se vê entediada, sem saber o que o fazer com o tempo que lhe sobra no dia. Para ela, diferente da protagonista de “Je, Tu, Il, Elle”, que cria para si um ambiente de tédio e vazio do qual se compraz, o tédio chega em um único momento não empregado de sua rotina, mas é o suficiente para tirar as coisas de ordem. Em um raro momento que Jeanne para si mesma, se senta à mesa da cozinha para tomar café com leite e estranha o seu gosto, jogando o que está na xícara fora. Prova separadamente o leite, que está bom, e volta a servi-lo com café, desta vez colocando dois cubos de açúcar, calmamente escolhidos. Então, bebe novamente, se levanta e joga tudo fora, incluindo o que estava na garrafa térmica, depois de perceber que o café é que estava ruim. Ao mesmo tempo que aí se reconhece um dos mais evidentes momentos de humor no filme, como uma *gag* que se desenvolve lentamente, esta cena denota de maneira definitiva a instabilidade em todo o modo de funcionamento de sua rotina. No fim, esse desperdício de leite e café também é um elemento patético que choca, conforme Jeanne demonstra ser econômica em todos os outros aspectos. [6]

Jeanne se inquieta, checa a correspondência, vai à rua fazer compras e, quando retorna ao apartamento, encontra finalmente o presente de sua irmã, que abre caprichosamente no quarto, tomando cuidado para não amassar o papel que o embala nem rasgar a sua caixa, cortando as linhas que a amarram com uma tesoura. Como tudo mais, isto leva tempo, o bastante para que o simples ato de abrir uma caixa se transforme em motivo de suspense, a curiosidade do espectador

seja crescente e a descoberta do que se trata possa ser, ao final, a recompensa de um grande evento: uma camisola, mais um elemento que afirma a presença de Jeanne dentro de casa e que carrega em si certa dose de frustração.

Logo, chega outro homem, para o que será o terceiro e último programa. Diferentemente das outras vezes, no entanto, agora a câmera passa ao quarto e vemos as expressões ambíguas de Jeanne durante o sexo, quando tem o homem sobre si e parece tentar afastá-lo com os braços. Depois, a vemos vestindo-se em frente a penteadeira, único espaço da casa onde antes testemunhamos Jeanne em breves momentos de vaidade, onde ela penteia o seu cabelo e se olha no espelho. Temos no mesmo enquadramento o retrato do marido na penteadeira, a tesoura pousada a seu lado e o espelho que reflete o homem deitado em sua cama, atrás de Jeanne. A justaposição destas informações confronta não apenas o espectador, mas também Jeanne, o que possivelmente a leva a tomar a atitude a seguir: ela pega a tesoura, sai de quadro e retorna ao lado do homem, cravando-a em um gesto rápido no seu pescoço, o matando. Uma atitude aparentemente fria e distanciada, vista através do espelho, sob o mesmo procedimento das cenas anteriores do filme, como se matá-lo não fosse tão diferente de estender um lençol sobre a cama.

O filme não apresenta justificativas para que ela mate este homem específico, mas seu impulso representa uma catarse breve e silenciosa, um momento único de entusiasmo, acontecimento extraordinário após o qual Jeanne retorna a certa monotonia. No longo plano final, enquanto o corpo permanece estirado em sua cama, Jeanne senta-se à mesa de jantar, como se deliberadamente se expusesse à frente da câmera: depois de a termos conhecido como mãe, dona-de-casa e prostituta, aqui se oferece uma nova e última imagem de si, como assassina. Sabemos que Sylvain novamente irá chegar e, sob esta expectativa, o filme se encerra, sem qualquer resolução sobre o que acontecerá a partir daí (se o corpo será encontrado, se Jeanne poderá retomar a rotina, se ela continuará a matar), mas tendo a certeza de que, por um breve momento, *algo* ocorreu.

O assassinato, como resolução dramática, é o que mais propriamente atribui ao filme uma relação com um relato narrativo tradicional, evidenciando que os pequenos distúrbios anteriores já eram manifestações de que algo estava errado. Se ainda poderia haver quem acreditasse em apenas uma passividade observacional, este momento deixa claro como a todo momento houve uma história sendo contada, valendo-se de meios completamente imprevistos para tanto. Afinal, para narrar a vida de Jeanne Dielman, Chantal Akerman cria uma nova linguagem, que dê conta deste tipo distinto de heroína e a caracterize nos termos mais particulares da sua tragédia. “Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles” não é apenas um endereço ou um filme, mas o nome de um projeto estético, uma unidade concisa e rigorosa, que sintetiza a sua matéria na mais estrita concepção conceitual.

Matheus Zenom

Notas:

[1] A dois anos, publiquei na Revista Limite um texto sobre “Je, Tu, Il, Elle”, disponível em: <https://limiterevista.com/2021/06/28/viagem-ao-fim-da-noite/>

[2] Em entrevista na televisão francesa, Seyrig comenta: *"Je me suis trouvé à faire du café pour la première fois de ma vie et ça a été une opération très concrète"*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X8ohlkEDOyw>

[3] Em entrevista com Melissa Anderson, Akerman define assim o seu relacionamento com Seyrig durante as filmagens: *"She went to America and followed [Lee] Strasberg, so she always needed an explanation of why and why and why. And she was also very rational, Protestant, very proud of herself. She wouldn't accept to do something just like that. She wanted me to explain why. [...] She was very feminist. She wanted to know why she was doing things. But you know, when they were doing silent films, Charlie Chaplin and all the other directors, would say, 'Go there, do that' while they were shooting. There was no psychology; just do it. They didn't ask why"*. Entrevista disponível em: <http://www.movingimagesource.us/articles/her-brilliant-decade-20100119>

[4] Deve-se notar aqui a interpretação dos dois primeiros homens por Henri Storck e Jacques-Doniol Valcroze, respectivamente, um dos mais notáveis realizadores belgas e um dos críticos fundadores da revista Cahiers du Cinéma, num gesto de apadrinhamento de Akerman e seu filme.

[5] Esta observação me foi sugerida pelo texto "Kitchen without Kitsch", de Manny Farber e Patricia Patterson, quando comentam sobre a "observação trivial, bressoniana do filho". Traduzido por Nikola Matevski e publicado na Revista Foco: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/farberdv.htm>

[6] A cena ainda pode ser vista como uma piada interna da própria produção, por Seyrig não saber fazer café, como me diz Paula Mermelstein.

As cartas, os trilhos e as chaves

“Na minha chegada a Nova York, tive a impressão de já ter estado lá, de ter vivido lá por muito tempo, pela simples e tenaz pregnância de um olhar e de uma geografia poética, aqueles de News From Home. Chantal Akerman tinha meio que feito o reconhecimento por mim, e de forma alguma empobreceu a revelação do modelo. Ela me inventou a cidade, me deu as chaves.” (Vincent Dieutre)

O pontapé inicial para a realização de um filme pode vir de inúmeras fontes. Dentre as fontes escritas, muitos filmes, especialmente de grandes estúdios, mas também em outros círculos de produção mais independentes, no passado e no presente, nasceram de obras literárias. Alguns outros filmes nascem também da leitura não literária, mas de narrativas midiáticas (comumente histórias de criminosos ou de julgamentos injustos). No caso de *News From Home*, dirigido por Chantal Akerman, o filme retira da própria escrita cotidiana o material essencial de seu roteiro. As cartas da mãe carregam algo ready-made, ou de práticas de poesia surrealista, em que o efeito artístico se dá não pela autoria, no senso comum do termo, do texto lido, mas por uma justaposição ou colagem de um elemento do cotidiano na arte.

O primeiro elemento de fascinação por *News From Home* é a simplicidade em que texto e imagens cotidianas se encontram, uma espontaneidade em usar o que se tem em mãos para fazer um filme. Mas a aparente proximidade com o mundo, um flerte com o cinema documental, também pode acabar por esconder o trabalho de ficção, que é, apesar de tudo, a espinha dorsal de *News From Home*.

Em 1976, quando o filme foi rodado, Akerman já não estava mais morando em Nova York, portanto as cartas e as paisagens eram apenas memórias de mais de cinco anos. Para a filmagem, a realizadora passou seis semanas em Manhattan trabalhando no roteiro, dialogando com a fotógrafa do filme, Babette Mangolte, e “andando de metrô” [1]. Foi durante esse tempo na cidade que a ideia do *voice over* surgiu. Antes das cartas havia Nova York, e por causa de Nova York havia cartas.

A edição da correspondência para a filmagem permanece obscura: a diretora as reproduz na ordem que ela as recebeu? Há coisas que a mãe escreve que a diretora escolheu não ler? Ela as teria reescrito total ou parcialmente? Não podemos ter certeza sobre as alterações no material bruto, mas podemos testemunhar escolhas importantes sobre a narração do texto. Entre elas, a inserção do som direto da cidade (buzinas, trens passando sobre os trilhos) que acabam por tornar inaudível o conteúdo da fala.

Talvez tão importante quanto a leitura das cartas sejam os momentos de silêncio que se impõem em intervalos irregulares (às vezes duas cartas são lidas em sequência, outras vezes há silêncio entre elas). Esse silêncio estaria representando a irregularidade no recebimento de cartas ou uma indisposição da personagem da filha-diretora em lê-las? Sabemos que Akerman responde algumas das cartas, pois isso aparece nas palavras da mãe. Às vezes é possível imaginar que a personagem da filha está sentada na mesa de casa abrindo e lendo a correspondência, às vezes a impressão que passa é que as palavras são apenas memória enquanto ela caminha pela cidade. O conteúdo do texto não é a total repetição (efeito que poderia ser produzido pela leitura da mesma carta diversas vezes), ao mesmo tempo que também não é inédito. De alguma forma, as pequenas variações tornam as repetições ainda mais salientes. Em alguns momentos, é como se as

preocupações da mãe se tornassem um ruído no filme, como se estivessem sempre no fundo da cabeça de Akerman e do espectador.

Em *News From Home*, as palavras são de sua mãe, mas a filha filma aquilo que a mãe nunca poderia ter visto. Apesar de alguns pontos de encontro, há principalmente dissonância entre as imagens e o texto lido. Quando há alguma descrição nas cartas é a da vida europeia, e nesse sentido o próprio francês da narração faz contraste com a paisagem nova-iorquina. Por outro lado, as imagens confirmam que Chantal Akerman está de fato em Nova York como a mãe assume nas cartas. Em uma delas, a mãe chega a se preocupar com a temperatura que estaria fazendo na cidade, comentando que Chantal não se dava bem no calor. Pelas pessoas passando nas ruas conseguimos ver que o clima está de fato quente (o filme foi rodado em junho, verão no hemisfério norte).

O efeito da justaposição entre texto e imagem no filme é paradoxal. Akerman parece ao mesmo tempo intensificar seu laço com a mãe e se afastar dela. Se, por um lado, é um ato de ligação com a mãe ler as cartas com a própria voz, fazendo das palavras dela as suas, por outro Akerman produz também um movimento de afastamento na filmagem das paisagens urbanas. O impessoal reina nas ruas de qualquer grande capital, mas especialmente em Manhattan, e ainda mais particularmente em *News From Home*, em que a câmera sempre mantém distância daquilo que está sendo filmado, sublinhando a verticalidade dos prédios e as longas ruas e avenidas que parecem traçadas à régua em uma folha de papel quase sem relevos naturais.

Se as cartas são de uma mãe que quer se fazer intimamente presente na vida da filha, as pessoas filmadas permanecem sempre anônimas. A filmagem em um equipamento leve de 16mm, além de se adequar ao baixo orçamento da produção, carregado na mão ou em um tripé, auxiliou na manutenção do anonimato das filmagens, reduzindo o incômodo dos transeuntes em serem filmados.

Em *News From Home*, a sensação é que a proximidade de mãe e filha passam por uma distância intransponível, ao mesmo tempo que uma unidade inseparável. A apenas um oceano de distância, ela parece sempre perto, ela é uma voz que impõe suas preocupações, histórias e passado comum a personagem de Chantal Akerman, ao mesmo tempo que a concretude do mundo e da vida limita a mãe a ser apenas uma voz.

A movimentação de câmera, a predileção pela filmagem de veículos em movimento, evoca uma fuga que nunca se realiza, pegando carona na cidade em seus meios de transportes e observando as texturas da paisagem. No último plano do filme, o *travelling out* realizado na balsa de Staten Island (uma extensão do transporte público nova-iorquino que liga Manhattan a Staten Island, em Nova Jersey), há finalmente um afastamento de Nova York: estamos acompanhando uma fuga da mãe ou da cidade? Mesmo o final assumindo um movimento marcante e inédito até então, parece que para Chantal Akerman a ficção não busca produzir conclusões. *News From Home* também nos lembra a todo momento que o que estamos vendo é uma junção de imagens e palavras. Se o começo está na vida cotidiana, o filme também termina se abrindo novamente para ela.

Roberta Pedrosa

Nota:

[1] Expressão emprestada de Babette Mangolte. (BERGSTROM, Janet; MANGOLTE, Babette; *With Chantal In New York in the 1970s: An Interview with Babette Mangolte*. In. Camera Obscura 100, Volume 34. Duke University Press, 2019. p.40.)

Tout une nuit (1983)

Após um período de quatro anos sem realizar longas-metragens, muitos projetos que não saíram do papel e um média-metragem intitulado *Dis-moi* (1980), parte de uma minissérie francesa, Chantal Akerman lançou *Tout une Nuit*, em 1982. Aproveitou uma proposta ofertada de realização e concretizou sua vontade de filmar novamente em Bruxelas. Akerman partiu de anotações que costumava realizar em cadernos, pequenas situações que ocupavam cerca de uma página. O filme era diferente de tudo que tinha feito até então, mais livre, fragmentado e romântico.

Tout une Nuit acompanha uma noite quente na cidade de Bruxelas, em que diversos personagens são tomados por um desejo romântico e saciamento da solidão, levando casais a danças, andanças e, nos casos mais infelizes, a desencontros. No total, 75 atores e um gato participam dessa marcha catártica que se distribui em intrigas dramaticamente dinâmicas e concentradas. As paisagens são bem escuras e a luz é recortada tanto nas residências e bares quanto nas ruas. A câmera é sempre precisa, na maioria das vezes estática, realizando poucos e discretos movimentos. Akerman atribui à noite uma serenidade silenciosa, fruto do som direto, que contrapõe os corações inquietos.

Os encontros se desencadeiam rapidamente: um casal surge, realiza suas ações e é abandonado poucos minutos depois, dando lugar a novos personagens e uma nova situação. A continuidade entre as intrigas é especulada, elas ligam-se na montagem pelas intensidades envolvidas no drama e não por elos narrativos. Com inventividade, filma em diversos casos a transformação do desejo em impulso, como uma dança que se sucede pela repetição, mas nunca cai no mesmo passo. Diversos tons saltam, do cômico indiferente de uma jovem que opta por seguir sozinha ao ter que escolher entre dois rapazes, ao romântico inacreditável de um senhor de meia-idade que renasce de uma soneca no sofá após o convite entusiasmado de sua esposa para sair e dançar.

Sabemos quase nada dos personagens, seus nomes pouco importam e, quando são ditos, apenas nos revelam se o casal se conhece ou se estão participando de um primeiro encontro. Akerman se apropria principalmente das características físicas e vestimentas para dar vida aos personagens repentinos e furtivos. Um homem e uma mulher sentados lado a lado em duas mesas separadas de um bar pagam por suas cervejas e levantam ao mesmo tempo. De pé e desconcertados, abraçam-se subitamente e emendam uma dança. Ele é alto e suas mãos repousam na parte superior das costas da moça. Os movimentos são bruscos, sempre para um lado e para o outro; ela não é só conduzida, mas arrastada felizmente, chegando a ser retirada do chão com tanta força que ele a abraça. O terno comprido ressalta a estatura magra e alta do homem. Ele tem altura para levantá-la, mas não parece dotado de muita força física, além de seu aspecto ser cansado e desorientado. Se a mulher sai do chão, é por uma vontade interior, mais

que por uma justificativa externa: ele puxando-a para si, ela querendo voar dali. Acompanhados por uma balada na jukebox, a situação se encerra como um fragmento musical de dança bruta e apaixonada. Chantal dinamicamente dá forma por meio de gestos às forças invisíveis que abalam e desestabilizam a primeira impressão de cada situação.

As composições visuais lembram tanto as pinturas solitárias urbanas de Edward Hopper quanto os planos-passagens de paisagens vazias dos filmes de Yasujiro Ozu, carregando tanto a incompletude situacional dos retratos psicológicos das primeiras quanto a sensação de suspensão narrativa provisória dos segundos (já que cada novo plano sem a presença de pessoas em *Tout une Nuit* pode ser um reinício situacional com novos atores).

O desejo, ímpeto inicial de todas as intrigas, adquire tamanha polivalência pela repetição diversa que se torna uma sensação inefável. Compreendemos seu sentido por ter papel de motor dramático e condutor da marcha, entretanto sua presentificação em constante renovação faz dos inacabamentos uma indeterminação emocional coletiva. Esta força que a noite quente exerce sobre os moradores de Bruxelas adquire até certo aspecto sobrenatural, mas nem sequer cogitamos que seja um fator inumano.

O abraço é o estopim que o duelo de corpos pode alcançar, o ponto de comum acordo entre os impulsos dos indivíduos, garantindo aos casais que o movimento seguinte será conjunto e não mais individual, seja uma dança ou uma última despedida. Esta união não demarca conforto; pelo contrário, preserva a tensão da imprevisibilidade do próximo passo.

A noite se aproxima do fim e um forte vento anuncia chuva. Alguns personagens que já vimos se recolhem, preparando-se para dormir. O dinamismo presente até então ao longo do filme se acalma, os fragmentos se tornam mais longos e monótonos. Uma forte tempestade relampejante toma conta de Bruxelas.

A manhã seguinte é uma ressaca, um choque realista de claridade. Alguns personagens que já vimos preparam-se para começar seus dias comuns, outros acertam as contas amorosas da noite anterior decidindo seus rumos sem o mesmo romantismo de antes, que agora é dispensado ou motivo de reflexão. A montagem se alterna irregularmente entre o uso de planos curtos-dinâmicos e longos-monótonos, abolindo uma lógica de conjunto como nos dois momentos anteriores.

Dentro de uma residência, o último casal se abraça. Uma música ainda toca; o hit é *L'amore sai, perdonerà*, vestígio da noite anterior. Ele pergunta: "Por que você o ama?". Eles dançam abraçados no embalo do som. Com o rosto encostado no ombro dele, ela diz: "Eu não sei. Eu não sei se o amo. Está tão quente. Estou cansada. Nunca amei ninguém assim. Às vezes o esqueço. Talvez seja a boca dele. Talvez seja a sua maneira de andar... ou seus olhos... Está terrivelmente quente." Ainda embalados, mudam de cômodo para um corredor estreito. Continua: "Está tão quente. Eu deveria ter viajado. A música é tão adorável..." A voz não sai mais da boca dela. Escutamos seus pensamentos. O romantismo de outrora é ouvido com frontalidade realista e figuração psicológica, ela vagueia sobre o que poderia ter feito, sobre o que ela gosta no homem que não está ali. O desejo agora não mais se concretiza pela externalização, se internaliza em um labirinto subjetivo desconectado do presente. O telefone toca, a música para imediatamente revelando-se como imaginação.

Ela deixa-o para atender o telefone em outro cômodo. Ele vai atrás e deita-se na cama em que a companheira está sentada. Ainda na ligação, a mulher, completamente parada, repete: “Sim. Sim. Sim. Sim. Sim...” O som do trânsito afora invade o quarto; é mais alto que a voz dela. Desliga o telefone, deita-se com ele e os dois se abraçam. A dureza diurna assola Bruxelas. Akerman encerra com o realismo de costume em seus filmes anteriores, que em *Tout une Nuit* leva os personagens românticos ao automatismo cotidiano e ao desgoverno subjetivo.

Gabriel Linhares Falcão

Nuit et jour (1991)

Dois gêneros emblemáticos da cinematografia francesa são revisitados por Chantal Akerman no decurso dos anos 1990: o “filme de casal” (*Nuit et Jour*, em 1991) e o “filme de adolescente” (*Portrait d’une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*, em 1994) — ambos, no contexto local, enraizados numa tradição artística de estirpe existencialista, que influi na encenação da condição humana pelo dimensionamento situacional do livre-arbítrio e de esforços de autocriação, a título de transparência íntima. Para a cineasta belga, o que teria representado realizá-los àquela altura? Pode-se apontar, por exemplo, que o trabalho dela com esses gêneros é atravessado por ecos da longa ressaca de 1968, decisiva nos desdobramentos do pós-Nouvelle Vague.

Mas antes, dê-se conta do sentido estrutural de *Nuit et Jour*: um filme alicerçado em dualismos — noite e dia, interior e exterior, casal e não-casal (pois a questão é menos um triângulo amoroso do que a contraposição entre uma relação oficial e outra furtiva). Cada polo carregando o estopim incoercível da própria expiração frente ao advento cíclico de seu adverso. Desses dualismos, os primeiros remetem aos eixos de ambiência do cotidiano (sua temporalidade e sua espacialidade, fundamentos da obra akermaniana) através da modulação de elementos do ordinário. Além do quê, locação e período do dia são orientações basilares para organização duma filmagem, e daí a ascendência multifacetada do apartamento, seja enquanto meio controlável, pequeno estúdio ou décor restrito.

Se, na esteira das desilusões sessentistas, o cenário do apartamento porventura passe a signo de um horizonte conformista — cuja escapatória parecera mais conjecturável em outro momento —, *Nuit et Jour* então busca apresentá-lo como território virginal, esvaziando-o de maior domesticidade material, a fim de viabilizar sua tonalidade romântica. Na contramão de tantas residências que encontramos no cinema de Akerman, essa se distingue pelo mobiliário inconcluso, desembaraçando os humores locais ao isentá-la da carga cênica pequeno-burguesa (a intromissão dos pais e dos vizinhos — não só o *affair* — desestabiliza esse arranjo alheio ao aburguesamento), a ternura estando assim associada justamente ao aspecto do que ainda ficou por fazer, à poética dos caprichos próprios das temporadas de composição em curso.

Escrevendo sobre as reverberações de 1968 no cinema francês, a pesquisadora britânica Alison Smith nota certo ímpeto por reconsiderar a concepção de casal à luz dos movimentos feministas que se difundiam ao longo da década de 1970; e também como forma de confrontar, na esfera privada, o desgaste do idealismo de outrora — entre outros, haja vista *Anatomie d’un Rapport* de Luc Moullet & Antonietta Pizzorno (1976). Em se tratando de *Nuit et Jour*, pensemos no comentário que muitos costumam fazer sobre uma suposta verve comercial do filme — essa impressão não estaria ligada à disposição fabular com que Akerman (re)enquadra a intimidade? Entretanto, ressalte-se: sua matéria não é memorabilia, não é rebobinar até *Une Femme est une Femme* ou *Jules et Jim*. Ainda é esse “mundo do depois” (da pílula e da AIDS, inclusive). Num filme que termina com uma mirada para mais à frente — Julie em marcha, olhos fixos no futuro: “no ano que vem”, como antes repetia o casal, feito mantra.

Sobressai-se, quanto às vicissitudes do “pessoal ser político”, o enfoque no relacionamento enquanto espécie de “comuna de dois”: os namorados recolhidos no casulo da própria ordem normativa (mesmo as janelas tendo vistas voltadas para o espaço interno), até sua utopia de

insularidade afetiva acabar ruindo em função da volubilidade abstrusa do desejo. Após o início do *affair*, a personagem parece na iminência de vir a ser tomada pelo receio de que o companheiro a reconheça durante suas deambulações; já no fim, ela volta à rua, se incorporando ao espaço da coletividade, expondo a autodeterminação. A feição da interioridade como postura reativa a questões organizacionais da convivência.

Lucas Saturnino

D'Est (1993), um retrato do perpétuo Leste

Com planos longos, a câmera ora estática ora movimentando-se em *travellings* laterais, *D'Est* de Chantal Akerman é um retrato do Leste Europeu feito a partir, sobretudo, dos habitantes da região, em deslocamento nas ruas, trabalhando, dançando ou em casa. Filmado em 1991 e finalizado em 1993, sua estrutura narrativa acompanha uma jornada de Oeste à Leste da Europa, começando na Alemanha Oriental, passando pela Polônia e chegando à recém dissolvida União Soviética. *D'Est* assume uma posição distanciada em relação àquilo que filma, sem floreios ou qualquer tipo de comentário a seu respeito. A historiadora da arte Margaret Iversen descreve uma visão despersonalizada e até involuntária do mundo resultante dos *travellings* da cineasta feitos de dentro de um veículo aqui e em *News From Home* (1976) [1]. No entanto, o interesse de Akerman concentra-se sempre nas pessoas, sua escala é sempre humana, seu Leste em *D'Est* é visto pelas lentes da vida privada.

O filme varia, essencialmente, entre dois tipos de plano: pessoas em deslocamento, na rua ou no campo, e pessoas em casa, sentadas ou fazendo tarefas domésticas. Estas pessoas em deslocamento são geralmente registradas de perfil, esteja a câmera parada ou em *travelling*, enquanto as pessoas em casa são geralmente registradas de modo frontal, por vezes olhando para a câmera, em planos fixos, posados, como em retratos pintados. Esta coleção de pequenos retratos individuais é inserida dentro do retrato mais amplo da região como em uma boneca-russa, uma matriosca.

As cenas de homens e mulheres caminhando na estrada, por vezes na neve, com bolsas e malas, sem destino aparente, remetem por vezes às icônicas imagens utópicas de trabalhadores feitas pela propaganda soviética – poderiam estar acompanhadas de legendas como “toda a URSS trabalhando em conjunto!” ou “trabalhamos pela pátria-mãe!” – isto é, se não estivéssemos diante das paisagens reais e o caminho pela frente não parecesse tão extenso e extenuante. Mas o que parece importar, de fato, ao filme, é o perpétuo movimento, são as caminhadas cotidianas sem fim; sua aproximação destas imagens publicitárias não aparenta conter qualquer ironia ou provocação, mas provém justamente de tal abstração.

D'Est não retrata países específicos, culturas em particular, mas a região de modo mais vago, que não é meramente documentada enquanto paisagem, mas construída enquanto imaginário; nesse sentido, não se trata apenas de um registro, mas de um *retrato*, um balanço entre o que é visto e o que é construído por quem vê. Entre o retrato e o relato de viagem, o registro direto e a encenação, o público e o privado, o movimento e a inércia, o filme incorpora a premissa do deslocamento em sua própria forma. Seu título, “Do Leste”, é estrategicamente abrangente, não especificando tratar-se do Leste *Europeu*, remetendo assim ao sentido mais abstrato do ponto cardeal.

É interessante pensar, também, essa apresentação de diferentes países enquanto uma massa quase indistinta chamada “Leste” em relação a este contexto histórico específico que *D’Est* presencia. Vinha ao fim a União Soviética, este estado gigantesco, que englobava as mais diversas culturas; o que viria a se tornar esse território? O filme, afinal, não apenas retrata o Leste Europeu, mas o faz neste momento chave do final do século passado que foi a dissolução do chamado “bloco comunista” ou “bloco do Leste”. Após décadas da Cortina de Ferro, caía o muro literal (em Berlim) e simbólico que separava o continente em dois mundos distintos, facilitando não apenas o deslocamento de pessoas entre países cujas fronteiras antes seriam mais rígidas, mas também as trocas socio-culturais entre estes. Não era apenas um governo ou um modelo econômico que sucumbiam com o colapso da União Soviética ou da República Democrática Alemã, mas todo um modo de vida. É um fragmento deste modo de vida, não uma crítica ou um elogio a modelos econômicos, que o filme de Akerman retrata nesse momento específico, “enquanto havia tempo”, nas palavras da diretora [2]. Há também um sentido de retorno às origens de Akerman aqui, uma vez que seus pais eram judeus poloneses que vieram à Bélgica por conta do Holocausto, o que novamente reforça a compreensão do Leste enquanto um imaginário, fruto de relatos, mais do que uma sucessão de países específicos.

Tão importante quanto o ponto cardeal do título, afinal, é a preposição que o precede, atestando à parcialidade deste retrato, sua mediação condicionada pela experiência [3]. A frase soa como algo pronunciado por um antigo viajante que, após percorrer o continente em um tempo anterior às suas fronteiras, volta para casa e nos conta “do Leste”, em toda sua abrangência – um viajante mais preocupado com impressões do que informações [4]. Distinguimos (às vezes) no filme os diferentes países visitados através de detalhes, como frases escritas em alemão ou em russo pelas cidades. Talvez aquilo que mais manifeste o progresso da jornada seja a evidente passagem de tempo, uma vez que a viagem começa na primavera e logo chega no inverno, o que coincide, também, com a chegada à Rússia, conhecida pelos invernos rigorosos. Também como em viagens antigas, somos guiados apenas pelas estações.

A trajetória de *D’Est* caminha lateralmente em diversos sentidos. Manifesta-se no registro dos deslocamentos dos passantes, na recorrência dos *travellings*, e nos outros trilhos invisíveis da jornada de Oeste à Leste, da primavera ao inverno. Mas também há, neste deslocamento, algo de ordem metafórica, caminha-se rumo ao cerne deste modo de vida em dissolução, ao centro cultural e econômico do antigo regime comunista e da Europa Oriental, ao *Leste profundo*. A ex-URSS é o destino final, o extremo oposto da Europa Ocidental e esta extremidade manifesta-se na intensidade assumida pelo filme no local: a neve não para de cair, as imagens registradas se tornam mais emblemáticas, e são repetidas à exaustão.

Quando chega no que parece ser a Rússia, uma nova modalidade de planos se introduz, ganhando cada vez mais protagonismo: pessoas enfileiradas na neve, aparentemente à espera de algum transporte. O filme as registra com *travellings* laterais, provavelmente do interior de um veículo como já fazia antes, mas diferente dos planos anteriores, as pessoas filmadas não se deslocam, estão postadas à espera, e as vemos frontalmente enquanto buscam ansiosas com o olhar aquilo que tanto aguardam. Não raro, olham também para câmera com olhares curiosos, incomodados, risonhos. À medida que a câmera se move, revelam-se novos rostos anônimos que se acumulam sem fim aparente.

Estes planos são uma espécie de forma híbrida entre as duas variações mencionadas anteriormente: registrando os rostos destas figuras de maneira frontal, por vezes em primeiro plano, são simultaneamente retratos individuais e *travellings* que revelam o conjunto, público e privado, movimento e inércia. É então, sob a neve caindo incessantemente nestas filas intermináveis, que a trajetória antes sutil de *D'Est* parece encontrar um obstáculo; algo em seus trilhos o interpela e o atira a um *looping* mecânico, reativo. O acúmulo de rostos, a recorrência do mesmo tipo de fila, do mesmo tipo de *travelling*, submetidos à repetição, formam uma massa cada vez mais abstrata, estirada à condição de uma possível alegoria. Há algo de kafkiano nestas filas infinitas, nessas esperas por algo que nunca chega. A espera cotidiana destas pessoas, tornada eterna pelo filme que nunca revela seu fim, torna-se o tema em si, o “Leste” ganha forma, ganha corpo: o registro em constante movimento deste momento limiar, destas pessoas em situações limiares.

É interessante, então, a dicotomia que se cria entre os ambientes privados e públicos quando chegamos na ex-URSS. Se no início do filme os planos externos pareciam registrar sobretudo momentos de lazer, pessoas na praia, em um concerto a céu aberto ou dançando em um show noturno, à medida que o inverno vai se intensificando e chegamos às cidades russas cobertas de neve, às pessoas com casacos pesados esperando em filas, fazendo compras ou transitando em estações, os planos de interiores com mulheres e famílias brincando, assistindo televisão, cozinhando ou ouvindo música, ganham um sentido de refúgio. Dentro destes abrigos, a vida privada parece ainda mais privada, ainda mais apartada da vida pública, das adversidades das ruas.

É o caso, também, do concerto solo da violoncelista Natalia Chakhovskaia, quem assistimos tocar uma peça do início ao fim, quando recebe flores da platéia, no penúltimo plano do filme. A impressão é de que a verdadeira vida nas cidades russas acontece nesses interiores aquecidos, majestosos ou apenas aconchegantes, protegidos da paisagem cinzenta e movimentada lá fora. São em momentos como este que *D'Est* consegue vislumbrar algo para além da superfície opaca, monótona e anônima do território soviético no inverno, que retorna com tanta insistência (e também nunca deixa de ser interessante), encontrando pequenas rupturas nesses refúgios.

Enquanto os *travellings* externos, no frio, filmam tudo que passa diante da câmera de modo quase involuntário, contingente, as filmagens nos interiores implicam em uma participação ativa por parte da equipe produção do filme; mesmo que sejam espontâneas, as pessoas nestes *tableaus* da vida doméstica estão inteiramente conscientes de sua presença diante da câmera. Não são apenas elas que estão protegidas ali de possíveis adversidades, mas também o filme, que possui então muito mais controle sobre o que registra e o tempo cadenciado dos interiores à sua disposição. Estes momentos funcionam, assim, tanto como *pillow shots*, pequenas pausas para um descanso da intensidade dos outros planos, quanto como contraponto dialético a estes. Mas estas pausas são breves, e logo depois de assistirmos ao concerto de violoncelo, voltamos a mais um *travelling* lateral pela cidade e seus transeuntes. O filme termina assim, ainda em movimento.

Notas:

[1] Margaret Iversen, “*The World without a Self: Edward Hopper and Chantal Akerman*”. Association for Art History, setembro, 2018. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8365.12398>.

[2] “Sobre ‘D’Est’, Por Chantal Akerman”. Publicado em espanhol pela Revista Lumière: <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/destakerman.php>

[3] Em uma longa análise sobre duas pinturas de Caspar David Friedrich intituladas “*Aus der Dresdner Heide*” (“Da charneca de Dresden”), o historiador da arte Joseph Leo Koerner comenta como a preposição “da” pressupõe a paisagem representada como uma memória de uma cena, e não uma representação direta desta: “A preposição “aus” [“da”] sinaliza um movimento de distanciamento das origens. Ela extrai as pinturas dos lugares específicos que representam, confrontando o espectador não com a perspectiva imediata da cena na charneca (se fosse o caso, seria melhor chamar as pinturas de “Na charneca de Dresden”) mas sim com uma memória ou imagem-residual [“after-image”] daquela cena.” Em: Joseph Leo Koerner. *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. 2a ed. Londres: Reaktion Books LTD, 2009. p.17.

[4] Nas palavras de Akerman, em suas reflexões sobre o filme durante o processo, em “Sobre ‘D’Est’, Por Chantal Akerman”: “Eu gostaria de fazer uma grande viagem para a Europa Oriental enquanto ainda há tempo. Rússia, Polônia, Hungria, Tchecoslováquia, a antiga Alemanha Oriental e até a Bélgica. Gostaria de filmar lá do meu jeito documental, beirando a ficção. Tudo o que me afeta. Rostos, fim de ruas, passagem de carros e ônibus, estações e planícies, estuários ou mares, rios ou riachos, árvores e florestas”.

De l'autre côté (2002)

"In this decayed hole among the mountains / In the faint moonlight, the grass is singing / Over the tumbled graves"

T.S. Eliot, *The Waste Land*

Em um determinado momento de *De l'autre côté* (2002), vemos uma mesa de jantar em que há um grupo de imigrantes mexicanos sentados. A câmera está posicionada frontalmente (como é o costume dos outros relatos filmados por Akerman ao longo do filme), mas há uma diferença primordial desse relato em relação aos outros: é a primeira vez que vemos o grupo de imigrantes como, de fato, uma força coletiva (apesar de apenas um dos membros dirigir-se à câmera e falar). Nos outros momentos, as falas sobre as agruras e as tentativas de ir “para o outro lado” se dão de maneira individual, com a entrevista sendo feita apenas por uma pessoa. É claro que nessas entrevistas a memória de outras pessoas é evocada, mas elas nunca estão materialmente em campo, somente nas falas, nas lembranças, nos sonhos interrompidos de uma vida melhor. Nesse jantar, o homem que fala, centralizado no enquadramento, lê uma espécie de “manifesto” destas pessoas. É um momento de posicionamento. As pessoas que o rodeiam estão cabisbaixas, ouvindo o que o homem fala. Até que, repentinamente, no lado direito do quadro, vemos um homem reagir ao discurso: limpa suas lágrimas e seus olhos, assoa o seu nariz. Então, o interlocutor diz: “só peço a Deus que nos ampare e que nos perdoe por nossas invasões. Do nada viemos e ao nada voltaremos. Isso é tudo.” Como é costumeiro nas outras entrevistas do filme, a montadora Claire Atherton e Akerman decidem manter um momento de silêncio, em que não há mais nada para dizer. É somente aí que as outras pessoas sentadas na mesa (inclusive o homem que chorava) levantam a cabeça e olham por cima da câmera, muito provavelmente para a própria diretora do filme. Estão esperando que ela diga algo também? Talvez. Mas isso nós não sabemos, pois a resposta se dá a partir de um corte: saímos da mesa de jantar e passamos a observar um dos muitos *travellings* laterais do filme, neste caso mostrando um dos muros que separa o México dos Estados Unidos. Por entre as frestas do muro, as luzes de um poste elétrico, que teima em atravessar essas fendas.

Nesse primeiro parágrafo, a estrutura de *De l'autre côté* acaba de ser resumida. O filme se relaciona a partir de dicotomias constantes, mas principalmente entre o embate do indivíduo e do discurso com o espaço e o silêncio. Vemos várias entrevistas, feitas por pessoas diferentes, em contextos diferentes, mas sempre com o mesmo tema: a imigração ilegal aos Estados Unidos. Akerman, por sua vez, sempre filma essas entrevistas da mesma maneira: frontalmente, quase sem profundidade alguma de campo. A outra parte do filme, por sua vez, é composta majoritariamente por planos observacionais de exteriores, em que o horizonte não tem fim, e

vemos o cotidiano das pessoas ao redor daquelas montanhas. Quando há fala, não há espaço para observar, só escutar; quando há possibilidade de observar, não há o que escutar.

Os planos de exteriores têm, ainda, dois tipos diferentes de abordagem: uma delas é a do plano estático, digno de um filme de James Benning; a outra parece um retorno de Akerman à estrutura de outro filme dela própria: *D'Est* (1993), um filme composto quase que exclusivamente por *travellings* laterais. No caso de *D'Est*, no entanto, o que acabamos por ver são os indivíduos, enquanto aqui os *travellings* laterais são quase sempre o motivo do sofrimento dessas pessoas, aquilo que as separa “do outro lado”, dos Estados Unidos da América: o muro. Chantal Akerman filma a divisão quase sempre nesse movimento lateral, como se esse próprio muro se estendesse infinitamente. E, de fato, no universo de *De l'autre côté*, a dor e o muro não têm fim. Acompanhamos as pessoas que morreram, as que ficaram, as que querem atravessar, tudo isso para ter uma melhor qualidade de vida, minimamente digna e justa. Não é de hoje que sabemos que um dos atos mais políticos que um diretor de cinema pode realizar é um *travelling*, e nesse filme Chantal Akerman radicaliza ainda mais essa discussão eterna da cinefilia. Ao filmar o muro infundável, Akerman nos mostra que a única opção de o ultrapassar é derrubando-o. Não é possível que exista um lado de cá nem um lado de lá se as condições para que isso aconteça são essas filmadas por ela.

Vale a pena ressaltar outra jogada entre Atherton, a montadora, e Akerman, a diretora: acontece numa das primeiras entrevistas feitas no filme, com uma senhora que perdeu seus dois filhos em tentativas de imigração. Da mesma maneira que a cena do jantar termina com silêncio e com o olhar das pessoas para o fora de campo, a fala emocionada da senhora também acaba em mudez. O que é tão emocionante, entretanto, não é somente o seu silêncio. O que ocorre? Um corte. Vemos outra pessoa, dessa vez um homem, em outro lugar (o enquadramento continua frontal). Ao invés de começar falando, a entrevista começa em silêncio, com o homem limpando suas lágrimas e justificando sua dificuldade de falar sobre o assunto. Atherton e Akerman unem os silêncios dessas duas pessoas a partir desse corte. No silêncio uníssono percebemos a força da dor compartilhada, da dor que poderia ter sido evitada. É na consonância dos silêncios, também, que a possibilidade de mudança reside. É preciso falar, é preciso ficar em silêncio, é preciso mostrar e é também preciso esconder. É também preciso percorrer o muro que separa os dois lados.

Chantal Akerman, entretanto, atravessa o muro e termina o filme mostrando os estadunidenses da mesmíssima maneira que mostra os mexicanos: frontalmente, majoritariamente em interiores. Porém, há pouquíssimo silêncio, porque há pouquíssima dor. O que vemos dentro dos restaurantes, naquele mesmo enquadramento frontal, é uma bandeira vermelha, azul e branca hasteada. O que escutamos quando aquelas pessoas falam são em grande parte atrocidades, posições absolutamente preconceituosas sobre a presença de imigrantes na terra (desolada) que só pertence a eles. O mais curioso é que os planos de exteriores são similares, nem parece que estamos em outro país: as montanhas, a areia e até as crianças brincando estão lá também. Contudo, Akerman encerra o filme na escuridão, em um *travelling* frontal, em que vemos uma estrada e a iluminação dos carros que a percorrem. Em voz off, escutamos a sua voz contando a história de uma imigrante desaparecida, que nem o filho nem Chantal sabem do

paradeiro, mas que talvez a tenham visto de volta ao México. Ninguém sabe onde está a mulher. Chantal Akerman disse que acha que a viu uma vez, mas provavelmente foi uma miragem.

Paulo Martins Filho