MARCIO LUIS SATTIN

Imagem da imagem do mundo.
Cinema e Filosofia em Michelangelo Antonioni,
Howard Hawks e Jia Zhang Ke.

Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Área de Concentração: Estética.

Orientador: Prof. Emérito José Arthur Giannotti.

VERSÃO CORRIGIDA.
21 de março de 2018. De acordo:

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação Serviço de Documentação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da Universidade de São Paulo.

A pedido do Autor, manteve-se respeito à Reforma Ortográfica de 1971, e não ao Acordo Ortográfico de 1990, que ainda não foi ratificado pelo conjunto dos sete países de Língua Portuguesa.

Sattin, Marcio Luis.

Imagem da Imagem do Mundo. Cinema e Filosofia em Antonioni, Hawks e Zhang Ke. / Marcio Luis Sattin; orientador José Arthur Giannotti. - São Paulo, 2017.

231 f.

Tese (Doutorado)--Universidade de São Paulo, 2017. 1. Cinema. 2. Filosofia. 3. Imagem. 4. Gramática. I. Orientador: José Arthur Giannotti. II. Título. III. Título: Cinema e Filosofia em Antonioni, Hawks e Zhang Ke.

CDD

SATTIN, M. Imagem da imagem do mundo. Cinema e Filosofia em Michelangelo Antonioni, Howard Hawks e Jia Zhang Ke. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Na página anterior:

Paul Klee, *Freundliches Spiel* [Jogo amigável], 1933, aquarela, 27,7 x 30,3 cm, coleção privada. Segundo o *Catalogue Raisonné* das obras de Klee, volume 6 (1931-1933), o quadro só teve quatro exposições públicas: em Berna, por duas vezes (1940 e 1956), em Veneza/Milão, em 1986, e em Hamburgo/Wuppertal/ Tübingen, no ano de 2000. Depois da publicação do catálogo, o quadro esteve em exposição na mostra “*Surreale Welten*” [Mundos surreais], de 2008, no antigo Museu Egípcio de Berlim, agora sede da Coleção Scharf-Gerstenberg, atuais proprietários da obra. Cf.: Klee, P. *Catalogue Raisonné*. Berna, Paul-Klee Stiftung/Benteli, Band 6 (1931-1933), 2002, págs. 419 e 423.

Para o Edu, que gosta mais de cinema que seu pai.

AGRADECIMENTOS

José Arthur Giannotti, que, desde 1983, vem tentando me desasnar com seu rigor, seu exemplo e – como se vê pela data – sua paciência. Se não foi inteiramente bem sucedido nessa tarefa, a culpa, por certo, encontra-se na outra ponta. Sem suas preocupações disfarçadas em cobranças, os conselhos disfarçados em impropérios – alguns dos quais dificilmente aprovados pela ABNT –, e o afeto gigantesco disfarçado em mau humor, este trabalho sequer teria se iniciado.

Ricardo Ribeiro Terra, outro recordista de paciência, por seu acolhimento, sua disciplina e por ter lembrado a mim, com constância, que além das estrelas lá em cima há também a lei moral nos corações.

Rubens Rodrigues Torres Filho, por ter mostrado a todos nós como se faz.

e

Banca de qualificação, composta por Ismail Xavier e Luiz Henrique Lopes dos Santos, que apontou os defeitos e lacunas do projeto com uma elegância e precisão que jamais serão esquecidas.

e

Fernanda Pitta, Luciano Codato, Marcos Nobre e Ricardo Kobashi, amicíssimos, que sofreram com versões iniciais miserabilíssimas deste trabalho e puderam, mesmo assim, trazer luzes e reconforto para que o caminho prosseguisse.

e

Sebastião Urbinatti e Maria Moreno, meus pais, por provar de modo inequívoco que o Bom, o Belo e o Verdadeiro podem estar juntos e ao alcance de um telefonema, uma visita, um abraço, um pernoite, um almoço, um beijo.

e

Adriano Machado Ribeiro; Alberto Barros; Amanda Daguano; Amaury Cesar Moraes; Ana Castro; Anna Nico; Antje Oeter; Celso Pôla Pazzanese; Daniela Capelato; Família Köper-Martens; Flavio Moura; Francisco Ramalho Jr.; Francisco Eduardo Pereira Filho; Geni Ferreira Lima; Giovana Pastore; Joana Mello; João Vergílio Cuter; Jonathan Rosenbaum; Julia Maia; Léon

Kossovitch; Leonardo Pinto Silva; Lourival Sant’Anna; Lucília Siqueira; Luís Nascimento; Luiz Damon Santos Moutinho; Luli Penna; Márcia Soares; Maria Helena Barboza; Mariana Al Assal; Mariê Pedroso; Marília Espírito Santo; Mayuri Hassano; Moacir Chaves; Mônica Biel; Mônica Cótamo; Nivaldo de Carvalho; Paulo Licht dos Santos; Pedro Paulo Pimenta; Ricardo Fabbrini; Rosa Artigas; Ruben Sosa; Samuel Rodrigues Barbosa; Sérgio de Oliveira; Silvia Sasaoka; Sylvain Barré e Thiago Reginato.

e

Amigos e professores do antigo Grupo de Filosofia Alemã da USP; amigos e professores do antigo Grupo de Lógica, Ontologia e Filosofia Política do Cebrap; amigos e professores do recentíssimo Grupo de Estética do Cebrap; alunos, colegas professores, funcionários, assistentes e orientandos da Escola da Cidade.

e

Paulo Emílio Sales Gomes, a quem eu perguntava, em sessões mediúnicas freqüentes: você, ou melhor, o senhor, que me fez aprender a *ver cinema* desde a publicação daqueles dois volumes do *Suplemento Literário* pela Paz e Terra, no longínquo ano de 1982, me perdoaria se eu escrevesse isso ou aquilo? Como não obtinha respostas, segui em frente, e espero, sinceramente, não tê-lo desapontado de todo.

e

Gabi, *auf der sonnigen Seite des Lebens geboren.*

If they ask me, I could write a book.

RESUMO

SATTIN, M. Imagem da Imagem de Mundo. 2017. 319 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras – Departamento de Filosofia, São Paulo, 2017.

Este trabalho tem por objetivo examinar algumas questões relativas à noção de *imagem cinematográfica*. O exame não pode, nem será, exaustivo, mas espera-se que ao final um conjunto de aspectos ligados entre si se organize em torno de alguns eixos: que relações podem se estabelecer entre um discurso visual, como é o cinema, e o mundo; de que maneira o arranjo das partes deste discurso visual facilita, compromete ou abandona tais relações; que tipo(s) de gramática rege(m) este arranjo, já que o discurso cinematográfico se articula necessariamente como linguagem; na construção e na concatenação das imagens, que funções podem ainda ser atribuídas – ou não – a conceitos como verossimilhança e mimese; como dissociar a imagem cinematográfica da noção de representação herdada da Filosofia Moderna; na relação entre imagem e imageado, que aspectos são iluminados ou obscurecidos pelo emprego de pares fixos ou flutuantes como “forma/conteúdo” e “como/que”.

Palavras-chave: Cinema. Filosofia. Imagem. Gramática.

ABSTRACT

SATTIN, M. Image of the Image of the World. 2017. 319 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras – Departamento de Filosofia, São Paulo, 2017.

This work tries to examine some issues regarding the notion of cinematographic image. This can't and won't be exhaustive, but it hopes that, at the end, a set of aspects connected with each other will organize itself in respect to some major threads: what kind of relations can be established between a visual discourse, like cinema, and the world; in which ways the parts of this discourse can contribute to, compromise or abandon those relations; what sort of grammar (or grammars) rules these parts, since the cinematographic discourse articulates itself as a language; in putting together these images, what roles can be assigned – or not – to concepts like verisimilitude and mimesis; how can one separate the cinematographic image from the notion of representation brought by the Philosophy of Modernity; in the connection between the image and the world, what does one gain or lose with the use of pairs like form/content, how/what, etc.

Keywords: Cinema. Philosophy. Image. Grammar.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	17
2.CAPÍTULO 1: L'Eclisse , de Michelangelo Antonioni.....	36
3.CAPÍTULO 2: Hatari! , de Howard Hawks.....	140
4.CAPÍTULO 3: Shijie , de Jia Zhang Ke.....	218
5.CONCLUSÃO.....	296
6.BIBLIOGRAFIA.....	311

INTRODUÇÃO (com Nota Pessoal)*

My first wife was the second cook at a third-rate joint on 4th Street.¹

Trabalhos acadêmicos costumam se iniciar pelas mais variadas razões, sejam nobres, prosaicas ou mesmo insólitas. No caso do presente trabalho, sem dúvida filiado ao terceiro grupo, seu ponto de partida foi um telefonema do autor destas linhas a um antigo amigo e professor, que acabara de publicar um ensaio excelente numa revista acadêmica. No texto, em meio à discussão sobre se seria possível repensar certas categorias marxistas à luz do Segundo Wittgenstein, o autor fazia uso de alguns filmes escolhidos não a título de ilustração, que é pecado costumeiro em argumentações assim, mas ressaltando o caráter *exemplar* deles² para a investigação que ali se encetava. Aceitos os elogios, o professor sugeriu, ou melhor, insistiu, ou melhor ainda, foi suficientemente enérgico para dizer: “Faça um doutorado sobre filosofia e cinema a partir do que você achar interessante naquele imbrólio”. Além de enérgico, o professor em questão também é conhecido por sua grande resistência a ser dissuadido, mesmo em situações obviamente estapafúrdias, de modo que a sugestão inicial passou, em poucas semanas, por uma

* O que o leitor tem em mãos ou em tela de computador é versão corrigida do trabalho, feita com base na defesa da tese em 21 de novembro de 2017. Da banca participaram, além do Professor orientador, José Arthur Giannotti, os Professores Ismail Xavier, Rubens Machado Jr., Lorenzo Mammi e Luiz Henrique Lopes dos Santos. Todas as sugestões feitas pelas arguições foram acolhidas. Nem todas chegaram a esta versão final, por incapacidade do candidato, mas isto não o desobriga de agradecer a todos pela leitura atenta e minuciosa da tese.

¹ Diálogo entre os gângsters Rusty (interpretado por Eddie Marr) e Jeff (o sempre ótimo William Bendix), quando este pergunta onde Rusty aprendera a cozinhar. Em meio ao debate gastronômico, ambos continuam a esmurrar e amassar, num esconderijo, o mocinho vivido por Alan Ladd. In: **The Glass Key**, 1942, filme *noir* dirigido por Stuart Heisler e baseado no livro homônimo de Dashiell Hammett. Em português, o filme recebeu um título praticamente imbatível no quesito Poesia Pura: “Capitulou Sorrindo”. Como o diálogo não aparece no livro de Hammett, o crédito deve ser dado a Jonathan Latimer, escritor *pulp*, roteirista, amigo e vizinho de Raymond Chandler, com um punhado de bons ou ótimos filmes *noir* em seu currículo, incluindo **The Big Clock** (O Relógio Verde, 1948), **Night Has a Thousand Eyes** (A Noite Tem Mil Olhos, 1948) e **Alias Nick Beal** (O Enviado de Satanás, 1949), todos dirigidos por John Farrow, seu parceiro freqüente. Para os títulos que os filmes citados receberam em português do Brasil, usou-se, na maior parte dos casos, o *Dicionário de Cineastas*, de Rubens Ewald Filho (várias edições desde 1977; a que tenho aqui é a 2ª, de 1988, da L&PM), ainda a fonte mais confiável para esse tipo de informação.

² Para o exame das noções de “exemplo” e “erro”, veja-se abaixo.

transubstanciação em curiosidade, em teste/desafio, em motivação, e, *last and mainly least*, nas palavras que abrem o Primeiro Capítulo desta tese.

Trabalhos acadêmicos costumam passar, em seu período de confecção mais ou menos atribulada, por idas e vindas tateantes, desesperadas e bem conhecidas, e um dos mais freqüentes desvios à espreita é o *locus* do questionamento da própria atividade e, no limite, do próprio autor como seria, resumido na fórmula: “por que diabos estou fazendo este trabalho?” e variantes: “O que diabos estou fazendo aqui?”, etc. Num destes meta-momentos banais e exasperantes, ocorreu-me que estava a replicar, em relação ao cinema e com as diferenças absolutamente cabíveis, velhos hábitos adquirido pelas décadas de trânsito nos corredores do Departamento de Filosofia. O maior deles, a leitura estrutural de textos, nosso DNA goldschmidtiano/gueroultiano: pegar um parágrafo ou trecho curto de algum autor e examiná-lo tão detidamente a ponto de entender seus mecanismos e seu funcionamento como máquina argumentativa.

Deixar, por decisão “epocal” (no sentido de *epoché*), a caça às chamadas “principais teses”, e perscrutar, por exemplo, o vocabulário empregado para este ou aquele fim, e se esse vocabulário permanece semanticamente dentro de um campo esperado e delimitado ou não. Estar atento ao uso e à função, digamos, das adversativas num parágrafo de Descartes, ou a repetição por cinco vezes de uma palavra num mesmo trecho de um autor sabidamente conhecido por seus dotes de escrita, como Hume. Verificar a existência ou não de uma hierarquia conceitual expressa pelo emprego excessivo ou ausente de orações sintáticas ou paratáticas. E assim por diante, como se tal exame de trecho curto revelasse, *in nuce* ou às claras, aspectos que interessam ao analista ressaltar. Ou, como sintetizou alguém muito mais capacitado que nós, “as técnicas da análise estrutural de texto, não obstante o rigor, o academicismo e as ‘finezas’ que se costumam atribuir-lhe, obedecem a normas bastante simples. Toma-se um segmento do autor, seccionado de seu contexto em pontos que indiquem uma articulação aparentemente natural (parágrafo, capítulo, passo da argumentação), e procura-se explicá-lo internamente, isto é, com os próprios recursos que ele oferece. Unicamente este segmento é colocado em tela: o contexto – assim como o restante da obra – ficam reduzidos, provisoriamente, à simples condição de gramática ou dicionário, a que se pode recorrer quando alguma exigência do texto o solicitar. O texto, nessa sua materialidade, será interrogado *conceitualmente*, e não tematicamente: não se procurará saber *o que* ele diz – muito menos o que o autor *quis* dizer – mas *como* ele funciona; não os conhecimentos ou informações de que ele seria ‘veículo’ – eventualmente, a respeito do ‘pensamento do autor’ – mas *o que acontece* nele. Uma etapa posterior – e bem distinta, que *pressupõe* o término dessa primeira abordagem aparentemente formal – é o comentário, em que

então se discutirão as idéias construídas pelo texto que foi analisado e suas implicações mais gerais.”³

Pois bem. E se estivéssemos até o pescoço metidos num mister que, em lugar de lidar com proposições apofânticas, asseverativas, declarativas, etc, ocupa-se de *imagens* pensadas como *proposições não-verbais*, pensamentos visuais que se expressam por meio de imagens, ou melhor, que *são* imagens, ainda por cima moventes? Não mais *dans le texte* mas *dans l'image*? Ter-se-ia um *voilà!*⁴ para prosseguir o trabalho acadêmico? Sem suspensão epocal alguma das enormes diferenças de registro nos dois casos, pode-se burilar a seguinte hipótese: e se fatiássemos uma obra cinematográfica em blocos, depois em seqüências, depois em cenas, depois em planos no interior das seqüências e cenas, depois, finalmente, em *stills* retirados dos planos, que se transformam em perfis que se amontoam, e os tomássemos como proposições visuais que poderiam ser *analisadas*? Conseguiríamos chamar a atenção para certas estruturas de pensamento não-verbal, isto é, *filmico*⁵? O que organiza este ou aquele plano, esta ou aquela decisão tomada? O que *dizem* e para onde eles

³ Torres Filho, R.R. “Dogmatismo e antidogmatismo: Kant na Sala de Aula”. In: *Ensaio de Filosofia Ilustrada*, São Paulo, Iluminuras, 2004, págs 137-157. Os grifos são do autor. Para um apanhado dos custos que a análise estrutural traz consigo, ver: Ribeiro de Moura, C.A. “História *Stultitiae* e História *Sapientiae*”. In: *Racionalidade e Crise*. São Paulo, Discurso Editorial/Editora da UFPR, 2001, págs. 13-42.

⁴ Sobre a idiotice do “*voilà*”, ver abaixo a menção a montanhas e pedras.

⁵ Aqui é o momento de tentar desfazer uma confusão no texto, que foi apontada com pertinácia pela Banca de Qualificação: de que haveria, na versão anterior, uma confusão entre as noções de estrutura e de gramática. O problema que o uso freqüente do termo “estrutura” traz, e não gostaria que a tese pecasse por isso, é a suposição de algo que permanece, que organiza, como um elemento típico (de um quadro, de um filme, etc), em suma, algo petrificado que é o oposto do que se deseja neste trabalho. Se pudesse, trocaria todas as ocorrências da palavra pelo seu participio presente, “estruturante”, que enfatiza, justamente, o estruturar em ação, de modo reiterativo, que atuasse como um verbo freqüentativo, isto é, que repete insistentemente suas ações. Os desvios quase que inerentes às ações da estrutura, agora não mais pensada como algo cristalizado, são, quando possível ou desejável, corrigidos pela gramática monopolar (que me garante um espaço e um exercício de possibilidades e de indeterminações) presente naquela determinada situação em que ocorre a estrutura (perdão) estruturante. Basta pensar num exemplo mais comum (não, não o fornecido por Wittgenstein, que é muito bom, de que o êmbolo, para agir, precisa de um cilindro com folga – do contrário, o pistão não se moveria e o motor a explosão não faria o veículo andar), o de grandes estruturas mais rígidas, como as de concreto, que precisam necessariamente de folgas, vãos, etc, para que suas dilatações e alterações sejam acomodadas e não destruam a estrutura. Quem conheceu o antigo estádio do Morumbi em dia de clássico, com o anel superior dividido ao meio pelas duas torcidas, sabe que a sensação era de desmoronamento iminente. No entanto, o estádio continuava de pé, oscilante, movendo-se em suas partes para que o todo, de algum modo, permanecesse, numa espécie de *eppur si muove* às avessas.

apontam? Será que o conjunto das decisões acerca de como encadear imagens nos revela algo que *está* nelas, mas ainda *in fieri*? E seria possível tentar, por meio do acúmulo de perfis, evidenciar este ou aquele aspecto, este ou aquele movimento de câmera, esta ou aquela mudança sintática (e, por vezes, até mesmo semântica) importante, etc? A semelhança ou o parentesco, ainda que longínquos, com a análise de texto poderiam trazer resultados igualmente profícuos para *esta* atividade?

Um raciocínio prévio a tal encaminhamento é quase pueril, e pode perfeitamente estar equivocado ou mal expresso: a) cenas e seqüências podem ser vistas como enunciados não-verbais; b) estes enunciados se encadeiam, se justapõem, etc, e acabam por formar um discurso; c) se se trata de um discurso, podemos buscar as regras e os casos nele presentes, e indagar de que maneira esta relação entre os dois se estabelece; d) se há regras e casos, ainda que não saibamos ao certo como se relacionam (o que será objeto de investigação no item c), podemos falar de uma gramática⁶, que fará as vezes da lógica desse discurso; d) se podemos falar em gramática, podemos falar em racionalidade, não mais aquela, substancial, com R maiúsculo, mas outra mais modesta, inserida em usos e práticas diversos. Com isso, teríamos o estabelecimento de certas “monopolaridades precárias”, inscritas em diferentes formas de vida, que não mais exerceriam o papel de uma razão fundante ou de um substrato racional (mas preservando, ainda assim, seu caráter prescritivo) e passariam a se imiscuir na bipolaridade dos casos descritivos à mão, estes vistos não mais sob a ótica do V ou do F (já que abandonamos o terreno das proposições asseverativas), mas sob a de outros pares igualmente frutuosos, aplicados aos filmes: bem e mal sucedido, adequado e inadequado, belo e feio, etc – vistos como lances de certos jogos de linguagem, estes casos passam a ter sentido e passam a seguir a(s) regra(s) de modo bivalente. No limite, e esta tese terá de cumprir entre erros e acertos este desejo, gostaria que alguns filmes pudessem ser vistos ao mesmo tempo, apenas variando-se *o que se vê*, como casos de uma regra e como a “presentificação”, ou o “engrenar” da regra em ato ou em funcionamento, “já que são as *mesmas* coisas e os *mesmos* fatos que podem ser *descritos* de um ponto de vista representativo e podem ser *apresentados*⁷ como pressupostos das regras

⁶ Como se vê, não estamos usando “gramática” no mesmo sentido de Rubens Rodrigues em seu belo texto. Nossa direção é diversa e, quem sabe, “estruturante”: uma vez identificada, e com a chance de refazê-la a cada passo (como veremos a seguir), torna-se talvez mais abrangente e rica em possibilidades.

⁷ Sobre a distinção entre representação (*Vorstellung*) e apresentação (*Darstellung*), veja-se o primeiro Capítulo desta tese.

de sentido que constituem esse mesmo ponto de vista.”⁸. Ao pensarmos a relação caso e regra desta maneira, temos a seguinte situação: “Se disser, ao falar de um jogo de xadrez, que ‘o bispo percorre o tabuleiro segundo linhas obliquais em relação a seus lados’, esta proposição pode indicar um fato, um lance correto do jogo. Mas o enunciado pode simplesmente estipular uma regra, que, se desobedecida, suspende o próprio jogo de xadrez. O ‘mesmo’ enunciado pode então enunciar um lance da regra ou a própria regra, conforme ele está sendo usado. No primeiro caso, ele é bipolar, verdadeiro quando descreve este comportamento do bispo, falso quando é entendido como a descrição dos movimentos da torre. O enunciado tão só é uma figura ambígua.”⁹ Não o são os filmes, também?

Deste pequeno ponto de partida, podemos resumir o encaminhamento citado acima e acentuar sua modesta pretensão: *o exame detido de algo*. As estratégias podem variar, mas é possível elencar algumas, sem que as esgotemos:

- a) um motivo visual que se repete ao longo de um filme ou então de vários filmes de um mesmo cineasta.
- b) motivos visuais de um filme que ecoam na obra de outro cineasta, às vezes em mais de um, provocando um curto-circuito de referências que escapa aos corriqueiros procedimentos de citação para se tornarem uma *outra* coisa, uma terceira resultante do encontro de duas anteriores que habitavam dois filmes distintos.
- c) o deslocamento, dentro do plano, de personagens e objetos com fins estritamente visuais e que acabam por corroborar propósitos narrativos.
- d) as maneiras que diferentes cineastas empregam para resolver um problema semelhante, digamos, a ocupação do plano num formato acentuadamente retangular, como o *cinemascope*.
- e) repetidas preferências – que por vezes podem ser confundidas com estilo (assunto que será abordado nas páginas da tese) – na escolha de enquadramentos num filme ou num conjunto vário de filmes, a indicar modos de organização do plano segundo as mais distintas intenções narrativas (presumíveis ou evidentes).

⁸ Lopes dos Santos, L.H. “Sobre o transcendental prático e a dialética da sociabilidade”. In: *Novos Estudos Cebrap*, no. 90, São Paulo, julho de 2011, pág. 15. Os grifos são originais do texto.

⁹ Giannotti, J.A. “Sobre a Imagem”. In: *Notícias no Espelho*. São Paulo, Publifolha, 2011, pág. 30.

f) por último, e desta vez é um legítimo *last but not least*, análises singulares de uma única sequência (e a preferência, aqui, é por planos-sequência, sem cortes) que deixam exposta a coreografia dos elementos em cena a fim de obter tal ou qual efeito.

Ouçó alguém protestar: “Formalista!” Não. De modo algum. Se as imagens são o objeto de análise, e se pudermos incluir aí as imagens pictóricas, isto é, a Pintura (letras maiúsculas *de rigueur*), cujo imbróglio de questões específicas mereceu um livro a respeito¹⁰, poderia responder: “deixo apenas sugestões que deveriam ser trabalhadas e aprofundadas para se tornarem convincentes. Mas já me servem para indicar como minha tentativa de esboçar uma gramática da pintura não se isola, de modo nenhum, de estudos iconográficos ou históricos; apenas se trata de apontar na matriz formal de um tipo de juízo estético a brecha permitindo localizá-lo no tempo e no espaço. Se minhas análises são formais, estão muito longe do formalismo, pois acredito que encaminham uma possível investigação histórica da arte livre das peças seja do evolucionismo e do platonismo, seja do vício de deduzir as transformações da arte a partir de transformações de relações sócio-econômicas, como se não tivessem qualquer dinâmica própria, seja da identificação formal do Belo, do Bem e da Verdade.”.

Do mesmo modo que o comentário de Rubens Rodrigues citado acima, fica explícito a partir desta última citação que não se trata de excluir outras leituras ou torná-las inválidas, mas simplesmente de aceitar, quando for o caso – e sempre pode ser o caso –, novas camadas que se ajuntem ao trabalho já feito.

Dito de outra maneira, mais sucinta e talvez mais acertada: depois de empurrar por dias, semanas, uma maldita rocha montanha acima que insistia em retornar ao seu *locus naturalis*, era como se Sísifo conseguisse por fim fazer a rocha transpor o cume da montanha (eis o nosso *voilà!*) – para em seguida vê-la rolando novamente rumo a um novo vale que termina no sopé de uma nova montanha. Mas, desta vez, a sensação era de outra ordem, vinda de um presumível acerto numa breve análise isolada, pequena, mesmo, e expressa por nova fórmula: “Por que diabos não insistir nisso que aparenta ser uma prática promissora?”.

¹⁰ Giannotti, J. A. *O Jogo do Belo e do Feio*. São Paulo, Cia das Letras, 2005, págs. 88-89. E caso ainda não tenha ficado claro: o que se almeja, no presente texto, ainda que as ambições sejam pequenas e sem garantia alguma de pertinência ou sucesso, é reverberar as conquistas conceituais de Giannotti no livro acima para outros campos – cinema, alguém?

Por fim, e para encerrar, trabalhos acadêmicos terminam porque se apõe a eles um ponto final, simples assim¹¹.

* * *

Um breve comentário sobre duas noções que serão empregadas ao longo da tese e que talvez mereçam uma menção prévia. A noção de *exemplo* comparece, no texto, no sentido de ser um caso que deixa às claras um feliz casamento entre ele e a regra que o acompanha/que está plasmada nele. Quando um caso assim surge, dizemos a seu respeito: exemplar. O Péricles *phrónimos* de Aristóteles¹² é sempre a primeira lembrança, é certo, mas e se ampliássemos, ou melhor, torcêsemos o uso da noção também em outra direção e, por que não?, distinta da do Estagirita: o *Ad Parnassum* de Paul Klee, o quarteto 14 (*opus* 131) de Beethoven, a *Assunção da Virgem*, de Ticiano, na Basílica dei Frari, o..., a..., etc, isto é, obras que, para além de constarem em qualquer antologia ou enciclopédia dignas destes nomes, nos dão aquela sensação surda de serem inesgotáveis, de que jamais as percorreremos sem que algo, ao fundo, sopra e nos avise: “*ainda falta...*”, obras, enfim, de um caráter polissêmico (atributo de toda boa arte) e que apontam caminhos para fora delas, tecendo fios e conexões invisíveis, e nos fazem compreender melhor o funcionamento de suas regras. A alguém que, com justeza, me perguntasse a razão da escolha dos filmes que compõe esta tese, diria que a) são cineastas e filmes de que gosto, o que vale tanto quanto “não suporto coentro”, ou algo assim, mas b) são filmes que, em cada situação monopolizar em que estão inseridos, *exibem/apresentam/mostram* (no sentido forte, de *exhibitio*, aquela que Kant, ainda no quadro de uma filosofia da consciência, traduzia para o alemão como *Darstellung*¹³) problemas auto-impostos e soluções *exemplares*.

¹¹ O que não quer dizer que não continuem, apesar do ponto final, seja em zona etérea de horas tardias, ou na concretude de uma escova de dente, já que os fios, laços, conexões que se intentam estabelecer permanecem muitas vezes pairando em lugar indeterminado. A bem da verdade, as poucas respostas que o presente trabalho apresenta suscitam novas e pertinentes questões, vindas tanto da Banca Examinadora quanto de pessoas com bom senso. Tais questões, por sua vez, produzirão novas tentativas de respostas, que serão novamente postas sob escrutínio, que despertarão novos problemas, e assim por diante, num círculo que, se não chega a ser virtuoso, tem, por qualidade mínima, um quase nada: que nos mexamos continuamente nessa curiosa ocupação de investigar o funcionamento do pensamento alheio e do nosso, até o ponto em que ambos são indiscerníveis. Ainda bem.

¹² Na *Ética a Nicômaco*, 1140 b 8.

¹³ Embora Kant explique assim a noção de exemplar (*exemplarisch*): no caso do juízo estético, este pede uma concordância necessária de todos a seu respeito, “como exemplo (*Beispiel*) de

Quanto ao *erro*, como não estamos aqui a trabalhar com a bipolaridade do verdadeiro e do falso em proposições asseverativas, e portanto nossos pares bipolares são mais fluidos e comportam mais zonas de indefinição, ainda assim aparecem situações nas quais, como a acenar, deparemos com um ruído, um incômodo, um erro (algo malsucedido, que, bipolarmente, faria par com o bem-sucedido ou o acerto), que nem sempre conseguimos determinar com exatidão, mas que tem por mérito maior chamar a atenção para o funcionamento da regra a ele ligada, como se *esta última ficasse mais compreensível* pela ocorrência deste caso “ruidoso”, mesmo que ele permaneça indefinível no que diz respeito a seu incômodo: “O que é ‘aprender uma regra’? *Isso*. O que é ‘cometer um erro em seu emprego’? *Isso*. E a que se remete aqui [*estes issos*] é algo indeterminado. O exercício no uso da regra mostra, também, o que é um erro em sua utilização”¹⁴.

Talvez seja útil destrinchar essa noção de erro por meio de um exemplo (sem intenção irônica...): num filme que é considerado um verdadeiro diamante em sua perfeição, em que tudo parece ser concebido e realizado de modo impecável – estamos a falar de **Vertigo** (Um Corpo que Cai, 1958, de Hitchcock) –, há um plano que destoa por completo do restante do filme, fazendo com que nos déssemos conta *mais claramente* de qual sintaxe estávamos a acompanhar em seu funcionamento desenvolvido (e que será retomado logo em seguida, até o final do filme) e por que aquele plano incomoda. Refiro-me ao *zoom* aos 1h18min, logo depois do primeiro suicídio de Madeleine / Judy / Carlota (Kim Novak). Após um *fade-out/-in* que se seguiu à descoberta do cadáver, a câmera filma um corredor do convento e abre elegantemente para a direita, a fim de mostrar o prédio onde está sendo conduzida a investigação da morte:

uma regra universal que não se pode oferecer”. (*Crítica do Juízo/Kritik der Urteilskraft*, Livro Primeiro, Analítica do Belo, § 18. N’Os Pensadores, Segunda Edição, pág. 235; na edição da Felix Meiner, pág. 78). Em nosso caso, a regra deixa de ser universal (no sentido de uma validade universal, uma *allgemeine Gültigkeit*), e pode, sim, ser oferecida em certas situações – diante, digamos, do surgimento de um bom *exemplo*...

¹⁴ Wittgenstein, L. *Über Gewissheit*. Frankfurt, Suhrkamp, 1970, aforismas 28 e 29, pág. 6, grifos do autor. Salvo indicação em contrário, as traduções são de nossa autoria. Se citada apenas uma editora brasileira ou portuguesa, neste(s) caso(s) utilizou-se a tradução publicada.

Hitchcock interrompe o plano acima no momento em que a câmera, em seu movimento, posiciona o prédio bem na parte central do plano:

Depois há um corte rápido para um plano estranho, desajeitado, fora do eixo de onde supostamente estaria nosso olhar (estávamos olhando o edifício frontalmente), com câmera à esquerda do que seria o esperado:

Mas este é um plano curtíssimo, que dá a impressão de ter sido enxertado, como ponto de apoio, porque a seguir Hitchcock corta novamente e aí vem o tal plano “incômodo”: um *zoom* despropositado cuja única tarefa é conduzir – literalmente – o olhar para o segundo andar da construção, onde está ocorrendo a investigação (decompomos o *zoom* em quatro *stills* abaixo):

Até a textura e a granulação do *zoom* é estranha às demais texturas que vínhamos acompanhando, levando-se em conta, inclusive, que Hitchcock usou e abusou de filtros ao longo do filme, para as cenas de Scottie e Madeleine, na primeira parte, e de Scottie e Judy, na segunda. No corte seguinte, voltamos à sintaxe anterior, um plano aberto mostrando o comitê de investigação:

A seqüência de planos após este aberto, aí de cima, obedece a ritmo cadenciado, de talhe escorreito, como se estivéssemos lendo um trecho de texto ou período cuja concatenação agrupa frases suavemente em subordinações e coordenações:

Resumindo a seqüência: a) plano aberto + b) *plongée* “situador” das pessoas na sala + c) Scottie, seu advogado e o juiz + d) Scottie e seu advogado + e) juiz + f) viúvo com seu advogado e pessoas ao redor + g) relator e júri. Está retomado o ritmo e podemos seguir em frente, esquecendo o *zoom* desajeitado e mergulhando novamente no cristal perfeito de duplicações / reduplicações / re-reduplicações que é o filme de Hitchcock.

Curiosa e inversamente, vem à lembrança o filme em que Henri-Georges Clouzot documentou o processo de trabalho de Picasso, o conhecido **Le mystère Picasso**, de 1956. Ali, o espectador acompanha, não sem sofrimento (tema caro a Hitchcock...), as diversas fases de feitura de vários quadros de Picasso, com o recurso da tela transparente para que acompanhemos cada pincelada. Por que sofrimento? Porque (será que esta suspeita não ocorreu a mais ninguém?) vemos a obra nascer e é recorrente a sensação de que “agora” ela está pronta. Várias vezes. Mas não para Picasso. Ele segue, com novos traços. Mais adiante, outro momento de “acabou”, “é isso”, etc, mas Picasso continua, rabiscando mais um arabesco numa área que, para você ou para mim, já estava maravilhosa, pronta, “não mexa mais”. Ficamos quase que desde o início, ou pelo menos desde que a pintura se encontra em fase já “pré-formada”, por assim dizer, temendo que Picasso erre um rabisco, erre um traço, erre algo que estava caminhando tão bem e acabe por arruinar o quadro com uma escolha a mais, uma pincelada a mais, uma decisão a mais¹⁵, “chega!” – os minutos, excruciantes, se passam e ele só

¹⁵ O que curiosamente lembra a declaração de Amílcar de Castro mencionada por Rodrigo Naves: “trata-se de saber, falando metaforicamente, quando deixamos de lidar com a adição de unidades – um milho, dois milhos, três milhos e assim por diante – para termos o sentimento de um ‘monte’. (...) Qual é a intervenção [*do artista*] – o milho a mais – capaz de

parece se dar por satisfeito quando nosso fôlego de acompanhá-lo já acabou muito antes. O erro não veio, pelo menos não naquela obra¹⁶. E, se ele errar, provavelmente só o confessará a alguém próximo, como na conhecida *boutade* relatada por Orson Welles, em **F for Fake** (Verdades e Mentiras, 1973), sobre Picasso: um amigo dele o chama para verificar a autenticidade de alguns quadros atribuídos a ele. Picasso os olha e vai decretando: “verdadeiro”, “verdadeiro”, “falso”, verdadeiro”, etc. Ao chegar num dos “falsos”, o amigo diz: “Mas Pablo, eu vi você pintar este quadro pessoalmente!”, ao que Picasso responde: “Eu também sei pintar Picassos falsos”.

Ainda a esse respeito, e se porventura o erro de **Vertigo** não for convincente, podemos apelar a outro, mais corriqueiro e próximo: digamos que você é um desenhista ou gravurista amador nas horas vagas (não largue seu emprego principal, por favor, ainda mais tendo visto o filme de Clouzot). Você esboça, com lápis apropriado e papel de alta gramatura, linhas e mais linhas finas, digamos, curvas, e se inebria com o resultado. Ao continuar o desenho, de repente você traça uma linha absolutamente destoante das demais. Mas destoante como? O que o levou a considerá-la assim? Porque ela desobedecia, ou infringia, uma regra oculta ou às claras que estava sendo esboçada no quadro à medida mesmo que ele era feito. Esta última linha foi um erro, a arruinar a composição do todo que estava em formação. Esqueça o preço do bloco de papel, jogue o desenho fora e comece novamente. Jogue

retirar a superfície de sua quietude (...)?” Cf. Naves, R. *A forma difícil*. São Paulo, Cia das Letras, 2011, edição revista e ampliada, pág. 257.

¹⁶ Picasso, aos 50 min do filme, sugere a Clouzot que este tente captar as diferentes camadas da tinta sendo depositadas na superfície, ele responde que terá de mudar de técnica de registro e que talvez isso seja arriscado, Picasso sorri e diz: “Risco, é isso que eu busco”. É verdade que próximo ao final do filme, na pintura de uma paisagem marítima, Picasso reclama que o resultado não ficou bom, pega uma nova tela e diz algo como “agora que já sei que direção tomar, ficará mais fácil” – a tela “não boa”, “com erro(s)”, acaba por servir de guia para a seguinte. André Bazin, na abertura de seu texto já clássico sobre o filme, “Un film bergsonien: ‘Le Mystère Picasso’”, comenta: “A primeira observação que se impõe é que **Le Mystère Picasso** ‘*não explica nada*’”. E mais adiante: “Uma vez mais, em **Le Mystère Picasso**, os estágios intermediários [*de uma pintura*] não são realidades subordinadas e inferiores, como se fossem um encaminhamento em direção a uma plenitude final, eles são já a própria obra, mas destinados a se devorar ou, antes, a se metamorfosear até o instante em que o pintor decida parar.” In: Bazin, A. *Qu’est-ce que le cinéma?*. Paris, CERF, 2010, págs. 193 e 196, grifo nosso. Há duas edições brasileiras: Bazin, A. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991, e outra, mais completa, que traz mais ensaios retirados dos quatro volumes originais franceses: Bazin, A. *O que é o cinema?*. São Paulo, CosacNaify, 2014, com Apresentação e um Apêndice, “Bazin no Brasil”, por Ismail Xavier. Sobre o bergsonismo citado por Bazin no título do texto, ele refere-se ao fato de que, segundo Bazin, Clouzot conseguiu, além de filmar as pinturas, filmar a *durée* inerente a elas: “o que Clouzot nos revela, ao final, é ‘a pintura’, isto é, um quadro que existe no tempo, que tem sua *duração*, sua vida, e, por vezes – como no fim do filme –, sua morte” (págs. 194-195, grifo nosso).

fora, como Jackson Pollock jogava suas telas, se elas contivessem erros/infrações ao que se designa, com maior ou menor precisão, a “gramática Pollock” ou se, pelo contrário, estivessem “certinhas” demais, em demasiada conformidade às tais regras, tornando o quadro “engessado” numa *maneira* (ou num *estilo*) Pollock.

* * *

O plano original da tese estava organizado em três grandes Capítulos/eixos, Antonioni e **L’Eclisse**, Hawks e **Hatari!**, e Welles e **F for Fake**, que por sua vez carregavam consigo três Excursos apensos aos capítulos, de menor extensão e ocupando-se, no mais das vezes, da análise de várias pequenas cenas de cada filme escolhido ou de uma única, exemplar (no caso de Greengrass). Eles seriam: um Excurso sobre Jia Zhang Ke e seu filme **Shijie** (O Mundo, 2004), um Excurso sobre Paul Greengrass e seu filme **The Bourne Ultimatum** (O Ultimato Bourne, 2007), e um Excurso sobre Abbas Kiarostami e seu filme **Nema-Ye Nazdik** (Close-Up, 1990). Idas e vindas transformaram o Excurso de Jia num Capítulo e trouxeram o abandono, por ora, do filme de Welles. Os textos sobre este, sobre Paul Greengrass e Abbas Kiarostami ficarão para um porvir venturoso, porvir que, de preferência, abra também espaço a outros cineastas de nossa predileção, como, por exemplo, Aki Kaurismäki, para citar apenas um que resume uma legião, ou mesmo o recém-falecido Kiarostami, ausência inexplicável cuja obra vasta, variada e inquietante merece bem mais do que um pequeno Excurso. Outras rochas e montanhas se apresentam e se impõem dos mais diversos modos, à espera. Ainda bem.

CAPÍTULO 1 :: L'ECLISSE :: MICHELANGELO ANTONIONI

Parte 1 – Observações gerais

Alguns anos atrás eu me encontrava por acaso em Roma e não sabia o que fazer. Quando não sei o que fazer, começo a olhar. Também para isso há uma técnica, ou melhor, há várias. Eu tenho a minha, que consiste em remontar, a partir de uma série de imagens, a um estado de coisas. A experiência me ensina que, quando uma intuição é bela, ela é igualmente justa. Não sei por quê. Wittgenstein sabia¹⁷.

*Quantas coisas as pessoas vêem em meus filmes! Dia desses recebi um manuscrito de mil páginas, de um autor americano, sobre **Il Deserto Rosso**. Não consigo entender como se pode escrever tanto sobre um filme¹⁸.*

Num divertido texto de 1972, “Do Your Movie Yourself”, recolhido depois na antologia *Diário Mínimo*¹⁹, Umberto Eco prevê um futuro não muito distante (1993, segundo ele), em que a prática cinematográfica estará ao alcance de todos por meio de *cassettes*, dirigidos ao grande público, com instruções para que cada um possa produzir, por conta própria, filmes a partir de instruções e de manuais devidamente fornecidos, “do tipo ‘Faça o seu Antonioni você mesmo’”. E Eco prossegue: “O usuário adquiriria um *plot pattern*, quer dizer uma ‘caixa’ contendo temas múltiplos, que podia depois preencher com uma série muito ampla de combinações; podiam fazer-se, por exemplo, 15.751 filmes de Antonioni”. Tais instruções são explicadas por Eco a seguir:

¹⁷ O trecho é de Antonioni, na historietta que dá nome ao seu volume de pequenos textos em prosa: “Quel bowling sul Tevere”. In: Antonioni, M. *Quel bowling sul Tevere*. Turim, Einaudi, 1995, pág. 81. No original: “Qualche anno fa mi trovavo a Roma per caso e non sapevo cosa fare. Quando non so cosa fare incomincio a guardare. C'è una tecnica anche per questo, o meglio ce ne sono tante. Io ha la mia. Che consiste nel risalire da una serie di immagini a uno stato di cose. L'esperienza mi insegna che quando una intuizione è bella, è anche giusta. Non so perché. Wittgenstein lo sapeva.” Há edição brasileira do livro: Antonioni, M. *O fio perigoso das coisas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, pág. 65, e francesa: Antonioni, M. *Ce bowling sur Le Tibre*. Paris, Éditions Images Modernes, 2004, pág. 46.

¹⁸ Antonioni, M. *Architecture of Vision*. Nova York, Marsilio Publishers, 1996, págs. 214-215. Trata-se da tradução americana do primeiro (de seis volumes) da coleção intitulada *L'œuvre de Michelangelo Antonioni*. Carlo di Carlos [org.]. Roma: Cinecittà International/Marsiglio Editori, 1991-1995, justamente o volume que reúne textos e entrevistas do próprio Antonioni falando sobre seus filmes.

¹⁹ Rio de Janeiro, Record, 1994, p. 145.

“*Tema múltiplo para Antonioni*”

Uma(x) extensão(y) desolada(z). Ela(k) afasta-se(n).

TRANSFORMAÇÕES

x : Duas, três, infinitas. Uma rede de. Um labirinto de. Um.

y : Ilha. Cidade. Saídas de auto-estrada. Autogrill Pavesi. Subterrâneo do metrô. Campo petrolífero. Pioltello Nuova. EUR. Estoque de tubos *Dalmine* ao ar livre. Cemitérios de automóveis. *Fiat Mirafiori* no domingo. Exposições depois do término. Centro espacial a 15 de agosto. Campus da *University of California* – Los Angeles enquanto os estudantes se encontram em Washington.

z : Vazia. A perder de vista. Com visibilidade incerta em virtude dos reflexos do sol. Nublada. Tornada impraticável por um gradeamento com grandes barras. Radioativa. Deformada pela câmera de filmar.

k : Ele. Ambos.

n : Está ali. Toca demoradamente um objeto. Afasta-se, depois pára perplexa, dá dois passos para trás e afasta-se de novo. Não se afasta, mas a câmera recua por trás dela. Olha para a câmera com rosto inexpressivo, mexendo o lenço.”

De acordo com Eco, seguindo as instruções e em obediência ao preenchimento das variáveis, ficaríamos assim: “para darmos um exemplo, o *basic pattern* de Antonioni (‘Uma extensão desolada. Ela afasta-se’) pode gerar outros filmes, como ‘Um labirinto de Autogrill Pavesi de visibilidade incerta. Ela toca demoradamente um objeto’, etc”.

Umberto Eco propõe o mesmo esquema de *do-your-movie-yourself* com outros cineastas (Godard, Olmi, Bellocchio, Visconti – o mais hilário deles²⁰), e a brincadeira, bem-sucedida sob mais de um aspecto, traz à luz uma questão que nos interessa.

O que cada variável x , y , z , etc faz e, tomada como um todo, a própria proposição, é estabelecer uma espécie de foco, um feixe de luz que varre o campo de significados e estabelece os limites do que é possível ser dito.

²⁰ Com a seguinte proposição-base: “Baronesa hanseática lésbica trai o seu amante operário na Fiat denunciando-o à polícia. Ele morre e ela, arrependida, dá uma grande festa orgiaca nos subterrâneos do Scala com travestis e então envenena-se.” Cada um destes termos anteriores comporta, claro, suas respectivas variáveis.

Descrevo um estado-de-coisa ao mesmo tempo em que descrevo a regra embutida nele que prescreve o que pode e o que não pode ser o caso. A variável $\mathbb{Z}$, “desolada”, como diz Eco, pode ser também preenchida por “vazia”, “com visibilidade incerta”, “nublada”, etc., mas não por “lotada de palhaços num picadeiro”, “barulhenta, numa feira onde só há mulheres gordas”, “noturna, com um grupo de adolescentes embriagados”, etc. Estes últimos casos poderiam pertencer à proposição-base Fellini, por exemplo, mas não à de Antonioni.

Cada plano, cada sequência, cada filme e, no limite, o conjunto de filmes tomados *in totum* estabelece esse discurso racional, concatenado, dotado de uma gramática, de regras e principalmente dos diferentes modos de se seguir as regras – que necessariamente surgem *ao mesmo tempo* do surgimento dos casos que elas contemplam. Com o perdão do truísmo e da generalidade, a gramática que dava conta das “proposições” de Picasso das fases rosa e azul teve de ser reformulada para responder ao Picasso da fase cubista analítica, para depois mudar novamente nas regras que cobrem o caso do cubismo sintético. Nesses termos mais gerais, podemos admitir tranquilamente a existência de um universo antonioniano, picassiano ou outro qualquer, caso se tenha sempre em mente o fato de que não se trata de um elenco de temas, simplesmente, isto é, aquilo que seria(m) o(s) assunto(s) de Antonioni ou de Picasso.

O cinema não explica o mundo, o cinema cria mundos. Evidentemente há mundos e mundos, tantos quantos há filmes, ou, nos casos mais conseqüentes, cineastas a articular tais mundos²¹. O mundo de Michelangelo Antonioni, por exemplo, é composto por determinados tipos de personagens, determinados cenários, determinados temas e, principalmente, determinadas escolhas de *mise-en-scène* que fazem com que reconheçamos, com maior ou menor certeza, que um certo fotograma, um certo plano, uma certa sequência pertencem ao universo antonioniano.

Dizer, a propósito de uma cena de **L’Eclisse** (O Eclipse, 1962), em que uma personagem abre o jornal onde se lê a manchete sobre o fracasso das negociações EUA/URSS, dizer que ela seja um “comentário de Antonioni sobre a incerteza apocalíptica da iminência da guerra nuclear” nos parece tão irrelevante quanto dizer que os filmes de Antonioni “tratam da incomunicabilidade humana em tempos de relações sociais alienadas”. A compreensão dos meandros da *détente* das grandes potências nos anos sessenta e setenta, ou das sociopatias ligadas ao desenvolvimento de sociedades

²¹ Como afirma o crítico Adriano Aprà, no documentário “Elements of Landscape”, que acompanha a edição americana do filme em blu-ray: “No cinema, cada *auteur* nos dá a sua percepção peculiar e inconfundível do mundo. Antonioni vai além disso. Ele sempre inventa um mundo que é só seu.” Citado também por Richard Corliss no obituário de Antonioni para a revista *Time*, link aqui: <https://goo.gl/ZWx4qf>.

industriais do pós-guerra como a italiana, são tarefas, queremos crer, possivelmente apropriadas a meios em que a linguagem possa estabelecer uma relação afigurativa mais adequada e determinante em relação a estados-de-coisa por ela assinalados. Que tais leituras sejam mais ou menos irrelevantes não significa que sejam inúteis, mas cabe apenas apontar para o fato de que o privilégio delas recai não tanto na relação ambígua que as imagens concatenadas pelo(s) filme(s) mantêm tanto internamente como com o mundo, mas sim naquilo que está colocado externamente a elas, num *assunto*, por assim dizer, que *funciona como régua* e cuja nobreza ou importância (seja a guerra nuclear, sejam as relações alienadas) conferiria por extensão nobreza e importância às imagens pensadas dessa maneira como *suporte* e em relação unívoca com o que elas assinalariam.

Não estamos, óbvio, sozinhos nesse tipo de consideração. Para ficarmos apenas numa referência lusófona imediata, o crítico M. S. Fonseca, nas *Folhas* que a Cinemateca Portuguesa dedicou ao cineasta italiano, comenta:

“Sempre achei abominável interpretar-se o que é um espantoso clímax plástico [*ele se refere à seqüência final do filme*] com um final catastrófico, anunciando fins do mundo, explosões nucleares e coisas afins. É verdade que nas mãos de um transeunte se pode ver um jornal que titula a toda a largura da página ‘A corrida atômica’. E depois? Por que raio é que essa imagem há-de sintetizar os oito minutos de uma seqüência em que a luz do sol se vai extinguindo lentamente e em que vemos uma casa em construção, um bidão de água onde flutua uma carteira de fósforos, tijolos, ruas vazias, raríssimos transeuntes que passam, água que corre sobre o asfalto, até o plano de pormenor do candeeiro que se acende quando por fim a noite tomba. Admito que tudo isto possa ser tomado como simbolizando uma desintegração do homem moderno, um eco até da imagem bíblica do sol que se torna negro, como sustentou Moravia, mas pessoalmente tomo estas imagens como um belíssimo poema urbano, sempre me parecendo que o lugar do encontro – o *solito posto* de Piero e Vittoria – ganhava sem os protagonistas uma aura lírica que nunca anteriormente tivera. Talvez fosse belo antes, sem eles é-o muito mais.”²²

A referência a Alberto Moravia, um espectador de primeira hora, bem como a reação, junto à crítica, despertada pelo filme quando de seu lançamento, são sumarizadas pelo crítico italiano Aldo Tassone em seu livro sobre Antonioni²³, mas não nos ocuparemos delas. Passemos a palavra a um depoimento de outro espectador inicial:

²² In: VVAA. *Michelangelo Antonioni – As Folhas da Cinemateca*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2008, pág. 50.

“Cannes, 1962. O filme mais ansiosamente aguardado do Festival é **L’Eclisse**, de Antonioni. Embora seja ainda o final de uma manhã ensolarada de maio, o imenso Palais des Festivals já se encontra com meia ocupação. Os ingressos para a sessão, que será à noite, estão esgotados há muito tempo. (...) Antes de o filme começar, a platéia tem de aguentar mais um curta-metragem sobre danças folclóricas, o que só faz com que cresça a ansiedade pela mais recente obra do mestre. As cortinas se abrem ao som de um twist²⁴ em volume *fortissimo* enquanto os créditos brilham numa tela limpa. A platéia, incondicionalmente, está do lado de Antonioni.

Duas horas depois há assobios vindos do balcão e os críticos saem em fila, silenciosos, tentando desesperadamente pensar em algo conciso e inteligente [*snappy*] para surpreender seus colegas de profissão e, mais tarde, seus leitores. Alguns poucos decidiram que o eclipse do filme é o do próprio Antonioni. Os demais admitem, com reservas, que ele conseguiu novamente. Há uma certa resistência em se arriscar qualquer opinião sobre o *que* ele conseguiu, mas todos dirão a você o quão bem, ou quão mal, ele conseguiu.”²⁵

²³ Tassone, A. *I Filmi di Antonioni*. Roma, Gremese Editore, 2002, pág. 120. Na tradução francesa: Tassone, A. *Antonioni*. Paris, Ed. Flammarion, 2007, 2ª ed. revista e aumentada, págs. 247-248.

²⁴ A canção que abre o filme chama-se, justamete, *Il Twist*, ou *Eclisse Twist*, e é a cantora pop Mina, de grande sucesso à época, que se encarrega de cantá-la. A canção saiu no lado B de um disco de 45 rpm, cujo lado A trazia *Renato* (fonte: wiki italiana, aqui: <https://goo.gl/M23NnT>). A música da canção é de Giovanni Fusco, músico de formação erudita e parceiro de Antonioni desde os primeiros filmes deste. A letra é de um suposto Ammonio Sacca, provável pseudônimo do próprio Antonioni (já que o único Ammonio Sacca, ou Saccas, conhecido é um filósofo neoplatônico dos sécs. II/III, apontado como uma das principais influências de Plotino). A letra, ótima, por sinal, é a seguinte, com direito a uma dificuldade auditiva (é difícil dizer se ela canta “bi-b-i-o-lógico” ou “ti-p-i-o-lógico”, palavra inexistente (a mais próxima é “tipológico”), como aparece grafada em todos os sites de letras consultados, e também a uma divertida referência atômica (“A radioatividade me dá arrepios, mas você me dá muito mais”), ou seja, talvez as observações feitas acima não sejam, afinal, *tão* despropositadas...: “Le nuvole e la luna/ ispirano gli amanti/ sì, ma per tanti,/ compreso me,/ è ti-p-i-o-lógico/ il vero amore/ è zo-o-ológico/ fin dentro il cuor./ La radioattività/ un brivido mi dà/ ma tu, ma tu/ di più, di più.”. No site oficial da própria cantora, há uma reprodução fac-símile de uma matéria de jornal de 24 de março de 1962, sobre as gravações da música, link aqui: <https://goo.gl/PE6sqc>. Um bom artigo sobre a colaboração Giovanni Fusco/Antonioni está em: Padrol, J. “La banda sonora em los films de M. Antonioni: ¿Músicas o sonidos ambientales?”. In: VVAA. *Michelangelo Antonioni y las Montañas Encantadas*. Madrid, Maia Ediciones/Fundación Luis Seoane, 2010, págs. 213-225. As opiniões do ensaísta sobre os filmes estão aquém de seus comentários musicais. Sobre este catálogo espanhol, veja-se nota abaixo.

²⁵ Cameron, Ian e Wood, Robin. *Antonioni*. Londres, Studio Vista, 1970, 2. ed. revista, p. 7. grifo nosso.

Ian Cameron, o crítico inglês autor do relato acima, é insuspeito quanto às suas qualificações, não sendo a menor delas seu livro sobre Antonioni, escrito em parceria com Robin Wood, cujas primeiras e em boa parte acertadas análises sobre **L'Avventura**, por exemplo, datam de 1961. Mesmo assim, Cameron não está imune ao peso excessivo dado às considerações de ordem temática encontradas em leituras menos capazes que a sua. De um lado, ele observa de modo preciso que Antonioni, em **L'Avventura**, “removeu boa parte dos planos de ligação, cujo único valor é deixar o espectador confortável, carregando-o gentilmente de um lugar ou época para outro. O filme é reduzido àquilo que Antonioni considera necessário. Ao responder a um entrevistador, que teria sugerido a ele que algumas seqüências de **La Notte** eram as mais importantes do filme, Antonioni disse: ‘Se eu tiver certeza de que uma seqüência é menos importante do que outra, eu a elimino.’ (...) Tudo que for irrelevante ao seu propósito foi desbastado e reduzido ao mínimo. Numa outra entrevista ele explicou: ‘(...) Uma imagem somente é essencial se cada centímetro quadrado dela for essencial’”.

Por outro lado, o mesmo Ian Cameron recai em comentários psicologizantes e/ou simplesmente inócuos, como quando afirma que “o objetivo [*de Antonioni*] é, acima de tudo, a descrição mais precisa possível do comportamento [*behaviour*], e, por meio do comportamento, das emoções, do ‘drama interior’”, ou mesmo que “Antonioni não prestou suficiente atenção à natureza neurótica da heroína de **L'Eclisse**”. Reduzir a complexidade formal destes filmes à descrição de sentimentos humanos ajuda pouco na compreensão do jogo ambíguo, melhor dizendo, plurívoco, que as imagens antonionianas estabelecem.

É bem verdade que o capítulo brasileiro da recepção aos filmes do mestre italiano não se sai muito melhor, embora as questões envolvidas sejam de outra natureza. Em maio de 1962, Cacá Diegues, ao resenhar detidamente **L'Avventura** para o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*²⁶, faz reparos *ideológicos* ao filme, apontando para um possível olhar condescendente de Antonioni aos humilhados e ofendidos que aparecem marginalmente na história; reparos *filosóficos*, quando diz que “a ausência de uma referência crítica (como consciência) às situações particulares leva Antonioni a um esquema pseudofenomenológico. Em vez de fazer a fenomenologia da relação sujeito/objeto, na referência global, ele parte para o clima descritivo em cada plano, separado do todo. Assim, em cada um desses planos, a intenção já pretende ser outra, e o inconcluso continua a ser dominante”; e, por fim, reparos propriamente *filmicos*, que merecem ser citados em extensão:

²⁶ 26 de maio de 1962. Os grifos são do original. Disponível *on line* para assinantes em <http://acervo.estadao.com.br>.

“Cinematograficamente não há muita salvação para os ‘picotes’ de ‘A Aventura’. Voltemos a louvar a coerência do autor que, na verdade, soube tornar prática a sua concepção. Mas esta é evidentemente anticinematográfica, e o resultado é isto que poderíamos chamar (embora não gostemos da expressão) de ‘antifilme’. (...) Os planos de Antonioni são abundantemente ociosos, isto é, as **pausas** para complementação do espectador se fazem dentro do próprio plano que geralmente termina sua **fala** antes de estar mecanicamente encerrado. Pegam o espectador através de sensações opacas, embutidas, ou apenas confusas, que não trazem nada de novo à fluência, e se encerram sem nenhuma contribuição nova. A valer o esquema crítico para **informação** em arte, Antonioni está embaixo na tabela, ociosamente calado, esterilmente diluído.”

O veredito final da resenha não poderia ser outro: “um filme feito com absoluto desprezo ao global, inteiramente fora de uma pesquisa de estrutura sobre o cinema, completamente furado ideologicamente. Vazio, e que é defendido como a consagração do vazio como objeto; inteligente, e por isso consagrado pela crítica intelectualista dominante; alienante, como concepção e resultado. Dentro de uma visão real de cinema (o que é o cinema, de que ele precisa hoje, para onde se voltam suas alternativas), ‘A Aventura’ podia muito bem não ter sido realizado. Justamente porque é coerente com suas finalidades – o vazio.”

Por fim, Dino Risi, em seu filme **Il Sorpasso** (Aquele Que Sabe Viver, 1962), põe na boca da personagem vivida por Vittorio Gassman, em conversa com a personagem de Jean-Louis Trintignant, o seguinte comentário: “(...) esta música ‘Uomo in frac’ me deixa louco, porque parece uma coisa simples e em vez disso está tudo lá: a solidão, a incomunicabilidade, e depois aquela outra, que anda na moda hoje em dia ..., a..., a alienação, como nos filmes de Antonioni. Você viu *O Eclipse*?”, “Ah, vi, é um filme...”, “Eu dormi. Uma bela soneca. Belo diretor, esse Antonioni!”²⁷. O próprio Risi, segundo consta²⁸,

²⁷ No original: “... questo ‘Uomo in frac’ me fa impazzì, perché pare 'na cosa de niente e invece c'è tutto: la solitudine, l'incomunicabilità, poi quell'altra cosa, quella che va di moda oggi... la... l'alienazione, come nei film di Antonioni. L'hai visto *L'eclisse*?”, “Ah sì è un film...”, “Io c'ho dormito. 'Na bella pennichella. Bel regista Antonioni!”. *Apud* David Saul Rosenfeld, *Michelangelo Antonioni's L'Eclisse – A Broken Piece of Wood, a Matchbook, a Woman, a Man*, de 2007, Capítulo 1, sem paginação, disponível online em <http://davidsaulrosenfeld.com/index.html>, bem como o verbete de citações do filme *Il Sorpasso* da Wikiquote: <https://goo.gl/sWvf5w>.

O verdadeiro motivo do “elogio” a Antonioni fica claro na sequência do diálogo: “Bel regista Antonioni! Ci ha un Flaminia Zagato [*um carro esportivo cobijado à época*]. Una volta sulla Fettuccia di Terracina m'ha fatto allungà er collo!” [“Belo diretor, esse Antonioni! Ele tem um Flaminia Zagato que, certa vez, na estrada de Terracina, me fez esticar o pescoço!”].

gostava de dizer que Antonioni “inventou a incomunicabilidade por não saber escrever diálogos cinematográficos”²⁹.

Uns e outros comentários têm como parentesco seja o *air du temps* em que foram feitos, seja a comicidade, involuntária em alguns ou proposital no caso de Risi, e ajudam pouco na compreensão da especificidade antonioniana, já que privilegiam um suposto conteúdo, aquilo a que o filme remeteria, a narração de algo que seria o assunto do filme em questão. Um viés mais filosófico, mesmo que tenha por objeto a imagem pictórica, pode nos ajudar a perceber outros *aspectos* envolvidos aqui – já que é exatamente disso que se trata, da possibilidade da emergência e da mudança de aspectos no interior da obra, tomada individualmente (um quadro, um filme) ou em conjunto: “Naturalmente aprendíamos a ver num quadro o retrato de um Papa e a trama depositada no suporte pela qual o prelado aparecia. Ora víamos o Papa, ora a trama dos tecidos e assim por diante. Aprendíamos naturalmente a ver a dança dessas alterações, de sorte que a experiência cotidiana nos auxiliava a contrapesar o efeito de continuidade inscrito no episódio narrado pelo quadro. A avaliação estética não se arma a partir dessa dança? Mas os jovens de hoje não encontram dificuldades para se abrirem a essas alterações eminentemente plásticas? Além do mais, o uso sistemático da internet não os leva a privilegiar o conteúdo, a narração, em prejuízo da visão das mudanças de aspecto?”³⁰. Não apenas os jovens na internet, mas uma parte da crítica cinematográfica esteve distante desta preocupação de se manter, simultaneamente, a atenção ao *que*, ao *como* e às *variações* inerentes à imagem em sua referência *oscilante*³¹ ao

²⁸ *Apud* David Saul Rosenfeld, *op. cit.*, Capítulo 5.

²⁹ No original: “Antonioni ha inventato l'incomunicabilità perché non sa scrivere dialoghi cinematografici.”. *Id. ibid.*

³⁰ Giannotti, J.A. “Sobre a Imagem”. In: *Notícias no Espelho*. São Paulo, Publifolha, 2011, pág. 12.

³¹ Nesse sentido, dentre as muitas fórmulas – como as que mencionamos acima – utilizadas para etiquetar a obra de Antonioni e sua complexidade, desde as coetâneas aos lançamentos dos filmes, principalmente a partir do “escândalo” **L'Avventura**, até as mais recentes (como a de Seymour Chatman, “Antonioni or, The Surface of the World”, um livro que defende o contrário do título/fórmula e cujo número de menções em estudos antonionianos supera em muito suas qualidades), nossa preferida, caso fosse necessário escolher..., é a de Dominique Païni, no texto que abre o catálogo do centenário de Antonioni em Ferrara (ver nota na Parte 2 deste capítulo): “*strategia dell'enigma*”, uma expressão que diz pouco, diz muito e o que diz é de modo enviesado. Ela toma emprestada a expressão das análises de Yves Bonnefoy sobre Piero della Francesca, pintor que Antonioni, numa entrevista a Aldo Tassone, confessou ser seu predileto: “*Piero è il pittore che amo di più*”. *Apud* Païni, D. “Ritratto de cineasta in veste di pittore”. In: Païni, D. [org]. *Lo sguardo di Michelangelo – Antonioni e le arti*. Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013, pág. 37, subseção intitulada “La strategia antonioniana”.

real. Uma imagem cinematográfica, pensada como um discurso logicamente organizado e que atende às precondições gerais de sentido (na medida em que respeita certas convenções de significabilidade), pode, inclusive, permanecer em si mesma e apenas apontar, o que não é de pouco valor, na direção de um “*para onde ir?*”, um alargamento velado ou não do mundo artístico, que parte de um “*já vi isso*” rotineiro, isto é, a manipulação mecânica e repetida de um conjunto de soluções previamente conquistadas, em direção a um “*nunca vi isso antes*”, isto é, uma sucessão de exemplos novos que trazem em si a dupla face ambígua de ser regra e caso ao mesmo tempo.

As imagens de Antonioni certamente dizem coisas, ou melhor, nos fazem *ver* coisas, mas ao mesmo tempo tematizam o próprio dizer ao enfatizar o *ver como* inerente a elas (na feliz expressão de Alain Bergala, “não é mais a ontologia que é visada por Antonioni, mas a *própria imagem* como *interrogação* sobre a realidade da realidade”³²). Quando examinarmos os planos iniciais de **L’Eclisse**, na próxima seção deste trabalho, poderemos contar com a indulgência do leitor a esse respeito: uma *mise-en-scène* que negaceia o sentido e se diverte com isso, com um evidente prazer em recortar o plano em ângulos improváveis que adiam a compreensão no limite da angústia, justificada, *a posteriori*, pelo *assunto* da cena, desvelado lá pelo sétimo ou oitavo minuto, que é uma separação de casal. Não compreendemos, ou talvez fosse mais correto dizer, tateamos em busca dos significados a começar pelo mais básico deles, o *espaço* onde a cena transcorre, montado mentalmente pelo espectador depois de excruciantes minutos graças a uma decupagem criativa que evita, propositalmente, qualquer plano aberto que localizasse as duas personagens imediatamente no cômodo em que estão. A busca mencionada continua em terreno movediço e poucas salvaguardas serão oferecidas: os dois são/não são um casal, o que eles fazem, ou melhor, quem são essas personagens, a casa dele/ou dela fica na parte sudoeste de Roma, próxima às edificações

Como nota lateral, os dois únicos afrescos de Piero della Francesca em Ferrara, cidade natal de Antonioni, no *Castello Estense*, são considerados perdidos/destruídos. Cf.: De Vecchi, P. [org]. *The Complete Paintings of Piero della Francesca*. Londres, Penguin Books, 1985, págs. 86-87.

Como nota de direito autoral, usar o termo “enigma” acerca de Antonioni e seus filmes não é propriedade de ninguém: “**Blow Up**, de Michelangelo Antonioni, é um dos mais duradouros *enigmas* no cinema moderno, um exercício provocador sobre o *noir mod* e discussões metafísicas [*a provocative exercise in mod noir and metaphysical argument*] que dividiu os críticos e deixou platéias perplexas desde sua *première* em Nova York, em dezembro de 1966”, escreve David Fricke, no folheto que acompanha a trilha sonora do filme quando do seu relançamento em CD, com faixas inéditas, em 1996, pelo selo EMI [grifo nosso].

³² Bergala, A. “Par ordre d’apparition à l’écran: Rossellini, Antonioni, Godard”. In : Päini, D. [org]. *Antonioni*. Paris, Flammarion/Cinémathèque Française, 2015, pág. 158. No catálogo italiano: Bergala, A. “In ordine sullo schermo: Rossellini, Antonioni, Godard”. In : Päini, D. [org]. *Lo sguardo di Michelangelo – Antonioni e le arti*. Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013, pág. 233. Grifos nossos.

abandonadas ou reconstruídas da EUR (Esposizione Universale Roma)³³, como a oferecer um pano de fundo futuro-pretérito para o casal, e assim por diante. Gilberto Perez, no texto que acompanha o blu-ray da edição americana de **L'Eclisse**³⁴, comenta: “(...) Antonioni ganhou fama como o autor de filmes que eram avaros em ações e pródigos nos intervalos entre uma e outra³⁵. Mas mesmo se pouca coisa acontece, aqueles espaços vazios, aqueles intervalos de uma modernidade incerta, são carregados com sugestões de algo que aconteceu ou que está prestes a acontecer, trilhas narrativas que podem ser tomadas. (...) Investigações perturbadas sobre as aparências cambiantes de nossa realidade, os filmes de Antonioni são histórias de mistério modernistas, e as personagens de Monica Vitti são algo parecido com personagens detetives. A câmera de Antonioni é, ela mesma, uma espécie de detetive. Seu método de olhar para as coisas ‘consiste em trabalhar de modo reverso (*backward*)’, como ele explicou, ‘de uma série de imagens para um estado de coisa’³⁶, enquanto a maioria dos cineastas começa com um estado de coisa, uma história, que determina a sua escolha de imagens. Mas Antonioni é um detetive que encara

³³ As construções se destinavam à Feira Mundial, que seria organizada pelo regime de Mussolini e que foi deixada de lado com a eclosão da Guerra. A área foi retomada depois na década de 50, com edifícios residenciais e, pouco antes do filme de Antonioni, como destino de instalações para as Olimpíadas de Roma em 1960. Cf. verbete da Wikipédia italiana: <http://it.wikipedia.org/wiki/EUR>. Outros filmes foram rodados lá, mas talvez o mais inusitado deles, e que nos parece fazer um uso completamente inesperado das locações (supostamente o filme se passa em Los Angeles), é **The Last Man on Earth/L'ultimo Uomo della Terra** (Mortos que Matam, 1964), estrelado por Vincent Price, dirigido por Sidney Salkow, pseudônimo de Ubaldo Ragona, a partir do romance de Richard Matheson, *I am Legend*, filmado diversas vezes depois. Só para constar: o filme é sempre lembrado como a maior influência sobre George A. Romero e sua saga de zumbis, que se iniciou quatro anos depois de **The Last Man on Earth**, em 1968, com o “Cidadão Kane” dos filmes de zumbi, **Night of the Living Dead**. As aspas pertencem a Jamie Russel, em seu ótimo livro sobre zumbis no cinema: Russel, J. *O Livro dos Mortos*. São Paulo. Editora Barba Negra/Editora Leya, 2010, págs. 106-108.

³⁴ Michelangelo Antonioni's *L'Eclisse*. Criterion, 2014, folheto, págs. 11-12.

³⁵ O que lembra o célebre comentário atribuído a Jean-Luc Godard, de que ele não filmava pessoas, mas sim o espaço entre elas. A citação textual de Godard, numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* quando do lançamento de **Pierrot Le Fou** (O Demônio das Onze Horas, 1965), é a seguinte: “Velásquez, no fim da vida, não pintava mais coisas definidas, pintava somente o que havia entre elas. É o que Belmondo faz quando imita Simon [*Godard refere-se a uma cena do filme*]: não é preciso descrever as pessoas, mas sim o que existe entre elas”. Tradução brasileira de “Falando de Pierrot”, in: Haroldo Barbosa [org]. *Jean-Luc Godard*, Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968, p. 95. Na mesma entrevista, algumas perguntas antes, Godard diz não se interessar por filmes que tenham temas pré-estabelecidos, e que estes deveriam surgir do mesmo modo como surgem na vida, simplesmente “nascendo”, e arremata: “Em um prefácio a um de seus livros, Antonioni diz a mesma coisa” (*op. cit.* p. 88).

³⁶ Cf. a epígrafe a esta Parte.

um mistério grande demais e com tantas consequências que é impossível admitir uma solução.” O próprio Antonioni, ao ser perguntado sobre o plot de **L’Avventura**, respondeu: “É uma história de detetive de trás pra frente”³⁷.

Os famosos minutos finais de **L’Eclisse** podem nos servir para o acréscimo de mais alguns elementos. Depois de passarmos quase 119 minutos acompanhando as idas e vindas amorosas das personagens Piero e Vittoria, vividas por Alain Delon e Monica Vitti, o filme se despede deles de modo “inexplicável”, isto é, abrindo mão da denotação imediata, e passa a revisitar, durante os 7 minutos restantes, algumas das locações por onde ambos passearam ao longo da história. Mas mesmo esta referência ainda significativa vai se esvaziando à medida que os planos se sucedem, para, logo a seguir, estabelecer um puro jogo interno às imagens, jogo composto por linhas, superfícies, vazios e texturas, e posto, em termos de linguagem cinematográfica, por planos fixos, panorâmicas horizontais da direita para a esquerda, verticais de cima para baixo e ainda dois *travellings* da esquerda para a direita³⁸. A passagem da possibilidade tênue de significação para a impossibilidade ou o desinteresse em responder aos *ques* de uma história de amor (“eles irão comparecer ou não ao encontro marcado por ambos?”, “por que eles se separaram?”, “eles ficarão juntos?”, etc) permite que as imagens tematizem a si próprias, numa sucessão de *comos* que explicam *comos*. Na última vez em que vemos a personagem de Monica Vitti, na minutagem de 1h59min acima mencionada, sua saída *física* (isto é, literal, não metafórica), num rompante, à esquerda do quadro, marca o desaparecimento da própria história dos dois, mesmo que o espectador ainda nutra esperanças de um retorno – e o filme brinca com esta possibilidade de significados cambiantes, que mudam no interior do mesmo plano³⁹, ao apresentar personagens anônimas que cruzam o quadro e que guardam semelhança física com os dois atores principais (isto é, imagens de imagens), ou mesmo carros e ônibus que potencialmente poderiam trazer – mas não o fazem – o casal principal ao encontro marcado e não cumprido, ou ainda o fato de que as imagens se

³⁷ *Apud* Ian Cameron e Robin Wood, *op. cit.*, p. 9. No texto submetido à Banca Final, havia aqui, a seguir, uma longa nota sobre possíveis ligações entre Antonioni e o universo do romance policial. Por sua extensão excessiva, recomendou-se que ela fosse deslocada para o final desta Seção 1, onde agora se encontra e pode ser lida sob o título “Breve Excursão sobre o Romance Policial”.

³⁸ Para uma lista exaustiva dos 57 planos que compõem a sequência, veja-se o Apêndice 1 do trabalho citado acima de David Saul Rosenfeld, *Michelangelo Antonioni’s L’Eclisse – A Broken Piece of Wood, a Matchbook, a Woman, a Man*, de 2007, disponível online em <http://davidsaurosenfeld.com/index.html>.

³⁹ A discussão sobre os significados que se alteram num mesmo plano, bem como a possibilidade de leituras polissêmicas advindas da utilização da profundidade de campo, serão desenvolvidas mais adiante, no Capítulo 3, dedicado a Jia Zhang Ke.

sucedem temporalmente para indicar a chegada da noite (o compromisso de se encontrar às oito da noite foi mencionado pelos dois no início da tarde, como se vê num relógio de parede no escritório de Piero). Como nota irônica, embora absolutamente condizente com esta apresentação seca de um *que* fracassado, temos o fato de alguns exibidores americanos, quando do lançamento do filme no mercado dos EUA, em dezembro de 1962 (o filme estreou em abril na Itália e em maio, no Festival de Cannes, na França), terem optado por cortar estes sete minutos finais⁴⁰.

O esquema de funcionamento destes minutos, parece-nos, poderia ser expresso numa fórmula que remete a um vocabulário de corte wittgensteiniano, ao menos em seu período posterior: eles estabelecem as condições práticas de significabilidade do que pode ser visto, isto é, as balizas que mais ou menos localizam o espaço da significação, sem, no entanto, preenchê-lo, sem que se passe destas condições para o significado propriamente delimitado (o que, ainda no 1º. Wittgenstein, era pensando pelo par condições de sentido/condições de verdade). Uma tal mudança de aspectos, por assim dizer, é a chave de um discurso visual que tateia em contato com a realidade, permitindo às imagens (tomadas como significantes) que potencializem suas mudanças, ora remetendo a significações estabelecidas pela história do casal, ora flutuando entre as pistas falsas, ora permanecendo nelas mesmas em exibição às claras de sua condição “suspensa”, criando assim um novo objeto no mundo, que, por uma questão de convenção, chamamos de “universo antonioniano”. Se a própria noção de representação, seja em termos de correspondência, seja em termos de um constructo de um sujeito racional, é posta entre parêntese para seja possível pensar a noção de aspecto⁴¹

⁴⁰ De acordo com Jonathan Rosenbaum, em seu texto que acompanha o blu-ray americano do filme, folheto citado, pág. 6.

⁴¹ “Só posso indicar sumariamente os dois caminhos maiores que nos levam a pensar a representação fora dos quadros da antiga lógica formal, vale dizer, Heidegger e Wittgenstein. Começamos notando que, depois de Descartes, cada idéia da consciência passou a representar algo real. Os empiristas simplesmente associaram representações para que, aglutinadas, se reportassem a algo. Já Kant introduz um juízo para alinhar sensações numa percepção, a fim de que a diversidade daquelas pudesse configurar algo a ser percebido. E assim um pensamento começa a transparecer num ver. À medida que a lógica formal deixa de vigiar o conceito de representação, parece-me que duas soluções explicitam esse cruzamento entre pensar e ver. Para Heidegger (...) [*omissão proposital nossa...*]. Wittgenstein se limita a examinar a gramática do representar no interior da própria linguagem em exercício. Se para isso toca nos seus fluidos limites, nunca imagina que pudéssemos fazer dela um objeto. Falar é seguir regras e sempre estamos falando quando estudamos a linguagem. (...) Nela [*na imagem pato/lebre*] se vêem tanto um pato como uma lebre, ambos ligados internamente a outros objetos; mas também à *emergência* do próprio aspecto. Outras figuras, como uma cruz preta num círculo formando no fundo uma cruz branca, são igualmente exemplos em que a emergência do aspecto se percebe claramente. Entretanto, não é nem um percepção nem um juízo – um pensamento –, duas faculdades

e de seu(s) surgimento(s) a cada mudança, o que traz consigo indeterminações, ambigüidades, zonas cinzentas, etc, que só serão dirimidas, quando o forem, pelos usos e práticas em que estiverem inseridas, se é assim, onde, então, se apoiar? Voltemos um passo atrás e a **Vertigo** (Um Corpo que Cai, 1958), mencionado na Introdução.

Falamos anteriormente, a propósito do filme, que se tratava de um cristal perfeito em suas duplicações/reduplicações/re-reduplicações. Quando olhamos de modo panorâmico o conjunto do filme, e não mais uma seqüência isolada, podemos observar a junção de peças postas em movimento por Hitchcock da seguinte maneira: em termos gerais, se a primeira parte do filme cuida da montagem da paixão, a segunda se encarrega da montagem da obsessão. Com isso, temos o curioso jogo do espelho do espelho do espelho (ou da imagem da imagem da imagem, etc):

a) na primeira metade, para quem já viu o filme e sabe da reviravolta, Kim Novak é uma atriz dirigida por Hitchcock e que faz o papel de Judy. Judy é dirigida pela personagem do pilantra Elster⁴² para fazer o papel de Madeleine, sua esposa. Madeleine é dirigida por forças do além para fazer o papel de Carlota, sua antepassada/bisavó. Carlota e a falsa Madeleine fingem o suicídio, para que a verdadeira Madeleine morra e Judy possa voltar à vida.

b) na primeira metade, e para quem ainda não sabe da reviravolta, Kim Novak é uma atriz dirigida por Hitchcock e que faz o papel de Madeleine. Madeleine é dirigida por forças do além para fazer o papel de Carlota, sua antepassada/bisavó. Carlota e Madeleine morrem ao pular da torre. Não há Judy.

c) na segunda metade, pós-revelação: Kim Novak é uma atriz dirigida por Hitchcock e que faz o papel de Judy. Só que Judy, agora, é dirigida por Scottie para fazer o papel de Madeleine mais uma vez, como ela já havia feito para

da alma segundo a tradição. (...) A visão da emergência do aspecto é um ver peculiaríssimo, que junta ver e perceber, atos que escapam daquelas faculdades tradicionais. (...) Privilegiar na visão a emergência do aspecto não é o primeiro passo para entender a representação fora da relação tradicional entre sujeito e objeto?”. In: Giannotti, J.A. e Moutinho, L.D.S. *Os Limites da Política – Uma Divergência*. São Paulo, Cia das Letras, 2017, págs. 125-126, grifo do autor.

⁴² Ismail Xavier, em seu “A representação clássica, do melodrama à ironia de Hitchcock”, faz a mesma sugestão de Elster como um autêntico *metteur en scène*, com desdobramentos surpreendentes. In Xavier, I. *O olhar e a cena*. São Paulo, CosacNaify, 2003. O texto é uma versão bastante modificada do que havia sido publicado como “Cinema e Teatro”, em Xavier, I. [org.] *O cinema no século*. São Paulo, Imago, 1996. Na primeira versão, somente **Rear Window** é analisado; na posterior, temos a inclusão da análise de **Vertigo**.

Elster. Judy e Madeleine morrem ao pular da torre uma segunda vez. Não há Carlota.

Que Hitchcock consiga tudo isso e ainda por cima faça o filme que mais astutamente *sepulta a possibilidade de se construir uma representação*, em sentido epistemológico (juntamente com **Blow Up**, Depois Daquele Beijo, 1966, de Antonioni – veja-se abaixo), não é mérito desprezível. O feito de **Vertigo** fica ainda maior se comparado com outra obra-prima de Hitch, filmado apenas quatro anos antes: **Rear Window** (Janela Indiscreta, 1954)⁴³, comumente

⁴³ Nota lateral e pessoal: posso estar completamente enganado, o que acontece com frequência irritante, mas sempre me pareceu haver uma espécie de “Fla x Flu” quando a discussão envolve especificamente estes dois filmes. Há os defensores incondicionais de um e de outro, e a disputa não parece ter chegado ao fim, nem mesmo com a escolha de **Vertigo** como o Melhor Filme De Todos os Tempos em 2012, desbancando finalmente **Citizen Kane** depois de cinco décadas (!), na seriíssima pesquisa feita a cada dez anos pela revista *Sight and Sound* em parceria com o BFI (British Film Institute). **Rear Window** nem aparece entre os 50 primeiros; **Psycho** (Psicose, 1960), aparece na 35ª. posição. No tostão que me cabe, parece que as avaliações lastreiam-se em situações culturais cambiantes (o que diz pouco) e em formas de vida e imagens de mundo que se modificam (o que é dizer um pouco mais). Usemos o clássico e já estabelecido método de indução a partir de *um* caso: passei anos defendendo **Rear Window** contra a turma do *outro* lado, usando argumentos de ordem variada, que iam de “a mais perfeita apresentação da noção de representação no cinema” e chegavam a “Grace Kelly é o ser vivo mais lindo que já pôs os pés nesse planeta”, sem recorrer ao apelo à disposição de que o fotógrafo imobilizado e seu voyeurismo somos nós – sempre um ótimo e imbatível argumento. **Vertigo**, nesta mesma época (início da década de 80, quando os dois filmes finalmente voltaram a ser exibidos depois de mais de trinta anos, cumprindo uma exigência do próprio Hitchcock de que a renda de cinco filmes seus nesta primeira reexibição fosse destinada aos seus herdeiros; os outros eram **Rope**, Festim Diabólico, 1948, **The Trouble with Harry**, O Terceiro Tiro, 1955, **The Man Who Knew Too Much**, O Homem Que Sabia Demais, 1956), incomodava-me pelas leituras imediatas que ele sugeria – a necrofilia, a castração, a “ilusão” versus a “realidade”, etc – e pela idéia, que me parecia fácil demais, de uma personagem principal que é sempre guiada pela obsessão. **Rear Window**, em comparação, lembrava quase um filme abstrato (o que sempre me soou como elogio, ainda mais no cinema narrativo), dada a quase inexistência de “temas” ou “assuntos” – sim, há um crime, mas além dele e da investigação, o que vemos na tela? Grace Kelly entrando e saindo do quadro. Várias vezes. Um a zero, vitória incontestável. Os anos, sempre eles, foram passando, não comecei a me interessar por necrofilia ou por castração, mas havia algo acontecendo *ao próprio filme*, uma mudança, como se a lembrança de **Vertigo** fosse melhorando-o a cada vez e a de **Rear Window**, piorando-o. Revi os filmes depois, claro, incontáveis vezes – a bem da verdade, contáveis, no caso de **Rear Window** –, e, a cada aproximação, **Vertigo** se tornava mais e mais complexo, proporcionando em repetidas ocasiões aquela sensação de polissemia que mencionamos na Introdução da tese: o filme não só não se esgota, mas continua a reverberar nele e para fora dele, contaminando outros objetos, por exemplo artísticos, pela sua simples presença. Ou seja, longe de ser apenas uma questão de percepção, ou de alteração desta, tratava-se de ver, a olhos vistos, que nosso ver (pleonasmos *de rigueur*) mudava a partir de algo que *já estava lá*, no filme – e as renovadas aproximações fazem com o objeto *nos ensine* a vê-lo naquilo que ele representa (*stellt vor*) e em como ele apresenta (*stellt dar*), numa espécie de “fazer-ver” cambiante (a expressão é

abordado como o ápice de diversas coisas, desde o auge do cinema narrativo clássico até o momento em que cinema comercial e arte finalmente se juntam. Sem desconsiderar tudo que já foi dito sobre o filme e sobre a carreira de Hitchcock, gostaria de acrescentar só mais uma camada: **Rear Window** atinge o ápice, sim, da noção de representação pensada ainda nos termos da Filosofia Moderna: Jeff, ou Jefferies, a personagem de James Stewart que é o fotógrafo imobilizado, é um autêntico *eu ponente*, uma “unidade sintética da apercepção”, que garante que as representações que faço do mundo são *minhas* representações, construídas pela concorrência de um maquinário de poderes / capacidades / faculdades (*Vermögen*) mobilizados para que esta idéia, este conceito, esta imagem, esta intuição ou esta percepção se organizem num conjunto ou num todo cognoscível (ou pensável, no caso das Idéias da Razão). As diversas representações parciais feitas ao longo do filme se encaixam, o crime é solucionado, o mistério do assassinato é *esclarecido*, isto é, alcança a inteligibilidade almejada pelo processo de dotação de sentido (via representações) a uma realidade que de início se mostrava opaca (houve mesmo um crime no apartamento em frente?) ou era, ao menos, resistente a esta atividade epistemológica. Em resumo: *não há fracasso*. Este último, pronunciado em **The Wrong Man** (O Homem Errado, 1956, com seu *happy ending* que não é nem *happy* nem um *end*/possível ponto de partida para alguém reerguer-se), só virá com toda intensidade justamente em **Vertigo**, de forma punitiva, vingativa, cruel, por parte de Hitchcock ou de Entidades acima dele: a montagem progressiva da obsessão, na segunda parte do filme, começa numa espécie de zero psíquico, isto é, a catatonia literal em que Scottie se encontra depois de perder seu grande amor, e vai puxando fios e ecos de tudo quanto é referência que se possa imaginar, um leque que cobre Pigmaleão e Galatea, Orfeu e Eurídice, Tristão e Isolda, Proust, etc, sem esquecer a necrofilia e a suprema crueldade dos Deuses que é *dar de volta ao herói a amada morta para matá-la uma segunda vez*, a que se segue o corolário: não há mais possibilidades concretas de (re)construção de uma representação. Como cereja do bolo num festim de iniquidades, esse conjunto de peças termina, ainda por cima, com um dos planos finais mais arrepiantes da história do cinema, e isso é só mais uma ocasião para cumprimentarmos Mestre Hitch⁴⁴.

devedora da obra *O Jogo do Belo e do Feio*, já citada, em especial o Capítulo 2, págs. 81 e ss.). **Rear Window**, *le pauvre*, foi ficando cada vez mais simples e despojado, no limite do didático – e os dois primeiros traços sempre podem ser tomados por qualidade, não transposto este limite. Dois a um, quem sabe? Talvez a solução seja, como sempre, aquela mais razoável, apontada por Ismail Xavier no ensaio citado acima, a saber, de que talvez ambos os filmes sejam *complementares*. Xavier, aliás, mostra também que há muito mais em **Rear Window** *than meets the eye*.

⁴⁴ Sobre **Vertigo** e as múltiplas leituras da obra, podem-se encher facilmente várias estantes, a começar, em terras brasileiras, pelo texto de Ismail Xavier já citado. Um ensaio que talvez seja menos conhecido e é por demais instigante para não ser mencionado, é o do cineasta Chris Marker a respeito do filme. Ele chega, inclusive, a formular uma hipótese que

Mas os cumprimentos podem se estender a Antonioni, também, já que em **Blow Up**^{45 46} ele consegue fazer as duas coisas em um único filme: em

consegue ser ao mesmo tempo amalucada e genial: e se toda a segunda parte do filme não passasse de fruto da imaginação de Scottie, isto é, e se ele, depois da crise e da catatonia, permanecesse preso no manicômio pelo resto dos seus dias, imaginando o que vemos na segunda parte da história? O texto de Marker está disponível *on line* aqui: <http://www.chrismarker.org/a-free-replay-notes-on-vertigo>.

Sobre a noção do “eu”, ou do “eu penso” como acompanhando todas as minhas representações, cf. a *Crítica da Razão Pura* de Kant, Analítica Transcendental, Dedução Transcendental dos Conceitos Puros do Entendimento, § 15-19, B 129-142.

Sobre hipóteses amalucadas porém frutíferas, vem à lembrança a sugestão de um amigo cinéfilo: de que, em **Minority Report** (Minority Report: A Nova Lei, 2002), de Steven Spielberg, o filme se encerraria quando o policial vivido por Tom Cruise é preso e condenado a um encarceramento numa cápsula que congela os criminosos. A cena o mostra já inerte, dentro da cápsula, em meio a centenas de milhares de cápsulas semelhantes, que fazem as vezes de presídio naquele futuro. A partir deste ponto, segundo a hipótese, *todo o restante do que veremos* (e isto coincide com o desmoronamento qualitativo do filme) são cenas e soluções imaginadas pelo herói, impotente, imóvel, a quem só resta sonhar com um final feliz. Isso melhora e muito o filme de Spielberg, porque os clichês e falhas dramáticas da segunda parte do filme podem ser atribuídos aos *wishful thinkings* relativamente tolos da personagem principal – com o diretor efetivo do filme brechtianamente à distância. Pode-se recuperar a *boutade* atribuída a André Bazin (não conseguimos localizar a referência, então segue a citação de memória) quando de seu encontro pessoal com William Wyler, cineasta que Bazin admirava pelo uso freqüente de planos com profundidade de campo, em que tudo que está em cena permanece em foco e cabe ao espectador a decisão de “editar/montar” o que mais lhe interessa internamente ao plano. Bazin: “Gostei muito de seu filme X [*talvez seja Jezebel, mas não posso afirmar*], em que você dispôs Bette Davis estendida num sofá na parte da frente do plano, enquanto as demais personagens ficam ao fundo, fazendo fofocas e criticando-a”. Wyler: “Mas só fiz isso porque naquele dia Bette havia torcido o tornozelo e não podia ficar em pé”. Bazin: “Então o *meu* filme é melhor do que o seu”.

⁴⁵ Baseado, como se sabe, num conto de Julio Cortázar chamado “Las babas del diablo”, que faz parte do livro *Las Armas Secretas*, de 1959. Na edição que tenho aqui, que traz o título *Relatos*, o próprio Cortázar achou uma boa idéia reorganizar a ordem dos contos dos quatro primeiros volumes que havia publicado até então (*Bestiario*, 1951; *Las Armas Secretas*, 1959; *Final del Juego*, 1964; *Todos los Fuegos el Fuego*, 1966) a partir de três grandes eixos novos, que reagrupariam os contos segundo critérios diferentes, a saber: I. *Ritos*, II. *Juegos*, e III. *Pasajes*. Respondendo a uma hipotética pergunta: não, Cortázar não “reclassificou” “Las babas del diablo” no eixo *Juegos*, e sim no terceiro, *Pasajes*, apesar de, no conto, constar uma frase que brilha: “um juego cruel, deseo de desear sin satisfacción, de excitarse para algún outro”. Uma pena, perdeu-se assim mais uma camada significativa ao conto. In: Cortázar, J. *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972, págs 520 e ss.

⁴⁶ Veja-se a bela definição do filme por Aldo Tassone: “fascinante e enigmático ‘*conte philosophique*’ sobre a ambigüidade irredutível do real”. In: Tassone, A. *I Filmi di Antonioni*.

primeiro lugar, garante que o fotógrafo que conduz a história (nosso “sujeito epistemológico” em pauta) seja capaz de *produzir* um conhecimento que não estava apenas ao alcance dos sentidos, graças ao uso inteligente de suas representações, que criam (se fôssemos idealistas *stricto sensu*) ou que nos dão a conhecer algo que aparentemente (mas só aparentemente) não estava lá, no parque, naquela tarde: o crime. A engenhosa seqüência dos fotogramas ampliados que vão se concatenando é, além de magnífica, o ápice desta conquista generosa que o Racionalismo Moderno nos legou: *consequimos dar sentido ao mundo a partir da montagem correta de nossas representações*, isto é, ele se sai bem-sucedido em sua empreitada cognitiva, já que dispõe das fotos, dos negativos, das ampliações, etc, que agem como *garantia* da existência do que elas representam. Ao ir ao parque, logo em seguida da “descoberta” proporcionada pelas ampliações, para verificar se há mesmo, ali, um cadáver – e há –⁴⁷, ele só está reproduzindo os passos/as etapas de um método hipotético-dedutivo de corte estrito: trata-se de uma simples verificação da teoria ou da construção mental que é corroborada/confirmada pelo cadáver na grama (e, como sói em situações assim, caso houvesse discrepância entre a teoria e os dados, troca-se a amostra de dados, e não a teoria – mas esta é outra história). Logo depois, ao voltar para casa, ele constata o furto de todo o material que comprovava o crime (fotos, ampliações, negativos), e nesse

Roma, Gremese Editore, 2002, pág. 138. Na tradução francesa: Tassone, A. *Antonioni*. Paris, Ed. Flammarion, 2007, 2ª ed. revista e aumentada, págs. 280-281.

⁴⁷ Não decuparemos em *stills* a seqüência da descoberta do corpo, por compaixão ao leitor, mas há nela, também, a ocorrência de um incômodo, um plano estranho, um “desacerto”, como mencionáramos na Introdução em relação a **Vertigo**. Thomas vai ao parque, os planos se sucedem, alguns retomando set-ups vistos na seqüência das fotos do casal. Ele se aproxima do ponto presumível do cadáver, fornecido pelas ampliações, e vê, em primeiro lugar, a cabeça do morto. O eixo se altera em 180 graus, o que permite a Antonioni filmar agora no mesmo plano as costas de Thomas, que se abaixa, e o cadáver, visto com nitidez. Thomas chega a tocá-lo. Novo corte, muda-se o eixo, e vemos em *close* a reação de desconforto no rosto de Thomas. Corte, eixo anterior, *temos um close do cadáver*, com apenas uma pequena parte do corpo de Thomas cobrindo o plano. Corte, mesmo eixo da primeira mudança, ou seja, mais aberto, com as costas de Thomas e o cadáver novamente no mesmo plano. Thomas levanta-se. Corte, vemos mais de perto as costas e a cabeça de Thomas, preocupado com ruídos no parque. Ele olha para ambos os lados, a fim de se certificar que não há ninguém. Corte, câmera mais distante, cadáver no meio do plano e Thomas a seu lado, mais à direita. Sem corte, Thomas foge às pressas do parque e a câmera o segue, em movimento lateral à esquerda. Ora, há, em toda a seqüência, cinco planos em que se mostra o cadáver. O *close-up* do cadáver, vindo logo depois do *close-up* com a reação de Thomas, sugere uma conversa ou uma conexão entre os dois, inútil, por evidente, e sugere também algo supérfluo, porque já o havíamos visto com nitidez antes, inclusive quando Thomas o toca, e voltaremos a vê-lo depois. O cadáver, ocupando sozinho o plano, é uma espécie de *reforço do reforço* – quase como se alguém estivesse a redigir uma tese de doutorado e não soubesse onde parar a cada passo das articulações, enchendo-a de frases a mais, acréscimos laterais, notas, divagações, etc, e deixando, assim, o essencial escapar ou ficar mais visível, além de perder a eficácia argumentativa.

momento o pânico e a impotência começam a se manifestar. Ao conversar com sua vizinha, ele diz a ela que viu um crime ser cometido no parque, de manhã. Ela pergunta: “Como aconteceu?”, e ele: “Não sei, não vi.”, e ela: “Não viu?”, e a resposta dele é somente: “Não”⁴⁸. O desespero da perda se instala, e não será uma noitada na *swingin’ London*, mesmo com show dos Yardbirds de brinde, que irá aliviar o ruído. Ao acordar, já à luz do dia, ele volta ao parque para descobrir que, *alas*, o cadáver não está mais lá – perdemos também nossa corroboração empírica. Um sujeito cognoscente, *sem produzir novas representações, sem ter as antigas a seu alcance* e sem dispor do conjunto das faculdades / poderes / capacidades *ativas*, e não meramente receptivas, não é muito mais do que uma vítima do engano dos sentidos: na seqüência do jogo de tênis com os mímicos, logo a seguir, em que ele – e nós – ouvimos o barulho, baixo no início, crescente depois, das jogadas coreografadas sem a bola que estamos a ouvir, parece normal a todos os envolvidos que ele – e nós – recuperemos uma bola invisível que saiu da quadra. Ou ele pode, simplesmente, começar a se perder / sumir do plano (literalmente), antes do surgimento do letreiro The End, na empiria de um gramado inglês, impecavelmente verde:

⁴⁸ O mesmo diálogo é citado por Gilda de Mello e Souza, em seu ensaio sobre Antonioni, texto que será discutido mais adiante, na Parte 3 deste capítulo. Cf.: Mello e Souza, Gilda, “Variações sobre Antonioni”, in *A Idéia e o Figurado*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, pág 166.

Para os detalhistas de plantão, os planos acima com seu desaparecimento e a continuação, com os letreiros finais, resultam de uma fusão do plano da grama com ele ainda em cena junto a *um outro plano de grama*, o que abre o filme, isto é, são dois gramados diferentes que se juntam em fusão e apontam para uma circularidade do filme; aqui, a abertura:

PREMIER PRODUCTIONS CO., INC.

PRESENTS

A CARLO PONTI PRODUCTION

Se não bastasse conseguir, numa espécie de rima toante, um plano final cuja tensão é próxima ao de Hitchcock em **Vertigo**, isto é, vemos Scottie/James Stewart *prestes* a morrer/cair/sumir, enquanto aqui a personagem principal desaparece *antes mesmo* que o filme acabe, temos o arrepio adicional da circularidade esboçada acima: tudo de novo? Com outra vítima ou com o mesmo fotógrafo, que será punido mais uma vez por sua pretensão representacional?⁴⁹

Uma última observação, antes de voltarmos ao exame de **L'Eclisse**: são relativamente freqüentes as menções, na obra de Wittgenstein, ao jogo de tênis, principalmente ao explicar/exemplificar o funcionamento de certos jogos de linguagem. O tênis, por exemplo, apesar de seu conjunto de regras

⁴⁹ Antonioni vai se mostrando, assim, uma espécie de mestre de demolições da construção civil: começamos a ver como a noção de sentido vai ser implodida em **L'Eclisse**, ao qual voltaremos a seguir; em **Blow Up**, implode-se a noção de representação; em **Zabriskie Point** (idem, 1970), implode-se, ou melhor, explode-se literalmente a noção de sociedade ou, ao menos, de um tipo dela; em **Professione: reporter** (Profissão: Repórter, 1975), implode-se nosso último refúgio, a noção mesma de identidade – sobre este último filme, veja-se um breve comentário na Parte 1 do Capítulo 2, na continuação da tese, e a frase de Antonioni a respeito: “Depois deste filme [*Blow Up*], quis ver o que havia por trás disso, qual era a aparência minha dentro de mim mesmo, lembrando o que havia feito nos meus primeiros filmes. Daí saiu **Professione: reporter**, mais um passo no estudo do homem de hoje. Em **Blow Up** a relação indivíduo-realidade é, talvez, o tema principal, enquanto em **Professione: reporter** a ligação é do indivíduo com ele mesmo.”, in: Tassone, A., *op. cit.*, pág. 139 (um trecho mais longo desta citação encontra-se logo abaixo, na nota 54). Como dizia um amigo mais perspicaz, à época da recepção paulistana (final dos 70, início dos 80) aos filmes de Wim Wenders que começavam a ser exibidos aqui, via Instituto Goethe, quando este ainda ficava na Rua Augusta: “o que era uma discussão complexa da identidade no Antonioni virou, nesses *road movies* do Wenders, um problema de perda de R.G.”.

definidas, não especifica, ou deixa indeterminado, a que altura a bolinha deverá transpor a rede, nem com que força devo bater na bola, nem mesmo se, com máximo empenho, dou uma raquetada que faz a bola subir às nuvens ou dar a volta no globo para retornar à quadra (nestes dois casos, a bola é considerada “out” ou “in”?)⁵⁰. Mas há outras menções, não ao tênis em geral, mas a uma curiosa modalidade, semelhante ao primeiro: o “tênis sem bola”. Esta expressão aparece muitas vezes, mas principalmente em livros publicados postumamente a partir dos manuscritos e de cópias datilografadas deixadas por Wittgenstein. Em alguns casos, a datação da primeira edição inviabilizaria que Antonioni, leitor confesso dos textos do filósofo austríaco, tivesse tido contato com tal ou qual obra à época de **Blow Up**, mas uma certa “semelhança de família” entre alguns conceitos mobilizados anteriormente por Wittgenstein e a expressão “tênis sem bola” pode ser apontada. Repetimos, não passa de um palpite⁵¹ que Antonioni tenha imaginado a seqüência final dos mímicos a partir de uma sugestão colhida em texto, mas que nos seja permitida a transcrição de algumas passagens em que ela comparece⁵²:

“Jogar xadrez no plano representacional com alguém: ambos os jogadores jogam no plano representacional e concordam um com o outro que *este* jogador ganhou, *este* perdeu. Ambos podem, então, reproduzir o jogo a partir da memória, concordando um com o outro; eles podem anotá-lo por

⁵⁰ Ver, por exemplo, os aforismas 68 e 69 da Primeira Parte das *Investigações Filosóficas* (na 2ª edição bilíngue da Blackwell, págs. 32-33; na tradução brasileira d’*Os Pensadores*, págs. 39-40; na tradução portuguesa da Gulbenkian, págs. 229-230).

⁵¹ Sobre palpites, veja-se observação a respeito na Parte 1 do Capítulo 3 desta tese: “palpites todos temos e valem o que valem – pouco”.

⁵² Optei por manter, em todas as ocorrências, a palavra alemã *Vorstellung* por representação ou, em paráfrase, nível ou plano representacional, diferentemente do que faz a tradução canônica de Anscombe, cujo espectro de soluções é por demais vasto (“*representation*”, “*mental image*”, “*imagination*”, etc). A decisão se baseia em dois pontos: facilita a minha argumentação, o que seria menos importante, mas é também justificada pelo Prefácio Editorial da Quarta Edição, com tradução modificada, das *Philosophische Untersuchungen*, em que se apontam alguns dos vários problemas envolvidos nas escolhas de Anscombe, sem desmerecer seu trabalho pioneiro. Cf. a página XV da nova edição: “Assim, também, *Vorstellung* e seus cognatos apresentam dificuldades formidáveis ao tradutor, que nós, por vezes, solucionamos de modo diferente ao de Anscombe”. É citado a seguir o famoso parágrafo 300 das *PhU*: “*Eine Vorstellung ist kein Bild, aber ein Bild kann ihr entsprechen*” [uma representação não é uma imagem, mas uma imagem pode lhe corresponder]. Na nova tradução, porém, manteve-se, em paráfrase, “*in the imagination*” para *Vorstellung*: “*what is in the imagination is not a picture, but a picture can correspond to it*”. Na versão anterior, “*an image is not a picture, but a picture can correspond to it*”. In: Wittgenstein, L. *Philosophical Investigations/Philosophische Untersuchungen*. Oxford, Blackwell, 1997, 2a. Edição, bilíngue, pág. 101, e também Wittgenstein, L. *Philosophical Investigations/Philosophische Untersuchungen*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, 4a. Edição, bilíngue, pág. 108.

escrito ou narrá-lo. – Pense no tênis jogado assim. Seria possível. Claro, sem nenhum exercício para os músculos (embora até mesmo isso se possa pensar). – O importante é que, mesmo no ‘tênis na representação’ poderá se dizer ‘*Conseguí fazer com que a bola...*’”. E: “Falar no nível da representação não deve, de um modo importante, ser comparado ao falar, mas nossos jogos de linguagem com os dois são similares. (Tênis sem bola e tênis com bola). E também alguma imagem representacional (*Vorstellungsbild*) faz, neles, o papel de uma imagem efetiva (*eines wirklichen Bildes*), que pode estar em *conexão* com sentenças e explicações.” E, mais longamente: “Pense *neste* jogo – eu o chamo ‘tênis sem bola’: os jogadores movem-se numa quadra como no tênis, também têm raquetes, mas sem bolinha. Cada um reage ao *stroke* do outro como se, ou mais ou menos como se, uma bola tivesse causado sua reação. (manobras). O árbitro, que tem de estar ‘atento’ ao jogo, decide, nos casos duvidosos, se a bola tocou na rede, etc, etc. O jogo obviamente tem grande parentesco com o tênis e no entanto, por outro lado, é *fundamentalmente* diferente. Mas há uma diferença aqui [*obs.: na comparação com o falar e o falar da representação*]: Falar num nível representacional só consegue aquele que saiba *falar*. Pois pertence ao falar na representação que se possa mais tarde comunicar *aquilo que falei* em silêncio. – Por outro lado, tênis sem bola poderia (teoricamente) ser aprendido por alguém que não conhecesse o outro tênis”.⁵³

Da miríade de pistas acima, gostaríamos de reter apenas as diretamente ligadas à nossa discussão: os mímicos no parque, ao final do filme, estão em pleno exercício desse “jogar no plano da representação”, já que fazem os mesmos movimentos, reagem de mesmo modo, comemoram ou lamentam, o público acompanha os *strokes* de ambos os jogadores, como se estivessem em consonância com suas representações fazendo o papel do tênis em sua imagem efetiva. Quanto a Thomas, o fotógrafo, ao retornar ao parque pela terceira vez (relembrando: primeira, captura representacional; segunda,

⁵³ Citações provenientes de duas obras diferentes, cf: Wittgenstein, L. *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. [Werkausgabe, volume 7]. Frankfurt, Suhrkamp, 1989, aforisma 1056, pág. 190, e, no mesmo volume, *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, aforismas 116, 854 e 855, págs. 368 e 460, grifos do autor em ambas as obras. Joachim Schulte, em texto publicado nos *Wittgenstein-Studien*, utiliza alguns dos exemplos acima e acrescenta outros, retirados de manuscritos ainda não publicados, em seu texto “Tennis ohne Ball” [“tênis sem bola”]. Embora diga não ser fácil entender a expressão “tênis sem bola”, ele a compara com a figura pato/lebre, afirmando que poderíamos encarar as duas modalidades, com e sem bola, como dois jogos com similaridades tão grandes que poderiam ser pensados como dois aspectos de um possível esporte. Sua tese final (há outras das quais divergimos, como por exemplo a que enfatiza uma espécie de “história do desenvolvimento” dos jogos de linguagem, com o auxílio do jogo de tênis, numa abordagem mais epistemológica do que lógica), no entanto, é bem boa: sublinhar a vastidão, “a possibilidade de um espectro amplo de diferentes jogos de linguagem (ou seja, possíveis empregos de conceitos)”, consoante a um ditado inglês citado por Wittgenstein: “*It takes all sorts to make a world*”. Schulte, J. “Tennis ohne Ball”. In: VVAA. *Wittgenstein-Studien*. Berlim/Boston, De Gruyter, Vol 3, Issue 1 (Mar 2012), págs 1-17.

corroboração empírica), parece corporificar seu triste desamparo atual, impotente (o que nos reenvia a Hitchcock), perceptivo, e não mais ativo – os ruídos naturais são realçados na trilha, o vento balança fortemente as árvores, etc⁵⁴. Ele revisita os lugares do crime, faz uma tentativa de reconstituição, pálida, pífia, ao reexaminar os pontos de vista da câmera fotográfica, mas não há mais nada ali a ser conhecido, ou que esteja em *conformação* apropriada, à espera do sujeito – somente um emaranhado confuso de grama, arbustos, árvores, cercas e vento, muito vento. A câmera é carregada por ele de modo displicente, como apêndice extirpável. Ao ver os mímicos na quadra, ele tenta, desajeitadamente, interagir com eles, acompanha a partida por alguns momentos, esboça um sorriso numa das jogadas mais espalhafatosas, e concorda em ir buscar a bola invisível que saiu da quadra. Ao fazer isso, abandona sua câmera no gramado, aquela mesma, produtora de representações e que agora é apenas instrumento inútil, e se dá conta, finalmente, de que aquele já não é mais seu mundo, ou melhor, ele não participa mais da construção dessa imagem de mundo que está sendo tecida

⁵⁴ Antonioni: “Meu problema em **Blow Up** era o de recriar a realidade numa forma abstrata. Queria pôr em discussão ‘o real presente’: este é um ponto essencial do aspecto visível do filme”. *Apud* Censi, R. “Un lungo e infinito zoom in avanti”. In: Païni, D. [org]. *Lo sguardo di Michelangelo – Antonioni e le arti*. Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013, pág. 244. [citação original: “Il mio problema per Blow Up era quello di ricriare la realtà in una forma astratta. Io volevo mettere in discussione ‘il reale presente’: questo è un punto essenziale dell’aspetto visivo del film”]. Ainda a esse respeito, novamente Antonioni: “Desconfio sempre do que vejo, do que uma imagem me mostra, porque ‘imagino’ o que está para além; e o que está atrás de uma imagem não se sabe o que é. O fotógrafo de **Blow Up**, que não é um filósofo, quer ir ver mais de perto. Mas, o que acontece é que, ao ampliá-lo demais, o próprio objeto se decompõe e desaparece. Por isso, há um momento em que se agarra a realidade, mas o momento seguinte escapa. Este é, de certo modo, o sentido de **Blow Up**. Parecerá estranho dizê-lo, mas **Blow Up** é um pouco o meu filme neo-realista sobre a relação entre o indivíduo e a realidade, ainda que ele tenha um componente metafísico justamente sobre a abstração da aparência. Depois deste filme, quis ver o que havia por trás disso, qual era a aparência dentro de mim mesmo, mais ou menos como havia feito nos meus primeiros filmes. Daí saiu **Professione: reporter**, mais um passo adiante no estudo do homem de hoje. Em **Blow Up** a relação indivíduo-realidade é, talvez, o tema principal, enquanto, em **Professione: reporter**, é a relação do indivíduo consigo mesmo.” In: Tassone, A., *op. cit.*, págs. 138-139. [no original: “Io diffido sempre di ciò che vedo, di ciò che un’immagine mi mostra, perchè ‘immagino’ quello che c’è al di là; e ciò che c’è dietro un’immagine non si sa. Il fotografo di **Blow Up**, che non è un filosofo, vuol andare a vedere più da vicino. Ma gli succede che, ingrandendolo troppo, l’oggetto stesso si scompone e sparisce. Quindi c’è un momento in cui si afferra la realtà, ma il momento dopo sfugge. Questo è un po’ il senso di **Blow Up**. Parrà strano dirlo, ma **Blow Up** è un po’ il mio film neorealista sul rapporto tra l’individuo e la realtà, anche se ha una sua componente metafisica proprio per quell’astrazione dell’apparenza”]. Na edição francesa: Tassone, A. *Antonioni*. Paris, Ed. Flammarion, 2007, 2ª ed. revista e aumentada, págs. 280-281. Giorgio Tinazzi também cita esta última frase em seu “The gaze and the story”, texto introdutório ao volume Antonioni, M. *Architecture of Vision*, *op. cit.*, pág. XXI. Agradeço a Erica Salatini pelas correções na tradução inicial do longo trecho acima.

pelos mímicos⁵⁵. E nem de outras imagens de mundo, diga-se. Só resta a ele voltar lentamente até onde está a câmera, no chão, recuperá-la e desaparecer.

Voltemos a **L'Eclisse**, entendido agora como momento anterior – e possível ponto de apoio – da discussão sobre a representação encetada acima. A contraparte mundana da variação movediça de aspectos de que falávamos antes refere-se, claro, à pecha de incompreensão ou arbitrariedade que os filmes de Antonioni parecem carregar desde seus respectivos lançamentos. Ficou imerecidamente famosa a frase que abre o texto de Bosley Crowther, crítico do *New York Times* quando da estréia de **L'Avventura** no mercado americano, em abril de 1961: “Ver **L'Avventura** é como tentar seguir a projeção de um filme do qual várias bobinas se perderam”⁵⁶. Não custa lembrar que mesmo o público europeu de festivais comportou-se de modo semelhante quando o filme foi exibido em *première* mundial em Cannes, em maio de 1960. Depois das vaias durante a projeção e da recepção fria após a sessão, um abaixo-assinado foi feito às pressas, reunindo críticos e cineastas (com nomes como Rossellini e Truffaut), para que o filme tivesse uma segunda chance no festival. Acabou por vencer o Prêmio do Júri (a Palma de Ouro foi para **La Dolce Vita**, de Fellini). Dois anos depois, **L'Eclisse** seria derrotado por **O Pagador de Promessas**, de Anselmo Duarte, ficando novamente com o Prêmio Especial do Júri, dividido *ex aequo* com outros três filmes. No mesmo ano de 1962, na pesquisa realizada de dez em dez anos pela revista inglesa *Sight and Sound* com os melhores filmes de todos os tempos (a mesma que citamos em nota, logo acima), **L'Avventura** ficou em segundo

⁵⁵ Sobre a noção de “imagem de mundo” (*Weltbild*), veja-se uma discussão mais detalhada no Capítulo 3 desta tese.

⁵⁶ Em: <https://goo.gl/mjGZvk>. Citado também pelo blog *Agents and Seers*, com a pertinente observação: “O crítico [Crowther] certamente se refere aos riscos inovadores de Antonioni ao ignorar a montagem convencional hollywoodiana, ao cortar de modo mínimo uma cena após longas tomadas, deixando várias imagens desconectadas, de modo inconclusivo, umas das outras, e quebrando, por fim, a compreensão narrativa significativa entre a imagem anterior e a seguinte” [grifo nosso]. Aqui: <https://goo.gl/BfngyD>.

Faltou a Crowther, em suma, a inteligência para o cinema, discutida num díptico extraordinário de artigos de Paulo Emílio, “Desnecessidade da inteligência” e “Gosto pela inteligência”, este com uma abertura já clássica: “Apesar de não a possuir no grau que me conviria, sempre gostei muito da inteligência”. Paulo Emílio comenta, a propósito da necessidade dela em certos casos: “É possível aproximarmo-nos, negligenciando o ângulo da inteligência, dos filmes de De Sica, Zavattini, Rossellini ou mesmo Visconti [*o texto é de março de 1963*]. Com Fellini a operação já é mais difícil e impossível com Antonioni.”. In: Sales Gomes, P.E. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. São Paulo, Paz e Terra, 1982, vol. 2, págs. 432-437, grifo e observação nossos.

lugar, atrás apenas de **Citizen Kane**⁵⁷, numa espécie de canonização espantosamente precoce.

Quanto a **L'Eclisse**, numa nota sobre a escolha do título do filme, o crítico americano Peter Brunette comenta sobre a decisão de Antonioni em deixar de fora do corte final algumas cenas de eclipse que ele filmara em Florença, por considerá-las literais e óbvias demais: “o resultado desta decisão, no entanto, é um título que fornece mais uma (não-) pista ambígua, apontando ao mesmo tempo para todos os lugares e nenhum”⁵⁸. A constância deste tipo de observação, vinda de diferentes frentes, fez com que o próprio Antonioni se referisse a ela no prefácio ao volume que reunia os roteiros de seis filmes seus: “‘O que eu quis dizer?’ Esta é a pergunta que me formulam com mais frequência. Sinto-me tentado a responder: quis fazer um filme e mais nada. (...) Um diretor de cinema não faz outra coisa que buscar-se em seus filmes, os quais são documentos não de um pensamento feito, mas de um pensamento que se faz.”⁵⁹ Na mesma chave, temos outra declaração sua que ficou famosa: “tenho algo a mostrar, não algo a dizer.”⁶⁰. Outro crítico, Antonio Pasolini, resumiu assim a dificuldade quanto à obra do cineasta: “**L'Eclisse**, como a maior parte dos filmes de Antonioni, torna-se melhor se visto sem qualquer tentativa de ‘entendê-lo’ no sentido tradicional do termo. Num nível básico, ele pode ser interpretado como um filme sobre relacionamentos, mas Antonioni nunca tenta analisá-los ou oferecer respostas, porque não há perguntas, e quando alguma pergunta surge dentro do próprio filme, a resposta é ‘Eu não sei’. Ausência é peça-chave para a visão de Antonioni, uma visão puramente cinematográfica, e não narrativa. É o ‘não-evento’ que preenche seus filmes (...)”⁶¹.

Mas estamos adiando e ao mesmo tempo adiantando a análise de Antonioni. Voltemos ao início de tudo, isto é, às primeiras cenas de **L'Eclisse**. Que elas encenem um final, e não um começo, só as torna mais ambíguas e, portanto, mais interessantes.

⁵⁷ Informações colhidas no artigo de Hamish Ford, para o site *Senses of Cinema*. Aqui: <https://goo.gl/xZYTNU>.

⁵⁸ In: Brunette, P. *The Films of Antonioni*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pág. 166.

⁵⁹ No Prefácio da tradução espanhola dos roteiros: *La Noche. El Eclipse. El desierto rojo*. Madrid, Alianza, 1970, págs. 7 e 9.

⁶⁰ Em: <https://goo.gl/NDscQb>.

⁶¹ Em: <https://goo.gl/Z7Vbzw>.

Breve Excurso sobre o Romance Policial

A partir do gancho fornecido pela Nota 37 (ver acima), de que os filmes de Antonioni poderiam ser vistos como “histórias de mistério modernistas”, estabelecendo alguns pontos de contato com o romance policial, optamos por deslocar para o final desta Parte 1 as observações a respeito.

Guido Fink, outro espectador de primeira hora [*o primeiro é Ian Cameron, mencionado na nota acima*] quanto a Antonioni, intitula seu texto sobre **L'Avventura** assim: “Antonioni e o filme policial às avessas”. Na tradução francesa: VVAA. *Michelangelo Antonioni – l’homme et l’objet*. Fleury-sur-Orne, Minard Lettres Modernes, 2008, págs 7-16, reedição da *Études Cinématographiques*, no. 36-37, 1964. Também em **Blow Up**, que examinamos nas páginas acima, o pintor Bill, amigo de Thomas, o fotógrafo/personagem principal, explica a este último sua técnica de pintura (aos 17min de filme), cujos resultados pictóricos são aparentados aos grãos estourados das ampliações fotográficas futuras de Thomas: “Eles [*os quadros*] não têm significado algum quando os pinto – só uma confusão. Mais tarde encontro algo em que me apoiar (...). É parecido com encontrar pistas numa história de detetive”. No original: “They don’t mean anything when I do them – just a mess. Afterwards I find something to hang on to. (...) It’s like finding a clue in a detective story.” *Apud* Barbara Guidi, em seu texto “Sono un amante della pittura”, no catálogo já citado em homenagem ao centenário de Antonioni (ver nota a respeito na parte 2 deste Capítulo).

O parentesco com o romance policial é uma vereda que infelizmente não exploraremos em minúcia. Algumas breves observações, no entanto, podem ser feitas, e elas vão no sentido contrário ao apontado por Fink no texto mencionado acima (e num sentido mais próximo às considerações de Gilles Deleuze em seu belo ensaio “Filosofia da *Série Noire*” – in: Deleuze, G. *A Ilha Deserta*. São Paulo, Iluminuras, 2006; Deleuze, no entanto, e certamente sem sabê-lo, distribui elogios a um autor inglês, James Hadley Chase, que foi legalmente obrigado a ressarcir Raymond Chandler e Dashiell Hammett por ter, em seus livros, copiado *verbatim* trechos dos dois americanos – cf. o volume de cartas de R. Chandler citado logo abaixo, pág. 127).

A tipologia, digamos, clássica da novela de detetive foi costumeiramente estabelecida a partir de duas grandes vertentes a espelhar duas atitudes filosóficas de se encarar a relação entre pensamento e realidade, ambas de corte racionalista e moderno: a vertente indutiva, calcada nas obras inglesas de mistério, com Sherlock Holmes puxando a longa lista de detetives que coletam indutivamente elementos, provas e evidências para, ao final, oferecerem um modelo de explicação racional do crime e, por extensão, do mundo, e a vertente continental, iniciada, como se sabe, por um americano

caro aos franceses, Edgar Allan Poe, que teve em autores como Emile Gaboriau e Gaston Leroux sua continuação, e que traz a figura do detetive como aquele que deduz a realidade de modo apriorístico, desdenhando das informações advindas dos sentidos e estabelecendo as condições racionais para que a realidade se apresente como cognoscível. Este caminho, não custa lembrar, teve nos contos da dupla Jorge Luis Borges/Adolfo Bioy Casares seu apogeu, se não estilístico, metodológico, ao apresentar um detetive, Don Isidro Parodi, que, impossibilitado de se ocupar dos casos *in loco* (ele está preso já há quatorze anos, na primeira história em que aparece), deduz as soluções para os crimes a partir de sua cela. O próprio Borges, aliás, se encarregou de mostrar a ironia dessa ambição dedutiva ao fazer com que, num conto posterior, um detetive seu morresse por excesso de pretensão racionalista (falamos de Lönnrot, em “A Morte e a Bússola”).

A esta dupla tipologia racionalista moderna, a terceira via representada pelo surgimento das novelas policiais americanas das décadas de 20 e 30 do século passado apresenta um problema de ordem gnoseológica: as obras de Dashiell Hammett e Raymond Chandler trazem detetives (no caso de Hammett, um que nem nome tem: um operador da agência de detetives Continental, vulgo “Continental Op”) obrigados a lidar com um mundo cuja racionalidade não se põe mais em termos identitários, ou, em outras palavras, uma razão que não traz mais a certeza essencialista de que suas representações, envolvidas em sínteses proposicionais, correspondam a fatos no mundo. Há crimes sem solução, há crimes que envolvem figuras poderosas da esfera pública e que não podem ser denunciados, há crimes cometidos pela própria polícia, há crimes, enfim, que só são solucionados por meio do puro acaso. O que se encontra em discussão, aqui, é um (ou mais de um) outro modelo de racionalidade, um que tateia, que busca estar atento às variações de significados cambiantes, que desconfia de soluções universalistas porque sabe que a relação lógica/ontologia deve ser posta e reposta a cada caso, este entendido agora não mais como caso de uma regra universal: a regra-régua pode, por vezes, ser capaz apenas de medir a si mesma, como na obra de Marcel Duchamp, *Trois stoppages-étalon*, de 1913 (cf. Giannotti, “Sobre a Imagem”, *op. cit.*, pág. 14).

A lista de obras policiais que aludem a estas questões tem se expandido a partir dos escritos inaugurais dos dois autores americanos citados, e há inclusive romancistas que trazem no interior da própria obra a mudança de orientação racionalista mencionada, com é o caso do suíço Friedrich Dürrenmatt – pensamos, por exemplo, nos romances *O Juiz e Seu Carrasco* (*Der Richter und Sein Henker*), de 1951, e *A Promessa* (*Das Versprechen*), de 1958. O comissário Bärlach, no primeiro livro, consegue capturar o assassino, a despeito de este ser seu braço direito na hierarquia; já Matthäi, a máquina dedutiva que comanda a investigação no segundo, é derrotado pela ocorrência

banal de um acidente de carro que desmonta seu modelo explicativo (com o perdão obrigatório dos *spoilers*). Mais próximo a nós, um autor como o recém-falecido Ricardo Piglia, em uma de suas últimas obras, *Alvo Noturno* (*Blanco Nocturno*), de 2010, chega ao ponto de explicitar a referência ao trazer, como ilustração do método de trabalho do comissário Croce, a conhecida figura pato/lebre, de inspiração wittgensteiniana (cf. as *Philosophische Untersuchungen*, Segunda Parte, § XI. Na edição bilíngue da Blackwell, pág. 193 e ss.; na tradução brasileira d'*Os Pensadores*, pág. 187 e ss.; na tradução portuguesa da Gulbenkian, pág. 536 e ss.). Um exame dessa literatura americana *hard boiled* dos anos 20 e 30, principalmente os citados Hammett e Chandler, feito a partir de conceitos e sugestões colhidos em algumas obras do chamado “2º. Wittgenstein”, renderia excelente dissertação ou tese. Fica a sugestão.

O próprio Wittgenstein, segundo seu biógrafo Ray Monk [*apud* Monk, R. *The Duty of Genius*. Londres, Vintage, 1990], nos capítulos dedicados ao ver como, em especial o 24 “Change of aspect”, e o 25 “Ireland” – cf., por exemplo, pág. 528 e ss. –, era grande apreciador do gênero *pulp*, e é hilária a descrição do desgosto de Wittgenstein, em 1948, morando num vilarejo remoto na Irlanda e tendo, como única oferta, livros de Dorothy Sayers, típica sub-representante da escola inglesa citada acima – autora, aliás, ridicularizada pelo próprio Borges em diversas passagens, mas numa, em especial, que merece ser citada na íntegra: “la tercera [Sayers] ha donado a una antología donde hay piezas de Stevenson y de Chesterton, de Hawthorne y de Wilkie Collins, um cuento personal cuya trama no ocultaré ao lector. Um hombre, en dos o tres circunstancias trágicas, se encuentra consigo mismo. Alarmado por esa duplicación, acude al oportuno *detective* Lord Peter Wimsey. Este aristócrata da con la ingeniosa verdad: um hermano mellizo [*irmão gêmeo*]” (In: Borges, J.L. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé, 1999, pág.249-250). Não conseguimos cópia do romance *pulp* predileto de Wittgenstein citado por Monk, *Rendezvous with Fear*, de Norbert Davis (o romance foi publicado em outras ocasiões com mais dois nomes diferentes), mas descobrimos um artigo muito bom a respeito do autor e de possíveis conexões com a filosofia de Wittgenstein publicado pela *Crime and Detective Stories Magazine*, disponível *on line* aqui: <https://goo.gl/ntxBAm>. Como nota pesarosa, Norbert Davis cometeu suicídio em julho de 1949 – dois meses antes, ele havia pedido duzentos dólares emprestados a... Raymond Chandler, que os deu. Cf.: Chandler, R. *Selected Letters*. Nova York, Delta, 1987, pág. 167.

PARTE 2 – Análise da seqüência inicial de L'Eclisse

Até que ponto uma representação, uma palavra, etc, é um germe ou um embrião [Keim]? Ela é o início de uma interpretação ou decifração [Ausdeutung]. Eu pude ver um pedaço de uma linha e então dizer, era o ombro de N., e então, deve ser o N., o qual..., etc. Mas não inferi da linha que ela é o ombro etc.⁶²

Na crença de que os exemplos podem desempenhar um papel não apenas ilustrativo, mas constitutivo do que temos até agora discutido, examinamos a seguir a seqüência inicial de **L'Eclisse** por meio de uma série de *stills*⁶³.

⁶² A anotação é de L. Wittgenstein. No original: “Inwiefern ist eine Vorstellung, ein Wort, etc., ein Keim? Sie ist der Anfang einer Ausdeutung. Ich konnte ein Stück von einer Linie sehen und dann sagen, es war die Schulter des N. und dann, es sei der N., welcher..., etc. Ich habe es aber nicht der Linie entnommen, daß sie die Schulter ist etc. ”. In: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie: Das Innere und das Äußere (1949-1951)*. [von Wright, G.H. e Nyman, H., orgs.]. Frankfurt, Suhrkamp, 1993, pág. 33. O grifo é do autor.

⁶³ Jean-François Tarnowski, teórico e crítico de cinema francês, também fez, em meio a muitos eixos classificatórios (“anti-dramaticidade”, “descentralidade”, “*décalage* do imaginário”, “inanidade paroxística”, etc) e também a muitos pontos de exclamação, uma análise plano-a-plano da seqüência inicial. Pelos resultados absolutamente contrastantes, vale conferir: Tarnowski, J.-F. “Identification d’une œuvre: Antonioni et la modernité cinématographique”. In: *Positif*, 263, No. 263, janeiro de 1983, págs. 44-54.

O primeiro plano do filme, acima, já dá uma pista do procedimento que Antonioni utilizará na seqüência: vemos objetos possivelmente sobre uma mesa, livros, principalmente, quadros ao fundo e uma mancha branca que apenas será revelada como parte do braço direito da personagem Riccardo (vivida por Francisco Rabal) e seu ombro esquerdo, quando a câmera efetuar leve deslocamento para a direita, como vemos abaixo:

A esse *glissando* de sentido, o filme segue com um corte que permite a apresentação do que Riccardo está possivelmente vendo, a personagem feminina principal, Vittoria, vivida por Monica Vitti, diante de uma cortina, uma apresentação feita de modo pouco usual – de costas, como a indicar uma ausência presente (com o perdão do oxímoro):

Ela se vira para frente, ainda diante da janela, vemos seu rosto, e há um corte para mostrar o que está diante dela: um plano de composição requintada, com um enquadramento dentro do enquadramento (feito por um objeto aparentemente de madeira que, a princípio não compreendemos o que seja) e composto ainda por outros objetos sobre a superfície (de uma mesa?): dois cinzeiros, um vazio, um cheio, uma pequena estátua de metal⁶⁴, dois vasos e um objeto não identificado que lembra um copo ou pote, no centro superior do plano:

⁶⁴ Trata-se da escultura *Forza Del Nascere*, de Francesco Somaini, de 1956 (bronze, 14,3 x 10,5 x 6,6, em coleção privada). *Apud*: Païni, D. [org]. *Lo sguardo di Michelangelo – Antonioni e le arti*. Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013, pág. 111, catálogo da exposição (ver nota abaixo).

A mão dela intervém, para retirar o objeto que atrapalha a composição, o cinzeiro sujo, permitindo que se reorganize a posição da escultura:

Depois há um corte que volta para o rosto de Vittoria, como a admirar seu trabalho de composição. Somente aí, com novo corte e com a câmera em ângulo oposto, temos finalmente as informações que apenas intuíamos antes: o tampo é de uma mesa, o objeto “enquadrador” é uma moldura vazia de quadro, e o objeto não identificado é visto em sua parte de cima, mostrando-se como mais um vaso, no canto direito inferior do quadro:

Além disso, e numa espécie de rima conteudística em relação ao plano inicial de Riccardo, vemos acima, também, mais livros ao fundo e o que parecem manuscritos sobre a mesa.

Depois, novo corte, a câmera volta para Riccardo, na mesma posição do plano inicial. Seu rosto aparenta preocupação. Corte novamente para a mão de Vittoria, que brinca com os objetos, quando a câmera sobe no eixo vertical, a partir de seu braço, e mostra seu rosto, olhando algo à frente. Temos, também, uma primeira informação espacial, ainda recortada, quanto ao lugar onde ambos estão, a de que a cortina atrás dela faz parte de uma parede que corre ao fundo, à sua direita:

O próximo corte mostra o que ela olha, uma gravura *naïf* na parede à frente:

Novo corte, e a câmera volta para Riccardo, filmado em outro eixo, o que permite o acréscimo de novas informações espaciais ao fundo. O braço, ainda por sobre os livros no primeiro *still* abaixo, garante semanticamente a continuidade deste novo ângulo com o plano inicial. Logo a seguir, no segundo *still*, mas ainda no mesmo plano, a câmera se movimenta levemente para trás e Riccardo retira o braço da posição. Seu olhar estabelece, para o espectador, que Vittoria, fora do campo, está se movendo (reforçado pelos ruídos de passos na trilha):

O que ele “vê”, e que é mostrado no próximo plano, é uma impossibilidade realista e um ganho no plano estético: da posição em que ele se encontra, não seria possível produzir o magnífico enquadramento que se segue, com as rimas visuais das pernas das cadeiras, das pernas da mesa e das pernas de Vittoria, e a linha do chão dividindo o plano em duas metades horizontais:

Novo corte, e agora, somente aos 4'03"⁶⁵, temos um plano mais aberto que situa Vittoria no fundo do cômodo. A presença da parte de trás da cabeça de Riccardo no *frame* confirma a mudança do olhar:

Vittoria se vira, anda até a cortina ao fundo e abre a janela, o que nos permite situar a cena durante o dia ou, pelo menos, ao amanhecer, já que o cinzeiro cheio remete a uma possível noite em claro passada pelos dois. Depois de duplicada pelo chão reluzente, agora é a vez de o vidro dobrar a imagem de Vittoria, na metade inferior central:

⁶⁵ A minutagem é sempre citada a partir da sequência em animação dos créditos iniciais, que são, claro, considerados parte do filme.

Novo corte, ela desce e se aninha no sofá, indicando cansaço. Logo a seguir, vira-se para Riccardo:

No próximo corte, o plano mostra o que ela vê, ela se levanta em direção a ele e diz as primeiras palavras do filme, “E agora, Riccardo?”. O plano também serve de reforço visual para uma construção do espaço físico, pois permite, pela primeira vez ao espectador, a junção de dois ângulos simetricamente opostos:

Para reforçar, repetimos os dois ângulos já vistos, o dele e o dela, abaixo:

Note-se, de passagem, que estamos na minutagem 4'48" e ainda não sabemos de que trata a cena e nem mesmo como o espaço se configura. A servir de contraste, citemos agora a mesma seqüência acima, só que tal como o roteiro original do filme a descreve: “Sala de estar moderna, severa. As luzes estão acesas; através das cortinas se filtra uma claridade débil. É um amanhecer fresco de verão. Há muita desordem no cômodo: garrafas sobre a mesa,

cinzeiros cheios de pontas. As portas da sala estão abertas e se vislumbram os outros cômodos. Riccardo, em mangas de camisa, sem gravata, está sentado em uma poltrona e olha para Vittoria, que se move lentamente. A mulher dá a impressão de uma pessoa indecisa, intimidada e impaciente. Riccardo olha para ela com amor: o rosto, os olhos, a boca, os quadris, as pernas, o colo. Ela sente o olhar e tem um gesto de pudor. Não deixa de se mover. Em seguida volta a olhar o homem. Riccardo mostra uma tranquilidade distraída”⁶⁶.

O filme, a seguir, repete pela primeira vez dois enquadramentos anteriores, os citados acima. No primeiro corte, o filme volta rapidamente ao plano a partir da perspectiva dele, o que permite mostrar Vittoria se aproximando de Riccardo. No próximo plano, retomamos o ponto de vista dela, com a continuação do diálogo (ela: “E o que conversamos esta noite?”, ele: “Vamos decidir”, ela: “Já decidi”, etc):

Na mudança para o ângulo oposto, temos a seguinte composição:

⁶⁶ *La Noche. El Eclipse. El desierto rojo, op. cit.*, pág. 99.

Neste e em vários enquadramentos a seguir, Riccardo aparece sentado enquanto Vittoria permanece de pé. É ela, também, quem primeiramente *faz* coisas, isto é, que se movimenta, já desde os primeiros planos. Agora, é ela quem se encaminha para a porta, dizendo que precisa ir embora:

Depois, hesita, volta para a sala e recolhe os cinzeiros da mesa, saindo à direita e deixando Riccardo sozinho no plano:

O fora-de-campo, à direita da imagem acima, revela-se uma cozinha. Depois de deixar os objetos lá, ela retorna à sala. Riccardo está sentado em outra cadeira, atrás da anterior:

Ela se aproxima, ele permanece com olhar apático⁶⁷, a câmera sobe acima da cabeça dela e, em *plongée*, mostra um ponto de vista que reforça um possível

⁶⁷ Sobre o modo que Antonioni costuma empregar na direção dos atores masculinos protagonistas de seus filmes, e as diferenças em relação ao tratamento dado às atrizes e às personagens femininas, cf. as observações esclarecedoras de Adriano Aprà no documentário “Elements of Landscape”, citado anteriormente e que acompanha a edição

significado anterior, apenas intuído, de que nesse arranjo Vittoria em pé/Riccardo sentado monta-se uma relação de ascendência dela para com ele:

Como a abrir mão da ênfase, porque desnecessária, o próximo plano não é um *contre-plongée*, dele em relação a ela, mas um plano médio:

americana do filme em blu-ray. William Arrowsmith (ver última nota desta Parte) afirma que Riccardo está em “comatose silence”...

No plano seguinte, voltamos ao set-up do *plongée*, com Vittoria andando para trás e se afastando de Riccardo. Quando ela desaparece do plano (ver abaixo a primeira imagem), a câmera volta a ficar na altura dos olhos, com Vittoria continuando a recuar (segunda imagem abaixo):

Esta mudança permite a Antonioni, com o movimento da câmera para a esquerda, flagrar novamente, pela terceira vez, Vittoria num plano duplicado,

de composição requintada, retomando o motivo esboçado antes de uma personagem possivelmente dividida:

A seguir, a câmera segue seu *travelling* lateral para a esquerda, elimina Riccardo do enquadramento e mostra Vittoria, afinal, aflita:

Num rompante, Vittoria novamente age, desta vez atravessando a sala e abrindo as cortinas:

Nós vemos o que ela vê, uma paisagem aparentemente estranha⁶⁸, uma construção inusitada, quase um cenário de ficção científica:

⁶⁸ Exceto, claro, para a pequena parcela do público do filme que mora em Roma ou conhece a arquitetura inusitada da EUR (Esposizione Universale Roma) (cf. nota anterior, acima). Como curiosidade, registre-se que Antonioni, descontente com a vista original propiciada pela janela da sala, mandou colar no vidro uma fotografia gigante da caixa d'água que aparece no filme, conhecida pelo apelido de *Il Fungo* e que hoje abriga um restaurante panorâmico. Para uma lista completa de todas as locações empregadas ao longo do filme, consulte-se o Apêndice 2 ao trabalho de David Rosenfeld já citado, em: <http://davidsaulrosenfeld.com/map.html>.

Vittoria novamente se vê duplicada, no centro inferior da imagem:

Riccardo finalmente sai da letargia, entrando no plano e acariciando Vittoria⁶⁹:

⁶⁹ A posição da personagem de Riccardo, com a caixa d'água (fálica?) acima de sua cabeça, propicia a Rosenfeld a divertida lembrança da expressão chula italiana "*testa di cazzo*", com o sentido de "idiota", "cretino", etc. Cf. Rosenfeld, no link mencionado anteriormente.

Ele diz a ela “Pela última vez”, ela se nega, ele se irrita e pergunta “O que devo fazer?”. O assunto da cena vai se delineando com mais nitidez, a partir da explosão dele – uma separação de casal. Estamos aos 7 minutos e 52 segundos de filme. A seguir, ele se declara: “Me diga o que posso fazer! Farei tudo o que você pedir!”, e a composição que vemos parece indicar que o que realmente importa a Vittoria é o que se encontra à esquerda de Riccardo, a janela, o lado de fora, a saída para a rua⁷⁰:

⁷⁰ “O mundo está fora da janela” é o título de uma entrevista de Antonioni dada à revista *Filmcritica* (número 252, março de 1975), citada por David Rosenfeld a partir do livro de Domènec Font, *Michelangelo Antonioni* (p. 158). Cf. Rosenfeld, nota 8b.

No contraplano simétrico ao plano acima, o que Riccardo vê é uma Vittoria com uma parede ao lado, sem nenhuma saída:

O plano/contraplano é mantido nos dois próximos *stills*, trazendo os melhores diálogos da sequência. No plano com Riccardo, ele diz: “Eu só quero fazer você feliz”:

E a resposta dela, no plano seguinte, é lapidar: “Quando nós nos conhecemos, eu tinha vinte anos. Eu era feliz”:

Resignado, Riccardo parece desistir. Ele se movimenta para fora do quadro. A câmera muda de posição e obtém o belíssimo plano abaixo, acompanhando o deslocamento de Riccardo e estabelecendo uma pluralidade de linhas verticais que acentuam a separação física e emocional das personagens:

Nova mudança de eixo, e Vittoria abre outra cortina, no fundo da sala, em frente ao sofá onde ela se aninhara no início da cena:

Ela agora vagueia pela sala, apaga as luzes que estavam até então acesas, vai até a mesa:

Ela se mostra impaciente, seu olhar não se detém sobre a mesa, mas curiosamente o plano seguinte mostra alguns dos objetos que estão ali e que fornecem algumas pistas sobre quem seja Riccardo: uma brochura intitulada “Corrispondenza socialista”; uma revista de inspiração marxista, “Il contemporaneo”, que traz como capa “realismo socialista” um quadro de Renato Gattuso, “La fucilazione in campagna”, de 1938; outra revista, “Rinascita”, publicada pelo Partito Comunista Italiano; jornais dobrados em

pilha, etc. (agradeço a Lorenzo Mammi o esclarecimento das referências). À esquerda, um porta-cartões:

Na trilha sonora, ouve-se um zumbido, um barulho contínuo ao fundo. No novo plano, Vittoria encaminha-se para a fonte do barulho, à esquerda. À sua direita, pode-se ver a entrada para a cozinha mencionada anteriormente:

O barulho é o motor do barbeador elétrico de Riccardo, que está no banheiro:

Ele termina a barba, alisa o cabelo e volta para a sala. A próxima cena é um pequeno *plongée* da mesa de trabalho de Riccardo, onde Vittoria recolhe uns papéis e diz que deixou pronta a tradução de um artigo alemão:

O *plongée* se desloca numa pequena panorâmica à direita, para enquadrar os dois. Ela lamenta que não possa mais continuar o trabalho de tradução para ele e se oferece para arrumar alguém que o faça:

No próximo plano abaixo, um pequeno *contre-plongée*, ela continua a se despedir, em meio a uma profusão de quadros e de batentes de portas que recortam o espaço⁷¹. A presença mais evidente de quadros abstratos nesta e em algumas cenas seguintes pode indicar uma ponte, a essa altura apenas intuída, com a seqüência final do filme, em que a abstração “sairia” dos quadros e tomaria conta do próprio filme (como tentaremos mostrar na próxima seção deste Capítulo):

⁷¹ Num procedimento que lembra uma certa tradição pictórica, quase um subgênero, de pinturas que trazem pinturas em seu interior – e o exemplo que nos ocorre, algo arbitrário, é verdade, é o de algumas *vedute* de Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), que apresentam o espaço do quadro quase totalmente preenchido por pinturas expostas nas paredes dos ambientes retratados. Sobre as preferências pessoais de Antonioni no campo da pintura abstrata de seu tempo (ele chegou a manter correspondência com Morandi e Rothko, e visitou o estúdio deste), cf. o texto de Barbara Guidi, “Sono un amante della pittura”, in: Païni, D. [org]. *Lo sguardo di Michelangelo – Antonioni e le arti*. Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013, págs. 258-263. Trata-se do catálogo da exposição (com curadoria de Dominique Païni) do centenário do cineasta em Ferrara, comemorado com um ano de atraso (Antonioni nasceu em 1912). O mesmo texto foi publicado em francês, com ligeiras modificações, para outro ótimo catálogo, por ocasião da Retrospectiva Antonioni feita pela Cinemateca Francesa em abril/maio de 2015: Guidi, B. “Je suis un passionné de peinture”. In: Païni, D. [org]. *Antonioni*. Paris, Flammarion/Cinémathèque Française, 2015, págs. 143-147.

A partir deste ponto, aos 11 minutos de filme, os diálogos, até então inexistentes ou esparsos, começam a se encadear em seqüência, formando um texto mais próximo daquilo que se espera de uma cena de separação. As frases são relativamente familiares, “vou embora”, “você não me ama mais ou não quer casar comigo?”, “não sei”, “quando você deixou de me amar?”, “não sei”, “tem de haver um motivo”, “mas eu não sei”, “você tem um outro?”, “não, já disse cem vezes que não”, “posso telefonar pra você, daqui a alguns dias?”, “não”.

Este balé imagético da separação, com a troca de diálogos, durará até os 13’50”, no momento em que Vittoria finalmente sai da casa. Por brevidade, e por que alguns destes planos realçam traços já comentados acima, ou mesmo constituem derivações – criativas, é verdade – do *que* inicial e aproximadamente delineado (já que restam perguntas em abundância, e o filme não as responderá), vamos nos limitar a mostrar alguns deles na seqüência de *stills* abaixo:

Mais de um crítico observou a continuidade natural deste início de **L'Eclisse** com o final de **La Notte** (A Noite, 1961), o filme anterior de Antonioni, que termina justamente com o casal Giovanni e Lidia, vividos por Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau, ao raiar do dia, no momento em que a relação dos dois chega ao fim após a noite interminável que dá título ao

filme⁷². Mais de um crítico percebeu, também, a ironia de uma sequência como esta, que abre **L'Eclisse**: o início do filme é um fim, ou melhor, a história acaba antes de começar. Ambas as observações nos parecem justíssimas.

⁷² “Não há, parece-me, nenhum filme em preto e branco dirigido por qualquer diretor que possa comparar-se, em termos de adequação do que é dito e da técnica, da forma e do conteúdo, a **La Notte** – nenhum a não ser, talvez, **L'Eclisse**”, *apud* William Arrowsmith em seu livro póstumo sobre Antonioni, cf: Arrowsmith, W. *Antonioni – The Poet of Images*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1995, pág. 51.

PARTE 3 – Análise da seqüência final de L'Eclisse

*Em filmes como Written On The Wind ou Summer Storm você começa com o fim [an end situation]. Supõe-se que o espectador saiba aquilo que o espera. É um tipo diferente de suspense ou de anti-suspense. O público é forçado a desviar sua atenção para o **como** em vez do **que**, para a estrutura em vez da trama narrativa, para as variações sobre um tema, para os desvios do tema, em vez do tema propriamente dito⁷³.*

Novamente a fortuna crítica sobre a seqüência final do filme é ampla, e dela tratamos *en passant* nas notas que abriram a Parte 1 deste Capítulo⁷⁴. Gostaríamos aqui, apenas, de acentuar que boa parte dela insiste em encarar os 7 minutos finais como o registro, a memória do que aconteceu ao longo de todo o filme, principalmente no que diz respeito aos eventos relativos ao segundo casal, formado por Vittoria e Piero. Mas é disso que *trata* a seqüência? Uma resposta afirmativa, consoante a uma abordagem temática do filme, parece deixar de lado aquilo que este conjunto de 57 planos tem de melhor, a saber, a encenação da própria desmontagem de sentido, ou melhor, do desfazer-se das pretensões de sentido que porventura ainda carregássemos.

Do mesmo modo que na Parte 2 deste Capítulo, acreditamos que os exemplos advindos dos *stills* são parte constitutiva, e não ilustrativa, da discussão. Antes, porém, a fim de contextualizarmos a seqüência, mostremos alguns planos imediatamente anteriores a ela. Nos dois primeiros, temos a última aparição de Piero, em seu escritório, recolocando os aparelhos telefônicos nos ganchos após se despedir de Vittoria e sentando-se, pensativo, à mesa de trabalho, “enquadrado” pelos objetos que formam seu cotidiano e que são descortinados por um leve movimento da câmera da direita para a

⁷³ A frase é do cineasta Douglas Sirk. No original: “In **Written on the Wind** (Palavras ao Vento, 1957), as in **Summer Storm** (O Que Matou por Amor, 1944), you start with an end situation. The spectator is supposed to know what is waiting for him. It is a different type of suspense, or anti-suspense. The audience is forced to turn its attention to the *how* instead of the *what* – to structure instead of plot, to variations of a theme, to deviations from it, instead of the the itself.” In: Halliday, J. *Sirk on Sirk*. Londres/Boston, Faber and Faber, 1997, pág. 136, grifos do autor.

⁷⁴ Para um registro diferente, isto é, não-textual, acerca dos minutos finais, veja-se o depoimento de Martin Scorsese sobre eles em seu documentário **Il Mio Viaggio in Italia** (“Minha Viagem à Itália”, 1999): “É um modo assustador de terminar um filme. Mas também os últimos sete minutos... mostram que as possibilidades do cinema não têm limite.”

esquerda: quadro-negro, pastas, tabelas, listas, objetos de escritório, campainhas de telefone que voltaram a tocar e uma longa caneta em destaque, na diagonal:

Nos dois *stills* abaixo, temos a despedida de Vittoria. Após sair do escritório de Piero (com a seguinte combinação do próximo encontro entre os dois: ela “Esta noite”, ele “Às oito. No local de sempre [*solito posto*]”), ela dá alguns passos na calçada e pára diante de uma vitrine com uma grade, a mesma diante da qual Pietro havia terminado um *affair* com outra garota, na

minutagem 1h19min. Ao virar-se para o outro lado da rua, a câmera, dentro da loja, sobe acima da cabeça dela para mostrar um bosque na calçada oposta em relação ao escritório de Piero, filmado através da grade mencionada:

No segundo plano, já sem a grade, voltamos a ver a copa das árvores. A câmera faz um movimento circular no eixo, da esquerda para a direita, até encontrar Vittoria. Seus cabelos esvoaçam, numa rima visual com o mesmo efeito provocado pelo ventilador na casa de Riccardo, na seqüência inicial. A diagonal do galho, ao fundo, é oposta à diagonal da caneta, no plano de Piero. Ela esboça um sorriso, e sai à esquerda do plano, para nunca mais reaparecer no filme:

Livre dos dois protagonistas, mais ainda, livre do possível peso dramático da história dos dois, ou pelo menos e principalmente, da história de Vittoria, que temos acompanhado ao longo das seqüências anteriores⁷⁵, o filme está pronto para a aventura de sua *coda* rumo à abstração. De modo análogo ao que vimos na seqüência inicial do filme, aqui também Antonioni procede a uma decupagem criativa e incessante do espaço físico onde as cenas transcorrem. O que muda, nesta *coda*, é, em primeiro lugar, a escala – em vez de uma sala e seus cômodos anexos, no início do filme, aqui temos um edifício, sua esquina e as ruas próximas – e, em segundo, o resultado espacial obtido, isto é, a compreensão física do local, que desta vez se estilhaça ainda mais e dificulta sobremaneira a justaposição de suas partes, ainda que um generoso plano aberto, perto do fim da seqüência e, portanto, do próprio filme, sirva de breve alento, digamos, “situacional”, sem deixar de apontar para o uso irônico e às avessas do que normalmente se espera de um *establishing shot*⁷⁶.

⁷⁵ Em diferentes entrevistas feitas à época do lançamento do filme, Antonioni diz que gostaria de ter rodado dois filmes, em vez de um: o primeiro, a história contada a partir de Vittoria, o outro, a partir do ponto de vista de Piero.

⁷⁶ *Establishing shot* é um plano normalmente inserido no início de uma seqüência e que serve para a identificação rápida do que virá a seguir, trazendo usualmente informações espaciais – desde planos de locações conhecidas do público (Central Park, Torre Eiffel, Avenida Paulista, etc) até, digamos, a fachada da casa da personagem principal filmada sempre do mesmo ângulo. Além de informações quanto à localização, o *establishing shot* pode, claro, estabelecer rapidamente informações adicionais no início de determinada seqüência: a passagem do tempo, as relações entre personagens, etc. Cf. o verbete da Wikipedia a respeito: http://en.wikipedia.org/wiki/Establishing_shot

O primeiro plano (decomposto abaixo em três *stills*), uma panorâmica da direita para a esquerda, inicia a sequência final com algumas informações sobre o local onde estamos: a atenção da câmera passa de uma babá com uma criança no carrinho (a mesma – ou outra? – que havia aparecido a 1h38min, passeando por ali), se desloca para vermos a caixa d'água da EUR próxima à casa de Riccardo (vista na sequência inicial do filme) e termina com o edifício em construção em frente ao qual Piero e Vittoria se encontraram em momentos anteriores do filme, tendo um sprinkler de irrigação à frente, o mesmo com que Vittoria havia brincado em 1h27min; na trilha, o som predominante é o da água do sprinkler:

Os dois planos fixos seguintes nos levam imediatamente para o prédio em construção; o primeiro deles, com os tijolos, remete a uma pequena panorâmica a 1h35min, mostrando a chegada de Vittoria ao edifício:

No centro do *frame* acima, no canto formado pelas tábuas, está apenas parcialmente visível um barril de água, com um vazamento em sua parte de baixo (ouvido, também parcialmente, na trilha). O próximo plano se inicia a partir do *close-up* deste barril, com uma caixa de fósforos e um pedaço de madeira boiando em sua superfície⁷⁷:

⁷⁷ O pedaço de madeira foi jogado por Vittoria em 1h33min, quando da primeira passagem deles pelo edifício em construção. Os fósforos, por Piero, no segundo encontro deles ali, em 1h36min. Nesta mesma sequência, Vittoria aparece brincando com os dois objetos boiando no barril.

A câmara sobe um pouco à esquerda, acima do barril e ainda na mesma tomada, para mostrar o trecho de rua que há nesta esquina diante do edifício, e o resultado é o rigoroso enquadramento abaixo:

A seguir, mais três planos fixos do edifício, sendo o primeiro deles já utilizado anteriormente quando do segundo encontro de Vittoria e Piero no local. O último deles apresenta os andaimes como se fossem linhas em uma composição puramente pictórica:

A volta à rua é trazida por uma panorâmica novamente da direita para a esquerda, a partir da esquina, com o movimento da câmera sendo guiado por uma charrete que passa. O mesmo set-up de câmera havia sido usado em 1h36min, para introduzir a personagem de Piero ao *solito posto* de ambos, onde Vittoria o aguardava no segundo encontro deles em frente ao edifício. Desta vez, ninguém aparece. O plano termina com a rima visual do retorno da babá, a mesma do início da *coda*:

Seguem-se dois planos fixos mais soltos, que exploram outros campos visuais: a sombra desfocada de uma árvore sem folhas e um trecho de rua em que se destaca a textura do chão, com as sombras desenhando um trapézio:

O *travelling* lateral que se segue, o primeiro da sequência, é importante pela duração maior em relação aos planos anteriores (quase 40 segundos), mostra o que parecem ser três cabines de construção civil, possivelmente próximas ao edifício em construção. O *travelling* aparece abaixo decomposto em 3 *stills*:

O edifício que aparece mais à direita, com sacadas e uma lateral recortada, reaparecerá alguns planos adiante, mas de modo insólito, como veremos. Em seguida, vemos em dois planos (um em leve panorâmica, o outro, fixo) um homem, visto de costas, que passa pela frente do edifício em construção e que, por uma fração de segundo, tomamos por Piero, a personagem de Delon (já que ele se encaminha para o local de encontro dos dois):

A continuação traz uma vaga lembrança de Vittoria, pois se trata de um plano com a copa das árvores em movimento pela ação do vento, como vimos antes quando da primeira vez em que ambos páram em frente ao edifício em construção (1h32min), e, como vimos também, quando da última presença da personagem dela no filme antes do desaparecimento, pouco antes do início da *coda*. Depois, um plano mais abstrato, novamente explorando texturas – o tronco de uma árvore com formigas andando –, faz as vezes de transição:

Surge enfim o *establishing shot* citado, embora já estejamos a meio caminho da seqüência final. Por ser uma panorâmica da direita para a esquerda, também o decompomos em 3 *stills*:

O “x” formado pelas linhas acima, no último *still*, assinala a esquina dos encontros e do desencontro final, mas mesmo isso é um “quase significado” inserido dentro da tomada. Pela rapidez da panorâmica, por ser a única, em toda a seqüência final, feita em perspectiva aérea, pela grande quantidade de elementos presentes nela, e pelo fato, já mencionado, de que este parece ser um *establishing shot* às avessas, já que não “situa” a platéia com o conforto esperado num tipo de plano assim, somente o uso da pausa e o exame detido dos fotogramas – o que não se espera do espectador exposto ao ritmo normal de sucessão de quadros num filme – é que nos fornece uma melhor compreensão do local e nos revela, por exemplo, que as três cabines citadas

anteriormente, que apareceram num longo *travelling* lateral, parecem ser as mesmas que estão localizadas à direita desta área (cf. o primeiro dos três *stills* acima), ou que o edifício em construção se encontra relativamente isolado das demais edificações das ruas do entorno.

O filme nos traz de volta à terra ao mostrar um ônibus, na rua, ainda visto em perspectiva elevada (mas mais baixo que a tomada aérea), que parte sem deixar passageiros. O plano serve ainda como preparação para uma série de tomadas com ônibus que virão mais adiante:

A seguir, estamos novamente diante do edifício em construção, filmado de modo a destacar seu isolamento:

Os dois próximos planos ocupar-se-ão, em *close*, de objetos colados ao edifício – o barril já visto, com o pedaço de madeira e os fósforos boiando, e um pequeno *travelling* que mostra a água que escorre do barril em direção a um bueiro de rua:

A se notar, também, nesta pequena seqüência anterior, a sintaxe escorreita, que vai do todo à parte – a panorâmica aérea, a tomada elevada do ônibus fazendo a transição, depois o edifício e por último os detalhes próximos a ele.

Um novo salto e o filme parece querer quebrar a sensação, que vem nos acompanhando desde o início, de ser este um lugar completamente deserto ou pouquíssimo habitado. Uma seqüência de planos nos mostra pessoas nas proximidades: um porteiro de edifício, uma senhora mais velha, parada à espera do ônibus, e uma jovem morena, numa esquina, que fará a ligação visual, em três planos (cf. os três *stills* abaixo), para a reaparição do ônibus, numa pequena progressão que toma a direção inversa da seqüência aérea que acabamos de ver, isto é, aqui se começa num plano fechado e faz-se a progressão ao plano mais aberto:

As tomadas que se seguem, relativas à chegada do ônibus ao ponto e aos passageiros por ali, trazem um duplo aspecto temático que mencionáramos anteriormente na Parte 1 deste Capítulo. Em primeiro lugar, elas alimentam a ilusão, ao espectador, de que *talvez* o ônibus esteja trazendo Vittoria ou Pietro ao encontro combinado – um sentido que já havia se esboçado, ainda que muito rapidamente, na tomada elevada do ônibus anterior vista há pouco (como se passasse pela cabeça do espectador, num vislumbre, “este ônibus que acabou de partir trouxe um dos dois à esquina do edifício?”). Esta, bem como as demais e futuras expectativas de sentido, são desfeitas sistematicamente plano após plano, como veremos a seguir. O segundo aspecto diz respeito à leitura conteudística da sequência, que encontra aqui seu, digamos, ponto mais forte de apelo, por trazer o plano em que um passageiro desce do ônibus com um jornal na mão, onde se lê a manchete referente à ameaça nuclear:

É indecidível, e no limite desinteressante, determinar se esta sucessão de dois planos pode funcionar como chave de leitura (a própria idéia de chave, diga-se, pouco se sustém) para as *intenções*⁷⁸ da seqüência e, com certa boa vontade, do

⁷⁸ “Acaso seria esta a intenção de Antonioni? É difícil responder, pois ele ama a oscilação semântica, a ambiguidade e está ora nos instalando na dúvida, ora nos confundindo com meros exercícios formais”. Mello e Souza, Gilda, “Variações sobre Antonioni”, in *A Idéia e o Figurado*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, pág. 150. Ainda que os resultados de nossa pesquisa caminhem em direção diferente em relação às considerações de Dona Gilda (como atesta o final do trecho citado), seu ensaio sobre Antonioni permanece referência incontornável sobre a obra do cineasta italiano em língua portuguesa.

próprio filme, com um leque de temas que iria do apocalipse nuclear (com a referência à caixa d'água, vista anteriormente no filme, fazendo as vezes de cogumelo atômico...) à falência dos sentimentos em sociedades européias alienadas e governadas pela cobiça financeira (donde a explicação ou justificativa conteudística para as seqüências passadas na Bolsa de Roma...). Digamos que tais sugestões permanecem no campo do apresentável, mas não do apresentado, isto é, o filme nos dá as condições de apresentação de sentido, suas balizas, se quisermos, ao mesmo tempo em que mantém uma plurivocidade cambiante que é inerente à própria imagem/seqüência de imagens, e não há ganho algum em se afirmar tal ou qual aspecto em detrimento de leituras concorrentes ou, mais ainda, em detrimento da manutenção da *variação de aspectos* que, nos parece, pode ser mais frutífera – “no conjunto de sua obra, [O *Eclipse*] representa uma espécie de distanciamento do figurativo, de namoro com a abstração. (...) Mais importante que o trecho, do que a análise dos sentimentos ou dos personagens, é a estrutura da narrativa, a alternância de tempos longos e curtos, ritmando a história”⁷⁹. Do mesmo modo que é frutífero, por exemplo, perceber como Antonioni repete, neste momento do filme, o procedimento usado nas passagens das cenas anteriores, ao fazer a personagem do passageiro com o jornal (no primeiro *still*, abaixo) caminhar pela rua até se ver, ao fundo, crianças (ouvidas também na trilha sonora), o que permitirá ao filme fazer uma nova transição por contigüidade visual, já que o próximo plano (o segundo e o terceiro *stills*, abaixo) será o das crianças brincando com o sprinkler. Em seguida, com o “gancho” visual do sprinkler, passamos ao plano seguinte, o do funcionário que desligará o aparelho (quarto e quinto *stills*, abaixo):

⁷⁹ Mello e Souza, Gilda, *op. cit.*, págs. 154-155.

Com as desculpas pela longa sucessão de *stills* acima, cabem ainda duas observações a respeito desta mini-seqüência acima no interior da seqüência final:

No segundo plano, o das crianças às voltas com os jatos d'água (*stills* 2 e 3, acima), o filme também brinca ao provocar o mesmo *glissando* de sentido que havíamos mencionado na análise da seqüência inicial do filme, a da separação do casal. Um plano que, a princípio, poderia ser estático (“crianças brincando com o sprinkler”), ganha, com o leve deslocamento/movimento da câmera para a esquerda, no eixo, uma indeterminabilidade momentânea, que dura frações de segundo, como numa hipotética sucessão temporal de apreensão visual: “agora vejo crianças”; “agora vejo um borão à esquerda”; “agora vejo as crianças e o que parece uma nuvem pairando à frente”; “agora vejo que a nuvem é vapor d’água”; “agora vejo que a água vem de um sprinkler”; “agora vejo que é o mesmo sprinkler que havia aparecido em dois momentos anteriores do filme”, tudo isso *no interior do mesmo plano*. Uma tal indeterminabilidade, repetida como procedimento ou método narrativo, perpassa o filme ao longo de toda sua duração e acaba por constituir um modo de olharmos para ele, um modo que afirma uma visibilidade (nas palavras de Dona Gilda, “a força persuasiva da imagem, sua *visibilidade* imediata”⁸⁰) que se constrói passo a passo, por camadas, e que se desfaz em seguida, seja no interior do plano, seja na concatenação deles.

A segunda observação se refere ao último plano, o do funcionário que fecha a torneira da água. Consoante ao tom da seqüência, é quase como se ele dissesse a nós que a brincadeira denotativa, agora, acabou... De fato, o

⁸⁰ *Id. ibid.*, pág. 152, grifo da autora.

próximo plano, funcionando como uma pausa, mostra, em *close-up*, as gotas d'água nas folhas do gramado e registra na pista de áudio o mesmo barulho de água que vinha acompanhando os planos anteriores. A seguir, o filme silencia alguns segundos, a trilha é ocupada pela música eletrônica e temos a seguinte seqüência, rumo à abstração:

As linhas deste “poema abstrato” acima são interrompidas por um plano do céu riscado por um avião (de modo semelhante ao que havíamos visto na minutagem 0h47min, quando Vittoria está num campo de aviação) e por um plano a seguir que “humaniza” a abstração, ao inserir duas personagens apontando para o céu e para o avião:

Um corte abrupto e voltamos à rua, para mais um momento de suspense “afinal, será que as personagens do filme aparecerão?”, desta vez de modo mais explícito. A câmera demora-se ao acompanhar em *travelling* lateral uma personagem feminina que parece ser Vittoria e que caminha em direção da esquina conhecida, até o momento em que ela se vira para a câmera e percebemos o engano:

Estamos próximos ao fim do filme. Por brevidade, seguem-se *stills* que mostram alguns destes planos finais, a explorar texturas⁸¹, pessoas, linhas geométricas, transeuntes voltando para casa e, principalmente, o cair da noite:

⁸¹ Sobre estas, já mencionadas em outros *stills*, não custa reforçar seu parentesco, em muitas ocasiões, com as pinturas *atípicas* que Antonioni começará a fazer a partir do início dos anos sessenta: são pequenas aquarelas e colagens, explorando texturas diversas, pintadas em dimensões diminutas e depois ampliadas (*blow-up*, claro) em registro fotográfico para tamanhos maiores, de 30 a 50 centímetros. O conjunto destas obras foi chamado por Antonioni de “Montanhas Encantadas”: “Não tenho nem produtores nem colaboradores: quando pinto, faço tudo sozinho, porque faço aquilo que instintivamente quis fazer e que

me parecia justo [*giusto*] naquele momento. (...) O aspecto mais estranho da minha experiência com pintura é que, quando pinto, não me sinto mais pintor. Estes quadros pequenos, quando comecei a fazê-los, pareceram-me repentinamente insuficientes. Por isso os fotografei e os ampliei. E, depois de ampliá-los, parecia impossível que eu conseguisse fazê-los eu mesmo.”. In: Païni, D. [org]. *Lo sguardo di Michelangelo – Antonioni e le arti, op. cit.*, pág. 145. Como as “aquarelas fotográficas” são fortemente coloridas, mais de um crítico ressaltou também seu parentesco com outros filmes posteriores de Antonioni, principalmente as paisagens desérticas de **Zabriskie Point** e de **Professione: reporter**. Cf. o excelente catálogo espanhol (não tivemos acesso ao catálogo italiano, quando as obras foram mostradas pela primeira vez, em 1983) publicado por ocasião da exposição em terras espanholas das pinturas, entre julho e dezembro de 2010: VVAA. *Michelangelo Antonioni y las Montañas Encantadas*. Madrid, Maia Ediciones/Fundación Luis Seoane, 2010. Nele consta o breve texto de Argan sobre a “inquieta cultura figurativa de Antonioni”, em que o grande crítico aproxima as “pinturas fotográficas” de Antonioni às transgressões das paisagens em Turner (págs. 27-30). O mesmo texto foi também publicado em outro excelente catálogo, desta vez em terras brasileiras, a propósito da grande retrospectiva “Aventura Antonioni”, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil em várias cidades no primeiro semestre de 2017. Cf: Aprà, A. [org]. *Aventura Antonioni*. Rio de Janeiro, CCBB, 2017, págs. 597-605, com o título “Antonioni Pintor”. Para encerrar, e não deixar de fora o outro bom catálogo já citado anteriormente (Païni, D. [org]. *Antonioni*. Paris, Flammarion/Cinémathèque Française, 2015), há uma bela análise da produção “pictórica”, por assim dizer, de Antonioni feita por Dork Zabunyan, tanto no catálogo italiano como, depois, traduzida para o catálogo francês, respectivamente: “Il cinema delle Montagne incantate”, e “*Les Montagnes enchantées: peinture, photographie, exposition*”. Na edição italiana, págs. 222-227; na francesa, págs. 149-153.

Chegamos, enfim, aos dois últimos planos. Pela última vez o edifício do *solito posto* é enquadrado de modo a destacar seu isolamento, com o auxílio da escuridão que o recobre:

A música sobe em volume, os acordes em *forte* do piano preparam o plano final, a luz de um poste de rua em *close-up*:

É o fim. Do filme, do universo visual montado ao longo destes 7 minutos e, por extensão, dos 119 minutos antecedentes, e, no limite, fim da própria idéia de uma visibilidade fílmica transparente, corroborada pela lembrança do título do filme. Depois disso, a trajetória de Antonioni partirá para outras explorações, como a cor em **Il Deserto Rosso**, por exemplo, um filme que tem certa dificuldade em deixar para trás a sintaxe montada e desmontada por **L'Eclisse**. Quatro anos mais tarde, com **Blow Up**, o universo de problemas auto-impostos e de soluções que tematizam a própria noção de representação se ampliará em direções surpreendentes, como vimos brevemente na Parte 1 deste Capítulo, mas a discussão sobre a carreira do mestre italiano terá de aguardar outro momento. Por ora, cabe apenas dar voz a uma possível objeção que poderia ser feita às análises que intentamos nas páginas precedentes: no caso de Antonioni, trata-se de um autor pertencente à geração definidora do assim chamado cinema moderno⁸², a geração imediatamente posterior ao movimento neo-realista do pós-guerra, repleta de cineastas afeitos à consideração reflexiva de seu próprio *métier* (além de Antonioni, nomes como Godard e Resnais puxam uma longa fila de autores). A ressalva vem do próprio Antonioni: “Acho que é importante, a essa altura, que o cinema se dedique a esta forma interna de ‘fazer cinema’, em direção a modos de expressão que são absolutamente livres, tão livres como os da literatura, tão livres como aqueles da pintura que atingiram a abstração (...). Hoje, isso

⁸² Sobre a escansão proposta aqui, bem como os desdobramentos e problemas a ela associados, cf. o contraponto das análises de Serge Daney (*A Rampa*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, págs. 229 e ss.) e as de Ismail Xavier (*O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984, págs. 9-18 e o “Apêndice de 1984”; *A Experiência no Cinema* [org.]. Rio de Janeiro, Graal, 2008, págs-9-15 e o “Posfácio à Segunda Edição”; *O Cinema no Século* [org.]. Rio de Janeiro, Imago, 1996, “Introdução”).

parece impensável, mas ainda assim, aos poucos, talvez mesmo o público venha a aceitar esse tipo de cinema.”⁸³ Quer dizer que tais análises ficariam, deste modo, restritas ou teriam sua validade e pertinência apenas em relação a esse cinema moderno? Talvez seja interessante trazer a exame um cineasta comumente identificado com o cinema narrativo clássico, de corte hollywoodiano, forjado nas primeiras décadas do século vinte: Howard Hawks. Nosso próximo Capítulo, pois.

⁸³ Antonioni, M. *Architecture of Vision*, *op. cit.*, pág. 26.

CAPÍTULO 2 :: HATARI! :: HOWARD HAWKS

PARTE 1 – Observações gerais

*Deitar na minha África sonhada.*⁸⁴

A propósito de Howard Hawks, retomemos a pergunta que encerra o capítulo anterior, com o cuidado de reformulá-la para que o problema comece a ser montado: como lidar com o estatuto da imagem cinematográfica no interior do cinema narrativo clássico, em que a aparente sedução pelo assunto se mostra mais acentuada na comparação com outras gramáticas visuais de corte moderno ou contemporâneo? Em outros termos, como escapar da influência da abordagem mimética se o que temos diante de nós é uma história contada segundo regras assentadas, codificadas e passíveis até mesmo de sistematização por meio de manuais – regras, no entanto, e não custa lembrar, que só se tornaram regras *em ato*, isto é, na medida em que cineastas como o próprio Hawks e outros de mesma estatura e geração lidaram e transformaram o legado vindo da geração griffithiana. Em outros termos ainda, a possibilidade da manutenção da noção de emergência e de mudança de aspectos no interior da própria imagem teria sua possibilidade dificultada em função da preeminência da trama?

Howard Hawks começa sua carreira ainda no cinema mudo, e não é um de seus menores méritos o fato de ter sido dos primeiros cineastas a contribuir de forma decisiva para o estabelecimento de uma gramática visual para os primeiros filmes falados, com **Scarface** (Scarface, A Vergonha De Uma Nação, 1932). A ele, também, costuma ser associada outra conquista importante, relativa ao som, com o emprego incessante dos diálogos em *overlapping* que podem ser ouvidos em **His Girl Friday** (Jejum de Amor, 1939). Em 1962, mesmo ano de **L'Eclisse**, Hawks, já com 42 filmes dirigidos (entre creditados, não-creditados, episódios e co-direção), lança um filme de aventura com quase três horas de duração ambientado na Tanzânia: **Hatari!**.

Na fase de preparação ao filme, que começa, entre idas e vindas, desde pelo menos 1955, o projeto se intitulava **África**. Na primeira grande entrevista que concedeu sobre sua obra, a Jacques Rivette e François Truffaut, tendo o cineasta Jacques Becker como convidado/entrevistador ilustre (e publicada em fevereiro de 1956 no número 56 da revista *Cahiers du Cinéma*), Hawks comenta sobre as dificuldades do *cinemascope*, que ele utilizara em seu filme de 1955, **Land of the Pharaohs** (Terra dos Faraós), e fala do novo projeto: “Eu

⁸⁴ Torres Filho, R. R. “Quatro Sonetos / 4. existencialismo”. In: *O Voo Circumflexo*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

tinha feito tentativas de anamorfose⁸⁵ desde 1926, com John Ford, e isso não nos agradou muito: penso sempre que o artista que pintava um quadro de uma certa maneira deve, ao mudar essa maneira, pintar um outro quadro”⁸⁶. “E *Africa?*”. “Para esse filme precisamos de câmeras portáteis, teremos de filmar algumas cenas segurando a câmera na mão; o *cinemascope* seria demasiado difícil”. “É o seu próximo filme?”. “Bom, não sei. Podemos filmá-lo, o argumento está terminado”⁸⁷, mas talvez faça um outro filme antes; não iremos para a África antes do próximo setembro [de 1956]”. “Pode-nos falar um pouco desse outro filme?”. “É difícil, apenas começamos a trabalhar nele. Não lhes posso dizer grande coisa, porque nem sequer decidimos todas as grandes linhas. Ainda não sei que forma vai tomar, nem sequer que gênero de filme será. O ponto de partida é um incidente verídico, de que ouvi falar, mas isso pode nunca chegar a ser um filme; depende”⁸⁸.

Dizer que **Hatari!** é um “filme sobre caçadas na África” seria o equivalente a descrever **Rear Window** (Janela Indiscreta, 1954), de Hitchcock, como “um filme sobre um vizinho bisbilhoteiro”. As caçadas estão lá, boa parte da metragem do filme se ocupa delas, mas o principal “objeto” (aspas mais que necessárias) da encenação é o próprio prazer da encenação. Acompanhamos uma linguagem visual em absoluto deleite consigo mesma, com a resolução de dificuldades auto-impostas, com a rarefação oscilante do *plot* (ora o filme se ocupa, mais ou menos, dele, ora fica para trás⁸⁹), com o

⁸⁵ Entendida aqui como o processo de alargamento horizontal da película cinematográfica, que gerou os sucessivos formatos de tela adotados pelo cinema em sua história, do 1:1.33, também conhecido como formato acadêmico (um retângulo construído à razão de 1 medida na vertical para 1,33 na horizontal – ou 1:1.37 quando do surgimento dos filmes falados), a partir dos anos 20, até o 1:2.35 do *cinemascope* de meados da década de cinquenta, passando por outras proporções como o 1:1.66, muito utilizado nos anos sessenta, e o 1:1.85, que se tornou mais ou menos o formato padrão das três últimas décadas – com a exceção dos grandes filmes-evento recentes, ou *blockbusters*, que usam proporções próximas à do *cinemascope*.

⁸⁶ Uma frase que Antonioni provavelmente subscreveria: “Quem sabe do que seremos capazes de fazer no futuro [*ele se refere às mudanças tecnológicas*]? De qualquer modo, tudo mudará, não apenas os meios técnicos, a configuração da imagem, mas também o assunto da história. O próprio método de narrar será diferente”. *Apud* Giorgio Tinazzi, “The gaze and the story”. In: Antonioni, M. *Architecture of Vision*. Nova York, Marsilio Publishers, 1996, pág. XXI.

⁸⁷ Ver nota 89 a seguir.

⁸⁸ In: VVAA, *A Política dos Autores*. Lisboa. Assírio & Alvim. 1976, págs. 149-150. Para mais detalhes deste período de pré-produção, cf. a biografia de Hawks escrita por Todd McCarthy, *Howard Hawks, The Grey Fox of Hollywood*. Nova York, Grove Press, págs. 570-578 e, em especial, págs. 541-542.

jogo de ritmos entre, de um lado, cenas de interiores, filmadas com a famosa câmera hawksiana “à altura dos olhos” e que lidam com os pequenos perigos (“hatari”, na língua suaíli, significa “perigo”) dos relacionamentos entre as personagens, e, de outro, cenas externas, filmadas com panorâmicas e *travellings* amplos e que trazem os grandes perigos envolvidos na captura dos animais. Como passar de um plano próximo, que se movimenta da esquerda para a direita, para um plano mais aberto, estático, cujo movimento é dado pelo deslocar dos atores em seu interior? Como criar um espaço fílmico *novo*, em vez de mimetizar um pré-existente, que seja capaz, por exemplo, de resolver uma das dificuldades inerentes ao gênero “filme de safári”, a saber, o fato de lidarmos com materiais fílmicos ontologicamente diferentes (seqüências documentais de arquivo, que mostram caçadas “verdadeiras” de animais selvagens em seu habitat, e seqüências filmadas com atores normalmente longe do perigo das locações) que precisam ser unidos num conjunto aceitável?

Não se trata, evidentemente, de abordar **Hatari!** como um filme metalinguístico, entendido aqui como exame *externo* do processo de filmagem, à maneira, por exemplo, do que faz François Truffaut em seu equivocado **La Nuit Américaine** (A Noite Americana, 1973). A avaliação do “sucesso” ou do “fracasso” do caso posto em questão pelo filme de Truffaut (o próprio filme, ou o “filme-dentro-do-filme”) depende de uma regra cujo ordenamento ainda é essencialmente mimético e que nos tranquilizaria, como espectadores deste filme-que-tematiza-o-filme, na medida em que permite ver como funcionam os andaimes da construção da imagem – no caso de **La Nuit Américaine**, os bastidores psicologizados das relações entre as personagens postas em cena. Neste sentido, a conhecida *boutade* de André Bazin, “Mostrar, em primeiro plano, um selvagem cortador de cabeça vigiando a chegada dos homens brancos implica necessariamente que o indivíduo não é um selvagem, porque ele não cortou a cabeça do operador de câmera”⁹⁰, é quase um desmentido *avant l’image* de seu discípulo Truffaut, na medida em que nela se

⁸⁹ A título de curiosidade: outros relatos sobre a produção do filme contam que Gary Cooper, escalado originalmente para o papel de líder dos caçadores, recusou o convite após sucessivos meses em que pedia a Hawks para ler e aprovar ou recusar antecipadamente o roteiro, então inexistente e que foi confeccionado apenas durante a filmagem. O contraponto é a descrição que Hawks faz de John Wayne, que ficou com o papel: “Wayne nunca leu um *script* que eu tivesse. Ele sempre queria que eu dissesse a ele: ‘O que é que tenho de fazer aqui?’, ‘Bem, você deve dar a impressão disto e disto’, e ele dizia ‘OK’. Quando eu começava a contar a ele alguma de minhas histórias, ele sempre dizia ‘Não quero ouvir. Nunca gostei de suas histórias, e elas sempre deram certo’”. In: Joseph McBride, *Hawks on Hawks*, Londres, Faber & Faber, 1996, p. 144.

⁹⁰ André Bazin, “O Mundo do Silêncio”. In: *O Cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 45. Na nova edição (cf. nota 16 na Parte 1 do Capítulo 1), “O Mundo Silencioso”, pág. 60. Citado também em Daney, S. *A Rampa*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 60.

encontra subjacente a descrença na relação mimética e veraz entre imagem e realidade lastreadora⁹¹.

Paralelos entre a organização de uma caçada e a feitura de um filme podem ser traçados, com a personagem Sean, de John Wayne, fazendo as vezes de um diretor de uma equipe análoga à de um filme, e o próprio Truffaut chamou a atenção para a ligação, ao descrever **Hatari!** como um relato disfarçado de um processo de filmagem⁹². O problema é que o paralelismo é desinteressante e empobrecedor, mal comum a leituras metafóricas de todo tipo, onde o A mostrado remete a um B presumido que, a cada vez que é definido, diminui e limita o A inicial. Parece-nos que **Hatari!** é quase uma recusa expressa disso: toma-se o A pelo seu valor de face, por assim dizer⁹³, – recorde-se a famosa asserção de Jacques Rivette: “A *evidência* é a marca do gênio de Hawks”⁹⁴ –, e este A é feito pela concatenação interna das imagens e dos imageados que elas direta e imediatamente denotam, ainda que o modo pelo qual ambos se relacionam fique por vezes em suspenso – nos

⁹¹ Como observação marginal, registre-se o fato de que a revista *Cahiers du Cinéma*, fundada por Bazin, elegeu **Hatari!** como o terceiro melhor filme de 1962, numa eleição vencida por **Vivre sa Vie** (Viver a Vida), de Jean-Luc Godard; o próprio Godard, em sua lista pessoal, votou no filme de Hawks em primeiro.

⁹² Ao que consta, o primeiro, em verdade, a traçar o paralelo foi Jean Douchet, em texto publicado nos *Cahiers du Cinéma* quando a revista dedicou seu primeiro dossiê ao cineasta, em janeiro de 1963. Cf. Douchet, J. “Hatari!”. In: Hillier, J. e Wollen, P. *Howard Hawks, American Artist*. Londres, BFI, 1996, p. 82. A explicação de Truffaut está registrada numa conversa com Joseph McBride, relatada por este último em *Hawks on Hawks*, p. 173.

⁹³ Desta vez é Hawks que, possivelmente, assinaria embaixo esta declaração de Antonioni, feita à época do lançamento de **L’Eclisse**: “Não me preocupo em introduzir ‘temas’ em meus filmes; detesto filmes que tenham uma ‘mensagem’. Simplesmente tento contar, ou mais precisamente, mostrar, certas vicissitudes que ocorrem, e depois esperar que elas mantenham o interesse dos espectadores.(...) Os filmes de que mais gosto são aqueles em que as imagens apresentam um sentido de realidade sem perder sua força de persuasão. Filmes feitos sem afetação, sem concessões a extravagâncias românticas ou excessos intelectualistas, filmes que olham para as coisas exatamente como elas são: não por trás, não além, não de lado, mas cara-a-cara.”

⁹⁴ A frase abre o ensaio de Jacques Rivette, “Génie de Howard Hawks”, o primeiro a colocar Hawks no panteão dos *auteurs*, ainda em 1953, no número 23 dos *Cahiers du Cinéma*. In: Hillier, J. e Wollen, P. *Howard Hawks, American Artist*, *op. cit.*, p. 28, grifo nosso. Foge ao escopo deste trabalho a discussão sobre a noção de *auteurism* desenvolvida pelos críticos franceses nos anos cinquenta, bem como as polêmicas suscitadas a partir dela. O texto curto de André Bazin, “Comment Peut-On Être Hitchcocko-Hawksien?”, publicado no número 44 dos *Cahiers*, marca algumas diferenças entre a leitura deste e a dos “Jovens Turcos” (Rivette, Chabrol, Truffaut, etc) que colaboravam na revista. Ainda assim, Bazin não se furta a afirmar: “Apesar de nossas disputas, temos todos algo em comum (...) – uma recusa atenta, sob qualquer circunstância, em *reduzir* o cinema à soma daquilo que ele expressa” [grifo de Bazin].

limites mais ou menos impostos por um cinema que ainda se pensa como narração, isto é, um cinema em que a história, o *plot*, tenha um papel a ser considerado⁹⁵. As relações deste cinema com a pintura figurativa e, principalmente, com a representação pictórica de eventos históricos ou mitológicos, é um novelo que deixaremos de lado, mas pelo menos podemos dizer, resumidamente, que se a pintura abstrata já pôde ser definida por “um *como* à procura de um *que*”⁹⁶, **Hatari!** nos mostra um *como* no limite da transformação de aspectos de seu *que*, apresentando em imagens aquele momento em que o cinema narrativo clássico mais se aproximou de sua dimensão abstrata. Não à toa, o escritor Guillermo Cabrera Infante, nos tempos em que assinava uma coluna de crítica de cinema num jornal de Havana, descreveu em divertidos termos o que seria uma análise “formal” de um filme de Hawks, o western **Rio Bravo**: “um estudo no que poderia ser chamado de fria geometria da Vinciana no cinema, que Hawks completou com um domínio total deste aparentemente simples jogo de xadrez, como se fossem elementos em um triângulo no qual a hipotenusa, assediada, está sempre correndo perigo de ser aniquilada pelos malignos catetos”⁹⁷.

Como no caso de Antonioni, procedimentos análogos dentro da própria obra do cineasta podem ser rastreados, como, por exemplo, no filme imediatamente anterior de Hawks, o acima citado western **Rio Bravo** (Onde Começa o Inferno, 1959). Para retomar o tema da psicologia mencionado acima a propósito de Truffaut, cabe um pequeno parêntese sobre a novidade, nos anos cinqüenta, do surgimento de um novo subgênero no interior da consagrada trajetória do western: o “western psicológico”. Numa longa lista encabeçada por títulos como **High Noon** (Matar ou Morrer, 1952) e **Shane** (Os Brutos Também Amam, 1953), temos uma série de filmes que decidiram “aprofundar” (estas e as próximas serão aspas *de rigueur*) o western em busca das “motivações” dos personagens, filmes que quiseram investigar “metalinguisticamente” o western para pôr em destaque seu esqueleto

⁹⁵ Exemplo involuntariamente divertido de um A que remete a um B é fornecido pelas análises do crítico português João Bénard da Costa sobre **Hatari!**, nas *Folhas* que a Cinemateca Portuguesa dedicou a Hawks em 2006. O crítico faz uma lista de correspondências entre os animais caçados no safári e as personagens do filme: “O rinoceronte é o ‘Índio’ (e é Wayne), os macacos são Buttons (...); as girafas introduzem Dallas (...); depois das zebras, começa a dança triangular Brandy-Kurt-Chips; os búfalos são a providência de Buttons e a desgraça do alemão e do francês (...). Mas o único animal que não é caçado (o elefante) é guardado para a mais poderosa metáfora. Desde que Dallas se assumiu como mãe deles (...) que os bichos não a largam mais, permitindo a Hawks as mais ousadas figurações fálicas da sua obra”. In: VVAA. *Howard Hawks – As Folhas da Cinemateca*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2006, p. 174.

⁹⁶ Giannotti, J.A. “Sobre a Imagem”, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁷ “Un Oeste Policiaco”. In: *Um Ofício Del Siglo XX*. Madrid, El País/Aguilar, 1993, p. 304.

“arquetípico”, filmes, enfim, que consideravam ser necessário “enobrecer” um gênero pobre, indigno ou *naïf*, sem entender que cinema e western são sinônimos em essência, imagem em movimento e de preferência em cima do lombo de um cavalo, e isso pelo menos desde os tempos de **The Great Train Robbery** (O Grande Assalto ao Trem, 1903⁹⁸). Hawks, é sabido, detestava este tipo de abordagem⁹⁹, chegando a dizer, na entrevista a Truffaut e Rivette citada anteriormente: “não me preocupo de modo nenhum desse gênero de problemas em que alguém se casa em primeiro lugar com tal pessoa, e assim por diante... oh! Isso não faz senão aborrecer-me, sabem? De vez em quando, leio um livro muito bom sobre esses assuntos, ou vejo uma boa peça; é perfeito. Mas para mim, um filme, *motion picture*, é acima de tudo *motion*, movimento: é por esta razão que gosto de cinema, e é por isso que o prefiro ao teatro¹⁰⁰”. Hawks usava o próprio exemplo de **High Noon** para explicar, com a verve antiintelectualista que ele alardeava em ocasiões públicas, sua antipatia a um *plot* nascido de uma premissa que poderíamos resumir mais ou menos nos seguintes termos: “Como é que um xerife de uma cidade banca o covarde desse jeito e sai por aí pedindo ajuda aos moradores?”. Em outra entrevista famosa, que Hawks deu a Peter Bogdanovich por ocasião da primeira retrospectiva de sua obra¹⁰¹, promovida pelo MoMA em 1962 e que aproveitava o gancho do lançamento de **Hatari!** no mercado americano, ele descreve a gênese do que viria a ser **Rio Bravo**: “Tudo começou com algumas cenas num filme chamado **High Noon**, no qual Gary Cooper saía correndo tentando conseguir ajuda e ninguém o ajudava. Isso é uma coisa tola de se fazer, principalmente porque no fim do filme ele é capaz de resolver o negócio sozinho. Então eu disse, ‘vamos fazer o contrário, e adotar um ponto de vista profissional’ (...) Fizemos tudo nessa direção, a exatamente contrária. (...) E funcionou, e as pessoas gostaram”.

Assim, seu filme **Rio Bravo** é uma resposta premeditada (e explícita, como se vê) a **High Noon**, com a mesma premissa de um *que* (xerife indefeso

⁹⁸ Paulo Emílio, ao relativizar a freqüente importância dada a este filme em seu papel “inaugurador”, faz a oportuna ressalva: “em **The Great Train Robbery** não há cowboys e o papel dos cavalos é puramente acidental”, em seu texto “A ópera de cavalo e do pobre”. In: Sales Gomes, P.E. *O cinema no Século*. São Paulo, Cia das Letras, 2015, pág. 548.

⁹⁹ Embora tenha elogiado **Shane**: segundo ele, “a damn good western”, in Joseph McBride, *Hawks on Hawks*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁰ VVAA, *A Política dos Autores*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰¹ E que, segundo Jim Hillier e Peter Wollen (*op. cit.*, p. 67), foi a entrevista que “apresentou” Hawks aos críticos americanos e ingleses nos anos sessenta, embora Hawks já houvesse dado a entrevista longa aos *Cahiers* mencionada na nota anterior. Cf. Bogdanovich, P. “Interview with Howard Hawks”. In: Hillier, J. e Wollen, *op. cit.*, pps. 50-67.

contra uma gangue) com uma solução genial: o filme não tem história alguma, 141 minutos em que nada, ou pouca coisa, acontece de fato, isto é, não acontece nada de importante do ponto de vista dramático (leia-se “motivação psicológica”) e o filme é construído a partir dessa espera de que algo aconteça, esvaziando e desmilinguindo qualquer pretensão de profundidade em nome de uma encenação magistral que opera o tempo todo em registro baixo, antiloquente, sem sequer lançar mão de *close-ups* – são apenas três durante o filme todo; **High Noon**, em contrapartida, somente de *close-ups* de relógio (!), para aumentar a “tensão” da hora da chegada do trem com os malfeitores, tem uma boa dúzia deles. Hawks, nas conversas com Joseph McBride, comenta sobre essa carência, ou melhor, desnecessidade do western em relação às histórias e sobre as mudanças trazidas pelo western psicológico: “Não há muitas histórias que você pode fazer sobre o Oeste que sejam boas. Não há uma escolha assim tão grande. O western é a forma mais simples de drama – uma arma, morte – e todas elas recaem na verdade em dois tipos. Um é a história do começo do Oeste, a história dos pioneiros, que era a história de **Red River** (Rio Vermelho, 1948). Depois temos a fase em que lei e ordem aparecem. Temos um xerife – às vezes um mau xerife, às vezes um bom. Há apenas algumas poucas formas. (...) Aí, quando surgiram um monte de novas histórias, com pessoas doentes e psicopatas e nudez e coisas desse tipo, eu realmente não sabia pra que diabo de lado as coisas iriam”¹⁰². Ainda na entrevista a Bogdanovich, citada acima, ele reforça: “Também decidi que o público estava ficando cansado de *plots* e, como você sabe, **Rio Bravo** e **Hatari!** têm pouco *plot* e mais desenvolvimento de personagens (*characterization*)”¹⁰³.

Feito três anos depois de **Rio Bravo**, **Hatari!** e sua ambientação africana poderiam induzir a análise a considerar que tivesse havido um abandono de tais questões levantadas a propósito do confronto entre o primeiro filme e **High Noon**, mas novamente o próprio Hawks é explícito a respeito: “Não fiz muitos westerns. As pessoas dizem que eu fiz muitos, mas fiz apenas cinco westerns, num total de 40 filmes em minha carreira. Se você considerar **Hatari!** um western, *que é o que faço quando penso a respeito*, então eu fiz seis deles”¹⁰⁴.

Um western peculiar, é verdade, se levarmos em conta o aparato técnico mobilizado para o filme, com várias câmeras à disposição (apenas um

¹⁰² Joseph McBride, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰³ Bogdanovich, *op. cit.*, p. 64. A palavra “caracterização”, em português, costuma ser mais empregada em relação aos recursos de maquiagem e figurino utilizados para modificar a aparência de um ator em função do papel a ser feito.

¹⁰⁴ Joseph McBride, *op. cit.*, p. 138, grifo nosso.

dos rinocerontes capturados – foram quatro – destruiu três delas), três aviões sobrevoando as locações e “perto de cinquenta veículos de todo tipo, jipes, caminhões, station wagons”¹⁰⁵, além de mais de quatro dezenas de animais selvagens envolvidos na produção¹⁰⁶.

Um western peculiar, além disso, que deu origem a uma partição junto à crítica no que diz respeito ao modo pelo qual a produção hawksiana a partir de **Rio Bravo** e **Hatari!** passa a ser apreciada. Nas palavras de Todd McCarthy, “enquanto, de um lado, Hawks estava se tornando mais conservador, ao recuar em busca de valores tradicionais do cinema mudo, encontrando soluções a partir da sua própria obra passada e conforto a partir de gêneros estabelecidos, por outro lado ele se tornava mais ousado em seus métodos narrativos. Quando funcionou de modo perfeito, como em **Rio Bravo**, o resultado podia ser fácil e justificadamente chamado ‘clássico’. Depois, em **Hatari!**, ele foi tão longe nesta estratégia de trabalhar sem rede de proteção que o filme parecia *radicalmente moderno*; quando os elementos não se amalgamavam, como em **Man’s Favorite Sport?** (O Esporte Favorito dos Homens, 1963), e **Red Line 7000** (Faixa Vermelha 7000, 1965), seu estilo simplesmente parecia duro e arcaico. De qualquer modo, fica claro que, na última década da carreira de Hawks, sua maior diversão era o desafio de criar estratégias narrativas arejadas e inventivas, o antídoto à visão convencional de que ele estaria preguiçosamente reaproveitando as mesmas velhas histórias”¹⁰⁷.

As “mesmas velhas histórias” podem, inclusive, ser postas em outra perspectiva a partir das pistas fornecidas por estes últimos filmes. De novo McCarthy: “Ao tentar retomar ‘um pouco do espírito com que antigamente fazíamos filmes’, Hawks voltou sua atenção a alguns poucos princípios. Desde **The Big Sleep** (À Beira do Abismo, 1946) ele começava a mostrar um desprezo crescente em relação ao primado do *plot* linear e lógico. Ainda que tenha permanecido fiel à importância abrangente do contar uma história, ele agora preferia, de modo quase secreto, contar a história por meio dos desejos

¹⁰⁵ *Id. ibid.*, p. 178.

¹⁰⁶ *Apud* Tom McIntyre, “Memories of Hatari! An interview with Jan Oelofse”. Jan Oelofse foi auxiliar do consultor técnico para as cenas de captura dos animais, o sul-africano Willie de Beer, que aparece creditado no filme. A entrevista foi publicada pela revista Sports Afield, especializada em caçadas (!). In: <http://sportsafield.com/content/memories-hatari-interview-jan-oelofse>.

Tom McIntyre publicou na mesma revista, no número de maio/junho de 2012, um texto sobre o aniversário de 50 anos do filme, “Fifty Years of Hatari! The Story Of The Most Expensive Safari In The World”, de onde extraímos a epígrafe da próxima seção. Cf. o verbete da Wikipedia a respeito do filme: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hatari!>

¹⁰⁷ Cf. Todd McCarthy, *Howard Hawks, The Grey Fox of Hollywood*, *op. cit.*, p.553, grifo nosso.

e motivações de suas personagens. Hawks já se inclinava nessa direção há mais de uma década – especialmente em **Red River** e **The Big Sky** (Rio da Aventura, 1952) –, mas agora o surgimento da televisão o afastava ainda mais do desejo de depender de um *plot*. Por causa da televisão, ele argumentava, as platéias estavam se tornando cansadas de *plots*, o que produzia nelas a sensação de já terem visto tudo antes. ‘Mas se você puder impedi-las de saber do que trata o *plot*, então você tem uma chance de manter a atenção delas’. Essa abordagem tornava mais difícil o processo de escrita, mas também mais desafiador. É a partir dessa perspectiva, então, que o restante dos filmes de Hawks devem ser vistos, julgando se ele conseguiu ou não cumprir essa tarefa arriscada que propôs a si mesmo; há, afinal, uma linha estreita separando o rigor de ocultar uma história por meio das personagens e a preguiça de não se desenvolver suficientemente uma *story line*, e os desacordos a respeito de que lado da linha seus últimos filmes se encontram têm persistido desde que eles foram feitos”¹⁰⁸.

“Radicalmente moderno”, “preguiçoso”, “ousadia narrativa”, “desconjuntado e frouxo”: onde ficamos? A hipótese que estamos esboçando aqui, dando um passo além do proposto por McCarthy, é a seguinte: o modo pelo qual entendemos e julgamos as decisões e estratégias formais e narrativas empregadas por Hawks em seu período final determina e modifica nossa apreensão de sua filmografia pregressa, incluídos aí filmes indisputadamente considerados clássicos em seus gêneros e que talvez o sejam por razões desinteressantes ou que, no mais das vezes, limitam tais filmes a um cânone trivial¹⁰⁹.

Vejamos um exemplo tirado de um destes clássicos insuspeitos, **Only Angels Have Wings** (Paraíso Infernal, 1939), a obra de Hawks comumente considerada o epítome do filme de ação, cujo *plot* se ocupa de um grupo de aviadores comerciais em missões quase suicidas, a partir de uma pista de pouso precária em meio às montanhas dos Andes¹¹⁰. Próximo do final, a

¹⁰⁸ *Id. ibid.*, págs. 552-553.

¹⁰⁹ Jean-Louis Comolli, ao resenhar **Man’s Favorite Sport?**, de 1964, abre assim o texto: “a cada novo filme dele [Hawks], seus filmes antigos saem realçados, mas para melhor se perderem de vista.” Cf. “H.H., ou l’ironique”, in *Cahiers Du Cinéma*, no. 160, novembro de 1964, pps. 48-53. Em português: “H.H., ou o irônico”, in: VVAA, *Howard Hawks Integral*. Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado, 2013, págs. 137-141.

¹¹⁰ O comentário de Graham Greene, nos tempos em que também ganhava a vida resenhando filmes para a revista britânica *The Spectator*, ataca diretamente o *plot*: “**Only Angels Have Wings** tem tudo de que um bom filme precisa, menos uma boa história (story)”. Mas a resenha é bem positiva e destaca que é “magnificamente dirigido por Howard Hawks”. In: Greene, G. *The Graham Greene Film Reader*. Nova York, Applause Books, 1995, pág. 337.

personagem de Cary Grant, Geoff, o líder dos aviadores, vê seu melhor amigo Kid (vivido por Thomas Mitchell) se espatifar num pouso aéreo mal sucedido. Corta-se para uma cena interna, num galpão, com toda a equipe do aeroporto presente, Kid num leito e Geoff sentado ao seu lado. Eles conversam um pouco, Geoff diz a Kid que o pescoço deste está quebrado, Kid pede então que todos saiam da sala. Os dois ficam num campo/contracampo por mais alguns segundos, Geoff pergunta a Kid se deve sair também, Kid diz que sim, os dois se despedem. Corta para o próximo plano, com Geoff já do lado de fora do galpão, fechando a porta com o amigo lá dentro. Subentende-se que Kid acaba de morrer. Vejamos os *stills* desta seqüência, atentando para o rigor simétrico da sucessão de planos (em progressão, por etapas, do mais aberto ao mais fechado, e deste ao mais aberto novamente¹¹¹):

¹¹¹ Se adotarmos uma convenção simples, A para os planos abertos, com várias personagens ou com a câmera mais distante, B para os planos próximos, com os dois atores dentro do mesmo plano, e C para os *close-ups*, temos a seguinte ordenação da seqüência: A-B-C-B-A-B-C-B-A, ou seja, quatro progressões que alternam direções (do mais aberto “A” para o mais fechado “C” e vice-versa) – ABC, CBA, ABC e CBA. Os planos “B” com o cigarro, em cada uma das extremidades da ordenação, reforçam visualmente a unidade da seqüência.

A cena demonstra e denota a dificuldade das condições de trabalho daqueles aviadores, a nobreza da atitude de Kid e de Geoff no momento final daquele, a tristeza deste ao perder o melhor amigo, o código de honra de homens corajosos em ambientes perigosos e hostis, etc. Tudo isso ela

mostra¹¹². Mas ela mostra *só* isso? Também aqui seria cabido buscar e ressaltar uma possível mudança de aspecto no que vemos?

Começemos com uma digressão, a partir do que foi discutido sobre a obra de Antonioni no primeiro Capítulo. A pista vislumbrada neste filme de Hawks encontra eco num procedimento análogo presente no filme de Antonioni que inaugura a assim chamada Trilogia do Silêncio, de que **L'Eclisse** é o fecho: **L'Avventura** (A Aventura, 1960). A partir de um certo ponto do filme, o sumiço inicial de Anna (interpretada por Lea Massari), no passeio pela ilha, deixa de ter qualquer importância para a trama e para as personagens de Claudia, sua amiga, e Sandro, seu namorado, como se o desaparecimento da imagem de Anna acarretasse um rearranjo das demais partes do filme, culminando com o absoluto desinteresse do casal Claudia/Sandro pela resolução do mistério inicial – com o perdão do truísmo, se Anna sumiu do plano, ela sumiu do filme (na feliz expressão de Pascal Bonitzer, é o “desaparecimento do desaparecimento de Anna”¹¹³).

Do mesmo modo, o magnífico e conhecidíssimo plano-sequência ao final de **Professione: reporter** (Profissão: Repórter, 1975) reitera esta concepção: se somente a imagem responde pelo sentido do que vemos, a partir do momento em que a câmera sai do quarto da personagem David Locke, vivida por Jack Nicholson, isto é, a partir do momento em que *não o vemos mais*, sua própria existência é suspensa e seu assassinato pode ser cometido – com o requinte formal de crueldade de o crime ser realizado fora-de-campo *ao mesmo tempo* em que a câmera dá a volta sobre si mesma, depois de ter saído do quarto, para voltar a enquadrar o hotel onde David Locke estava hospedado – ecoando, aliás, uma solução semelhante utilizada por Kenji Mizoguchi nos minutos finais de **Ugetsu Monogatari**, “Contos da Lua Vaga”, de 1953: quatro takes com a câmera varrendo em *travellings* curtos o reencontro de Genjuro e Myiagi, sua esposa, juntamente com o filho deles, a casa da família e, *depois do afastamento da câmera* ao raiar do dia, o retorno a Genjuro e sua solidão, com o desaparecimento das imagens da esposa, apenas imaginadas/sonhadas por ele (do mesmo modo que, um ano depois, em **Chikamatsu Monogatari**, do mesmo Mizoguchi, “Os Amantes Crucificados”, de 1954, a crucificação dos amantes do título nacional – Chikamatsu do título original é o autor da peça que serve de base ao filme – só acontecerá depois da tela “Fim”, quando não mais os vemos).

¹¹² Para os aficionados por leituras “conteudísticas”, ela mostra até um gancho metafórico, a fumaça de cigarro que exala de Kid e que coincide com seu último suspiro.

¹¹³ A lembrança é de Peter Brunette em seu *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge/Nova York, Cambridge University Press, 1998, pág. 31.

No caso de **Only Angels Have Wings**, e com perdão renovado do truísmo, *Kid só pode morrer fora do campo*, a partir do momento em que sua imagem não está mais presente. Ao fechar a porta do galpão, e com a quebra da construção rigorosa A-B-C mencionada na nota 111, Geoff/Cary Grant encerra também a *visibilidade* da imagem de Kid, que não mais retornará ao filme¹¹⁴.

Voltemos a **Hatari!** e ao artigo de Rivette, o primeiro a alçar Hawks ao panteão dos Autores, segundo a ótica e a política dos *Cahiers* no início dos anos 50. Em meio a afirmações que carecem de justificativa mais fundamentada e outras que nos encantam pelo acerto delas, podemos ler: “o que Hawks filma são *ações*, meditando apenas sobre o poder do que aparece. Não nos preocupamos com os pensamentos de John Wayne quando este caminha em direção a Montgomery Clift no final de **Red River**, ou com os pensamentos de Bogart enquanto ele está batendo em alguém: nossa atenção está dirigida apenas à precisão de cada passo – o ritmo exato da caminhada – de cada golpe –, e ao colapso gradual do corpo espancado”. Se não nos preocupamos com o pensamento das personagens, é porque ecoamos, conscientemente ou não, o célebre protesto do pintor Auguste Renoir, rememorado nas palavras de seu filho cineasta, Jean: “Lembro da cólera terrível de meu pai a propósito de um de seus quadros, mostrando uma jovem com a cabeça ligeiramente inclinada, a que um *marchand* queria dar o nome comercial de *O Pensamento*. Furioso, Renoir protestou: ‘Nos meus quadros não se pensa’”¹¹⁵. Inscrita na revolta de Auguste Renoir está, claro, a recusa a aceitar um referencial externo ao quadro que sirva de muleta explicativa a este.

¹¹⁴ Amigos mais versados me alertaram para o fato de este ser um procedimento comum em tragédias gregas, isto é, a morte fora do palco. Não pude fazer o levantamento para tal afirmação, mas ao menos um exemplo mais próximo – e eloquente por contraste – pode ajudar: trata-se, em Shakespeare, sabidamente um autor que empilhava cadáveres em cena, da morte de Duncan no início de *Macbeth*, que ocorre fora do palco e cujo resultado é externado por Macbeth e seu terrível “*I have done the deed*”. Daí, também, o abismo que há entre a versão da peça feita por Orson Welles, em 1948, e a de Polanski, em 1971. Welles cumpre a recomendação acima e dispõe ambos, Macbeth e a Lady, alternando-se na ida ao quarto de Duncan para o assassinato e para o retorno das adagas, com a utilização, pela primeira vez no cinema (segundo alguns defensores de Welles), das possibilidades expressivas de um plano único (um *long take* que é quase um plano-sequência) *no limite da duração da bobina*, entre 10 e 12 minutos – o plano de Welles dura 10min30 –, concomitantemente ao que Hitchcock estava explorando de modo intensivo em **Rope**, Festim Diabólico, 1948, e mitigado em **Under Capricorn**, Sob o Signo de Capricórnio, 1949. Polanski, por sua vez, em sua versão – co-escrita com Kenneth Tynan, fã e amigo antigo de Welles –, tem ao menos o mérito da homogeneidade: sempre escolhe a pior dentre as alternativas, com direito a um *grand-guignol* constrangedor na morte de Duncan, talvez a pedido do produtor do filme, Hugh Hefner, sim, o da *Playboy Magazine*.

¹¹⁵ Renoir, J. *Escritos sobre Cinema 1926-1971*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1990, pág. 318.

Do mesmo modo, Hawks filma ações, não pensamentos, e o trecho da entrevista aos *Cahiers* citado anteriormente, isto é, sua predileção pela palavra *motion* na expressão “motion picture”, torna-se evidência fílmica quando percebemos o privilégio dado, em **Hatari!**, às cenas de caça aos animais: para além do fato de o filme se escandir ao redor delas como eixos estruturantes, elas ocupam mais da metade da minutagem do filme e respondem pela quase totalidade das cenas externas.

É evidente que o que se entende por ação não se restringe a câmeras em movimento em perseguição desenfreada a animais, e o próprio Jean Renoir, cineasta de mesma geração da de Hawks, se refere a isso no texto acima citado: “Sem ser muito versado em grego, sei que o cinematógrafo consiste em inscrever movimentos. Os movimentos que amo não são necessariamente os produzidos por cavalos a galope ou automóveis rolando por ravinas. O gesto de uma jovem arrumando os cabelos me basta, assim como a respiração de uma bela mulher adormecida nua em sua cama ou um gato que se espreguiça” (pág 318). Uma tal idéia não é estranha ao universo de Hawks, e as cenas internas de **Hatari!** estão repletas de exemplos de tais movimentos em pequena escala que produzem efeitos plásticos em consonância a tópicos do *plot* propriamente dito. Vejamos em detalhe a seqüência que introduz a personagem Dallas, vivida por Elsa Martinelli, flagrada na cama do quarto pertencente a Sean Mercer, papel de John Wayne.

Depois de uma noite regada a quantidades generosas de uísque, o grupo de caçadores volta ao acampamento e Sean entra em seu quarto para dormir. É surpreendido por uma mulher deitada em sua cama:

Os dois conversam um pouco, Sean pergunta o que ela está fazendo ali. A seguir, a personagem Pockets, vivida por Red Buttons, entra no quarto para perguntar algo a Sean, e, bêbado, se dirige a Dallas confundindo-a com Sean:

Desfeita a primeira confusão, Pockets também se espanta com a intrusa e, ao perceber-se sem a parte de baixo do pijama, abaixa-se para se cobrir:

A seguir, Kurt, a personagem vivida por Hardy Krüger, também entra no quarto para pedir bicarbonato a Sean, e igualmente quer saber o que aquela mulher está fazendo na cama deste:

Depois disso, Hawks muda o set-up da câmera e passa a um campo/contracampo clássico, com os três de um lado, em leve *plongée*, discutindo entre si, e Dallas do outro, num *contre-plongée*, deitada na cama e pedindo a eles que saiam do quarto e deixem a conversa para o dia seguinte. Não trataremos destes planos, mas eles seguem abaixo para mostrar a mudança de posição:

e

Voltando aos *stills* iniciais desta seqüência: o *assunto* deles é a apresentação desajeitada da personagem feminina que virá a ser o móbil de interesse amoroso da personagem principal Sean Mercer, o líder dos caçadores, vivida por John Wayne. Vemos, inicialmente, uma situação insólita, de um homem que entra em seu quarto para encontrar sua cama já ocupada por uma estranha, vemos seus amigos que também se espantam com a situação e tentam entendê-la, ainda que bêbados, e vemos que as explicações serão dadas no dia seguinte, com todos sóbrios. Mas vemos também que a composição do quadro nos induz a uma compreensão ainda tateada, apenas intuída a esta altura do filme, de que as duas pontas da diagonal formada pelas quatro personagens, os dois extremos que são Dallas e Sean, têm alguma coisa que os une visualmente desde o início da cena, e a personagem de Pockets, *ao se abaixar para se cobrir*, permite que a linha construída pelo plano se reforce com a chegada da personagem de Kurt, que por sua vez *só poderia entrar ali*, no intervalo entre Pockets e Sean, montando a “escada” que vai de Sean a Dallas e vice-versa. Novamente um still extraído da cena:

[Note-se, de passagem e ainda sobre a questão da *importância* do assunto, que mesmo este entrecho amoroso, feito, a princípio, por idas e vindas ao longo da história dos dois pólos masculino e feminino principais, Sean e Dallas, no esquema clássico do “Eles se gostam? Eles não se gostam? Eles brigam? Eles farão as pazes?”, que tradicionalmente sustenta um filme como fio vermelho¹¹⁶, tal entrecho é resolvido pelo filme parcialmente na minutagem de 1h16min, como veremos na sequência analisada logo abaixo, e, em definitivo, em 1h36min, restando ainda *uma hora* de filme. Somente nos minutos finais, 2h30min, retoma-se o problema amoroso com a fuga inesperada de Dallas e sua caçada pela ruas de Arusha, a última do filme. Há, ainda, um outro sub-enredo afetivo de certa importância, um triângulo amoroso que se transforma em quadrado e que envolve as personagens de Brandy, a organizadora da caçada, Kurt, o piloto, Chips, o atirador, e mais tarde Pockets, e que não será abordado aqui.]

O outro exemplo de mudança de aspectos que uma cena em pequena escala pode esclarecer surge no momento do filme em que Dallas conversa com Pockets a respeito das dificuldades em se aproximar de Sean. A equipe do safári, longe da casa que serve de base às expedições, está instalada em barracas num acampamento, numa cena noturna. Dallas vê Pockets andando e o chama. Este “atravessa” um obstáculo visual, um tronco de árvore, para encontrá-la:

¹¹⁶ Sobre a noção de “fio vermelho”, veja-se a seguinte passagem de Goethe, nas *Afinidades Eletivas*: “Já ouvimos falar de um equipamento típico da Marinha inglesa. Todas as cordas e amarras da Armada real, da mais forte à mais fraca, são tramadas de tal forma que um **fio vermelho** as perpassa por inteiro, sendo impossível de ser tirado sem desfazer tudo, e assim pode-se reconhecer até mesmo os menores pedaços de corda como pertencentes à Coroa”. Goethe, J.W. *Die Wahlverwandtschaften*. In: *Goethes Werke*. Berlin/Darmstadt, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1953, Band III, Parte 2, Capítulo 2, pág. 236. Há tradução brasileira: Goethe, J.W. *As Afinidades Eletivas*. São Paulo, Nova Alexandria, 1992, Parte 2, Capítulo 2, pág. 147

Ultrapassado o “obstáculo”, Hawks pode mudar o set-up da câmera e enquadrar os dois conversando amistosamente:

Neste quadro acima, podemos ver que a única linha vertical em destaque, o poste de sustentação da barraca, fica à esquerda de Dallas, deixando ambos na mesma “área” do plano, já que são amigos e aliados no que diz respeito à dura tarefa de quebrar a resistência de Sean. O diálogo dos dois, relativamente longo, se dá sempre neste mesmo arranjo visual, com uma única mudança significativa que é o virar-se de Dallas para uma posição frontal à câmera, o que irá preparar sua saída do plano:

Pockets sai do quadro, ela se levanta e toma a decisão de confrontar Sean:

Hawks muda novamente o enquadramento e abre a cena a fim de mostrar o deslocamento de Dallas, que terá também de ultrapassar outro “obstáculo”, Kurt, que estava conversando com Sean na barraca deste:

Kurt se despede, sai do quadro e isto permite a Hawks mudar novamente de set-up e enquadrar Sean e Dallas de modo análogo ao que havia feito com ela e Pockets, mas com uma diferença visual significativa:

Desta vez, como vemos acima, a linha vertical do poste da barraca divide o plano e opõe as personagens em duas áreas distintas da imagem, a partir do eixo do poste. Este arranjo dura ao longo da primeira parte do diálogo, em que Dallas ainda está conversando amenidades:

Em seguida, ela toma coragem e pergunta a ele de que jeito ele gosta de ser beijado. Visualmente, é preciso que a separação da linha do poste seja superada, com o avanço dela em direção a ele:

Um corte permite que o plano se aproxime dos dois, com uma nova posição da câmera:

Ele se assusta com o beijo, ela pergunta se ele prefere um beijo longo, em vez de curto, e o beija novamente:

Segue-se um contracampo rápido, a fim de mostrar a expressão de Dallas:

Por fim, e de volta ao campo inicial, Sean toma a iniciativa do beijo e os dois podem permanecer definitivamente na mesma área do plano, à esquerda do poste:

Antes de passar à seqüência principal de **Hatari!** escolhida para análise, na Parte 2 deste capítulo, convém nos determos um pouco ainda, e mesmo que rapidamente, nas referências teóricas levantadas por alguns comentadores e as implicações filosóficas que daí decorrem.

Se evitamos até aqui o uso de palavras e conceitos como estilo, recorrência de temas, aspectos formais em oposição ou consonância a aspectos conteudísticos, etc, é menos por uma questão de prurido terminológico e mais por considerarmos que tais ferramentas emperram justamente aquilo de que estamos tentando chamar a atenção, isto é, a variedade e a ambiguidade conquistadas quando privilegiamos a mudança de aspectos numa mesma imagem, em detrimento do congelar unívoco representado pelos termos acima em seu emprego costumeiro. A alternância entre mono- e bipolaridade que buscamos detectar nos trechos analisados implica dizer que a cada momento, no(s) jogo(s) de linguagem que por convenção denominamos “Hatari!”, a mesma cena ou seqüência pode ser vista como descrição de um caso da regra e descrição da própria prescrição ou da regra, ao encenar *em ato*, melhor dizendo, *praticamente*, sua aplicação, e ao tomar o cuidado necessário para que um suposto conjunto de regras (um estilo?) não se consubstancie numa lista de procedimentos com existência externa e anterior aos casos por ele contemplados.

Examinar algo, um estado-de-coisa, uma cena, é *ao mesmo tempo* examinar que condições, diríamos com certa liberdade terminológica, *transcendentais* estão atuando para que este algo ou esta cena seja posta ou se dê. Em termos mais precisos, só separamos as funções representativas de uma determinada cena de suas funções apresentativas por razões didáticas, já que

ambas as perspectivas estão presentes a todo momento, na medida em que exercemos praticamente o jogo do qual elas são parte. Com o perdão pela citação longa, é a “recusa intransigente em admitir que possa haver algum ponto de vista absoluto do qual fosse possível descrever as condições práticas do uso significativo dos símbolos. As condições práticas e mundanas que presidem a configuração dos conceitos não podem ser entendidas como *fundamentos*, isto é, como algo cuja descrição pudesse valer como o traçado da *gênese* de significações a partir de um solo último, anterior a toda espécie de manipulação significativa de símbolos. Se, por um lado, a regra é definida pela técnica da sua aplicação nos casos particulares, por outro lado, a identificação dos casos como casos de aplicação correta da regra não é independente da própria regra. Por um lado, digo que apliquei corretamente uma regra em diferentes casos particulares *porque*, em todos eles, o que fiz foi a mesma coisa, o que a regra prescreve. Por outro lado, digo que fiz a mesma coisa nas diferentes aplicações da regra *porque* todas foram aplicações corretas da mesma regra. A identidade da regra e a identidade dos casos constituem-se por meio de um círculo virtuoso. É um grande mito filosófico (...) que a resposta à pergunta pelas condições de uso significativo de símbolos deva desvendar um domínio de elementos que esteja fora, alguém da esfera do uso significativo dos símbolos.”¹¹⁷

Se a monopolaridade não paira em terreno elevado, acima e etérea sobre nós, mas se encontra entranhada nas práticas do mundo do qual ela faz parte, posso, por exemplo, discutir a pertinácia da análise a cada caso, as que se me apresentam, mas não discuto a pertinácia da própria monopolaridade, sob pena de implodir o jogo de linguagem em que ela está inserida – quase como se eu dissesse: “não gosto dos filmes de Hawks”, o que é uma atitude *prática* perfeitamente aceitável, desde que se entenda que, ao enunciá-la, nos colocamos fora do jogo visado. No conhecido exemplo de alternância de mono- e bipolaridade representado pela proposição “o bispo se move na diagonal”, citado na Introdução, esta última descreve um caso da regra, bipolar por ser verdadeira quando aplicada ao bispo, falsa quando aplicada à torre, por exemplo, mas ao mesmo tempo ela, *mudando sua função*, pode ser vista como monopolar, enunciação de um regra do jogo de linguagem chamado xadrez. Sua recusa, “não gosto desta regra, prefiro que o bispo se mova ortogonalmente”, implica que, neste caso, estamos a jogar um outro jogo, e não mais o xadrez.

Do mesmo modo, se não pomos em questão a monopolaridade, também se torna difícil o trabalho de comparar diferentes mono- e bipolaridades funcionando em diferentes jogos de linguagem a constituir

¹¹⁷ In: Lopes dos Santos, L.H. “Wittgenstein e a racionalidade no mundo contemporâneo”. São Paulo, Revista *Novos Estudos Cebrap*, no. 43, novembro de 1995.

diferentes mundos: os jogos de linguagem pertencentes ao que costumeiramente chamamos de “universo Velázquez” são melhores ou piores que os jogos de linguagem identificados num “universo Ticiano”? A questão da valoração pode ser recolocada, no entanto, quando observamos que determinados jogos compartilham limites e aberturas semelhantes, quase como se fossem universos próximos ou se tivessem suas fronteiras fluidas, seja, por exemplo, a observação de determinadas ocorrências comuns a Giorgione e Ticiano, seja a constatação de que há jogos de linguagem mais e menos complexos, mais e menos ricos, cabendo ao analista decidir praticamente que grau de complexidade lhe é mais apetecível, sendo possível dizer, deste modo, que o “mundo Hawks”, com suas escolhas, soluções de problemas e mudanças de aspecto, é mais nuançado, rico e variado do que o de Quentin Tarantino, digamos.

PARTE 2 – Análise da seqüência inicial de *Hatari!*

Uma noite Red Buttons e John Wayne estavam jogando cartas ao ar livre e um leopardo surgiu do meio da mata, vindo em direção a eles. Quando Buttons mencionou que o leopardo se aproximava, Wayne disse: “Veja o que ele quer”¹¹⁸.

Hatari! tem por princípio estruturador mínimo a alternância quase que binária e didática entre seqüências externas e internas. Neste registro geral, salta aos olhos o papel que as seqüências de caçadas exercem no filme, funcionando como grandes estacas a amparar um complexo narrativo relativamente solto no que diz respeito ao *plot*, como observamos na Parte 1 deste capítulo. Para citar apenas as mais importantes, pela ordem de minutagem, temos o rinoceronte da seqüência inicial (00:00 a 09:09), depois as girafas (24:49 a 33:38), as zebras (53:49 a 57:25), os antílopes (1:04:12 a 1:04:55), o elefante Timbo (1:06:05 a 1:14:01), o leopardo juntamente com os búfalos e o jacaré (1:20:26 a 1:27:01), os avestruzes (1:28:00 a 1:29:49), os gnus (1:41:28 a 1:49:49), os macacos (1:59:37 a 2:03:34), o passeio ao lago dos 3 bebês elefantes e o encontro com a manada (2:05:25 a 2:11:28), e o confronto final com o rinoceronte (2:12:19 a 2:20:23), sem esquecer da coda do filme, quando as capturas já se encerraram, representada pela seqüência ambientada na cidade de Arusha, ao acompanharmos a fuga de Dallas com os elefantinhos a farejá-la, a partir da minutagem 2:30:52 – nossa última caçada.

Se tais seqüências têm a importância que atribuímos a elas, convém fazer a análise da primeira delas, a que dará as linhas gerais para o restante do filme: a primeira tentativa de caça ao rinoceronte. O plano que abre o filme é uma construção sólida, quase piramidal, em que vemos a personagem Sean, vivida por John Wayne, no topo de um triângulo, estabelecendo com o olhar (e com o binóculo) um campo de visão e *de ação*, o início da construção de um espaço fílmico ainda indeterminado onde os eventos desenrolar-se-ão. Temos três cores predominantes: o cinza do caminhão e o ocre do chão, ocupando dois terços horizontais do plano, e o azul esbranquiçado de nuvens do céu no terço superior:

¹¹⁸ Ver Nota 105, acima. No original: “One evening Buttons and Wayne were playing cards outside and a leopard came out of the bush towards them. When Buttons mentioned the approaching leopard, Wayne said, ‘See what he wants.’”

A seguir, um novo plano, mais próximo, novamente piramidal, mas desta vez tripartite na vertical, por conta das três personagens enquadradas. Sean continua a olhar, em busca de algo. A linha horizontal das montanhas ao fundo separa o azul do céu, que depois se vê rebatido nas camisas de Sean, azul, e das duas outras personagens, uma cinza azulada, outra azul e branca. A única outra cor em destaque é o ocre terroso do chão e do colete de Sean, amalgamados. A terra se eleva, o céu se rebaixa e um novo espaço começa a ser criado:

Sean termina seu movimento de varrer o fora-de-campo olhando para a direita, o que permite a Hawks passar para o próximo plano – Pockets, duplamente emoldurado/enquadrado pelo frame e pela janela da porta da camionete, olha para a mesma direção:

Estabelecido um primeiro vetor, ou um primeiro eixo para o olhar, da esquerda para a direita, temos a seguir um novo elemento:

As personagens de Kurt e Índio, em algum outro ponto deste espaço ainda indefinido, mas com a mesma paleta de cores (azul, marrom e cinza) a manter uma certa unidade visual, olham no sentido/eixo inverso ao dos dois planos iniciais, isto é, da direita para a esquerda. Do plano mais aberto, passamos a dois planos mais fechados, abaixo:

A volta ao grupo de Sean proporciona um curto e belíssimo movimento de câmera, com o olhar deste último guiando/direcionando o que nós veremos, e que termina ao localizarmos um agrupamento maior de animais, sempre neste eixo da esquerda para a direita. Para melhor compreensão, o movimento da câmera está desmontado nos 7 próximos *stills*::

A partir deste primeiro situar-se na cena, o filme volta a Sean, que comunica aos dois que estão no jipe a possível localização de algo que ainda não sabemos o que seja, mas que se encontra “no meio do rebanho de gnus”. A personagem Lopez, à direita, reforça a direção ao empunhar o binóculo de Sean. Note-se que a postura de Kurt, enquanto conversa com Sean, amplia o campo lateralmente, ao endereçar o olhar para a direita (e não mais somente à esquerda, como ele fizera antes):

Voltamos depois ao agrupamento inicial, desta vez pronto para a ação. O filme, que até então se encontrava em suspenso, numa espécie de *pae media res* (ou *in media suspendere res*, se estas expressões existissem...), parte para o assumido *in media res* com o caminhão e o jipe em movimento. O segundo *still* abaixo mostra Sean e os demais num plano mais aberto que o último em que o vimos (com Lopez e o binóculo), o que permite a Hawks fazer nova passagem e pular para o plano mais aberto do caminhão que começa a se deslocar. Didaticamente, a seqüência de planos, sem o corte para Kurt, mostra a progressão:

O jipe com Kurt e Índio também se movimenta, colaborando com a delimitação do espaço. Na seqüência do plano, entendemos finalmente as disposições espaciais dos dois, caminhão e jipe – a câmera, fixa, faz um movimento lateral e mostra ambos no mesmo plano, dividido ao meio entre terra e céu:

Ambos emparelham, correndo no mesmo sentido/eixo, uniformizando a direção, para que depois Hawks possa fazer um plano frontal, de dentro da cabine do caminhão, aumentando a sensação de estarmos em meio à ação:

O próximo plano é a continuação semântica natural em relação a este acima: passamos do interior da cabine, onde víamos os gnus adiante, para a tomada em que se vê externamente o caminhão em meio aos animais, deslocando-se da esquerda para a direita, a mesma orientação que pautou o caminhão desde o início:

O jipe, logo atrás, faz o mesmo:

O próximo plano, que se inicia com o caminhão sozinho, traz a câmera girando em torno do eixo e termina com o jipe surgindo logo atrás, a reforçar a proximidade de ambos no espaço:

O novo corte traz dois planos mais próximos e que mantêm o deslocamento esquerda-direita, com os dois veículos se sucedendo e dando ao espectador a noção de que o terreno é irregular, com buracos e desníveis:

A aproximação feita pelos planos acima permite a Hawks cortar para o caminhão num plano mais próximo ainda, mostrando o grupo de personagens em cima da caçamba e Pockets ao volante; é também o primeiro plano feito com *rear projection*,¹¹⁹ recurso utilizado poucas vezes por Hawks no filme, geralmente para inserir diálogos nas cenas de ação (o que acontecerá a seguir, com Pockets):

O próximo plano mostra, finalmente, o que se está perseguindo, o móbil que desencadeou toda a movimentação das duas equipes: um rinoceronte, solitário na cena, filmado de modo frontal, com uma provável câmera fixada na frente de um veículo da produção, próxima ao chão:

¹¹⁹ Atores, geralmente em estúdio, fazem a cena em primeiro plano, tendo atrás um fundo branco onde é projetada a paisagem que acompanha a cena.

A importância do surgimento do rinoceronte, a partir da maneira como a sequência está sendo construída, é inquestionável – é *dele* que trata o início do filme. Mais tarde, seremos informados de que ele é o animal que traz mais perigo – *batari!*... – aos caçadores, havendo inclusive uma possível “maldição” (“*jinx*”) sobre o ato de caçá-lo, como se ele fosse uma espécie de limite da empreitada humana, o ponto onde o esforço da atividade de caça bate e volta¹²⁰. Se, como estamos acompanhando até agora, os minutos iniciais se ocupam em criar, aos poucos e com sucessivos acréscimos visuais, um espaço fílmico onde a ação acontece, obedecendo a eixos que vão sendo montados, o rinoceronte aparece desde já como um primeiro obstáculo ao mesmo tempo temático e físico. No entanto, a essa importância do rinoceronte é acrescido imediatamente um grão de sal, pois o corte dá ensejo ao próximo plano e à observação bem-humorada e politicamente incorreta (aos ouvidos de hoje) de Pockets: “deve ser uma fêmea, não consegue decidir que direção tomar”¹²¹:

¹²⁰ Na minutagem de 1:00:02, a personagem do Índio comenta com Sean sobre três casos em que houve acidentes (ferimentos graves? mortes?) envolvendo rinocerontes: um jovem belga, o pai da personagem Brandy, dono do rancho, e o próprio Índio. Este chega a sugerir a Sean que desista da captura ao animal.

¹²¹ Para os interessados em leituras interpretativas, na linha que busca explicações temáticas ou conteudísticas à pergunta “o que significa *isso?*”, temos novamente aqui uma possível pista a merecer algumas linhas, de cujo desenvolvimento não nos ocuparemos: o rinoceronte, de limite físico, é alçado à condição transcendente de algo que foge à domesticação/compreensão do homem, uma possível sacralização de uma força da natureza alheia e resistente ao homem. Que, ainda por cima, seja uma fêmea, só acrescenta mais uma camada de interpretação.

O próximo take é uma aproximação da massa corpórea representada pelo rinoceronte, desmontado abaixo em dois *stills*, com a mesma câmera frontal e próxima ao chão:

Até aqui, os planos todos nos haviam levado em movimento contínuo da esquerda para a direita, alargando o campo/buscando o fora-de-campo sempre nessa direção. Porém, o próximo take traz uma surpresa, possibilitada pelo plano frontal¹²² acima, do rinoceronte:

O jipe, com Kurt e Índio em *rear projection*, aparece pela primeira vez em eixo invertido, correndo da direita para a esquerda. Esta nova informação visual será desenvolvida logo adiante e funciona aqui mais como um alerta. A seguir, voltamos ao caminhão e a seu eixo esquerda-direita:

¹²² Sobre o papel dos planos frontais, entendidos como neutros – porque permitem a mudança de direção a partir deles, cf. Mascelli, J.V. *Os Cinco Cs da Cinematografia*, São Paulo, Summus Editorial, 2010, págs. 102-156, e em especial, págs. 105-108.

O plano seguinte, da caçamba do caminhão, nos deixa mais próximos de Sean e da vara com laço que ele irá utilizar para a captura do animal:

Vemos então o que ele vê: o rinoceronte, pela primeira vez, correndo no eixo direita-esquerda, seguido pelo jipe logo atrás, com Kurt e o Índio, nos dois *stills* abaixo:

O jipe, neste novo eixo direita-esquerda, está *cercando* o animal e ao mesmo tempo construindo para nós o espaço entre os dois veículos. Esta mudança de eixo no que diz respeito ao jipe, antes de assinalar uma possível infração narrativa ou semântica, serve a uma espécie de necessidade visual lógico-sintática, com o perdão pela má expressão: com a mudança, ganhamos *visualmente* um novo vetor que facilitará as sucessivas delimitações espaciais. A seguir, Sean dá instruções a Kurt, via Pockets (que está com o rádio, na cabine), para que canse o animal:

No mesmo eixo acima, seguem-se dois takes, o jipe correndo ao lado e cansando o animal e o corte para Kurt, que pergunta a Sean para que lugar ele deve conduzir o animal:

Voltamos ao caminhão e a uma tentativa fracassada de laçar o rinoceronte — o animal recua:

Não só recua – na mudança de eixo, vemos que ele investe contra a lateral do jipe, atingindo o veículo, com o barulho metálico na trilha sonora:

Nos próximos dois planos, que repetem os enquadramentos em *rear projection* da caçamba e da cabine utilizados anteriormente, Sean diz a Pockets para avisar Kurt de que é preciso tomar cuidado com o animal, “this is a mean one”:

Em vez de cortar para o jipe com Kurt e Índio, voltamos a ver o rinoceronte correndo paralelamente ao caminhão, sempre da esquerda para a direita. Desta vez, a investida do animal será neste veículo, com novo barulho metálico do choque:

A seguir, uma pequena pausa: dois planos frontais, com a câmera parada, próxima ao chão, mostrando as manobras dos veículos para fazer meia-volta e reiniciar a perseguição. Planos frontais usualmente permitem a um cineasta que adote, no que se segue a eles, a direção de eixo que desejar, na suposição de que o espectador entenderá que houve uma mudança (ou não) na dinâmica espacial do filme empregada até aqui (ver nota 122, acima). Hawks, porém, faz um jogo curioso com eles: o jipe entra no plano estático vindo da esquerda para a direita (ao contrário, portanto, do movimento que vinha fazendo até então), para sair em seguida da direita para a esquerda, após a manobra, voltando a empregar o eixo das cenas anteriores onde ele aparecia:

Hawks faz a mesma coisa com o plano estático do caminhão: ele entra no plano vindo da direita para a esquerda (ao contrário dos deslocamentos anteriores), faz a curva e restabelece a direção esquerda-direita, o que facilita, inclusive, o próximo corte, de volta à caçamba, com Sean pedindo a Pockets que volte a se aproximar do rinoceronte para uma nova tentativa, como vemos nos 4 *stills* abaixo:

Voltamos, num plano muito curto, ao eixo do jipe, com o detalhe do laço à esquerda, no alto, e a nova investida do rinoceronte – a terceira – à lateral do caminhão:

Novo corte, agora para o eixo do caminhão, de modo a vermos – e ouvirmos – o impacto da investida do animal, com forte barulho na trilha sonora:

Voltamos à caçamba e a Sean, pedindo a Pockets que não deixe a fêmea fugir:

Daí passamos novamente para um curto plano frontal, que repete a solução sintática anterior – o caminhão sairá do plano indo para a direita. A câmera fixa, no entanto, não está mais no chão, como antes, e sim à altura dos olhos, o que aumenta a sensação física da proximidade do caminhão e da manobra. Abaixo, em dois *stills*:

O novo corte traz o rinoceronte correndo no mesmo eixo do caminhão, da esquerda para a direita. Como a cena é crucial para o que se segue, e é feita num único take, pedimos desculpas por decompô-la em 8 *stills*:

Esta quarta investida do animal, acompanhada de seu resfolegar acentuado na trilha sonora, e cujo término se dá num grande *close-up* a partir de um ponto de vista (*p.o.v.*) de quem está no jipe, tem consequências diretas à ação, como se pode imaginar, representando o início de uma mudança no filme – o próximo plano, curto, como que a situar o espectador, é feito a partir do ponto de vista do caminhão e mostra o ataque no eixo contrário:

O resultado é visto num corte mais próximo do jipe, com a perna atingida de Índio e o destaque do vermelho do ferimento:

No próximo plano, de volta ao caminhão, Sean, aos berros, grita para Pockets que o rinoceronte atingiu o Índio e pede a ele que faça meia-volta:

Quando a câmera volta para o jipe, vemos que ele reduz a velocidade e pára, pela primeira vez desde que o filme todo se pôs em movimento, lá no início:

O caminhão termina seu giro de meia-volta e também pára, ao lado do jipe:

Com os veículos parados e o Índio ferido, encerra-se a perseguição, a tentativa de captura do rinoceronte e encerra-se também a proposta visual que organizou este início: nestes 4 minutos e 23 segundos tivemos 49 planos que estabeleceram a sintaxe das cenas externas de ação que acompanhará o restante do filme.

Diferentemente do que havíamos visto na cena inicial de **L'Eclisse**, de Antonioni, onde a *mise-en-scène* se divertia em recortar e decupar o espaço fílmico em ângulos improváveis, preenchidos à exaustão por diversos objetos e detalhes, aqui, em **Hatari!**, partimos de um pressuposto e de uma dificuldade auto-imposta que é quase o inverso daquela do italiano: num espaço que não conta com praticamente nenhum referencial físico a delimitá-lo, seja um acidente físico ou geográfico, seja uma intervenção humana, isto é, numa planície narrativamente sem limites onde céu e chão se aproximam e se amalgamam, onde a sucessão de cores pastéis estabelece uma paleta homogênea (só interrompida por um acidente), torna-se mister conquistá-lo ou esboçar seu desenho a partir da construção de eixos que funcionem como bengala/amparo visual para que nos situemos nele. Os deslocamentos horizontais das câmeras, montadas em veículos em rápido movimento, tentam fazer jus à horizontalidade do cenário que se expandiria ao infinito, não fossem as ações humanas a desenhá-lo – mesmo que fracassadas, como ocorre com o acidente do Índio. O mapa rabiscado pelos eixos e direções, a cartografia obtida, por assim dizer, é a de um mundo recém-criado, o mundo daquele lugar, daquela planície, da África, do filme **Hatari!**, do cineasta Hawks, etc. – daí, inclusive, aqueles segundos iniciais com que o filme abre, segundos de espera, *statikós*, que precedem o movimento dos veículos e precedem, portanto, a criação deste mundo. As coordenadas resultantes são fluidas, é verdade, já que montadas e remontadas em velocidade, na caçamba de um caminhão ou no interior de um jipe em movimento, do mesmo modo que eram fluidas também as coordenadas conquistadas a duras penas no caso da extensão infinita das pradarias do Oeste, feitas e refeitas no lombo dos cavalos a galope – e este é só mais um aspecto a aproximar **Hatari!** dos westerns, como discutimos na primeira seção deste capítulo.

É nesse sentido também que, a título de exemplo, boa parte das demais caçadas obedecerá a esta construção de vetores: a das girafas se desenrola, no início, da direita para a esquerda, depois muda com a manobra do caminhão para em seguida voltar, a partir da pausa pelo problema com a corda do laço, novamente da direita para a esquerda; em outra seqüência longa, a da captura das zebras, o mesmo vetor é empregado, e mesmo nas cenas curtas, como a dos antílopes, os eixos permanecem mantidos. Somente bem mais adiante, quando a linguagem proposta pelo filme já se encontra devidamente assentada e seu mundo já nos é familiar, é que será permitido um brincar, um oscilar de variações: na minutagem de 1h22min, com os búfalos, ou ainda na minutagem

de 1h41min, com os gnus, os eixos mudam rapidamente, de modo mais solto, comportando mais inversões. Um raciocínio análogo explica por que, por exemplo, praticamente todos os retornos da equipe de suas expedições de caça ou mesmo de idas à cidade, na direção do acampamento, se dêem da direita para a esquerda, localizando justamente o acampamento numa espécie de fora-de-campo desejado pelas personagens para que repousem dos trabalhos diários e intuído visualmente pelo espectador a partir da repetição dos procedimentos e escolhas narrativas.

Por fim, e diferentemente, também, do procedimento de Antonioni em **L'Eclisse**, aqui a construção da identidade das personagens e de seu universo dramático se dá *ex abrupto*, em ato, na medida em que não há a criação e o desmonte de um possível mistério ou suspense acerca delas (como acontecia às duas personagens iniciais de Antonioni): em **Hatari!**, elas são *o que fazem*, e isto de modo direto e em cena: um dirige o caminhão, o outro se encarrega do rifle, outro ainda é o motorista do jipe, um quarto cuida do laço e da captura, e assim por diante. Em nenhum dos dois filmes há, propriamente, psicologia como instrumento de construção de uma densidade dramática das personagens, mas o modo como ambos operam este descarte é distinto: no caso do italiano, as perguntas, por assim dizer, psíquicas não são respondidas, no caso de Hawks, sequer chegam a ser formuladas¹²³.

Se pudemos acompanhar, nestes quatro minutos e alguns segundos, uma sintaxe em exibição desenvolta de si mesma, num fluxo ininterrupto de subordinações e coordenações, de ritmos e escansões em velocidade desenfreada a fim de criar regras e gerar seus casos, talvez seja o momento, agora, de interrompermos este fluxo e fazer uma parada estratégica, para nos ocuparmos desta vez com a semântica da imagem, ou, em outros termos, com o estatuto veraz – ou não – de sua referência oblíqua ou direta ao mundo dado e a mundos por ela criados. É o momento, pois, de passarmos a Jia Zhang Ke e seu M/mundo.

¹²³ Para possíveis desdobramentos (que não faremos aqui) das sugestões acima, bem como uma elaboração mais aprofundada da diferença entre o herói grego, cuja construção e identidade se dão pelo que ele *faz*, ao passo que o herói cristão por aquilo que ele *é*, veja-se o magistral e conhecidíssimo capítulo de abertura de *Mimesis*, de Auerbach, “A cicatriz de Ulisses” (livro cujo subtítulo remete às considerações feitas no Capítulo 1 sobre a noção de *Darstellung*: “*Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*”, “A apresentação da realidade/A realidade apresentada na literatura ocidental”): Auerbach, E. *Mimesis. A Representação [sic] da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2ª. Edição revisada, 1987, págs. 1-20.

CAPÍTULO 3 :: SHIJIE :: JIA ZHANG KE

Parte 1 – Observações gerais

*The world is my oyster no more.*¹²⁴

[*Mastropiero*] – *Jamás me hubiera imaginado así a Nueva York.*
[*Capitán*] – *Tiene razón, señor, estamos llegando a las Canarias.*¹²⁵

Shijie (O Mundo), de 2004, é o quarto longa-metragem de Jia Zhang Ke, ou Zhangke, como por vezes seu nome é grafado. O título do filme, ao mesmo tempo localizado e ambicioso¹²⁶, refere-se de imediato a um parque temático na periferia de Pequim, efetivamente existente, que tem como atrações réplicas – em escalas menores e, por vezes, francamente erradas – de várias atrações turísticas mundiais conhecidas, como a Torre Eiffel, as Grandes Pirâmides, a *Piazza San Marco*, etc.

Algumas poucas considerações preliminares são necessárias antes de passarmos de imediato à análise dos *stills*. Se for permitida uma nota pessoal, a lembrança do impacto quando vi o filme da primeira vez permaneceu inalterada ao longo dos anos. Nada, ali, lembrava os filmes da geração anterior à de Jia, a chamada Quinta Geração do cinema chinês¹²⁷, composta por nomes

¹²⁴ Verso de Ira Gershwin na canção “I Can’t Get Started”, dele e do irmão George. In: Gershwin, I. *The Complete Lyrics*. [org. Robert Kimball]. New York, Alfred A. Knopf, 1994, pág. 254.

¹²⁵ Da abertura da canção “Lazy Daisy”, do grupo argentino Les Luthiers, no disco “Mastropiero que Nunca”, de 1979. Na canção, Johann Sebastian Mastropiero, personagem recorrente dos Luthiers, viaja de navio para os EUA, a fim de conhecer seu irmão gêmeo, Harold: “Finalmente los mellizos Mastropiero se encontraron. Se reconocieron de inmediato”.

¹²⁶ “Talvez a maior conquista do filme seja o fato de ele estar à altura de seu título”. Frase final da resenha de Jonathan Rosenbaum quando da estréia do filme nos EUA. In www.jonathanrosebaum.net, link aqui: <https://goo.gl/cV8ZDK>

¹²⁷ Para uma descrição detalhada da periodização acima e mais informações sobre a carreira pregressa de Jia, cf. Xudong, Zhang. “Poética da desapareição”. In: *Novos Estudos Cebrap*, no. 89, São Paulo, março de 2011, pág.s 71-87. O texto foi originalmente publicado pela *New Left Review*, no. 63, maio-junho de 2010. Como registro breve, a (ainda incipiente) carreira de Jia já estava sob os olhos do pessoal dos *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, que ainda em janeiro de 1999 publica um pequeno dossiê sobre ele, com uma resenha favorável ao primeiro de Jia, **Xiao Wu** (Artesão Pickpocket, 1997) – é a capa da revista, com a chamada “*Jia Zhang Ke: Jeunesse du cinema chinois*” –, que acabara de ser exibido em vários festivais em 1998 – Berlim, Sarajevo, Nantes – além da primeira, salvo engano, de muitas entrevistas

que, embora distintos, criaram uma espécie de nicho de expectativas junto aos festivais de cinema internacionais e ao público ocidental em geral, com Zhang Yimou e Chen Kaige como as frentes de divulgação principais (e, diga-se, de desgosto principal, também, com o prosseguimento descendente das carreiras de ambos). A Sexta Geração, outro rótulo insuficiente, trabalhava quase que ao revés da anterior: câmeras digitais, ou, no máximo, películas de 16 mm, sem dispor de ou por recusa intencional de estúdios de filmagens, uso abundante de locações naturais e de atores não-profissionais, abandono de temas e episódios históricos do passado milenar chinês, etc¹²⁸. O filme de Jia impunha ao espectador desavisado do início da primeira década do século XXI uma série de perguntas:

com ele. Da crítica de Charles Tesson, temos uma boa observação: “A sensação de vida que emana de **Xiao Wu** vem da pulsação íntima inscrita no coração de cada plano. Nem a mistificação do cinema (uma realidade sem a câmera) e nem a desilusão (uma câmera como única realidade), mas o movimento perpétuo que conecta o espectador a esta dupla afirmação que não se deixa comprimir (*incompressible*), a da vida e a do filme. De onde vem, no cinema, a impressão de vida verdadeira que emana de um filme, se admitirmos que ela não pode se contentar com a restituição de um real bruto registrado? Pode-se pensar que ela passa pelo sentimento flutuante da existência de uma câmera no processo permanente de filmagem. Ao ver **Xiao Wu**, este pressentimento é uma evidência.”. In: *Cahiers du Cinéma*, no. 531, janeiro de 1999, págs. 24-29.

¹²⁸ Os três primeiros filmes de Jia, que formam a chamada Trilogia de Shanxi, sua província de origem, ou Trilogia de Fenyang, sua cidade natal, foram rodados de forma independente (os dois últimos, parcialmente financiados com dinheiro francês), abaixo do radar do governo federal e de suas instituições de audiovisual, e não tiveram exibição comercial na China – o único modo de vê-los era por meio de cópias piratas em DVD. No exterior, no entanto, tais filmes percorreram o circuito conhecido de festivais, com grande repercussão. **Shijie** é o primeiro filme seu a ser exibido em território chinês, e contou com financiamento de diferentes fontes, incluindo o próprio governo chinês. Cf. comentário em vídeo de Tony Rayns para a edição em blu-ray de **Shijie**, lançada pelo selo inglês *Masters of Cinema* em 2012.

Sobre ocupar-se ou não de assuntos históricos, Jia mais tarde mudou de opinião e manifestou interesse, numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, em 2007, de realizar um filme “de época”: “é uma história de espionagem, que começa em Hong Kong no final dos anos 40, e sobretudo nos anos 50. Será um filme sobre a divisão da China após a saída do exército do Kuomintang para Taiwan [partido que governou a China de 1928 até 1949, quando se refugiou em Taiwan; cf. o verbete da Wiki a respeito: <https://goo.gl/ESzd6B>]. A personagem principal é um espião do Kuomintang em Hong Kong, que está prestes a fazer contato com uma aeromoça que, por sua vez, tem liberdade de circular na China continental. Hong Kong é um lugar intermediário que permite ver os dois pontos de vista. (...) Já reuni uma documentação enorme a respeito, e assim que a primeira versão do roteiro estiver pronta, trabalharei com Chu T’ien-wen [a roteirista de boa parte dos filmes de Hou Hsiao-hsien].” In: *Cahiers du Cinéma*, no. 623, maio de 2007, págs. 58-59. Para infortúnio e desespero de cinéfilos mundo afora, este projeto ainda dorme em gavetas, porque o próximo filme de Jia anunciado, **Jiang Hu Er Nv**, previsto para 2019, tem por sinopse: “a história de um amor violento num intervalo de tempo que vai de 2001 a 2017”. Cf. IMDb, link: <https://goo.gl/HjBZ7Y>.

- a) que filme recente dá a impressão *imediata* de necessitar de várias revisões a fim de que se possa percorrê-lo e percorrer a miríade de idéias nele contidas, sempre com a sensação de não tê-lo esgotado a cada sessão?
- b) que filme recente traz enquadramentos arquitetônicos tão extraordinários que nos fazem pensar que Antonioni ressuscitou na província de Shanxi?
- c) e o que dizer de planos não-estritamente arquitetônicos, também de inspiração antonioniana, mas de um Antonioni apressado, quase urgente¹²⁹, que se propõem a discutir a noção de que o sentido de uma cena depende de um quadro de referências instável, que se renova e se refaz em novos sentidos e novas ambiguidades, com direções inesperadas, em que a imagem A pode tanto significar o objeto A quanto o objeto B, e isso no interior de um mesmo *travelling*?
- d) que filme recente é capaz de nos oferecer rimas visuais – de temas, de enquadramentos, de locações – a cada cinco, dez minutos, montando um grande mosaico em que cada pedaço às vezes ecoa, às vezes alude, às vezes engana, às vezes determina recíproca e rigorosamente a posição de um outro pedaço, ressignificando-o?
- e) que filme recente parece se apropriar de um retângulo ingrato como é o 1:2.35¹³⁰ (que traz a tiracolo a *boutade* famosa de Fritz Lang – que,

¹²⁹ “Desde que saí de Shanxi para vir trabalhar em Pequim, a vida dos chineses não parou de se acelerar. Tive a sensação de urgência permanente, sem nenhuma possibilidade de diminuição da velocidade. (...) Estamos numa permanente corrida contra o relógio. Até mesmo a arte tem de ser rápida! Uma narração tem de ser rápida!”. Entrevista de Jia Zhang Ke, “Jia por Jia”. In: Salles, W. [org.]. *O Mundo de Jia Zhangke*. São Paulo, Cosac Naify, 2014, págs. 131-132. De modo análogo, Jia explica a escolha pelo formato digital à revista *Film Comment*: “A partir de **Ren Xiao Yao** (Prazeres Desconhecidos, 2002) até agora, Yu Lik-wai (seu diretor de fotografia) e eu estamos buscando a beleza do formato DV (digital video). Eu o acho incrível, por ser tão adequado ao tipo de filmagem em ritmo rápido que fazemos. Costumo brincar que, se não fosse pelo DV, eu não teria sido capaz de capturar as mudanças que estão ocorrendo na China, porque elas são tão rápidas! Enquanto filmávamos **Sanxia Haoren** (Em Busca da Vida/Still Life, 2006), eu dizia a todo momento que poderíamos ter feito o filme em uma semana, se quiséssemos. O DV é um meio que pertence a esta época, e quis descobrir como ele poderia ter uma beleza que fosse só sua. Quando estávamos filmando **Shijie**, tentamos criar uma textura digital, já que o Parque Mundial tem uma forte sensação artificial. Trabalhamos muito para criar o que chamávamos de ‘estilo poético-digital’”. Entrevista a Andrew Chan, disponível apenas *on line*, como bônus ao exemplar impresso: *Film Comment*, March/April 2009, Volume 45, Number 2. Cf.: <https://www.filmcomment.com/article/jia-zhangke-interview/>. Outros elogios de Jia ao formato digital podem ser lidos em sua entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, no. 602, junho de 2005, págs. 33-34.

Sobre a influência de Antonioni, Jia reconheceu-a já em inúmeras entrevistas e palestras, incluindo a *master class* que ele proferiu em agosto de 2014, no Centro Cultural B_Arco, em São Paulo, que tive a oportunidade de acompanhar e perguntar-lhe, indelicadamente, a respeito.

¹³⁰ Sobre os formatos, cf. nota a respeito na Parte 1 do Capítulo 2, sobre Howard Hawks.

aparentemente, roubou-a de Orson Welles¹³¹ – em **Le Mépris**, “O Desprezo”, 1963: “este formato só serve para filmar serpentes e funerais”) de maneira tão desenvolta, por meio de uma série de planos-sequência que fazem a câmera passear por aquela-superfície-imensa-a-ser-preenchida, e isso apenas em seu quarto filme¹³²?

f) que filme recente, por fim, traz tudo isso e ainda encontra tempo para referir-se às condições atuais do capitalismo de estado chinês, à solidão das grandes cidades, ao êxodo do campo, à alienação do trabalho, à incomunicabilidade das pessoas (exponenciada pelo uso frenético do aparelho celular), e ainda duas ou três pistas sobre noções como mundo, simulacro, original e cópia, etc?

Podemos começar a desenrolar o novelo acima puxando um dos fios, justamente a noção de mundo, já que se trata do título do filme, e ver, de modo tateante, de que “mundo” estamos a falar. “Mundo” é o nome do parque de diversões onde se passa boa parte do filme. O “Mundo” se insere num mundo específico e paradoxal, a periferia de uma cidade gigantesca como Pequim/Beijing, capital de um país gigantesco como a China, situado num continente gigantesco como a Ásia. Um passo atrás, porém, e esse mundo específico passa a fazer parte de outros mundos, ou melhor, uma entre tantas *imagens de mundo* que se constroem e se desfazem num cruzamento de referências significativas (incluídas aqui as que dizem respeito ao pensamento e à linguagem) que se estabelecem conforme as práticas e os usos em que estejam inseridas e ligadas às mais variadas formas de vida – nesse sentido, e somente nele, é que podemos falar de uma imagem de mundo que exerça o

¹³¹ Cf. Rosenbaum, J. “On Cinemascope, Snakes, Funerals, Lang and Welles”. In: www.jonathanrosenbaum.net, , *post* de 22/05/2017, link aqui: <https://goo.gl/tvxuLV>

¹³² Ainda que as soluções sejam diferentes, impossível não lembrar as escolhas criativas deste mesmo espaço retangular desafiador feitas por outros dois mestres, ambos japoneses e de mesma geração: Masaki Kobayashi, em 1962 (**Seppuku**, “Harakiri”, dentre tantos) e Akira Kurosawa, um ano depois (em **Tengoku To Jigoku**, “Céu e Inferno”, *idem*). Mas Kobayashi estava em seu 13º. longa, incluídas aí as quase sete horas da maratona **Ningen No Jôken** (Guerra e Humanidade, 1959-61), e Kurosawa já tinha 21 longas no currículo. Quem discorda do elogio acima a Jia é seu diretor de fotografia e braço direito em toda sua filmografia, Yu Lik-wai (ou Lik Wai Yu, ou ainda Nelson Lik-wai Yu), mencionado em nota anterior: “Foi uma grande mudança para mim, de **Xiao Wu** (Artesão Pickpocket, 1997) a **Ren Xiao Yao** (Prazeres Desconhecidos, 2002) sempre filmamos em formatos tradicionais, 1:1.66 ou 1:1.85. Nesse filme [Shijie] muitas coisas são expressas pelos cenários exteriores, recorreremos, então, ao formato *scope* para abranger um espaço maior. (...) Hoje posso dizer que, para esse filme, Jia Zhangke e eu questionamos demais, colocamos perguntas demais sobre movimentos de câmera e de *mise-en-scène*. Com isso perdemos a simplicidade de nossos filmes anteriores. (...) Ele [Jia] queria que tudo fosse espetacular, tanto no nível da imagem quanto no dos espetáculos no palco, por exemplo. Agora, acho que foi um pouco demais. Não tinha continuidade com os filmes anteriores, nem com os seguintes.”. In: Salles, W. [org], *op. cit.*, pág. 276.

papel de uma espécie de “transcendental prático”¹³³, isto é, que forneça, ainda que de modo não-fundante, as condições de significabilidade de suas partes, à medida mesma em que esta imagem de mundo se perfaz em determinada circunstância ou contexto: “o que importa para o funcionamento da linguagem não é tanto o mundo do qual ela fala, mas a imagem dele demarcando as travações práticas e lingüísticas que permitem os atos de significar e se comunicar. Uma imagem de mundo aparece então como pressuposto transcendental das condições de significação e entendimento”¹³⁴. O Mundo, porque, nos traz uma imagem de mundo que se relaciona com outras que a tangenciam, sobrepõem-se e se imiscuem, até que a própria noção de mundo seja, ao fim e ao cabo, sem fim e sem cabo – composta que é por uma sucessão de perfis que não totalizam um todo. Dito de outro modo, e lançando mão, com alguma liberdade, de uma definição por negação, o mundo, pensado a partir dessa perspectiva, não é nem a totalidade de tudo que é o caso, nem a totalidade dos fatos, nem tudo que ocorre, nem um mundo da vida pleno de significados a lastrear este ou aquele ato. Aliás, é justamente porque não totalizam um todo que é possível pensar o mundo num sentido de abertura indefinida, ambígua, uma soma movente de fios que acolhe percursos diferentes de vidas, como o filme não vai cansar de mostrar.

Além disso, o Mundo, porque, é vítima de uma armadilha que poderíamos chamar de representacional: o parque (ou sua administração) *crê/tem a expectativa* nas réplicas como representações dos monumentos “verdadeiros”, e uma parte do encantamento do público advém do compartilhar dessa crença – que não é, nem poderia ser, de quem, por exemplo, *trabalha* no parque, em vez de desfrutá-lo. Que o filme se construa a partir das perspectivas destes últimos, e que estes, obviamente, interajam com aqueles, os turistas, só faz com que fiquemos ainda mais atentos à montagem de problemas e desafios propostos em tela, a começar pelo mais imediato deles: se os monumentos do Mundo trazem a expectativa de que cada um representa um monumento do mundo, de que eles visam fatos (digamos, o algo “Coliseu”) que esta ou aquela réplica está incumbida de representar, então a *relação* entre os dois mundos já nasce cercada de nuvens, ou melhor, de sombras: a mera expectativa de que a um corresponda o outro é o que Wittgenstein qualifica de “prenhe de sombras” (*schattenhaft*)¹³⁵, quando cremos,

¹³³ A expressão é devedora do texto de Luiz Henrique Lopes dos Santos, que por sua vez a extraiu da leitura da obra *Apresentação do Mundo*, de J.A. Giannotti. Cf. Lopes dos Santos, L.H. “Sobre o transcendental prático e a dialética da sociabilidade”. In: *Novos Estudos Cebrap*, no. 90, São Paulo, julho de 2011, págs. 7-18.

¹³⁴ Giannotti, J.A., “A perda do mundo”. In: *Novos Estudos Cebrap*, no. 82, São Paulo, novembro de 2008, pág. 72.

¹³⁵ “A antecipação prenhe de sombras do fato consiste em que podemos agora pensar que isto somente *vai acontecer* se for acontecer. Ou, como se diz, induzindo ao erro: que agora

erroneamente, por exemplo, que da objetividade do fato herdamos, por antecipação, a objetividade do que é dito sobre ele (em nosso caso, a réplica)¹³⁶. Da crise da noção de representação pensada em termos tradicionais à distância que a separa em relação ao real, ou ao mundo real lá fora do parque, é desse ponto que se apresenta o padecimento de que todos sofremos, de diferentes modos e em diferentes intensidades. Que esta discussão apareça aqui, em meio a um lugar, a China, que tem passado por mudanças estruturais de um regime fechado maoísta para um aberto, ou semi-aberto, conduzido por Deng Xiaoping, só torna o filme de Jia mais interessante e plurívoco.

Se nos referimos anteriormente ao caráter transcendental prático das imagens de mundo e das formas de vida associadas a elas, é também porque o Mundo, parque, acena com uma primeira promessa *imane*nte a seus visitantes: nós podemos ir agora de Paris até Roma, de Roma até as ruínas egípcias, dessas ao Vaticano, etc, de modo análogo ao que fazem as pessoas imersas na febre internacional do mundo turístico contemporâneo – “*if it’s Tuesday, this must be Belgium*”¹³⁷. De modo análogo, também, é a insatisfação, em ambos os

podemos pensar *isto* (ou *nisto*) somente se *for acontecer*” (“Das schattenhafte Antizipieren der Tatsache besteht darin, dass wir jetzt denken können, dass *das* eintreffen wird, was erst eintreffen *wird*. Oder, wie es irrenführenderweise heisst: dass wir jetzt *das* (oder an *das*) denken können, was erst eintreffen *wird*.” Os grifos são do autor. In: Wittgenstein, L. *Zettel*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2007, pág 13, Ficha 62. Para uma tradução divergente (que usa, por exemplo, “umbrático” ou “umbroso” nas ocorrências de *schattenhaft*), cf. Wittgenstein, L. *Fichas (Zettel)*. Lisboa, Edições 70, 1989, pág. 28. Agradeço a João Vergílio Cuter pela discussão sobre esta passagem. Nossas interpretações são distintas, e talvez seja interessante mencioná-las: para ele, o “isto” antecipador refere-se a algo presente na linguagem, à espera daquilo que, se acontecer, tornará a sentença verdadeira. Somos tentados a procurar, no presente, um “isto” que, se acontecer, acontecerá *depois*. O único “isto” que temos agora é uma sentença (concebida simplesmente como um *sin*al sonoro ou escrito) atemporalmente inserida numa rede normativa da linguagem. A meu ver, no entanto, este “isto” antecipador pode, sim, ser outra coisa que não uma sentença verbal/escrita da linguagem normativa. Pode, por exemplo, ser uma imagem antecipadora, isto é, uma sentença não-verbal também inscrita num outro sistema normativo, ou uma réplica antecipadora, porque em ambos os casos *acreditamos* nessa antecipação – não preciso ver o fato “Coliseu” para acreditar na objetividade da minha réplica, ou na objetividade da imagem que tenho dele – e este é exatamente o erro apontado por Wittgenstein. De modo mais conciso e com menos voltas, o próprio Jia Zhang Ke, no depoimento citado, “Jia por Jia”, chega a dizer que quis “apontar o contraste entre realidade e representação” In: Salles, W. [org]., *op. cit.* pág. 136.

¹³⁶ Não é de todo estranho ao contexto que um contemporâneo de Wittgenstein em terras britânicas, mesmo pertencendo a círculos diferentes, tenha escrito os seguintes e conhecidos versos: “Between the idea/And the reality/Between the motion/And the act/Falls the Shadow” – dentre todos os pares escolhidos por Eliot, recai, dividindo-os, a sombra, que também é a dos Homens Ocos. Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays*. Londres, Faber and Faber, 1975, pág. 85.

casos, advinda desta promessa, porque este(s) (M)mundo(s) estão *aquém* de qualquer *transcendência* possível – para que haja mundo, não só suas condições transcendentais precisam ser postas e repostas, como também é necessário ou ao menos desejável que sua imanência proporcione uma *promesse de bonheur* de algum tipo, uma transcendência qualquer que ora é depositada no amor (como será o caso aqui), ora na fé, ora num filho, de preferência que torça para o mesmo time de futebol que o seu¹³⁸.

Sem isso, nos resta a perspectiva de uma vida mundana governada por uma tautologia: um mundo mundano. O parque é mundano-representativo, as relações de trabalho são mundanas, a exploração de mão-de-obra migrante, vinda das diferentes províncias da China, é mundana, e nos choca o modo com que o filme deixa claras a impossibilidade e a frustração por não conseguirmos deixar de ser mundanos. Este é *exatamente* o mundo de Taisheng, (como veremos abaixo, nas análises), que é a principal personagem masculina do filme. Ele *desliza, passeia* e se impõe nos mais diversos lugares e cenários, dentro e fora do Mundo e de imagens do mundo, interagindo – numa espécie de corte vertical de camadas e castas sociais – com todo tipo de personagem mundano, do primo migrante à desenhista de moda, dos amigos da província ao gângster local, que o incumbe de pequenas tarefas e paga somente em dinheiro vivo¹³⁹, sempre sentindo-se *parte* daquilo, à vontade, *pertencente*,

¹³⁷ Título primoroso de uma comédia trivial americana dos anos sessenta, dirigida por Mel Stuart (de **Willy Wonka & The Chocolate Factory**, A Fantástica Fábrica de Chocolates, 1971, entre tantos outros). O título em português é, também, um primor de sugestões poéticas imanentes e transcendentais: “Enquanto Viverem as Ilusões”.

¹³⁸ Num paralelo não de todo despropositado, é quase como se vivêssemos no interior, ou mais corretamente, na superfície de uma pintura abstrata que nos promete e nega ao mesmo tempo seu(s) sentido(s) – e essa busca por um sentido que seja ao menos determinável (ainda que não determinado – dissemos algo semelhante a propósito do sentido em Antonioni) pode, por vezes, resultar em sentido algum: a presença física, diante de nós, de um quadro de, digamos, Lucio Fontana, nos intriga por aquilo que *não está lá* e que, no entanto, parece estar próximo, o *além* prometido pelo interior da escuridão do corte/fenda física diante de nós.

¹³⁹ Vale lembrar: no filme seguinte de Jia, **Sanxia Haoren** (Em Busca da Vida/Still Life, 2016), há uma seqüência extraordinária em que os trabalhadores da futura Barragem das Três Gargantas usam as imagens nas notas de *yuan* para *funções diversas*: um amigo de pousada pergunta a Huang Mao, a personagem masculina principal, se ele passou por Kui Men, um vilarejo, antes de chegar ao local da barragem, no rio Yang-Tsé. Ele diz que não, o amigo mostra o verso de uma nota de 10 *yuan*s, com a imagem de uma paisagem do rio, e diz: “fica aqui”. Huang responde mostrando o verso de uma nota de 50, com a imagem de outra paisagem, e diz: “eu venho daqui”. No dia seguinte, Huang vai até o local da construção, olha para o rio, ergue a nota de 10 e faz a “checagem”/comparação com a imagem que aparece na nota – o que faz com que as imagens adquiram, por seus diferentes usos, as funções de registro fotográfico, de mapa, de cartão postal, de *souvenir* de lugares, etc. Emmanuel Burdeau, na crítica ao filme publicada pelos *Cahiers*, também menciona este

naturalmente, àquilo (embora ele tenha chegado a Pequim há apenas três anos). Na direção oposta segue Tao, a personagem feminina central e namorada de Taisheng, que insiste em segurar a mão deste para que ambos saiam dali rumo a um mundo “melhor” e a uma relação afetiva que seja também efetiva. Desse conflito/choque nasce parte relevante do interesse dramático do filme, o que ficará claro, esperamos, nas cenas escolhidas a seguir.

* * *

Por termos mencionado os nomes de Mao e de Xiaoping, alguém poderia fazer uma indagação mais que pertinente: “o filme discute as mazelas do capitalismo da China contemporânea?”. Uma resposta honesta seria “sim e não”, ou um ainda mais honesto “não só”. Se o que dissemos imediatamente acima faz algum sentido, a indagação filosófica, *provocada* pela visão do filme de Jia e que põe em movimento noções como mundo, sentido, imanência, etc, pode ajudar a tornar mais rica a simples observação ou constatação sócio-econômica de um país em transição. Por se tratar de um cineasta cujas qualidades não entram em questão, Jia nos traz cenas cujo(s) sentido(s) poucas vezes é(são) unívoco(s), como já dissemos¹⁴⁰. Se o contrário fosse, ele seria, no máximo, um mau documentarista (coisa que definitivamente não é, bastando um olhar rápido à riqueza de seus curtas e longas documentais), e, no mínimo, um diretor de reportagens televisivas. Mas isso traz a reboque uma outra dificuldade, que lhe é próxima.

A bibliografia sobre Jia Zhangke tem, nos últimos tempos, crescido em ritmo espantoso, e até um documentário autoral sobre ele já foi realizado (isto é, não um daqueles documentários informativos, pedestres, como os vários que acompanham os DVD's e blu-rays dos filmes de Jia – pelas nossas contas, quatro desses já foram rodados): **Jia Zhangke, Um Homem de Fenyang**,

uso “geolocalizador” do papel moeda e afirma, para nossa surpresa/desconhecimento, o seguinte: “Dans certaines familles, il arrive qu'on nomme pudiquement "image" le papier monnaie.”. Pudicícia da riqueza, certamente. In: *Cahiers du Cinéma*, no. 622, abril de 2007, págs. 28-34.

¹⁴⁰ Em sentido próximo, na resenha publicada pelos *Cahiers* quando da estréia de **Ren Xiao Yao** (Prazeres Desconhecidos, 2002) na França, o filme de Jia imediatamente anterior a **Shijie**, Clélia Cohen, a autora do texto, resume numa boa fórmula as qualidades de Jia: “A beleza imensa do cinema de Jia Zhang Ke é a de fazer do lugar incerto que suas personagens ocupam no mundo um lugar incontestável no plano”. In: *Cahiers du Cinéma*, no. 575, janeiro de 2003, págs. 72-74.

de 2014, dirigido pelo brasileiro Walter Salles Jr., quatorze anos mais velho do que Jia.

Isso tem acontecido, em parte, porque Jia tem *falado* muito: é raro encontrar um cineasta contemporâneo que dê e aceite tantas entrevistas como ele, o que, por sua vez, alimenta uma produção teórica a seu respeito cada vez maior. Mas, em parte também, e isto é apenas um palpite, porque seus filmes recentes talvez *tenham se tornado mais e mais discursivos* – temos em mente os dois últimos longas, **Tian Zhu Ding** (Um Toque de Pecado, 2013) e **Shan He Gu Ren** (As Montanhas Se Separam, 2015)¹⁴¹, bem como os dois curtas para o documentário coletivo **Yulu**, de 2011, projeto patrocinado pela Johnny Walker em que sete cineastas chineses contemporâneos escolhem doze personalidades importantes da China para traçar perfis otimistas (os de Jia abrem e fecham o filme)¹⁴². Se tal palpite se confirmar, seria mais ou menos como se ele tivesse assumido o papel de porta-voz (de uma geração? de um grupo de artistas? dos que migraram?) para *contar*, ou melhor, *denunciar* ao mundo (e não *mostrar*) o turbilhão de desigualdades da multifacetada China contemporânea, o que inclui até mesmo seus aspectos positivos. Fosse assim, com as desculpas pelo simplismo da descrição, não teríamos motivo para preferir um filme de Jia a um dossiê da *The Economist* sobre a China, ou, para lembrar a revista já citada, um texto de fôlego da *New Left Review*¹⁴³. Mas não chegaremos até este passado próximo/presente da produção de Jia em nossas análises, e palpites todos temos e valem o que valem – pouco.

Voltando: estamos, ainda, *circa* 2004, e, em **Shijie**, como em boa parte de sua filmografia, Jia abraça os assuntos acima e correlatos e os transforma, de modo que os vejamos como x, como y, e, principalmente, vejamos a dança do como – para usar uma fórmula recorrente desta tese.

¹⁴¹ Para que fique registrado, em letra impressa, ao menos um elogio ao filme, e recuperando a discussão acima sobre os formatos de tela, Jia emprega, no filme, três formatos diferentes, um para cada época, já que o filme obedece à divisão canônico-aristotélica de três partes: 1:1.37 (conhecido como “formato acadêmico”) na parte referente ao ano de 1999, 1:1.85 quando o filme vai para 2014, e 1:2.35 (*scope*) na parte ambientada na Austrália, no ano de 2025.

¹⁴² Não pude ver ainda seu último curta-metragem lançado, que tem recebido elogios da crítica internacional: **The Hedonists** – o título original é em inglês –, de 2016, cujo *assunto*, segundo a sinopse do site IMDb (www.imdb.com), é o seguinte: “Um drama absorvente sobre vários carvoeiros desempregados da província de Shanxi em busca de trabalho”.

¹⁴³ Como lembra acertadamente a resenha dos *Cahiers du Cinéma*, edição citada em nota acima, quando do lançamento de **Shijie** na França: “Jia não pretende dizer nada que seja novo sobre a globalização”. In: Burdeau, E. “Nouvelles du monde”. *Cahiers du Cinéma*, no. 602, junho de 2005, págs. 30-32.

PARTE 2 – Análise de seqüências de Shijie

*Paris me lembra Criciúma.*¹⁴⁴

*The girl in my dreams tries to look like you.*¹⁴⁵

Este capítulo havia sido pensado originalmente como um Excurso, conforme disse na Introdução. Diferentemente, pois, do que foi feito nas análises dos capítulos anteriores, quero propor aqui outra abordagem: uma sucessão de pequenas cenas exemplares comentadas, no intuito de tentar montar um mosaico mais abrangente do filme.

2.1

O mundo pode ser um túnel comprido, quase claustrofóbico, no qual demoramos a entender o que se passa. **Shijie** abre com um plano-sequência longo (mais de três minutos), em alta velocidade, sem cortes, filmado com câmera digital na mão, acompanhando a caminhada de uma personagem feminina, trajada com roupas verdes esvoaçantes e espalhafatosas, pelo corredor. Enquanto anda rapidamente, com a câmera diante dela, não pára de pedir em voz alta, diversas vezes: “Um band-aid!! Alguém tem um band-aid?!”¹⁴⁶. Ela, mas não a câmera, entra em alguns cômodos do corredor,

¹⁴⁴ Verso de Itamar Assumpção, na canção “Banzo”. Salvo engano, o próprio Itamar não a gravou – pelo menos ela não consta da *Caixa Preta*, box lançado em 2010 que reúne sua produção em disco. Ouvi sua versão pela primeira vez (depois houve outras) numa apresentação de fevereiro de 1997, num show que se chamava, bem a propósito, “Tipo Exportação”, no finado bar Supremo.

¹⁴⁵ Verso (e título) de uma canção de Duke Ellington, composta por seu filho Mercer Ellington, gravada em dezembro de 1940. Cf.: Duke Ellington, *The Blanton-Webster Years*, CD triplo da RCA, de 1986.

¹⁴⁶ Sobre um possível caráter simbólico do band-aid (no sentido schellinguiano de junção/síntese de duas partes separadas, particular e universal, formando uma coisa só, a exemplo de dois pedaços separados de um objeto que, quando voltam a se encontrar, encaixam-se numa unidade), para os que têm interesse a respeito, poder-se-ia dizer que Jia escolhe abrir seu filme com a personagem que mais deseja e crê numa possível unidade do Mundo e do(s) mundo(s), saindo em busca do objeto que cura e re-une cortes e lacerações. Mas esta “informação” sobre ela nós só saberemos ou intuiremos ao final do filme, e retrospectivamente atribuiremos novas camadas de sentido a isto ou aquilo. Por enquanto nem sabemos quem ela é e o que faz. Daqui a alguns minutos ficará claro que ela é dançarina nos shows encenados no Mundo – e um band-aid pode ser apenas um band-aid, se a pessoa ganha a vida dançando. Cf. a respeito da noção de símbolo: Torres Filho, R.R. “O simbólico em Schelling”. In: *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo, Iluminuras, 2004, págs 109-134.

pedindo o band-aid. A câmera tateia, por alguns instantes segue-a de trás, com ela “comandando” o plano, depois a câmera volta a encará-la.

Quando ela, por fim, ultrapassa definitivamente a câmera, esta entra com ela num dos cômodos:

Este está cheio de pessoas fantasiadas, andando para lá e para cá, e o que havíamos apenas vislumbrado a cada parada anterior agora se delineia com clareza como hipótese narrativa: trata-se de um camarim, repleto de adereços e fantasias, e aquelas pessoas que vimos trabalhar em algum tipo de espetáculo:

Ela consegue, depois desse périplo, o band-aid, mas, antes de fixá-lo, tem de ajudar uma amiga a fechar o zíper nas costas de uma fantasia:

Todos saem do plano, pressionados por uma mulher que aparece à direita no quadro, em roupas “sérias”, com um *walkie-talkie* na mão, dizendo a eles “o espetáculo vai começar”. Quando Tao, que ficou na sala, finalmente põe o

band-aid no calcanhar, encerra-se o plano-sequência e temos o primeiro corte do filme, que prosseguirá no item 2.1.1:

2.1.1

Mas o mundo, no lugar de ser um longo corredor cheio de salas e camarins, pode ser o *skyline* de uma grande cidade – Nova York? Há dois prédios à esquerda do plano que se parecem com as Torres Gêmeas. Então não pode ser Nova York, já que o filme se passa no presente, 2003/4 – mas isso só saberemos mais adiante, ou seja, pode, sim, ser Nova York, uma Nova York que carrega uma estranheza ou ruído em sua aparência:

Não. Justaposto ao plano do perfil da cidade, surge a seguir um *travelling* à esquerda, mostrando uma platéia lotada, abanando-se em ambiente quente. Alguns, poucos, dos rostos vislumbrados não parecem ter ascendência chinesa:

Uma música pop anuncia: o show, um show, vai começar:

Cortes e planos rápidos mostram dançarinas em movimento no palco. Continuam os créditos do filme, puxados agora pelo nome do roteirista/diretor, o próprio Jia:

Reconhecemos, ou parecemos reconhecer, a personagem de roupas verdes esvoaçantes da cena inicial numa das dançarinas. Se for ela, e é o que parece, houve um lapso temporal entre o primeiro corte do filme e agora, já que a havíamos deixado às voltas com o band-aid no camarim, sem aparente pressa de se encaminhar a algum lugar, enquanto os demais saíam desabalados.

Sim, é ela, por decisão da câmera, que a “escolhe” dentre as demais para ganhar destaque visual ao longo dos takes rápidos da dança¹⁴⁷:

¹⁴⁷ Claro está que, para os familiarizados com a filmografia de Jia, já sabíamos, desde o primeiro plano-sequência, tratar-se de Tao Zhao, atriz recorrente em seus filmes e esposa do diretor – e note-se, a propósito, que o fato de ser um rosto conhecido será um dos principais estratégias usados por Jia em seu filme de 2008, **Er Shi Si Cheng Ji/24 City**, um filme que mistura ficção e documentário e traz os depoimentos de três gerações de ex-trabalhadores de uma fábrica prestes a ser fechada, e que será destruída para a construção de um conjunto habitacional moderno. Alguns dos depoentes são, de fato, ex-trabalhadores, outros são atores mais ou menos conhecidos do público chinês. Pode o público crer num depoimento, inserido num documentário, feito por alguém que é sabidamente um ator e que nunca pôs os pés na fábrica? Ecos desta discussão já aparecem, é certo, no documentário/ficção de Eduardo Coutinho, **Jogo de Cena**, de 2007.

Vemos a saída de alguns dançarinos do palco rumos às coxias, e o filme, num corte, *volta ao seu cenário inicial* do longo corredor, agora vazio, numa escolha de enquadramento semelhante à anterior, e com a câmera novamente na mão, deslocando-se agora de forma mais lenta. Ouvem-se a música, os barulhos do público, etc, ecoando no corredor vazio, e assim voltamos ao início:

O mundo é, então, uma metrópole que “soa” falsa e que aparentemente não participa da cena, justaposta a um fundo/cenário de um espetáculo de música e dança, com direito a um rápido vislumbre de suas entranhas em funcionamento.

Ou não: a circularidade, o círculo “virtuoso”, se apresenta assim: o mundo *começa* num longo corredor que leva a uma cidade falsa que está ao lado do fundo/cenário de um espetáculo de música e dança e *termina* novamente no mesmo corredor, a indicar o círculo que, nesta sua nova passagem, incorpora, enquanto se move, as entranhas das engrenagens que o mantêm. Termina?

2.1.2

No plano seguinte, a dançarina – chamemo-la Tao¹⁴⁸: talvez, em meio à balbúrdia dos camarins, alguém tenha dito seu nome –, ainda com a mesma fantasia verde das duas cenas anteriores, aparece agora numa espécie de vagão de trem, ou gôndola (parecida com as de estações de esqui), ao celular. O *off* que ouvimos no veículo, vindo de um alto-falante fora do plano, dá as informações de que precisamos¹⁴⁹: estamos num parque, ainda que não

¹⁴⁸ Como curiosidade: as personagens principais do filme têm o mesmo nome que os atores que as interpretam: Tao Zhao e Taisheng Cheng. Isso acontece também a alguns dos outros atores/papéis.

¹⁴⁹ Outra observação à parte: é digno de nota o que Jia consegue com o *off* nesta cena. Este, aliado a outros importantes recursos visuais e narrativos (como bancas de jornais e revistas, os próprios jornais e revistas, telas de TV – telejornais, por exemplo, são um benção dada aos diretores pelos deuses da cinefilia –, cartazes e outdoors, alguma personagem irrelevante que diz algo, *en passant*, a outra, etc), quando bem utilizados, retiram dos ombros dos atores principais a necessidade de diálogos expositivos que têm pouquíssimo interesse dramático e cuja única função é transmitir informações relevantes ao público do filme.

saibamos qual, os horários de funcionamento do lugar, etc, até que se ouve a locução mais explicativa de todas: “O parque apresenta locais famosos dos cinco continentes para seu prazer”. Enquanto isso ocorre, o veículo se desloca e podemos ver, do lado de fora, partes da base da Torre Eiffel (!) ao fundo do plano. Ela trava um diálogo banal ao telefone (sobre quem vai cuidar do jantar) e termina: “Estou indo para a Índia” (Índia, o país Índia? Algum lugar que, não se sabe a razão, é chamado de Índia?):

A seguir, depois do corte, temos um *travelling* extraordinário que merece ser decomposto numa série de *stills* (com as desculpas pela quantidade deles):

Recapitulando e realçando o que vimos acima: um trilho, com uma cidade ao fundo. Um trilho de um monotrilho com ares futuristas. Tao, de dentro do vagão, com o braço estendido, cumprimentando um conhecido lá fora. Um arco do triunfo, ou um arco romano, ou um *palaço*?, com ruínas à frente da edificação. Prédios novos, aparentemente residenciais, atrás das ruínas e do *palaço*. Uma dúzia de homens, trajando uniformes, carregando galões de água nos ombros, no meio de um areal (e o trilho e as ruínas permanecem visíveis). Uma fortificação medieval, que surge no alto do plano, à esquerda. A delimitação ou o término do areal no fundo do plano, com uma área verde que o constrange. A areia do chão, que começa a tomar conta do plano até não restar mais nada a não ser areia. Algumas pedras, de mesma coloração que a areia. Objetos estranhos, plantados no chão: holofotes? Vemos, ou acreditamos ver, bancos para repouso. A volta do verde ao fundo. Prédios novos voltam a aparecer. Os homens com as águas agora ocupam praticamente toda a extensão do quadro. Aos poucos, enquanto isso acontece, delineia-se um conjunto de três pirâmides. Aparece a base da Grande Pirâmide. Os homens saem à esquerda do quadro, para que ela apresente-se em sua magnitude (ainda que em escala reduzida e com edifícios novos ao fundo...). No momento em que o último funcionário sai, podemos ver, na

ponta oposta do plano, à direita, que há algo ali. A cena, que parecia terminar na Grande Pirâmide, faz um recuo com a câmera em *pull back* para mostrar junto a Esfinge, que, se grega fosse e não egípcia, estaria nos lançando enigmas, dado o inusitado de tudo que vimos. Junto com a Esfinge, aparece a seguir um letreiro, com um slogan em chinês, “Veja o mundo sem sequer sair de Pequim”, e um endereço eletrônico, [www.world park.com](http://www.worldpark.com) (com espaço e tudo)¹⁵⁰. Enquanto o letreiro é exibido, Jia centraliza o plano de modo que o

¹⁵⁰ O endereço eletrônico é certamente falso/inexistente, mesmo à época do filme, por conta do espaço entre as palavras. O atual endereço eletrônico do parque é www.beijingworldpark.com.cn, ainda sem versões em inglês ou português – diversão garantida é ver as tentativas do Google Tradutor de dar conta do conteúdo das páginas. Jia também filmou em um outro parque com características semelhantes (isto é, réplicas como atração), chamado “Windows Of The World” (<http://en.szwwco.com/>), menor que o de Pequim, em Shenzhen, extremo sul da China, próximo a Hong Kong. Cf. a entrevista de Jia Zhang Ke citada, “Jia por Jia”. In: Salles, W. [org.]. *O Mundo de Jia Zhangke*. São Paulo, Cosac Naify, 2014, págs. 131 e ss.

Como observação lateral, outro aspecto divertido do problema da réplica pôde ser visto numa matéria de *O Estado de S. Paulo*, de 30/12/2012, traduzida da revista *Der Spiegel*, que denunciava que projetos do escritório da arquiteta Zaha Hadid em construção em Pequim (o complexo Galaxy Soho) e em Guangzhou (a Ópera) estavam sendo pirateados, copiados e *edificados* em outras cidades da China. Os proprietários do Galaxy Soho, por exemplo, reclamaram que os “pirateiros” construíam mais rapidamente do que eles. No entanto, o caso que despertou maior fúria foi o da cidadezinha austríaca de Hallstatt: “cidadãos da aldeia (...) ficaram chocados ao descobrir que arquitetos chineses fotografaram suas casas e estavam construindo uma versão idêntica do local (...) no sul da China. (...) Os habitantes de Hallstatt estão muito revoltados pelo fato de as suas casas terem sido clonadas do outro lado do mundo”.

Para encerrar, e também para mostrar que as réplicas não são exclusividade chinesa (de imediato nos ocorre a exigência de Frederico II, da Prússia, para que fossem edificadas “ruínas gregas e romanas” num monte próximo ao castelo de Sanssouci, em Potsdam, a fim de que ele pudesse contemplá-las ao entardecer, junto a seus cachorros e sem Voltaire por perto...), fica a recomendação do excelente livro de Dominique Poulot, em especial os capítulos 1 e 2 e 5, que tratam da dificuldade de construção de uma memória a partir dos monumentos. Num dos trechos que podem ajudar nossa discussão, lê-se: “o jardim das ilusões era um dispositivo essencial do patrimônio imaginado pelo século XVIII. Perambulando por seus atalhos tortuosos, passa-se de *continente em continente*, ou de *século em século*. Um dos mais belos jardins ingleses é o de Milord Stowe, que contém o número expressivo de 38 monumentos: Templo de Vênus e de Baco, pirâmides, igrejas góticas, etc.” E logo a seguir: “O passeio entre as *fabriques* [*é o termo da época para designar ‘qualquer construção que se identifica por sua representação’*], disseminadas no meio desses ‘territórios’ [*pays*], convidava o espectador a uma exploração dos lugares e dos tempos. Essa moda – criticada, em parte, no final do século – pretendeu ‘elaborar a maior variedade possível de construções à força de amontoar, em um espaço reduzido, as produções de todos os climas e os monumentos de todos os séculos, ou concentrar em um recinto fechado, por assim dizer, o *universo inteiro*’”. No último trecho que nos interessa, lê-se: “o visitante do castelo do ‘fazedor de reis’ [*Lord Warwick*] assiste, atualmente, a um espetáculo totalmente diferente daquele presenciado por Michelet [*que visitara o castelo um século e meio antes*]: figurantes em trajes de época, manequins de cera, música de fundo, a até mesmo odores *ad hoc* fazem parte de uma diversão bem organizada; (...) neste caso, o castelo apresenta o resumo

vértice superior da Pirâmide ocupe o ponto central no quadro. Quando o letreiro desaparece, a câmera se movimenta um pouco para voltar a dar destaque à Esfinge.

Este plano, ainda que breve, consegue ser, ao mesmo tempo,

- a) uma sucessão incomum de elementos absolutamente díspares: trilho/monotrilho/ruínas/monumento/funcionários/galões de água/vegetação/fortificação medieval/areia e deserto/pirâmides e, por fim, a Esfinge;
- b) uma viagem no tempo, começando pelo futurismo do monotrilho, passando pelo presente visto nos prédios novos ao fundo e nos funcionários uniformizados, recuando um pouco mais pelas condições de trabalho, com mão-de-obra braçal e uma fortaleza medieval e chegando ao passado das pirâmides;
- c) a justaposição dos trabalhadores carregando os galões e o movimento da câmera que os segue e os coloca praticamente lado a lado com as pirâmides traz uma “sugestão” de um plano imaginário (isto é, que não está no filme) que é interna ao próprio plano existente: os trabalhadores, nesta função de transportar objetos pesados, poderiam ser os mesmos que erigiram as pirâmides, como no Egito Antigo¹⁵¹ (e talvez tenham sido os mesmos – já que *estas* pirâmides antigas acabaram de ser edificadas: 40 séculos em, quem sabe, 40 dias...). Sem falar em outra possibilidade, igualmente interna ao plano e motivada pela “sugestão” anterior, que remete à pergunta (uma das tantas) que salta do plano: e quem construiu os trilhos do monotrilho?

O que vemos, junto ao que acreditamos ver, junto ao que não podemos acreditar no que estamos vendo, parecem a todo momento “pular” de sentido em sentido, de apoio em apoio, provisórios todos, numa derivação semântica em que as cartas do jogo vão mudando seu valor de face sem parar.

Depois do corte com a Esfinge, somos brindados, logo na seqüência, com outro plano impecável: câmera fixa, vemos um lago, a cidade ao fundo, a Torre Eiffel, o monotrilho. Surge da esquerda para direita um catador de lixo,

acessível a ‘*outros mundos*’ que vão da Idade Média até o século XIX vitoriano, justapostos a alguns metros de distância, no âmago de um espaço ‘sintético’, de um hiper-realismo desconcertante, que evoca a concentração utópica dos parques temáticos”. Cf. Poulot, D. *Uma história do patrimônio no ocidente*. São Paulo, Editora Estação Liberdade, 2009, págs. 61-62 e 198-199, grifos nossos. Agradeço a Lucília Siqueira pela sugestão bibliográfica.

¹⁵¹ Juliano Gomes, em “Uma arqueologia do tempo sobre O Mundo”, faz observação semelhante sobre os trabalhadores, embora suas análises divirjam das nossas. In: Kaufman, M. e Serfaty, J. [orgs]. *Jia Zhangke, a Cidade em Quadro*. Rio de Janeiro, Ed. Fagulha/Caixa Cultural, 2014, pág. 137.

com um saco imenso às costas, que pára quase no centro do quadro, olha diretamente para a câmera e para nós (seria ele, então, a verdadeira esfinge a nos desafiar? É pena que, neste momento importante, o *still* abaixo não esteja com melhor resolução). Surge o crédito de assinatura, “Um filme de Jia Zhang Ke”. Quando o crédito desaparece, ele volta a caminhar, à direita. Antes que saia, porém, surge outro crédito, com o título do filme, composto por dois ideogramas (“shi” e “jie”)¹⁵², e este crédito, “O Mundo”, permanece na tela até quase o catador sair:

¹⁵² Ao que parece, segundo boas almas chinesas consultadas, ambos, “shi” e “jie” (na entonação correta, sem contar as inúmeras variações de pronúncia), podem isoladamente significar “mundo”. Seus usos, no entanto, diferem: “shi” como “mundo” tem caráter mais temporal (“o mundo dos homens”, por exemplo, no sentido de geração, época, era, etc), enquanto “jie” tem uso mais acentuadamente espacial e de localização: “o mundo do futebol”, “o mundo dos políticos”, etc. Mas a junção dos dois ideogramas é tão comum, para dar conta dos mais diversos contextos, que a um chinês nem ocorre a separação dos ideogramas: assim, “shijie” é usado simplesmente como “mundo”, mais ou menos o que faríamos se víssemos a palavra “mundo” sem, por exemplo, pensar em separá-la silabicamente, “mun-do”.

Agora, sim: o bloco inicial de apresentação do filme está montado. Com estas três ou quatro seqüências acima, ele nos mostra *in fieri* seus eixos, estratégias, temas, decisões gramaticais, etc, que pautarão os muitos minutos restantes (somente 7 minutos se passaram...). Neste curto início, temos, por enquanto, o seguinte: o Mundo é, ou parece ser, um corredor agitado e frenético. O Mundo é, ou parece ser, um palco (*tópos* bem conhecido). O Mundo é, ou parece ser, um amontoado de elementos díspares cuja lógica organizacional nos escapa. O Mundo é, ou parece ser, uma viagem no tempo. O Mundo, quando posto em movimento/funcionamento, é, ou parece ser, um produtor inelutável de miséria.

2.2

O Mundo do parque nos dá, por vezes, a impressão de se estender para fora dele. O ex-namorado de Tao, migrante da mesma província que ela, passa em Pequim para se despedir e fazer uma parada breve até seu destino final, Ulan Bator, capital da Mongólia, já que ele finalmente conseguiu um passaporte e isso o permite sair *desse* mundo. A estação de trem (outro *tópos* conhecido, de onde se chega e de onde se sai) e sua fachada, o local em que embarcará o ex-namorado, são mostradas como se fossem uma atração temática:

Do mesmo modo, no saguão principal da estação, o espetacular plano abaixo faz uma coreografia elegante das personagens em cena, Tao, seu atual namorado, Taisheng, e seu ex-, com fins que veremos a seguir. A partir da chegada do trio no saguão, ...

... é necessário que as personagens se movam para *mostrar* (e não apenas depender dos diálogos) os encaminhamentos que cada um seguirá. Taisheng se oferece para comprar bebida ou algo de comer para a viagem do ex-, este recusa, ambos se impedem mutuamente, Tao resolve a situação e vai ela mesma atrás da bebida, *saindo do plano*.

A seguir, os dois, sozinhos e com *as posições trocadas em definitivo*, travam um diálogo banal e vemos o seguinte:

Agora, somente com as duas personagens masculinas da cena, Taisheng se posiciona centralizado no plano – ele *permanecerá* em Pequim (junto com Tao, que está *off screen*), e o ex- de Tao, que viajará, ocupa a região da direita do plano, onde chama a atenção uma escada/gargântua rolante que leva as multidões de modo ininterrupto *para fora daí*.

2.3

O Mundo parece, por vezes, se estender para fora dele, parte 2. Numa cena roteirizada mas que não chegou a ser filmada¹⁵³, Jia mostraria a chegada do ex-namorado de Tao a Ulan Bator. O hotel em que ele ficaria hospedado, um prédio efetivamente existente na capital, era um primor de artificialismo e de eco-de-atração-turística, dando a entender que a lógica do Mundo se encontra por toda parte.

¹⁵³ Cf. o texto de Tony Rayns, que se encontra no folheto que acompanha a edição em blu-ray de **Shijie**, citada acima, pág. 8. Rayns vai além: “A consequência, é claro, seria que os turistas de Pequim e seus moradores não os únicos cujas vidas são dominadas por ‘realidades’ substitutivas (*ersatz* ‘realities’).” Este comentário, embora equivocado, é frutífero: um *Ersatz* é algo que, por definição, substitui um outro algo. Ele *ersetzt* algo que não está mais lá. E o que poderia ser esse “algo” a ser *ersetzt* no lugar da réplica? Uma “vida autêntica”? Uma “vida feliz”? Tao, por exemplo, sofre, ao longo do filme, por tentar descobrir o que seja isso, com as consequências que se sabe (para quem já viu o filme todo). A *Setzung*, que está embutida no verbo *ersetzen*, é comumente traduzida por *posição* e traz consigo, principalmente a partir do Kant do período das Críticas, a noção de predicação, do “algo dito sobre algo”, numa esfera constituída por representações [foge ao escopo deste trabalho as objeções que a noção de *Setzung* tem recebido no último século e meio]. Pois bem, o que se põe/se diz aqui, exatamente? Este *Ersatz* não predica nada, não dispõe de um substrato ou substância predicável. Consoante os propósitos do filme, talvez fosse aconselhável o uso de outro verbo aparentado, *versetzen* (e seus derivados, *Versetzung* ou mesmo *Versatz*, este pouco usado), que indica justamente mudança, deslocar-se, um sair de onde se está, uma busca de outro lugar. Fica a sugestão.

2.4

O Mundo pode se contaminar de mitologias consolidadas ou, simplesmente, inventadas arbitrariamente, e a decisão sobre elas permanecerá irrespondível. Num filme de construção tão rigorosa como este, há dois planos destoantes – ainda que muito bem construídos – que dão a clara impressão de estarem soltos, sem conexão com as cenas que os antecederam nem com as que virão.

No primeiro deles, aos 31min50”, vemos de início um cavalo (a primeira aparição deste animal no filme; haverá mais duas, uma delas discutida abaixo¹⁵⁴), em meio a pedras brancas grandes e confusamente arranjadas, e por fim o homem que está montado no cavalo, usando as roupas dos seguranças do parque. O cavalo está aparamentado, o segurança dá a volta com ele pelas rochas, que começam a nos lembrar de algo. Reconhecemos também Taisheng. A segurança do parque pode ser feita a cavalo, então? Ou ainda, para ecoar uma pergunta feita na Introdução desta tese: “O que diabos está acontecendo? Que lugar é esse? Estamos, mesmo, dentro do Mundo?”. A altura e o tamanho das pedras, dispostas verticalmente, e o fato de que algumas delas têm pedras igualmente grandes, deitadas na horizontal, unindo-as numa espécie de portal, torna o que era lembrança em quase-certeza: estamos em Stonehenge! Mas uma Stonehenge a brilhar em sua brancura, pedras limpíssimas, sem traços de limo ou sujeira depositados pelos séculos. Taisheng sai, à direita do plano, feito em um take só. Se fosse apenas a arbitrariedade da cena, ou seu caráter algo surreal, ou o fato de ela não se ligar à anterior ou à posterior, ficaríamos somente incomodados. Mas a presença de Stonehenge, a postura ativa de Taisheng e do cavalo conferem, de algum modo, uma mudança de aspecto a Taisheng, que deixa de ser mero segurança para se tingir de traços de um cavaleiro – perdão e por que não? – arturiano. A sequência de *stills* abaixo resume o plano:

¹⁵⁴ Para algum completista de plantão, a terceira mostra Tao, aos 44min, tentando montar um cavalo, *mas não consegue*, a não ser com a ajuda de Erxiao, primo de Taisheng, que conduz, a pé, andando com a rédea, o cavalo para ela. Tao não faz parte *deste* mundo que descreveremos a seguir.

Num único take, e com o auxílio luxuoso de Stonehenge, temos uma imagem da imagem da imagem da imagem da imagem da imagem no M/mundo: um cavaleiro. Um segurança. Taisheng. Taisheng como cavaleiro. Taisheng como cavaleiro arturiano (por seu porte altivo e pela proximidade das pedras). Taisheng como cavaleiro arturiano *fake* porque em verdade nunca será, seja por suas “falhas” de caráter (mas isso, a bem dizer, talvez o aproximasse do grupo da Távola), seja porque vemos, ao fim do plano, o entorno do parque de onde nunca saímos. Isso tudo, no entanto, não passa de um palpite, e sobre eles já dissemos o suficiente no início do texto.

Meia hora depois, portanto já com mais de uma hora transcorrida de filme, surge o segundo plano solto, “ruidoso”, sem qualquer ligação nem com o antes nem com o depois. Este:

Curtíssimo, o plano só traz o que está aí em cima: o cavalo mexe um pouco as orelhas, Taisheng vira um pouco o rosto, puxa um pouco a rédea, o cavalo balança um pouco a cabeça, e isso é tudo que temos de *motion* nesse *picture*. Novamente é difícil segurar um “Mas que diabos?”. A propósito de quê, exatamente, estamos a ver isso? Mas o plano é rápido e deixamos de nos

importar com ele, para continuar a seguir o fluxo do filme. Bom, mas agora, aquele tomada estranha em Stonehenge, que havia permanecido na conhecida caixa “Cenas Ruins”, começa a passar por uma transformação retrospectiva: de palpite boboca, ela se torna quase que referendada pelo plano acima – afinal de contas, o sujeito está *a cavalo*, novamente *altivo*, em frente a um *castelo*, talvez “medieval”, talvez um *mix* de Neuschwanstein com a sede da Lego em Billund, na Dinamarca.

Um pouco antes, porém, aos 50min, havíamos visto Taisheng visitar seu amigo gângster/agiota Song pela segunda vez no filme. Da primeira, Song havia pedido a Taisheng que conseguisse carteiras de identidade falsas, para poder comprar celulares pré-pagos sem ser rastreado e sem que os credores o identificassem pela chamada. No meio do imbróglio de ir ou não até a casa/escritório de Song, Taisheng acaba levando junto Tao, a pedido dela. Por ela se encontrar completamente perdida num ambiente de jogos, apostas e falcatruas, Jia nos dá, de brinde, um plano rápido e delicado de Tao nesse primeiro encontro, separada do restante por uma tela de proteção, no caso, literal:

Agora, no segundo encontro, Taisheng retorna sozinho com as identidades prontas (diálogo entre os dois – Song: “Têm até marcas antifalsificação!”, e Taisheng: “Parecem de verdade”), e recebe um pedido inusual: se ele concordaria em viajar para Taiyuan¹⁵⁵. Taisheng pergunta o motivo, Song diz que é para resolver um problema de um amigo, Ling Liao (sua descrição de Ling: “ele é como se fosse da família”), que está afundado em dívidas de jogo e se escondeu em Taiyuan. O irmão mais velho de Ling não quer ir, e a tarefa sobrou para a irmã dos dois, Qun Liao. Song pede que

¹⁵⁵ Não por coincidência, capital da província de Shanxi, a mesma de Jia, como já foi dito. Taiyuan é conhecida ao longo da história como pólo de produção de bens primários e secundários. Cf. o verbete da Wikipédia a respeito: <https://en.wikipedia.org/wiki/Taiyuan>.

Taisheng a acompanhe na viagem. Qun, quando descobre que terá de ir no lugar do irmão mais velho, e ainda por cima acompanhada de um desconhecido, irrita-se com o irmão e pergunta a Song: “Mas quem é esse tal Taisheng?”. A resposta de Song: “Ele é como um irmão”.

Não há necessidade de *stills*. Alguém poderoso pede a alguém que lhe é subalterno (e/ou braço direito) que acompanhe uma mulher bonita numa travessia ou num deslocamento, e a proteja enquanto isso. A literatura e diversos relatos mitológicos estão cheios de exemplos a respeito. Taisheng vai com Qun até Taiyuan, de ônibus, conversando banalidades. Qun confronta o irmão perdulário, que reclama por ela não ter trazido dinheiro de que ele precisava. O conflito permanece sem solução, Qun e Taisheng voltam para Pequim novamente num ônibus, desta vez enamorados. Daí surgirá uma relação amorosa entre os dois, ela será a amante de Taisheng, ele irá encontrá-la sempre que puder, em detrimento dos encontros marcados com Tao, que se sentirá preterida, problemas e desgraças – muitas desgraças – decorrerão disso, e está montado o palco do Destino, aquele que puxa fios aqui e acolá para brincar com homens e mulheres, usualmente com desfecho trágico. O eco de Lancelot ocorre a alguém? O de Tristão, idem? Mas, repetimos, é só um palpite. Que, agora, oferece uma possibilidade de vínculo e justificativa àqueles dois planos soltos.

2.5

O Mundo parece ser o que não é, com vantagens ou não, ou “*Nem sempre o que parece, é*”, ou “*Assim é (se lhe parece)*”. Aos 33min05” de filme, logo depois do plano de Taisheng em Stonehenge, analisado acima, vemos um grupo de quatro aeromoças a brincar com uma réplica da *Bocca della Verità* romana¹⁵⁶, e escultura mais apropriada a um filme como este não poderia haver. Diferentemente de outros monumentos vistos até agora, a réplica parece respeitar as dimensões da *Bocca* original. Enquanto se divertem, as aeromoças são observadas por dois homens, aparentemente migrantes, pois trazem seus pertences junto a eles:

¹⁵⁶ Para um outro uso imagético da mesma escultura (ou de sua réplica feita em estúdio hollywoodiano?), difícil não lembrar de **Roman Holiday** (A Princesa e o Plebeu, 1953), de William Wyler, em que a fidelidade de Audrey Hepburn e de Gregory Peck são postas à prova pelo veredito da *Bocca*. Hepburn não tem coragem, Peck perde a mão, para depois recuperá-la milagrosamente em seguida, num truque de mágica.

A seguir, elas saem e se encaminham para a Basílica de São Pedro. Um grupo de turistas está diante do monumento:

Mas, alguns minutos depois, aos 38min50”, vemos um interior de avião, com informações em *off*: “Este avião, antes de pousar aqui no parque, fez muitas viagens internacionais”. Descobrimos que o avião é uma das atrações do parque e, depois de um corte, vemos Taisheng na cabine, no lugar do piloto, em mais uma de suas constantes investidas em busca de sexo com Tao, *vestida de aeromoça*:

Tao impede as investidas dizendo que alguém pode aparecer. Bom, vejamos de novo o *still* das aeromoças se divertindo na *Bocca*:

Agora as aeromoças deixaram de ser o que eram, minutos atrás, para se consubstanciarem em funcionárias do Parque? Ou são aeromoças *de verdade* (!), passeando pelo Parque? Ou são visitantes que, por algum motivo que nos elude, estão fantasiadas de aeromoças ou brincando de *cosplay*? Não cabe resposta, ou melhor, a resposta sempre puxará o tapete de certezas substanciais ou substantivas e oferecerá, em troca, diferentes visões de aspecto.

2.5.1

O Mundo parece ser o que não é, com vantagens ou não, ou “*Nem sempre o que parece, é*”, ou “*Assim é (se lhe parece)*”, Parte 2. Lembremos a metrópole (Nova York?) mostrada brevemente no início do filme:

Logo depois da cena das aeromoças acima, aos 33min47”, vemos um Taisheng empolgado a mostrar aos dois migrantes (a seguir descobriremos que ambos vêm do mesmo povoado de Taisheng, Fenyang¹⁵⁷) seu local de trabalho à luz do dia. Aponta para frente e diz “Aquele é a América! Manhattan!”, e o que vemos é:

À luz do dia, e com suas proporções devidamente visíveis (e risíveis), a réplica agora ressignifica e desloca o sentido do que havíamos visto nas cenas iniciais do show de abertura. Um de seus amigos, o mais velho, não tão impressionado com o que vê diante de si (ele deveria tê-la visto à noite...), retruca: “As Torres Gêmeas foram destruídas no 11 de Setembro”, e Taisheng, sem perder o entusiasmo: “Nós ainda as temos!”¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Que é também a cidade natal de Jia Zhang Ke – ver a Parte 1 deste Capítulo.

¹⁵⁸ O filme de Jia foi lançado com diferentes minutas, nos diferentes países e mídias. O site IMDb (<https://goo.gl/R9Dedv>) registra três possibilidades, 140, 143 e 105 minutos. Outras fontes, como o livro organizado por Walter Salles Jr. ou o catálogo da mostra de Jia organizada pela Caixa Cultural (Kaufman, M. e Serfaty, J. [orgs]. *Jia Zhangke, a Cidade em Quadro*. Rio de Janeiro, Ed. Fagulha/Caixa Cultural, 2014), citados acima, trazem 133 min.

As três versões que usamos para análise também diferem: uma cópia digital com 139 minutos, o blu-ray e o DVD lançados pelo selo *Masters of Cinema*, ambos com 140 minutos. Mencionamos isso por conta de uma curiosidade, em meio a imagens e simulacros redobrados, sejam de Manhattan, sejam de outras partes do M/mundo: nos extras que acompanham o blu-ray citado, aparece um *still* de Tao trajada e pintada com cores e roupas africanas, para um número de dança do parque. Este espetáculo havia sido mencionado pela nova supervisora, Youyou, ex-colega de Tao como dançarina, quando ela é apresentada em seu novo cargo aos demais membros da companhia, mais adiante, aos 1h57min. Nesta cena, há uma breve conversa entre as duas: Youyou, que indicou Tao para o número africano, comenta: “Você se incomoda com seu novo papel?”, Tao responde que pode interpretar qualquer papel, e arremata: “Quer dizer que você acha minha pele mais escura?”, e Youyou: “Não é nada pessoal. É só uma tarefa”.

O único *still* que conseguimos é o acima, com as proporções alteradas (a imagem está alongada no eixo vertical). Não temos, em nenhuma das versões, a cena (deve ter sido cortada), mas a lembrança é inescapável: tanto Vittoria (Monica Vitti), em **L'Eclisse**, quanto Dallas (Elsa Martinelli), em **Hatari!**, têm cenas em que “interpretam” ou adotam trajes e costumes africanos – Dallas chega a ser batizada pela tribo dos Warusha em ritual iniciático. Palpites são o que são, já foi dito aqui, mas tem-se a impressão de que tanto para um italiano (Antonioni) quanto para um americano (Hawks), e, agora, para um chinês (Jia), a(s) África(s) ainda permanece(m) um Outro, ou, desmontando o clichê, outro(s) *mundo(s)* cuja(s) lógica(s) estruturante(s) parece(m), por vezes, nos escapar (nossos métodos para lidar com ele ou eles são sempre *unsound*, o termo usado diversas vezes por Joseph Conrad em *Heart of Darkness*) e sobre o(s) qual(is) ocidentais e orientais sonham, ou sonhamos – como nos lembra a epígrafe de Rubens Rodrigues Torres Filho à Parte 1 do Capítulo 2, sobre **Hatari!**.

2.6

O mundo pode ter sentidos que não estão a nosso alcance, ou simplesmente não ter sentido algum. Com 1h09min, vemos Taisheng presumivelmente voltando de um encontro com sua amante, Qun (os dois estavam juntos na cena anterior). A câmera está num veículo à frente do de Taisheng, e ele é visto frontalmente; parece cansado, com olhos semicerrados ou, por vezes, fechados, mesmo:

A rodovia é margeada por um tapume interminável à esquerda do plano, desses usados em construção civil. Ele vê algo à direita, volta a olhar para frente, o veículo com a câmera se distancia um pouco:

Ele olha novamente para a direita e vira seu carro para lá. Agora vemos com alguma clareza guindastes no canteiro, atrás dos tapumes. Por fim, seu carro sai do plano:

Fim da cena? Não. Sem a obrigação de mostrar Taisheng, a câmera continua na rodovia. E segue. E segue. E segue:

Seja pela beleza e simplicidade da escolha da tomada, seja pela granulação¹⁵⁹ hipnotizante do filme digital em cenas noturnas, seja pela surpresa – espanto, mesmo – do abandono do carro de Taisheng, que a câmera estava seguindo (“Mas ela não tem de acompanhar a personagem principal?”), seja pelo vislumbre de um caminho inesperado, indefinido – para onde vai esta nova direção escolhida, agora que ganhamos autonomia em relação ao *plot*? –, e isso tudo num simples *plano de transição* (para que não pulássemos diretamente de uma cena interna entre Taisheng e sua amante Qun, no escritório/quarto desta, para a próxima cena também interna, Taisheng e Tao no quarto coletivo que ela divide com outras dançarinas no parque – ou seja, Taisheng está, na estrada, se deslocando de um quarto para o outro), definitivamente não é para qualquer cineasta. Aliás, só o é para bem poucos, dos que se encontram em atividade. Mas há mais, ou de modo preciso, *uma* vez mais, a formar um *díptico*, que só será efetivamente montado bem mais tarde:

2.6.1

Uma hora depois, aos 2h09min, Taisheng está às voltas com as consequências da *duplicidade* amorosa acima. Tao descobre a traição de Taisheng ao examinar seu celular, numa festa de casamento entre dois funcionários do parque, e ver as mensagens de texto trocadas entre Taisheng e Qun, sendo a última vinda desta: “destinada a ter encontrado você. Nunca esquecerei você”. Qun finalmente conseguiu sair deste mundo, após conseguir um visto (o filme enfatiza diversas vezes a dificuldade de obtê-los^{160 161}), rumo

¹⁵⁹ Uma granulação de beleza semelhante à encontrada, por exemplo, nos magníficos planos noturnos de Los Angeles em **Collateral** (Colateral, 2004), de Michael Mann, também filmado em digital, mas com câmeras de última geração à época (cada uma delas, provavelmente, custando o equivalente ao orçamento total do filme de Jia). No que diz respeito a preferências pessoais arbitrárias, este, juntamente com seu duplo simétrico (ver abaixo), talvez sejam meus planos prediletos em todo o filme de Jia.

¹⁶⁰ A lista, se a memória não falha, a mostrar Pequim, e a China por extensão, como um mundo aberto que em verdade é fechado, ou do qual não se consegue sair, seja por razões burocráticas, seja pelas condições de trabalho, seja pela simples falta de dinheiro suficiente para isso (como afirma Jean Michel Frondon, de modo peremptório: o “tema da viagem impossível, do destino obstruído – não apenas geograficamente –, atravessa toda a obra de Jia Zhangke”. In: Salles, W. [org.], *op. cit.*, pág 215), é a seguinte: o ex-namorado de Tao que vem com o passaporte visitá-la em Pequim, contente por tê-lo finalmente conseguido; o grupo de dançarinas russas (entre as quais Anna, que se torna a pessoa mais próxima de Tao, ainda que ambas falem línguas diferentes), que têm os passaportes confiscados pelo cafetão que trabalha como “coiote”; Qun, que está à espera do visto para reencontrar o marido em Paris; o “executivo”, que vimos numa cena de karaokê em uma boate, que oferece a Tao um passaporte para ir a Hong Kong, em troca de sexo; Anna, que se prostitui a fim de juntar dinheiro para visitar a irmã, que mora em Ulan Bator. Não custa lembrar, nesse tópico, de legislações chinesas até há pouco ainda válidas, que restringiam ou simplesmente proibiam deslocamentos *internos*, as migrações, a fim de não superlotar províncias e cidades e esvaziar outras. Nas cenas filmadas nas acomodações dos migrantes em Pequim, o sentimento de “confiscado/provisório/insalubre” prevalece.

¹⁶¹ Uma observação paralela: ao falar acima da amizade entre Tao e Anna, quase escrevemos: “as duas estabelecem entre si diversos proto-jogos de linguagem em nascedouro”. Bem, na verdade escrevemos e depois a frase foi abandonada. Por que razão? Parecia haver nela uma sugestão de abordagem *histórico-genética* de um jogo de linguagem, o que, salvo engano, é tarefa ou hercúlea ou fútil. Nas situações, por exemplo, fornecidas por Wittgenstein a respeito de como aprendemos a exteriorizar sensações (em várias passagens, mas estamos pensando especificamente nas *Philosophische Untersuchungen* 256-257-258), são dados exemplos simples, como os que envolvem crianças, para que possamos derivar, a partir destas situações simples, uma visão mais geral a respeito dos aspectos envolvidos no uso da linguagem. Tais jogos são *descritos*, e não explicados geneticamente, por duas razões simples: a) a gênese das partes que os compõem seria insana, isto é, o rastrear genético e histórico de suas aparições, e b) estas mesmas partes já contam, para funcionarem, com condições “*pré-paradas*” que de algum modo as antecedem ou as tornam possíveis de produzir sentido (desde quando? *Jamás sabremos*): “Quando se diz ‘Ele deu um nome à sua sensação’, esquece-se de que é preciso haver já muita coisa preparada (*vorbereitete*) na linguagem para que o simples nomear tenha um sentido. E, quando falamos que alguém deu um nome à dor, é porque a Preparação/o Preparado (*Vorbereitete*) aqui é a gramática da palavra ‘dor’; ela mostra o posto em que a nova palavra é colocada” (In: Wittgenstein, L. *Tractatus + Tagebücher 1914-1916 + Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt, Suhrkamp, 2014, págs. 360-362 e seguintes). Do mesmo modo, imaginemos duas pessoas diante de uma pedra: “Nada assegura que um veja a pedra do mesmo modo que outro, mas algum *aspecto* comum há de ser pressuposto e posto entre eles, seja porque se puseram de acordo, seja porque esperam continuar a se pôr de acordo nas condições dadas. Ambos estão aprendendo a técnica de *ver* ao menos uma pedra *como* figura ambígua, coisa e critério ao mesmo tempo, tal qual aquela do pato/lebre tão comemorada”. In: Giannotti, J.A. *O Jogo do Belo e do Feio*, *op. cit.*, pág. 166, grifos do autor. Vistas a partir dessa perspectiva de um jogo de linguagem simples, as cenas que descrevem a relação afetuosa entre Anna e Tao se tornam ainda mais tocantes e bonitas. Cf., por exemplo, as seguintes cenas: Anna tentando vender um relógio a Tao, com ambas aprendendo como se pronuncia o nome da outra, aos 30min; as duas, lavando roupas juntas e “conversando” sobre relacionamentos, a partir do uso de um anel no dedo de cada uma, aos 47 min; Tao, cobrindo as costas da amiga com o casaco que caíra quando Anna levantara, em seu camarim, para oferecer comida a Tao.

à França, ao encontro de seu marido, que fora para lá num barco ilegal de imigrantes, dez anos antes (ela ficou em Pequim por nove anos); ele foi dos poucos a sobreviver a travessia e se instalou em Belleville, distrito parisiense que abriga uma larga comunidade chinesa.

Taisheng tenta ligar para Tao e mandar mensagens a ela, sem resposta. A seguir, procura-a nas dependências das dançarinas, alguém diz que ela saiu, ele se apoia num balcão e fica a contemplar o parque:

Corte para Tao, olhando para fora, num portal em frente ao Arco do Triunfo, vestida com o que parecer ser um traje de noiva (?), incluindo véus e grinaldas¹⁶², mas com um casaco de segurança do parque (presumivelmente de Taisheng) para se proteger do frio. Ouvimos um barulho forte de água na trilha. Acima dela está um aviso luminoso indicando a saída/*Exit*:

Esta vê marcas de maus tratos nas costas de Anna, cobre-a, sentam-se, ambas permanecem em silêncio, aos 55 min; a despedida de Anna, ainda que mais tarde as duas voltem a se encontrar: Tao leva a amiga a um restaurante conhecido, que já havia aparecido quando vimos o ex- de Tao visitá-la em Pequim; lá, “conversam” sobre vários assuntos, até que Anna diz não ter nada a oferecer à amiga como despedida, e que por isso iria cantar uma canção como presente, ensinada a ela por sua irmã. Canta uma canção que fala de Ulan Bator. Tao aprende a canção e ambas cantam juntas, no restaurante, aos 57 min e seguintes; por fim, Tao, tentando escapar das investidas sexuais no karaokê, para onde foi levada por uma amiga dançarina do parque, entra em um banheiro e aguarda. Entra Anna. Tao entende o que a amiga está fazendo lá. Anna tenta se explicar, mas Tao começa a chorar. Anna também. Ambas se abraçam, chorando. Anna sai, e Tao continua a chorar, sozinha, no banheiro, aos 1h20min.

¹⁶² Novamente Itamar Assumpção, uma das epígrafes desta Parte 2: “Acho *chic* quando diz/Que quer *marier en Paris*/Comigo na Notre Dame”. E, uns versos antes, na mesma canção, duas sugestões de justaposição que infelizmente não ocorreram aos responsáveis pelo parque Mundo: “Arco do Triunfo – Sé/Michel Platini – Pelé”. Cf.: “*Je t’aime* mais que o Jerome”, canção do disco póstumo *Pretobrás II*, de 2010.

Sua ex-colega de placo, agora supervisora, chega para conversar. A câmera vai lentamente se aproximando das duas:

Em meio a uma conversa rápida das duas, irrompe uma fonte de água com seus jatos:

A supervisora sai do plano. Tao desce e caminha em direção à fonte. Os véus de Tao se tingem com as luzes da água. Uma lenta fusão ocorre entre Tao, as cores, a água e algo que começa a surgir e que não conseguimos distinguir o que seja – o *único corte em fusão* do filme todo:

Quando o foco é restabelecido, começamos a entender, enfim, o traje de noiva (sem o casaco de Taisheng...) e o que parece estar acontecendo agora: Tao aparece gigantesca num telão, acima, uma imagem duplicada de sua presença física no palco, abaixo:

Trata-se de uma apresentação/desfile de roupas de noivas, com neve artificial (a supervisora comentara, há pouco, “não tivemos neve neste inverno”). Cada movimento de Tao é duplicado pelo telão:

Depois desse breve interregno de fusões e duplicações, agora estamos prontos para montar o díptico mencionado acima.

2.6.2

O mundo e seus duplos podem nos impulsionar – ou não – a buscar seus diversos sentidos fugidios. O novo corte, logo após a cena das noivas acima, traz Taisheng de volta, em sua procura – cada vez mais tensa – pelo lugar onde Tao possa estar. O plano nos é familiar:

Mas, desta vez, há algo que chama a atenção logo de início. Os tapumes estão invertidos, espelhados em relação ao que vimos uma hora antes, dispostos à direita do plano. Taisheng segue:

Rapidamente, desta vez é a câmera que se afasta de Taisheng. O movimento dela é também especular, indo para a esquerda do plano – era Taisheng que havia sumido, na sequência anterior, saindo à esquerda do plano. Ele, agora, segue em frente:

Enquanto ele continua em movimento retilíneo, desta vez a câmera continua a se afastar, mas decide acompanhá-lo, mesmo que à distância:

A seqüência se encerra com corte somente quando o carro de Taisheng ocupa a parte central do plano, nosso último *still*:

A diferença de duração dos dois planos de estrada – na primeira ocorrência, 36 segundos *flâneurs*; nesta, apenas 16; o caráter especular, e ao mesmo tempo com diferenças significativas, deste último plano; a direção resoluta e retilínea de Taisheng, a denotar sua preocupação – o tempo seria curto?

Ao longo de todo o filme, acompanhamos letreiros exibidos na tela a indicar que o filme estava dividido em blocos. O nome deste bloco, surgido aos 2h02min, pouco antes de Tao descobrir a traição de Taisheng na festa, é “Mundo em contínua transformação” (na tradução em inglês dos ideogramas, “*Everchanging World*”)¹⁶³. Taisheng – e o filme – tem pressa. Algo, além das fusões, dípticos e duplicidades, invertidas ou não (bem como da minutagem

¹⁶³ Os blocos/subtítulos, pela ordem de aparição ao longo do filme: O Mundo; Paris no subúrbio de Pequim; Noite em Ulan Bator; Era uma vez em Tóquio (Tokyo Story); Mundo em contínua transformação.

tardia), nos parece avisar de que estamos próximos do final. Ou de um recomeço. Ou?

2.7

O mundo precisa de transcendência de algum tipo. A última seqüência do filme é feita por apenas três planos, com o terceiro repetindo o set-up do primeiro. Este, um *travelling* com grua, é interrompido por uma cena interna. Depois, voltamos à grua para o restante da seqüência, num longo take. Por brevidade, e em respeito à pressa do filme – e à nossa –, vamos nos restringir a poucos *stills*. Taisheng aparece numa locação não mostrada antes, perguntando a alguém sobre a amiga de Tao que se casou, Wei. A pessoa diz que ela está em lua-de-mel e que uma amiga está tomando conta do apartamento, no segundo piso. Taisheng sobe até lá e bate à porta. O lugar é pobre. Ao fundo, vê-se uma grande construção, não discernível.

O segundo plano traz o interior do apartamento de Wei. Tao está sentada ao lado do fogão. Levanta-se para abrir a porta. Taisheng senta-se, emenda

algumas frases amenas, depois pergunta diretamente por que Tao desaparecera sem dizer adeus. Ela permanece muda o tempo todo:

Depois do corte, estamos à luz do dia, ou pelo menos de um dia amanhecendo. Reconhecemos, agora, o que era a construção ao fundo: uma imensa fábrica, aparentemente química ou siderúrgica, a cuspir fogo por uma de suas chaminés; está finalmente nevando, de modo intenso:

É a quarta aparição de fogo em todo o filme, com pequenos intervalos entre elas, e talvez algo em comum as una. A primeira (1h32min) mostra o casal de dançarinos do Parque, amigos de Tao, que vivem um *subplot* da trama principal, ele, sempre ciumento, ela arredia (são eles que acabam se casando). O ciumento, ao saber que sua namorada havia encontrado um ex-, decide pôr fogo ao casaco que vestia, numa tentativa fracassada de imolar-se. A segunda, quando se executa um ritual de despedida de Irmãzinha, que viera do mesmo povoado de Taisheng para Pequim, e que morreu num acidente de construção civil por trabalhar, continuamente, em jornadas duplas¹⁶⁴. Os pais e amigos

¹⁶⁴ Apenas como registro, não vemos a morte de Irmãzinha: ela ocorre *fora do campo*, ecoando uma observação feita na Parte 1 do Capítulo 2, sobre **Only Angels Have Wings**

dele (incluindo Tao e Taisheng) fazem uma espécie de pira fúnebre com jornais e papéis velhos, no topo do edifício ainda em construção (1h56min). A terceira, quando Qun diz a Taisheng que finalmente sairá de Pequim e se despede dele pela última vez. Taisheng, com o olhar meio perdido, vê pela janela da oficina/*sweatshop* dela um móvel, talvez um sofá, ardendo no pátio (2h00min).

Enquanto víamos o fogo e a fábrica, ouvíamos um barulho intenso de vozes fora do plano, presumivelmente no pátio e em outros apartamentos. Uma delas pede ajuda, a outra grita “Abram a porta”, outra, ainda, “O que aconteceu?”. A câmera desce para filmar o corredor com a porta do apartamento de Wei. Diversas pessoas estão entrando lá.

Ouvem-se mais gritos de ajuda, alguém diz “Eles foram envenenadas por gás”, um outro liga para um número de emergência e informa: “Um casal intoxicou-se por um vazamento de gás”. Fornece o endereço do lugar¹⁶⁵ e pede pressa. A câmera acompanha o frenesi das pessoas; um grupo sai do quarto e parece carregar um corpo, pelo corredor à direita do quadro:

(Paraíso Infernal, 1939), de Hawks, bem como outros filmes. Ver abaixo mais um registro a respeito.

¹⁶⁵ O endereço, Ponte Maju, existe e fica na periferia de Pequim, a 35 km de distância do centro, ao norte. O Mundo, parque, fica também a 35, 36 km de distância, mas em direção oeste. Cf. Google Maps, <https://goo.gl/Mrx1yN> e <https://goo.gl/5QQ5mg>.

A câmera os acompanha na descida pela escada, ainda na grua. O grupo desce e deposita no chão o que, agora, reconhecemos como o cadáver de Tao:

Enquanto a câmera permanece fixa em frente a Tao, continuamos a ouvir o alarido das pessoas. O grupo ressurgiu, trazendo desta vez o cadáver de Taisheng. Seu corpo é posto ao lado do corpo de Tao. Alguém comenta: “Não canso de avisar as pessoas sobre os perigos de vazamento, mas ninguém escuta”:

Fade out. Tela escura. Fim do filme? Ouve-se um leve barulho contínuo, ao fundo:

Ouvimos a voz de Taisheng:

A seguir, a resposta de Tao, em duas frases:

Não.

Este é só o começo.

O último plano dos dois cadáveres, antes do *fade*, traz o gosto amargo de que ambos, ironicamente, morrem fora do Mundo mas *no* mundo, aliás, de modo triste e contundente: os corpos, enrolados, lembrando múmias, lado a lado, ao relento¹⁶⁶. Ambos morrem fora do campo, como acontecera com Irmãzinha (ver nota 164, acima), mas o filme, desta vez, parece se interessar em mostrar ao espectador a concretude *ali*, do corpo-matéria, depositado no chão imundo da neve barrenta, ambos prestes a completar uma *fusão* com o restante da neve, caso não sejam tirados rapidamente de lá – como se fosse

¹⁶⁶ O take final foi objeto de restrição por parte do financiamento oficial do governo chinês. Jia salvou a cena ao dizer às autoridades responsáveis: “Eram dois jovens que flutuavam, à deriva, e que agora reencontraram *seu contato com a terra*”. Cf. a entrevista aos *Cahiers* na mesma edição citada no início do Capítulo: *Cahiers du Cinéma*, no. 602, junho de 2005, págs. 33-34. Segundo a expressão de Luiz Carlos Oliveira Jr., as personagens do filme, em especial os migrantes que buscam Pequim como um mundo melhor, fazem parte de uma “geração flutuante”. In: Revista Contracampo, no. 75/76, disponível em <https://goo.gl/zj9aZu>. A mesma expressão é usada por Walter Salles e Cecília Mello, *op. cit.*, págs. 51 e 300.

vedada a eles qualquer chance de um ir *além* daquela miséria imanente ao mundo. Nas palavras de Jia:

“Quando escrevi o roteiro, não sabia se o filme devia acabar no parque ou na vida real. Então decidi acabar com um fim ambíguo: não sabemos se é verdade ou alucinação. Eu não queria acabar de uma maneira otimista, afirmando que finalmente tudo aquilo levaria para um mundo melhor, estou longe de estar convencido disso, nem, ao contrário, mostrar um catastrofismo voltado para o passado. A verdade é que não sei de nada, o que traduz o fim do filme, com essa situação em que os personagens estão mortos, e depois a garota que diz para o garoto que não estamos mortos, não é o fim, tudo acaba de começar. O fim do filme reflete minha incerteza”¹⁶⁷.

Se o filme terminasse com o plano dos dois cadáveres, não haveria hipótese alguma de esperança ou redenção, algo na linha do “Há esperança, sim – mas não para nós” – a frase de Kafka que ecoa Büchner. No entanto, o diálogo *post-mortem*, com a tela escura, mostra a voz de um Taisheng (que desde o início nunca quisera deixar *este* mundo ou mostrara-se insatisfeito com ele) em busca de um sentido para a nova “situação”. Tao (que inversamente sempre quisera) está tranqüila em sua *pax mortis* e lhe assegura que é só o início. De que? De um futuro¹⁶⁸ a dois? E mais: as trajetórias dos dois são as mesmas, ou pelo menos tangentes, para que uma garantia assim – incerta, como diz Jia – seja dada? Vejamos:

Tao, cujo *telos*, inamovível desde o início e se perfazendo em linha reta (indiferente ao paradoxo de Zenão...) como uma flecha, mesmo que acompanhado de incertezas e de descaminhos, sempre foi a) casar-se com Taisheng, e ela chega a propor a ele, com todas as letras, em 2h02min, “Nós deveríamos nos casar”, e a resposta dele é um silêncio verborrágico, e b) que ambos *saíssem* desse mundo, ou do mundo em que vivem. A personagem, aliás, pouco se move em outras direções (e, na única vez em que o deslocamento é grande, há o arrependimento por parte dela – ao aceitar o convite da amiga para ir ao karaokê/boate e sofrer assédio sexual). De todos os funcionários que trabalham no Mundo, ela é a única, salvo engano, que é mostrada ao longo do filme – como uma espécie de garantia imagética – a usar, em

¹⁶⁷ “Jia por Jia”. In: Salles, W. [org.], *op. cit.*, pág. 135.

¹⁶⁸ Na mesma crítica dos *Cahiers* mencionada no início, tem-se outra boa observação: de que no filme “... não há o hoje. Só há a inatualidade do atual. Estes são o desastre e a chance do tempo presente. Este é, também, o tiquetaque especial que faz de **O Mundo** o filme mais contemporâneo de todos”. In: Burdeau, E. “Nouvelles du monde”. *Cahiers du Cinéma*, no. 602, junho de 2005, págs. 30-32. E também a frase de Jia: “mais que nunca penso que um dia é mais longo que um ano, e que o mundo não passa de um recanto”. In: Zhang-ke, J. *Dits e Ecrits d'un Cineaste Chinois*. Paris, Capricci Editions, 2012, pág. 146.

diferentes momentos, o monotrilho, sempre sozinha na cabine, seguindo a trajetória retilínea e indiferente dos trilhos, a espelhar/duplicar a retidão de seu caráter e a segurança de suas crenças. Seu sofrimento advém de sua incapacidade de costurar dois mundos, o mundano-representacional e o aquele que está para fora das fronteiras de qualquer tipo, acima ou abaixo (muros do parque, Pequim, China, etc). O band-aid lá da primeira cena do filme, caso seja lido na chave da junção de lacerações, é substituído na cena final pelo gás e cumpre o mesmo papel, de modo mais eficiente – se Tao aposta na unidade dos dois como casal inseparável, só se sai deste mundo se ambos morrerem *juntos*, graças ao duplo suicídio (se é assim que as coisas acontecem – Taisheng pode ter sido simplesmente enganado). Para entender tal raciocínio, basta pensar nas duas outras possibilidades que restavam a ela e no contra-senso resultante: a) digamos que Tao matasse Taisheng, por conta da traição dele – lembrando que ela, logo depois de os dois terem transado pela primeira vez, aos 1h26min, diz a Taisheng de modo direto “Se você me trair, eu te mato”. Ora, sem ele, ou com ele morto, ela perderia justamente o que a move desde o início, a outra metade da junção idealizada e buscada, e no mesmo diálogo acima ela completa: “Você é toda a minha vida. Se for infiel, ficarei sem nada”; e b) somente ela se mata, e isso mais uma vez impediria a realização da unidade, por razões óbvias.

Já Taisheng, que é apresentado, no início, como um cretino de estrita observância – ele tenta, a todo custo, transar com Tao, usando os mais baratos truques, faz pequenas chantagens emocionais relativas ao ex- dela, etc –, traça, em verdade, durante a história, os mais diversos arcos e desenhos, e acaba por se tornar a personagem menos previsível, mais matizada, em sua habilidade de *deslizar*, como apontamos no início, por entre as diferentes imagens de mundo feitas e refeitas ao longo do filme. Ele pode ser um punquistazinho, ou alguém a quem o gângster local recorre. Ele é, também, aquele a quem se pede auxílio em caso de necessidade: ele vai ao hospital onde está o amigo Irmãzinha, prestes a morrer, e passa uma descompostura no outro migrante que viera a Pequim acompanhando Irmãzinha (vimos os dois na cena de Nova York, acima), dizendo a ele que deveria estar cuidando de Irmãzinha a pedido dos pais deste, impedindo-o, por exemplo, de fazer jornadas duplas de trabalho. Taisheng dribla as tentativas de Tao para que a relação de ambos se torne um casamento, ao mesmo tempo em que arruma uma amante mais, digamos, cosmopolita (afinal, além do marido que mora em Belleville, Qun falsifica roupas caras de grifes internacionais). Enquanto consegue carteiras de identidade falsas para fins escusos, ele também ajuda os pais iletrados de Irmãzinha a obter a indenização pela morte, enfrentando a burocracia de praxe. Após a descoberta de que era Erxiao quem estava roubando dinheiro das dançarinas nos camarins (o mesmo Erxiao, primo de Taisheng que este trouxera ao parque, vindo da província, para trabalhar como segurança), Taisheng leva pessoalmente a polícia até ele e, mais tarde,

quando estão somente os dois, confronta-o perguntando se é verdade. Ao receber de Erxiao a confirmação, esbofeteia-o num gesto de desonra.

[Esta cena, de mérito inequívoco, não será decupada, mas merece uma pequena rememoração. Com 1h36min, temos o plano, novamente sem cortes, do confronto dos dois, um plano que faz novamente um passeio temporal (como se viu em 2.1.2), iniciando-se no futuro (vê-se o monotrilho), passando pela Torre Eiffel (presente/passado próximo) e terminando nas Pirâmides com a Esfinge. Como não há cortes, tem-se a impressão surda de que sempre houve, há e haverá os que cometem delitos e os que por vezes os enfrentam. No futuro roubar-se-á, rouba-se no presente ou roubava-se, no passado próximo (a Torre Eiffel), e roubar-se-ia continuamente se remontássemos ao Egito Antigo das Pirâmides¹⁶⁹. A Esfinge, em postura apropriada/vigilante, parece estar alheia a isso. Trocada fosse por uma estátua vendada da Justiça, ou por aqueles relevos com macaquinhos que tampam olhos, bocas e ouvidos, teríamos o mesmo efeito – atualíssimo, diga-se.]

Pelo que se vê, será que os desenhos e linhas de Tao e Taisheng acabarão por coincidir em algum ponto de outro mundo, um *undiscovered country* hamletiano de onde nunca ninguém voltou para contar como era? Alguém se arrisca a pregar o inefável (muito mais difícil do que as *Ersatz-realities* mencionadas por Tony Rayns...)? Sem respostas ao alcance próximo, cabe, por fim, um resumo da trajetória *deste* capítulo:

O Mundo é, ou parece ser, um corredor agitado e frenético. O Mundo é, ou parece ser, um palco. O Mundo é, ou parece ser, um amontoado de elementos díspares cuja lógica organizacional nos escapa. O Mundo é, ou parece ser, uma viagem no tempo. O Mundo, quando posto em movimento/funcionamento, é, ou parece ser, um produtor inelutável de miséria. O Mundo pode, por vezes, se contaminar de mitologias consolidadas ou, simplesmente, inventadas arbitrariamente, e a decisão sobre elas

¹⁶⁹ Vieira, claro: “Tanto que lá chegam, começam a furtar pelo modo indicativo (...). Furtam pelo modo imperativo (...). Furtam pelo modo mandativo (...). Furtam pelo modo optativo (...). Furtam pelo modo conjuntivo (...). Furtam pelo modo potencial (...). Furtam pelo modo permissivo (...). Furtam pelo modo infinito (...). Estes mesmos modos conjugam por todas as pessoas: porque a primeira pessoa do verbo é a sua, as segundas os seus criados e as terceiras, quantas para isso têm indústria e consciência. Furtam juntamente por todos os tempos, porque do presente (que é o seu tempo) colhem quanto dá de si o triênio; e, para incluírem no presente o pretérito e futuro, do pretérito desenterram crimes, de que vendem os perdões (...); e do futuro empenham as rendas (...). Finalmente, nos mesmos tempos não lhes escapam os imperfeitos, perfeitos, *plusquam* perfeitos, e quaisquer outros, porque furtam, furtaram, furtavam, furtariam e haveriam de furtar mais, se mais houvesse.” Mas também Júlio Bressane, não esqueçamos, que incluiu este trecho conhecido do “Sermão do Bom Ladrão” (Parte VIII) em seu filme **Os Sermões**, de 1989. Edição utilizada: Vieira, A. *Os Sermões*. São Paulo, Difel, 1968, págs. 325-326.

permanecerá irresponsível. O Mundo nos dá a impressão de se estender para fora dele. O Mundo pode ter sentidos que nos escapam, ou apenas não ter sentido algum. O Mundo parece ser o que não é, com ou sem vantagens. O Mundo e seus duplos podem nos impulsionar, ou não, a buscar seus diversos sentidos fugidios, e cabe a nós correr, ou não, atrás deles. O Mundo precisa de algum tipo de transcendência.

Ao final, têm-se várias representações (*Vorstellungen*) de dores, de réplicas, de sentimentos, de situações, de monumentos celebrando a paz ou a guerra, que são apresentadas (*dargestellt*) com a ênfase devidamente posta nos meios destas apresentações. As representações tentam cumprir seu papel descritivo, seja de modo unívoco, equívoco ou plurívoco, ao passo que as apresentações, seu papel prescritivo, norteador nosso olhar para os diversos aspectos postos em constante mutação. É um bom começo.

Só resta agora o final, a Conclusão – breve – desta tese.

[Antes, porém, um último comentário/lembrete quanto ao desmesurado de nossas ambições representacionais, vindo de fonte inesperada e insuspeita, ainda na década de 70¹⁷⁰.]

¹⁷⁰ Tira dominical de Charles M. Schulz, publicada em 13 de abril de 1975.

CONCLUSÃO

*In der Kürze liegt die Würze.*¹⁷¹

– *Mais vous venez de faire une préface.*
– *Du moins est-elle courte.*¹⁷²

*Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.*¹⁷³

Cannes. 2007. O Festival comemora seu 60.o aniversário. Como registro da efeméride, o Festival convida 36 cineastas de 25 países para que cada um faça um curta-metragem cujo tema seja “o cinema”, lato a fim de permitir as mais diferentes escolhas. Juntos, o resultado é o longa-metragem **Chacun son Cinéma** (“Cada Um com seu Cinema”)¹⁷⁴, que teve a primeira exibição no próprio Festival. O cineasta inglês Ken Loach, um dos convidados, inicia seu curta, intitulado **Happy Ending**, com um pai e um filho chegando apressados a uma sala de cinema; o pai consulta o relógio:

¹⁷¹ Ditado alemão: literalmente, “na concisão se encontra o tempero”. Como quase todo ditado, tem origem pouco rastreável. Pode ser uma referência a Horácio, “brevis esse laboro”, da *Arte Poética/Epístola aos Pisões*, mas a continuação da frase diz “obscurus fio”, “esforço-me por ser breve, e fico obscuro” (“esfalso-me por ser conciso e acabo obscuro”, na tradução de Jaime Bruna publicada pela editora Cultrix), o que traz uma outra camada de sentido, de certo modo justificada pelos resultados do presente trabalho. Outras fontes apontam Shakespeare como inspiração: “brevity is the soul of wit” (*Hamlet*, Ato 2, Cena 2), mas a frase é dita pelo verborrágico Polônio, o que leva a Rainha a interrompê-lo: “More matter, with less art”. Ver, a respeito, as conhecidas *Geflügelte Worte*, de Georg Büchman – cuja primeira edição é de 1864! –, Munique, Knaur, 1977, pág. 86; o *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*, de Renzo Tonzi, São Paulo, Martins Fontes, 1996, págs. 20-21; e o *Dictionary of Quotations from Shakespeare*, reunidas por M. Milner e H. Rawson, Nova York/Londres, Penguin/Meridian, 1992, pág. 313.

¹⁷² Foucault, M. *Histoire de la Folie a l'Âge Classique*. Paris, Gallimard, 1972, Prefácio.

¹⁷³ Beckett, S. *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Frankfurt, Suhrkamp, 1981, pág. 210, primeira fala da peça. A tradução do próprio Beckett para o inglês ficou assim: “Finished, it’s finished, nearly finished, it must be nearly finished.” (pág. 456). Há tradução para o português: Beckett, S. *Fim de Partida*. São Paulo, Cosac Naify, 2002, pág. 38. Agradecimentos a Marcos Nobre, pela lembrança.

¹⁷⁴ Com o curioso subtítulo cardiopata: “*Ce petit coup au couer quand la lumière s’éteint et que le film commence*”. Se contarmos os Irmãos Coen juntos, são 35. Idem para os Irmãos Dardenne, 34. Há também um breve epílogo, com um pequeno trecho de um filme de René Clair, em homenagem a ele e aos finais felizes.

Encaminham-se para o fim da fila e o pai pergunta ao filho o que ele gostaria de ver:

O filho responde que não conhece os filmes, o pai diz que tem filme de policial e “coisas assim”, e sugere que o filho busque um folheto. Corte para o garoto no caixa do cinema.

Novo corte e ele volta com o folheto para o fila, junto com o pai. Desta vez, eles estão preparados:

Começa o incrível mundo das ofertas de títulos e sinopses¹⁷⁵ numa fila de cinema, com seus rituais e avaliações sumárias, porque premidas pela urgência. O pai: “Vamos lá”:

a) “**Guerreiros de Deus**’. ‘A aventura agora tem um novo Homem de Ferro’. O herói é recrutado por missionários cristãos de direitos humanos para protegê-los contra a fúria de piratas”.

O filho:

¹⁷⁵ Não sei se alguém já propôs isso antes, mas as sinopses de filmes mereceriam um gênero literário à parte, por conta de sua concisão falsamente trivial e seu apelo discreto à ação (a compra do ingresso, por exemplo).

[Pequena nota pessoal: durante o período da chamada “bolha da internet”, final dos anos 90 e começo dos 2000, trabalhei na escrita e na revisão de mais de cinco mil sinopses que iriam ao ar no novo *site* de “*O Estado de S. Paulo*”, que estava sendo reformulado à época. Dentre as sinopses já existentes, portanto e lamentavelmente não de minha autoria, brilhava esta pérola: “O famoso cantor de tangos Carlos Gardel é perseguido por uma poderosa força demoníaca encarnada numa bela mulher. Só um outro mito à sua altura é capaz de destruí-lo: o craque Diego Maradona”. O título do filme, como não poderia deixar de ser, era “O dia em que Maradona conheceu Gardel”.]

Estas listas de títulos e sinopses, ainda mais se, como cereja do bolo, de filmes inventados – como os que veremos a seguir no curta de Loach –, fazem a alegria de qualquer cinéfilo, ao menos aqueles que se deliciam com os romances criados por Jorge Luis Borges em suas falsas “resenhas” e que se identificam com a definição de cinéfilo que já vi atribuída a tanta gente que já não se sabe mais o autor (dois bons palpites: Truffaut e Cabrera Infante): “cinéfilo não é alguém que viu muitos filmes. Cinéfilo é aquele sujeito que aguarda/espera/sofre por não ter visto todos os filmes que ainda quer ver”. O contraponto disto, claro, vem da própria dupla acima citada: “Se você perguntar a uma criança o que ela quer ser quando crescer, nenhuma dirá: crítico de cinema”, frase de Truffaut citada por Cabrera Infante, em *Um ofício del siglo XX*. Madrid, Ediciones El País, 1993, pág. 7.

b) “OK. E que tal **‘Corra para dispar’**? É um filme policial. ‘Uma loura cujo corpo foi desmembrado, um homem cego, um cão com três patas... A corrida começa!’. Até o pai não se contém e sorri. Continua: “Ah, eles têm sessões duplas, dá pra se empapucar de ver filme...”. E segue:

c) “Ah, você vai adorar estes aqui: **‘Mulher-Vespa’**. ‘Uma linda mulher de dia, uma Rainha Vespa indestrutível à noite’...

d) “E... **‘Demônio da Carne’**. ‘Um grupo de nazistas na Florida está de posse do cadáver de Adolf Hitler e planeja ressuscitá-lo para controlar o mundo’”. O garoto pergunta: “O que é isso?”. O pai:

“É História”, diz o pai. “Um louco de pedra”. Eles permanecem indecisos. A fila aumenta. Há um corte, com mudança de ângulo, e vemos agora as costas dos dois por trás. Alguém na fila reclama:

O pai pede desculpas ao sujeito e diz que ele e o filho ainda estão decidindo, e acrescenta: “Ele é só um garoto, a gente não consegue apressá-los, você consegue?”. O corte permite que Loach faça um campo e contracampo entre o pai e o reclamão, que agora pode ser visto e que está acompanhado de uma senhora. No campo do pai, percebe-se uma senhora loura, ao fundo, que não está no foco, e que vira-se para acompanhar o diálogo:

Novo corte, pai e filho voltam às posições anteriores, e continuam sem saber a que filme assistir. O sujeito atrás da fila volta a reclamar: “Senhor, vamos, será que dá pra andar? Eu quero ver um filme!”. Desta vez, o filho volta-se para trás e responde: “Tenho certeza de que você quer ver um filme. Me deixe adivinhar:

e) **‘Sexo Sexy’**. Este filme é tão sexy que você esquecerá de respirar e terá um ataque cardíaco.”.

Corte. A senhora loura que vimos ao fundo entra em foco e resolve participar da discussão, dizendo ao Reclamão que ele deixe os dois em paz – afinal, é um momento familiar deles. Ele protesta e ergue o braço:

Mais pessoas resolvem entrar na briga, incluindo o cliente que está no guichê, prestes a comprar o seu ingresso:

Enquanto a discussão continua, a senhora loura não se contém e dá, ela mesma, uma sugestão de filme que sua irmã viu e adorou,

f) **“O amor ao longo das eras”**:

O corte nos traz um novo set-up, com a câmera próxima, que se detém em nossa dupla. Eles descartam a sugestão da senhora, ainda explorando possibilidades:

g) “**Perseguição às garotas do campus**’. Mais ação! Mais aventura! Menos intelecto!”

Novo corte, e o Reclamão volta a pressioná-los. Corte para o pai, que lê mais uma sinopse, com um tostão de ironia dedicado a Ridley Scott (que filmara **Black Hawk Down**, Falcão Negro em Perigo, em 2001):

h) “Veja, veja, tem um filme sobre a CIA: ‘**A Vingança de Black Hawk**’. A Verdade precisa de um herói’. Muito bom. Deve ser cheio de ação!”.

Ao que o filho responde “Cheio de baboseira”. Eles chegam à bilheteria. Última sugestão do pai, com outro tostão de ironia (“boring”) do filho, desta vez direcionado à *Nouvelle Vague* inglesa, que recebeu à época o epíteto de “*Kitchen Sink Realism*” (isto é, filmes voltados ao dia-a-dia da classe operária, com suas cozinhas, pias e desemprego):

i) “**Korean Chips**”.¹⁷⁶

¹⁷⁶ De bate-pronto, dois outros filmes que recorrem a listas infindáveis e hilárias vêm à lembrança: **El Viento Se Llevó Lo Que** (1998), de Alejandro Agresti, que já começa a brincadeira a partir do título: “Vento o levou e”. O filme se passa numa cidadezinha da Patagônia, sem TV, rádio, jornal, etc, cujo único contato externo é um cinema que recebe sempre as últimas latas de filmes que já foram exibidas no restante do país e da América Latina. Muitas vezes, as latas, quase desfeitas, chegam em número menor que o correto ou com a ordem dos rolos invertida ou bagunçada, além de muitas cenas ou seqüências faltando. Jean Rochefort, que faz um ator francês decadente que está no vilarejo, recita sua longa e bem-sucedida carreira somente com títulos inventados, e é pena não ter sido possível localizar uma cópia do filme, para transcrevê-los aqui (o *trailer* pode ser visto no YouTube: <https://goo.gl/HufCEL>). O outro é **Il Caimano** (O Crocodilo, 2006), de Nanni Moretti, que em dois filmes anteriores já acalentara a idéia de rodar um musical,

ambientado na Itália “conformista” dos anos 50, chamado “Il Pasticcere Trotskista” (O Confeiteiro Trotskista). **Il Caimano** abre com a exibição ao ar livre de um filme, “Cataratas”, e o produtor do filme está presente à sessão. Ao final, o apresentador sobe ao palco e convida o produtor para algumas palavras: “Senhoras e senhores, com vocês, Bruno Bonomo, que fez renascer o cinema de gênero na Itália! E isso muitos anos antes de Quentin Tarantino, já com seu primeiro filme, ‘Mocassins Assassinos’! Depois vieram ‘Coturnos sangrentos’, ‘Violência em Cosenza’, ‘Maciste versus Freud’, e o filme que Bruno reviu hoje aqui conosco, ‘Cataratas’, um filme que o arruinou: um monte de promissórias, a perda de uma casa e a falência de uma firma”. Ao longo do filme outros títulos da carreira de Bruno aparecerão: “Suzy, a Misógina”, “Oceano de Medo”, “A Policial Com Salto Agulha”, “As Últimas Palavras de um Pirata Com Tapa-Olho”, etc. “Maciste versus Freud”, por exemplo, volta a ser mencionado quando Bruno recebe o pedido de um “Festival de Cinema e Psicanálise” para exibir o filme.

A funcionária pede que eles decidam, porque a fila que se formou está ficando maior. O filho pergunta: “Que horas são?”, ao que o pai responde: “Duas e quinze”. A tensão da fila, das pessoas reclamando, dos solidários, da funcionária, é desfeita pelo garoto num golpe só, desatando o nó górdio:

Os dois abandonam a fila, há xingamentos e resmungos pelo fato de eles, afinal, terem decidido não ver filme algum, o pai sugere ao Reclamão que compre um hot dog gigante e dê a ele um destino impublicável. O curta termina com os dois, na rua, rumo ao estádio (na trilha sonora, ouvem-se gritos e cantos de torcida que subirão de volume na tela de créditos), trocando passes com uma bola de papel improvisada, feita com o folheto da programação de filmes – mais apropriado, impossível.

Este ano de 2017 trouxe inúmeras mostras e retrospectivas dignas de atenção do público cinéfilo, usualmente promovidas por instituições públicas que ora sofrem com cortes e desmanches de orçamento, como a Cinemateca Brasileira, o CCSP – Centro Cultural São Paulo/Vergueiro, o Centro Cultural da Caixa Econômica e o CCBB – Centro Cultural do Banco do Brasil. Este último, em fevereiro, promoveu uma retrospectiva excepcionalmente abrangente da obra de Jean Renoir, um cineasta de nossa profunda predileção, e que infelizmente acabou ficando de fora das análises feitas aqui (felizmente para ele), candidato asseguradíssimo em qualquer lista sensata de dez maiores diretores da história do cinema. O título da Mostra do Mestre francês do CCBB era a primeira coisa que chamava a atenção, pelo acerto impecável: “*A vida lá fora*”. A vida lá fora (ecoando a frase de Antonioni mencionada na Parte

2 do Capítulo 1, “O mundo está fora da janela”¹⁷⁷) é plena de repetições e de eventos únicos, e afirmar isso é algo de pouca monta. Mas ela é construída, também, a partir deste constante fazer e refazer de atos cotidianos, como ver um filme, ler um poema/conto/romance, postar-se diante de uma pintura, ouvir música, e tudo isso pode ser visto sob essa dupla ótica do repetido, do familiar, e também do irrepitível (mas não do “aurático” – não se trata disso aqui), ambos tecendo imagens de mundo e formas de vida acopladas que funcionam como uma espécie de pano de fundo transcendental, fornecendo as condições de significabilidade destes nossos atos que compõe uma “quase-entidade” fluida chamada “vida lá fora”, sempre aberta para a dimensão do novo e do inesperado: “você tem de considerar que o jogo de linguagem é, por assim dizer, algo imprevisível. Quero dizer: ele não é fundado. Nem racional/razoável [*vernünftig*] (ou não-racional/não-razoável). Ele está aí – como nossa vida”¹⁷⁸. E “se a razão nada mais é do que essa *contínua invenção da racionalidade* (...), a imagem do mundo exerce sua condição de meio de apresentação cercado-se de uma *zona cinzenta* em que o adequado e o inadequado ficam em suspenso”.¹⁷⁹ Entre o filme (mas qual filme?) que estará em cartaz amanhã, e depois de amanhã, e que mais tarde seguirá seu caminho nos DVD’s oficiais, piratas, blu-rays e streamings, *mas que na semana seguinte será trocado por uma nova estréia*, e uma partida de futebol, por definição irrepitível e que só ocorre enquanto estiver ocorrendo (*mas na semana que vem haverá outra, por outro torneio ou pelo mesmo*), um jogo sem sobrevida a não ser nas inúmeras e fastidiosas mesas-redondas (a ninguém são ocorre a possibilidade amalucada de assistir a um VT de que se sabe o resultado, caso se trate de um jogo trivial, não-marcante), um jogo, por fim, que “não é questão de vida ou morte, é muito mais do que isso”¹⁸⁰, a escolha feita pelas duas personagens, dentre as

¹⁷⁷ Mas não, de modo algum, ecoando a descrição cheia de entusiasmo de Jean-François Tarnowski na análise de **L’Eclisse**, mencionada na mesma Parte 2 do Capítulo 1: “a **pulsão da vida**, este Sol que queima de luminosidade cegante, este Sol tão desproporcional em relação à pequena nave espacial da humanidade”. Cf. : Tarnowski, J.-F. “Identification d’une oeuvre: Antonioni et la modernité cinématographique”. *Positif*, 263, No. 263, janeiro de 1983, pág. 54, grifo do autor.

¹⁷⁸ No original: “Du mußt bedenken, daß das Sprachspiel sozusagen etwas Unvorhersehbares ist. Ich meine: Es ist nicht begründet. Nicht vernünftig (oder unvernünftig). Es steht da – wie unser Leben.“. Wittgenstein, L. *Über Gewißheit*. Frankfurt, Suhrkamp, 1970, aforisma 559, pág. 47. Bento Prado Jr. cita a mesma passagem, com tradução ligeiramente diferente, em “Erro, ilusão, loucura”. In: Prado Jr., B. *Erro, Ilusão, Loucura*. São Paulo, Editora 34, pág. 39.

¹⁷⁹ Giannotti, J.A. *O jogo do belo e do feio, op. cit.*, pág. 17, grifos nossos.

¹⁸⁰ A frase completa, “As pessoas pensam que futebol é uma questão de vida ou morte, e esta atitude me deixa muito desapontado. Posso garantir que é muito, muito mais importante que isso.” (“*Some people believe football is a matter of life and death, I am very disappointed with that attitude. I can assure you it is much, much more important than that.*”) é da

inúmeras possíveis (isto é, para além de uma falsa alternativa cinema *versus* futebol – eles poderiam ter ido jantar, ou outra coisa¹⁸¹), uma escolha que, ainda por cima, reforçará os elos que unem pai e filho, nos pareceu a mais acertada. Cannes também acertou, ao posicionar o curta de Loach *justamente ao final* da homenagem ao cinema. Cinefilia e paixão pelo futebol se confundem, cinema e vida se confundem, a vida lá fora vive dentro dos filmes de Renoir, extravasando-os, e a frase “*This movie is so true to life!*”, que pessoas exclamam como elogio, soa ainda mais tola quando reconhecemos que um e outro não têm dívidas mútuas, e sim provimentos mútuos.

Ainda bem.

autoria de Bill Shankly, técnico escocês que dirigiu o Liverpool F.C. por uma década e meia e com várias conquistas. Cf. o verbete da Wikipédia a seu respeito: <https://goo.gl/tZwHfp>.

¹⁸¹ De modo mais simples e lapidar, Julio Cortázar já havia borrado/acinzentado as falsas dicotomias e as separações estanques: “entre viver e escrever nunca admiti uma clara diferença”. Cortázar, J. “Do sentimento de não estar de todo”. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974, pág. 166.

BIBLIOGRAFIA

FILMES CONSULTADOS

(os demais filmes citados aparecem no corpo do texto ou nas Notas)

.Antonioni, M. *Filmografia completa* (com exceção de 4 curtas, de um total de 8, do início da carreira). Em diferentes formatos: VHS, laser disc, DVD, blu-ray e arquivos digitais.

.Hawks, H. *Filmografia completa* (a partir de **Road To Glory**, de 1926, em diante). Em diferentes formatos: VHS, laser disc, DVD, blu-ray e arquivos digitais.

.Ke, Jia Zhang. *Filmografia completa*. Em diferentes formatos: DVD, blu-ray, arquivos digitais e vídeos no Youtube e Vimeo.

LIVROS CONSULTADOS

.Agee, J. *Agee on film*. Londres, Peter Owen Limited, 1967.

.Almeida, J. e Bader, W. [orgs.]. *Pensamento alemão no século XX*. São Paulo, CosacNaify/Goethe Institut, 2012, vol. II.

.Antonioni, M. *La noche. El Eclipse. El desierto rojo*. Madrid, Alianza, 1970.

._____. *Blow Up. El grito. Las amigas. La aventura*. Madrid, Alianza, 1970.

._____. *Chung Kuo/ Cina*. Turim, Einaudi, 1974.

._____. *O fio perigoso das coisas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

._____. *Quel bowling sul Tevere*. Turim, Einaudi, 1995.

._____. *L'œuvre de Michelangelo Antonioni*. Di Carlo, C. [org.]. Roma, Cinecittà International/Marsiglio Editori, 1991-1995.

._____. *Architecture of Vision*. Nova York, Marsilio Publishers, 1996.

._____. *Ce bowling sur Le Tibre*. Paris, Éditions Images Modernes, 2004.

._____. *Scénarios non réalisés*. Paris, Éditions Images Modernes, 2004.

.Aprà, A. [org.]. *Aventura Antonioni*. Rio de Janeiro, CCBB, 2017.

.Araújo, I. *Hitchcock*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

.Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. São Paulo, Abril, 1979 [coleção Os Pensadores].

.Arrowsmith, W. *Antonioni, the poet of images*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1995.

.Auerbach, E. *Mimesis. A Representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2ª. Edição revisada, 1987.

.Auiler, D. *Vertigo – the making of a Hitchcock classic*. Nova York, St. Martin's Press, 1998.

.Baker, G.P. *Wittgenstein's Method*. Oxford, Blackwell, 2004.

.Baker, G.P. e Hacker, P.M.S. *Wittgenstein: Understanding and meaning*. Oxford, Blackwell, 2005.

- _____. *Wittgenstein: Rules, grammar and necessity*. Oxford, Blackwell/Wiley, 2009.
- .Barbosa, H. [org.]. *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968.
- .Bagh, P.v. [org.]. *I cinefili preferiscono Howard Hawks*. Bologna, Catálogo da Mostra *Il Cinema Ritrovato*, 2011.
- .Bauer, M. *Michelangelo Antonioni*. Munique, ET+K, 2015.
- .Bazin, A. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris, CERF, 2010.
- _____. *O que é o cinema?*. São Paulo, CosacNaify, 2014.
- .Beckett, S. *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Frankfurt, Suhrkamp, 1981.
- .Beckett, S. *Fim de Partida*. São Paulo, CosacNaify, 2002.
- .Berger, J. “O cinema e a pintura”. In: Revista *Serrote*, no. 4, 2010.
- .Bernardi, S. *Antonioni. Personnage paysage*. Saint-Denis, P.U.V., 2006.
- .Bogdanovich, P. *Afinal, quem faz os filmes*. São Paulo, Cia das Letras, 2000.
- .Bonfand, A. *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*. Paris, Éditions Images Modernes, 2003.
- .Borges, J.L. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé, 1999.
- .Branquinho, J. et alii [orgs.]. *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- .Brunnette, P. *The films of Antonioni*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- .Büchman, G. *Geflügelte Worte*. Munique, Knaur, 1977.
- .Buchholz, K. *Compreender Wittgenstein*. Rio de Janeiro, Vozes, 2008.
- .Cabrera, J. *O cinema pensa*. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.
- .Cameron, I. e Wood, R. *Antonioni*. Londres, Studio Vista, 1970, 2. ed. revista.
- .Cavell, S. *The world viewed*. Cambridge, Harvard University Press, 1979, edição ampliada.
- _____. *The claim of reason*. Nova York/Oxford, Oxford University Press, 1982.
- _____. *A pitch of philosophy*. Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- .Chandler, R. *Selected Letters*. Nova York, Delta, 1987.
- .Chatman, S. *Antonioni or, the surface of the world*. Berkeley, University of California Press, 1985.
- .Chatman, S. e Duncan, P. [orgs.]. *Michelangelo Antonioni*. Köln, Taschen, 2004.
- .Cortázar, J. *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.
- _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- .Costa, A. E Pessoa, P. *A história da filosofia em 40 filmes*. Rio de Janeiro, Nau Editora, 2013.
- .Coursodon, J.-P. e Tavernier, B. *50 ans de cinéma américain*. Paris, Nathan, 1991, 2 vols.
- .Dall'Agnol, D. [org.]. *Wittgenstein no Brasil*. São Paulo, Editora Escuta, 2008.
- .Daney, S. *A rampa*. São Paulo, CosacNaify, 2007.
- _____. *Von der Welt ins Bild*. Berlim, DFI im Filmbüro NW, 2016.

- .De Vecchi, P. [org.]. *The Complete Paintings of Piero della Francesca*. Londres, Penguin Books, 1985.
- .Deleuze, G. *A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- ._____. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- ._____. *Conversações*. São Paulo, Editora 34, 1992.
- ._____. *A ilha deserta*. São Paulo, Iluminuras, 2006.
- .Deleuze, G. e Guattari, F. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- .Durafour, J-M. *Hawks, cinéaste du retrait*. Villeneuve d'Asq, P.U.S., 2007.
- .Eco, U. *Diário Mínimo*. Rio de Janeiro, Record, 1994.
- .Eisler, R. *Kant Lexikon*. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1989.
- .Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays*. Londres, Faber & Faber, 1975.
- .Ewald Filho, R. *Dicionário de Cineastas*. Porto Alegre, L&PM, 2ª edição, 1988.
- .Farber, M. *Negative Space*. Nova York, Da Capo Press, 1998, edição aumentada.
- .Figueiredo, V. [org.]. *Filósofos na sala de aula*. São Paulo, Berlendis & Vertecchia, vol. 3, 2008.
- .Font, D. *Michelangelo Antonioni*. Madrid, Cátedra, 2003.
- .Foucault, M. *Histoire de la Folie a l'Âge Classique*. Paris, Gallimard, 1972.
- .Fujiwara, C. [org.]. *Defining moments in movies*. Londres, Cassell, 2007.
- .Gershwin, I. *The Complete Lyrics*. [org. Robert Kimball]. Nova York, Alfred A. Knopf, 1994.
- .Giannotti, J.A. *Apresentação do mundo*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- ._____. *Certa herança marxista*. São Paulo, Cia das Letras, 2000.
- ._____. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo, Cia das Letras, 2005.
- ._____. “Dois jogos de pensar”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 75, São Paulo, julho de 2006.
- ._____. “Dialética x analítica”. In: *Revista Analytica*, Rio de Janeiro, vol. 12, no. 2, 2008.
- ._____. “A perda do mundo”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 82, São Paulo, novembro de 2008.
- ._____. “Produção da aparência simbólica”. In: *Revista Omnia Lumina*, Vol. I, no. 2, 2010.
- ._____. *Notícias no espelho*. São Paulo, Publifolha, 2011.
- ._____. *Lições de filosofia primeira*. São Paulo, Cia das Letras, 2011.
- ._____. “O dito pressuposto no dizer”. In: Salles, J. C. [org.]. *Certeza*. Salvador, Quarteto Editora, 2012.
- ._____. “Contra-dicção”. In: *Revista Analytica*, Rio de Janeiro, vol. 17, no. 2, 2013.
- .Giannotti, J.A. e Moutinho, L.D.S. *Os Limites da Política – Uma Divergência*. São Paulo, Cia das Letras, 2017.
- .Gilson, E. *Introdução às artes do belo*. São Paulo, É Realizações Editora, 2010.
- .Glasenapp, J. [org.]. *Michelangelo Antonioni*. Munique, Fink, 2012.
- .Glock, H.-J. *A Wittgenstein dictionary*. Oxford, Blackwell, 1996.
- .Godard, J.-L. *Godard par Godard – Les années Cahiers*. Paris, Flammarion, 1989.

- .Goethe, J.W. *Die Wahlverwandtschaften*. In: *Goethes Werke*. Berlin/Darmstadt, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1953, Band III.
- ._____. *As Afinidades Eletivas*. São Paulo, Nova Alexandria, 1992.
- .Gombrich, E.H. *Arte e ilusão*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- .Greene, G. *The Graham Greene Film Reader*. Nova York, Applause Books, 1995.
- .Grünewald, J.L. [org.]. *A idéia no cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- ._____. *Um filme é um filme*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- .Hacker, P.M.S. *Insight and Illusion*. Oxford, Oxford University Press/Clarendon Press, 1986, edição revista.
- ._____. *Wittgenstein: meaning and mind*. Oxford, Blackwell, 1990.
- ._____. *Wittgenstein: connections and controversies*. Oxford, Oxford University Press/Clarendon Press, 2001.
- .Halliday, J. *Sirk on Sirk*. Londres/Boston, Faber & Faber, 1997.
- .Hansen, J.A. *Alegoria*. São Paulo, Atual, 1986.
- .Hillier, J. e Wollen, P. *Howard Hawks, American artist*. Londres, British Film Institute, 1996.
- .Hochman, S. *American film directors*. Nova York, F. Ungar Publishing Co., 1974.
- .Holtzman, S. e Leich, C. [orgs.]. *Wittgenstein: to follow a rule*. Londres, Routledge, 1981.
- .Howard, N. *Hollywood sur Nil*. Paris, Fayard, 1978.
- .Infante, G.C. *Um ofício del siglo XX*. Madrid, Ediciones El País/Aguilar, 1993.
- .Jullier, L. e Marie, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo, Senac, 2009.
- .Kant, I. *Crítica do Juízo*. São Paulo, Abril, 1980 [coleção Os Pensadores].
- ._____. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo, Abril, 1983 [coleção Os Pensadores].
- ._____. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg, Felix Meiner, 1990.
- .Kaufman, M. e Serfaty, J. [orgs.]. *Jia Zhangke, a cidade em quadro*. Rio de Janeiro, Ed. Fagulha/Caixa Cultural, 2014.
- .Klee, P. *Catalogue Raisonné*. Berna, Paul-Klee Stiftung/Benteli, Band 6 (1931-1933), 2002.
- .Kneale, W. e Kneale, M. *O desenvolvimento da lógica*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1980, 2ª. edição.
- .Lebrun, G. *A filosofia e sua história*. São Paulo, CosacNaify, 2006.
- .Leprohon, P. *Michelangelo Antonioni*. Paris, Seghers, 1965, edição atualizada.
- .Levy, L., Zingano, M. e Pereira, L.C. [orgs.]. *Metafísica, lógica e outras coisas mais*. Rio de Janeiro, Nau Editora, 2012.
- .Liandrat-Guigues, S. *Red River*. Londres, BFI/Palgrave-MacMillan, 2000.
- .Link, D. [org.]. *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2003.
- .Lopes, E. *Metáfora*. São Paulo, Atual, 1986.
- .Lopes dos Santos, L.H. “A essência da proposição e a essência do mundo”. In: Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo, Edusp, 1993.
- ._____. “Wittgenstein e a racionalidade no mundo contemporâneo”. In: *Novos Estudos Cebrap*, no. 43, São Paulo, novembro de

- 1995, debate quando do lançamento de *Apresentação do Mundo*, de J.A. Giannotti (ver acima).
- _____. “A harmonia essencial”. In: Novaes, A. *A crise da razão*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.
- _____. *A harmonia essencial*. Tese de Livre-Docência. FFLCH-USP, 2005, mimeo.
- _____. “Sobre o transcendental prático e a dialética da sociabilidade”. In: *Novos Estudos Cebrap*, no. 90, São Paulo, julho de 2011.
- .Marques, A. *O interior – linguagem e mente em Wittgenstein*. São Paulo, Loyola, 2012.
- .Marques, E. *Wittgenstein e o Tractatus*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- .Martin, A. *Mise en scène and film style*. Londres, Palgrave-MacMillan, 2014.
- .Mascelli, J.V. *Os cinco c's da cinematografia*. São Paulo, Summus, 2010.
- .McBride, J. *Hawks on Hawks*. Londres, Faber & Faber, 1996.
- .McCarthy, T. *Howard Hawks, the Grey Fox of Hollywood*. Nova York, Groove Press, 1997.
- .McGinn, M. *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*. Londres/Nova York, Routledge, 2002.
- .Mello e Souza, G. *A idéia e o figurado*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2005.
- .Miller, H. [org.]. *The essential Raymond Durnat*. Londres, BFI/Palgrave-MacMillan, 2014.
- .Milner, M. e Rawson, H. *Dictionary of quotations from Shakespeare*. Nova York/Londres, Penguin/Meridian, 1992.
- .Missiaen, J.C. *Howard Hawks*. Paris, Editions Universitaires, 1966.
- .Monk, R. *Wittgenstein - the duty of genius*. Londres, Vintage, 1990.
- _____. *How to read Wittgenstein*. Londres, Granta, 2005.
- .Murch, W. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro, Zahar, 2004.
- .Nagib, L. [org.]. *Mestre Mizoguchi*. São Paulo, Navegar/Cinemateca Brasileira, 1990.
- .Naves, R. *A forma difícil*. São Paulo, Cia das Letras, 2011, edição revista e ampliada.
- .Novaes, A. [org.]. *O olhar*. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- _____. *A crise da razão*. São Paulo, Cia das Letras/Minc, 1996.
- .Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Pólen*. São Paulo, Iluminuras, 1988.
- .Orlandi, L.B.L. “Filosofia em tempo de cinema”. In: *Primeira Versão*, IFCH/Unicamp, no. 16, 1990.
- .Païni, D. [org.]. *Lo sguardo di Michelangelo – Antonioni e le arti*. Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013.
- .Païni, D. [org.]. *Antonioni*. Paris, Flammarion/Cinémathèque Française, 2015.
- .Pavese, C. *Mulheres sós*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- .Perales, F. *Howard Hawks*. Madrid, Cátedra, 2005.
- .Pessoa, P. *A segunda vida de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2008.
- .Peters, F.E. *Termos filosóficos gregos*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1983.

- .Piglia, R. *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- ._____. *O último leitor*. São Paulo, Cia das Letras, 2006.
- ._____. *Alvo noturno*. São Paulo, Cia das Letras, 2011.
- .Poulot, D. *Uma história do patrimônio no ocidente*. São Paulo, Editora Estação Liberdade, 2009.
- .Pourriol, O. *Cinefilô*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.
- .Prado Jr., B. *Erro, ilusão, loucura*. São Paulo, Editora 34, 2004.
- .Rancière, J. *La fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001
- .Rascaroli, L. e Rhodes, J.D. [orgs.]. *Antonioni – centenary essays*. BFI/Palgrave-MacMillan, 2011.
- .Reisz, K. e Millar, G. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Embrafilme, 1978.
- .Renoir, J. *Escritos sobre cinema 1926-1971*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- ._____. *O passado vivo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.
- .Ribeiro de Moura, C.A. *Racionalidade e Crise*. São Paulo, Discurso Editorial/Editora da UFPR, 2001.
- .Rocha, G. *O século do cinema*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1983.
- .Roche, T. *Blow Up – un regard anthropologique*. Crisnée, Ed. Yellow Now, 2010.
- .Rohmer, E. *The taste for beauty*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- .Rosenbaum, J. *Placing movies*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- ._____. *Essential cinema*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004.
- .Rosenfeld, D. S. *Michelangelo Antonioni's L'Eclisse – A Broken Piece of Wood, a Matchbook, a Woman, a Man*. Publicação eletrônica, 2007, disponível online em <https://goo.gl/x4TigS>.
- .Russel, J. *O Livro dos Mortos*. São Paulo. Editora Barba Negra/Editora Leya, 2010.
- .Russell, B. *Introdução à filosofia da matemática*. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- .Sales Gomes, P.E. “Dossiê Paulo Emílio”. In: *Ensaio de Opinião*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, vol. 6.
- ._____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. São Paulo, Paz e Terra, 1982, 2 vols.
- ._____. *Paulo Emílio – Um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986.
- ._____. *O cinema no século*. São Paulo, Cia das Letras, 2015.
- ._____. *Uma situação colonial?*. São Paulo, Cia das Letras, 2016.
- .Salje, G. *Antonioni*. Röllinghausen, Medien-Institut C. Erbe, 1994.
- .Salles, W. [org.]. *O Mundo de Jia Zhangke*. São Paulo, CosacNaify, 2014.
- .Sarris, A. *The american cinema*. Nova York, Da Capo Press, 1996.
- .Sartre, J.-P. *A imaginação*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- .Schulte, J. “Tennis ohne Ball”. In: VVAA. *Wittgenstein-Studien*. Berlim/Boston, De Gruyter, Vol 3, Issue 1 (Mar 2012).
- .Scemama-Heard, C. *Antonioni: le désert figuré*. Paris, L'Harmatan, 1998.
- .Shakespeare, W. *Five great tragedies*. Nova York, Pocket Books Inc., 1943.

- ._____. *The tragedy of Macbeth*. Oxford, Oxford University Press, 1990.
- ._____. *The tragedy of Macbeth*. Londres, Arden Shakespeare, 2006.
- .Simsolo, N. *Howard Hawks*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.
- .Sluga, H. e Stern, D. [orgs.]. *The Cambridge Companion to Wittgenstein*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- .Stern, D. G. *Wittgensteins's Philosophical Investigations – an introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- .Stevens Jr., G. *The great moviemakers of Hollywood's Golden Age*. Nova York, Vintage, 2007.
- .Tarnowski, J.-F. "Identification d'une oeuvre: Antonioni et la modernité cinématographique". In: *Positif*, 263, No. 263, janeiro de 1983.
- .Tassone, A. *I Filmi di Antonioni*. Roma, Gremese Editore, 2002.
- ._____. *Antonioni*. Paris, Flammarion, 2007, 2ª ed. revista e aumentada.
- .Tinazzi, G. *Michelangelo Antonioni*. Milão, Editrice Il Castoro, 2002, edição revista e aumentada.
- .Tonzi, R. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- .Torres Filho, R.R. *O espírito e a letra*. São Paulo, Ática, 1975.
- ._____. *O voo circunflexo*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- ._____. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- .Truffaut, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza, 1985.
- ._____. *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- .Veillon, O.-R. *Dicionário de cinema americano – os anos cinquenta*. Lisboa, Dom Quixote, 1985.
- .Vieira, A. *Os Sermões*. São Paulo, Difel, 1968.
- .VVAA. *Cadernos de cinema – Antonioni*. Lisboa, Dom Quixote, 1968.
- ._____. *A política dos autores*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1976.
- ._____. *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1981.
- ._____. *Il cinema di Howard Hawks*. Biennale di Venezia/Edizioni RAI, 1981.
- ._____. *Howard Hawks*. Lisboa, Calouste Gulbenkian/Cinemateca Portuguesa, 1990.
- ._____. *Paulo Emílio Ano 80*. São Paulo, Edusp/Museu Lasar Segall/Cinemateca Brasileira, 1996.
- ._____. *Kenji Mizoguchi*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2000.
- ._____. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- ._____. *Kenji Mizoguchi – as Folhas da Cinemateca*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2005.
- ._____. *Howard Hawks – as Folhas da Cinemateca*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2006.
- ._____. *Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2007.

- _____. *Michelangelo Antonioni – as Folhas da Cinemateca*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2008.
- _____. *Michelangelo Antonioni – l’homme et l’objet*. Fleury-sur-Orne, Minard Lettres Modernes, 2008, reedição da *Études Cinématographiques*, no. 36-37, 1964.
- _____. *Michelangelo Antonioni y las Montañas Encantadas*. Madrid, Maia Ediciones/Fundación Luis Seoane, 2010.
- _____. *Howard Hawks Integral*. Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado, 2013.
- Xavier, I. *O discurso cinematográfico*. São Paulo, Paz e Terra, 1984.
- _____. [org.]. *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo, CosacNaify, 2003.
- _____. [org.]. *A experiência no cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2008, 4ª. edição.
- Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo, Cia. Editora Nacional/Edusp, 1968.
- _____. *Über Gewißheit*. Frankfurt, Suhrkamp, 1970.
- _____. *Leçons et conversations*. Paris, Gallimard, 1971.
- _____. *Investigações filosóficas*. São Paulo, Abril, 1979 [coleção Os Pensadores].
- _____. *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- _____. *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. [Werkausgabe, volume 7]. Frankfurt, Suhrkamp, 1989.
- _____. *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. [Werkausgabe, volume 7]. Frankfurt, Suhrkamp, 1989.
- _____. *Fichas (Zettel)*. Lisboa, Edições 70, 1989.
- _____. *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie: Das Innere und das Äußere (1949-1951)*. Frankfurt, Suhrkamp, 1993.
- _____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo, Edusp, 1993, bilíngue.
- _____. *Philosophical Investigations/ Philosophische Untersuchungen*. Oxford, Blackwell, 1997, 2a. Edição, bilíngue.
- _____. *Zettel*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2007, bilíngue.
- _____. *O Livro Azul*. Lisboa, Edições 70, 2008.
- _____. *Philosophical Investigations/ Philosophische Untersuchungen*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, 4a. Edição, bilíngue.
- _____. *Werkausgabe in 8 Bänden*. Frankfurt, Suhrkamp, 2014.
- _____. *Wiener Ausgabe - Studien Texte, Band 1-5* [volume único]. Viena, Zweitausendeins, s/d.
- Wood, R. *Howard Hawks*. Londres, British Film Institute, 1983, edição revisada.
- _____. *Rio Bravo*. Londres, BFI/Palgrave-MacMillan, 2010.
- Xudong, Zhang. “Poética da desapareição”. In: *Novos Estudos Cebrap*, no. 89, São Paulo, março de 2011.
- Zhang-ke, J. *Dits e Ecrits d’un Cineaste Chinois*. Paris, Capricci Editions, 2012.

.Zingano, M.A. *Ração e história em Kant*. São Paulo, Brasiliense/CNPq, 1989.

SITES CONSULTADOS

Lista por demais extensa. Ver as Notas em que são mencionados.