

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ALEXANDRE WAHRHAFTIG

Poéticas de repetição no cinema brasileiro moderno

São Paulo

2023

ALEXANDRE WAHRHAFTIG

Poéticas de repetição no cinema brasileiro moderno

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de
Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

São Paulo

2023

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 na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Wahrhaftig, Alexandre
Poéticas de repetição no cinema brasileiro moderno /
Alexandre Wahrhaftig; orientador, Cristian da Silva
Borges. - São Paulo, 2023.
299 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes
/ Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. cinema brasileiro. 2. repetição. 3. cinema moderno.
4. estética cinematográfica. I. Borges, Cristian da
Silva. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

FOLHA DE APROVAÇÃO

Alexandre Wahrhaftig

Poéticas de repetição no cinema brasileiro moderno

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

Aprovado em: 19/12/2023

Banca examinadora

Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

Instituição: ECA-USP

Assinatura: _____

Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello

Instituição: ECA-USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. Carlos Adriano Jeronimo de Rosa

Instituição: --

Assinatura: _____

Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins

Instituição: UFRJ

Assinatura: _____

Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Junior

Instituição: UNICAMP

Assinatura: _____

para meu avô Abu, in memoriam

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Cristian da Silva Borges, pela orientação e pelo companheirismo. Pelo auxílio constante pelos meandros da pós-graduação. Pela abertura e por topar me acompanhar nessa trajetória acadêmica desde o final da graduação até este doutorado.

Ao Prof. Dr. Celso Favaretto e ao Prof. Dr. Mateus Araújo Silva, pela leitura do texto apresentado ao Exame de Qualificação e por seus comentários precisos e dedicados, essenciais para o desenvolvimento da tese.

Ao Prof. Emmanuel Siety, por ter me recebido na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, durante o período sanduíche do doutorado. Por sua receptividade, acolhimento e por indicar os caminhos de pesquisa pelas bibliotecas de Paris.

Aos funcionários e às funcionárias da Universidade de São Paulo e da Escola de Comunicações e Artes, trabalhadores dos restaurantes universitários, das bibliotecas, das secretarias, da manutenção, da limpeza.

Aos professores e às professoras de nosso programa de pós-graduação, pelo trabalho dentro e fora da sala de aula.

Aos amigos e às amigas que de tantas formas contribuíram pela travessia desse período longo e cheio de percalços de pesquisa acadêmica.

Ao Breno e à Joana, com quem tive a alegria de cruzar o Atlântico.

Ao Shivas, Nathan, Sessa, com quem tive a alegria de crescer.

Ao Gabri, primo de coração, e à Mari, agora prima, amigos eternos.

Ao Miguel, pelos filmes, pedaladas e conversas.

À Flora, com quem descobri cinema e poesia. Pela paciência e pelo cuidado.

Aos fabulosos amigos César, Du, Helena, Dalila, Luna, Só, Rica. Ao fabuloso Daniel, hoje na Colômbia.

Aos colegas do grupo de orientação na pós-graduação, Edson, Pedro, Lucas, João Vitor, Rodrigo, Angélica, Calac, Edu, Taís, Ju, Ivan, Sabrina – colegas cuja inteligência me inspira.

Aos companheiros do conselho editorial da Revista Movimento, principalmente ao Giancarlo e à Erika.

Aos colegas de trabalho dos tempos de Mira Filmes, que acompanharam a gestação do projeto inicial desta pesquisa.

A todas e todos pesquisadores com quem cruzei pelos corredores universitários e pelas salas de cinema, todas e todos com quem troquei às vezes não mais do que poucas palavras,

mas que foram, ainda assim, decisivas. Sobretudo a Pedro, Pati, Mateus, Júnior, Mari, Livia, Francis e Carlo Alberto Petruzzi.

À Bruna, pelo tempo em que estivemos juntos, dividindo uma casa, uma cachorra, uma pandemia, uma vida.

Aos amigos e às amigas que abriram suas casas para me acolher em São Paulo, César, Du, Pati, Marina, Angelo, Tainá.

À Lia, com muito amor, ao João e à Alice, pelo talento, amizade e por segurarem minha mão em uma empreitada filmica.

Aos encontros em Paris. Aos vizinhos e também parceiros do incrível projeto *Ceci n'est pas un ciné-club*, Drika, Nicholas, Giovanni, Wallace, Lucas. Aos vizinhos da *Maison du Brésil*, pesquisadores de todas as áreas, pelas trocas constantes, em especial aos queridos do primeiro andar, como Simone, Hugo e Diogo. À Catarina, pelas dicas essenciais para a chegada. À Claire, por sua amizade luminosa e cinéfila. Ao Raul, pelo re-encontro como um novo encontro. Aos amigos espalhados pela cidade, Rhaíssa, Flávia, Erika, Antoine, Kátia, Kunti, Alexandra, Barbara, Rodrigo e muitos outros. À "prima" Liths e aos seus, Pierre e Arielle, pela hospitalidade. À Bia, brasileira em movimento, pelos incentivos todos. À Camila, pela confiança e pelo axé (e a Charles e Ava). À Liciane, companheira de biblioteca, cinema e aflições. À Tainah, amiga e anfitriã, carinho infinito, perto ou longe.

A Lucão, Andreas e Tereza, pela companhia em casa nova, pelas trocas em tempos de finalização da tese.

À minha família, pelo infinito apoio, sempre.

Ao meu pai, à minha mãe e ao meu irmão, que me dão a segurança para seguir em frente e, principalmente, para retornar, quando necessário.

À Loba, sem palavras.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) pela concessão de bolsa entre junho de 2018 e março de 2019 – Código de financiamento 001.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelas bolsas de estudo concedidas entre abril de 2019 e maio de 2023, no Brasil (processo nº 2018/03705-9) e em estágio de pesquisa no estrangeiro (processo nº 2021/09573-0).

Resumo: O cinema, enquanto arte que se desdobra no tempo, permite não apenas a progressão das imagens, do início ao fim de um filme, mas o seu retorno, a sua repetição. Não apenas o avanço da narrativa, mas a sua repetição. Não apenas a singularidade dos gestos e discursos captados, mas a sua repetição. Se sempre houve repetições mais ou menos evidentes nos filmes, não foram todos os que insistiram em sublinhá-las, em sublinhar os retornos, as recorrências, as reprises, as circularidades. Ao colocarmos uma lupa sobre a produção cultural do período da ditadura militar no Brasil, sobre o nosso cinema moderno, esse cinema de linguagens e narrativas inquietas, vemos emergir uma variedade de poéticas de repetição. Qual seria o sentido e a força dessas poéticas no trabalho dos mais diversos cineastas, como Walter Hugo Khouri, Luiz Sérgio Person, Glauber Rocha, Júlio Calasso Jr., Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci e Eduardo Coutinho? Em comum a muitos filmes, está a presença da repetição não como algo tímido, somente perceptível por uma análise minuciosa, mas sim a repetição escancarada, repetição como uma figura que emerge sobre um fundo. Na primeira parte da tese, a nossa investigação recai sobretudo na construção narrativa, visando entender como a temporalidade de repetições nas narrativas indica uma experiência singular do tempo na vida moderna, no subdesenvolvimento, na história do Brasil. Já na segunda parte, a repetição se dissemina de forma mais livre pelos filmes, na fisicalidade das performances, na materialidade da montagem, no jogo provocativo com o público. São repetições que nos levam a convocar, para melhor compreender sua poética, outras áreas do conhecimento (como a antropologia), outras artes (como a poesia concreta), outros gêneros cinematográficos (como o filme estrutural). Nossa pesquisa, enfim, é uma via de mão dupla. Buscamos tanto explorar a riqueza das poéticas de repetição no cinema através do recorte espacial e temporal dos filmes brasileiros dos anos de chumbo quanto, simultaneamente, aprofundarmo-nos na estética do cinema moderno do período da ditadura, guiados por um mesmo (e diverso) elemento formal: a repetição. Repetição, pois, tanto como objeto de estudo quanto como metodologia de análise.

Palavras-chave: cinema brasileiro; cinema moderno; repetição; estética cinematográfica.

Abstract: Cinema, as a time-based art, allows not only the progression of images, from the beginning to the end of a film, but their return, their repetition. Not just the progression of the narrative, but its repetition. Not just the singularity of the gestures and speeches registered, but their repetition. Although there have always been repetitions more or less evident in films, not every film has insisted on underlining them, highlighting the returns, the recurrences, the replays, the circularities. If we focus on the cultural production of the years of the military dictatorship in Brazil, on our modern cinema, a cinema of restless languages and narratives, we find a variety of poetics of repetition. What would be the meaning and strength of these poetics in the work of diverse filmmakers such as Walter Hugo Khouri, Luiz Sérgio Person, Glauber Rocha, Júlio Calasso Jr, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci and Eduardo Coutinho? What many of their films have in common is the presence of repetition not as something hidden that can only be perceived through detailed analysis, but as something outright and blatant: repetition as a figure that emerges against a background. In the first part of the thesis, our investigation focuses mainly on narrative construction, with the aim of understanding how the temporality of repetition in these narratives indicates a singular experience of time in modern life, in the underdevelopment, in the history of Brazil. In the second part, repetition spreads more freely through the films, in the physicality of the performances, in the materiality of the editing, in the provocative game with the audience. These repetitions led us to refer to other areas of knowledge (such as anthropology), to other arts (such as concrete poetry) and to other cinematographic genres (such as the structural film), in order to better understand them. In short, our research will advance through two ways simultaneously. We will seek both to explore the richness of the poetics of repetition in cinema through the spatial and temporal focus of Brazilian films from the "leaden years" and, at the same time, to dig into the aesthetics of Brazilian modern cinema from the period of the dictatorship, guided by one single (and diverse) formal element: repetition. Repetition both as an object of study and as a methodology for analysis.

Keywords: Brazilian cinema; modern cinema; repetition; film aesthetics.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	15
REPETIÇÃO	15
REPETIÇÃO NO CINEMA.....	19
HISTORICIZAR A REPETIÇÃO.....	24
METODOLOGIA.....	28
1. REPETIR PARA ELABORAR: CABRA MARCADO PARA MORRER.....	35
SISTEMA DA REPETIÇÃO?	35
GOLPE(S).....	39
RESGATE HISTÓRICO.....	46
ABISMO	53
TRANSFORMAÇÕES.....	58
CLAREZA E ELABORAÇÃO	65
PORTA DE SAÍDA, PORTA DE ENTRADA	69
2. DRAMATURGIAS DE REPETIÇÃO, SUJEITOS EM CRISE	73
BECOS SEM SAÍDA	73
NOITES VAZIAS	75
SGANZERLA E <i>OS CAFAJESTES</i>	88
A REPETIÇÃO NO CINEMA MODERNO E O ABSURDO DA VIDA MODERNA	94
MIL VEZES RECOMEÇAR.....	99
3. BRASIL EM REPETIÇÃO.....	118
RETROSPECTO, DE NOVO, E REPETIÇÃO-MOLDURA, DE NOVO	118
DOIS FILMES DE REPETIÇÃO	123
A MORTE EM VIDA: O PONTO DE VISTA DA MORTE DE <i>TERRA EM TRANSE</i>	125
A MORTE EM VIDA: FANTASMAS EM <i>LONGO CAMINHO DA MORTE</i>	139
A REPETIÇÃO COMO SINTOMA, O DIAGNÓSTICO DO PALÁCIO DE MOEBIUS.....	155
INTERLÚDIO: MICRO-REPETIÇÕES	162
A AGULHA QUE SALTA NO TOCA-DISCOS.....	162
A AGULHA QUE PENETRA A CARNE	167
CADA AGULHA, UMA AGULHA.....	170
4. TRANSE.....	174
COPACABANA EM TRANSE	175
ATORES POSSUÍDOS	188
FORÇA ESTRANHA	193
DE VOLTA A GLAUBER	199
5. MATERIAL.....	208
USO TOTAL DO MATERIAL	208
POESIA CONCRETA E REPETIÇÃO	221
PERMUTAÇÃO E SERIALIDADE EM <i>MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS</i>	234
TRANSE CONCRETISTA: BATMACUMBA	245
6. RITUAL, BRINCADEIRA ESTRUTURAL.....	248
<i>BANG BANG</i> : ALÉM DA METALINGUAGEM	249
REPETIÇÃO ESTRUTURAL	263
REPETIÇÃO LÚDICA	269
REPETIÇÃO RITUAL.....	273
CONSIDERAÇÕES FINAIS	280
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	285

Tinha mais de quinhentas páginas, e ele só havia repetido uma frase infinitas vezes, de todas as maneiras possíveis, em maiúsculas, em minúsculas, em duas colunas, sublinhada, sempre a mesma frase, mais nada. Que frase era mesmo? Não se lembra? Não, não me lembro, tenho péssima memória, só me lembro da machadinha e de que o menino e a mãe se salvam no fim do filme. Só trabalho sem diversão faz de Jack um bobão, Arturo lembrou. Ele estava louco, falei, e nesse instante parei de olhar pro mar e procurei o rosto de Arturo, ao meu lado, ele parecia a ponto de ter um troço. Vai ver que era um bom romance, ele disse. Não me assuste, exclamei, como pode ser um bom romance algo em que só se repete uma única frase? É faltar ao respeito com o leitor, a vida já tem merda bastante por si mesma, para ainda por cima você comprar um livro em que só se diz "só trabalho sem diversão faz de Jack um bobão", é como se eu lhe servisse chá em lugar de uísque, um roubo, uma falta de respeito, não acha?

Roberto Bolaño – *Os detetives selvagens*

Introdução

Muitos pensam que conhecem repetição quando a veem ou escutam, mas será que conhecem. Muitos pensam que conhecem confusão quando a veem ou escutam, mas será que conhecem. Uma coisa que parece muito clara parece muito clara, mas será. Uma coisa que parece exatamente a mesma coisa parece ser uma repetição, mas será.

Gertrude Stein – *Portraits and repetition*

Esta tese nasce de um interesse duplo.

Primeiro, um interesse pela noção de repetição, por poéticas de repetição nas artes, na literatura, no cinema. Por repetições inquietantes, para além da experiência do hábito, da rotina. Interesse pela plasticidade do tempo no cinema através da repetição.

Segundo, um interesse pelo cinema moderno brasileiro, pela criação cinematográfica nos tempos de ditadura militar, nos tempos da contracultura, tempos de uma tensão constante entre efervescência cultural e opressão. Um interesse que passa pela história e pela cultura do Brasil. Um interesse pela temporalidade de nossa história tal qual trabalhada pelo nosso cinema.

Na presente introdução, apresentaremos algumas formas pelas quais a noção de repetição foi pensada em diferentes campos e autores, buscando entender seus limites e paradoxos. Isso, naturalmente, não será feito exaustivamente (empreitada que demandaria uma tese em si mesma), mas nos fornecerá uma abertura para compreender a singularidade das poéticas de repetição no campo cinematográfico em geral e no nosso recorte histórico em particular.

Repetição

Antes de tentar definir repetição, talvez seja interessante defender sua existência. Afinal, não é difícil imaginar posições intelectuais que neguem a existência da repetição. É assim, aliás, que Kierkegaard, sob pseudônimo de Constantin Constantius, começa seu livro *Repetição* [1843] (ou, a depender da tradução, *Reprise*). O autor busca provar a existência da repetição e, para tanto, simplesmente tenta refazer uma memorável viagem para Berlim. Essa prova prática se inspira no grego Diogênes, que buscou defender a existência do movimento no mundo apenas caminhando em frente aos eleáticos que o contestavam através de engenhosos paradoxos.

Ironicamente, Constantius se frustra. Ele conclui, após refazer a tal viagem, que a repetição é impossível, pois a segunda viagem em muito diferiu da prazerosa primeira vez em Berlim, em todos os seus pormenores (Kierkegaard, 1983, p. 131).

Fica, afinal, a pergunta: qual seria o grau de identidade entre dois fenômenos para que um possa ser lido como repetição do outro? Bruce Kawin, em *Telling it again and again: repetition in literature and film* [1972], reconhece que uma repetição "exata" seria impossível, ou melhor, que ela apenas seria possível em um estado "não verbal", fora de qualquer arte que se desenvolva no tempo. Assim, o autor prefere o termo "quase-repetição" (2015, p. 7).

Ora, essa expressão "quase-repetição" tenta se esquivar de uma contradição interna da noção de repetição, apresentada por Oswaldo Giacoia Júnior (2014, p.37): "Para que eu possa reconhecer algo como o mesmo, tenho que reconhecê-lo como diferente, porque se ele fosse o mesmo, não posso reconhecê-lo [sic]." Pensando em uma arte que se desenrola no tempo, a repetição em seu interior implica já uma diferença, pois o retorno de um elemento qualquer implica qualificá-lo com a noção de retorno, supostamente ausente na primeira ocorrência. Kierkegaard (1983, p.149), apesar de sua intrincada e complexa narrativa de repetição, apresenta a ideia de forma clara: "a dialética da repetição é fácil, pois aquilo que é repetido já foi – caso contrário, não poderia ser repetido – mas o próprio fato de ter sido faz da repetição algo novo". No limite, pensar a repetição sempre envolve paradoxos. Segundo Shlomith Rimmon-Kenan (1980), a repetição está em todo lugar e em lugar nenhum; e a primeira vez já é uma repetição, enquanto a repetição é uma primeira vez.

Na antropologia, questionamentos semelhantes surgiram com a ideia de repetição para sociedades ditas "frias" ou "sem história", cuja experiência poderia ser pensada como cíclica. Mesmo que tal distinção entre sociedades quentes e frias (com e sem história) tenha sido ultrapassada pela antropologia, como explica Lilia Schwarcz (2005, p. 120), é interessante notar o próprio paradoxo de uma experiência pensada como cíclica ser associada à ideia de repetição. O antropólogo Alfred Gell, por exemplo, considera um erro essa associação, bem como um erro pensar o cíclico pela figura geométrica do círculo. Se o tempo assumisse a forma de um círculo, "nunca seria possível distinguir a ocorrência de um evento *e* a partir da recorrência do mesmo evento *e*, na próxima rodada do círculo." Nunca seria, portanto, possível pensar na chegada do verão como um "outro" verão, mas apenas como "verão", sem a noção da recorrência (Gell, 2014, p. 40).

No campo literário, a própria Gertrude Stein, talvez uma das maiores artistas de repetição do século XX, autora do antológico verso "*a rose is a rose is a rose*" (entre outras de suas variações), escreveu não acreditar existir repetição, preferindo, no seu lugar, a ideia de

insistência. Segundo ela, quando se expressa qualquer coisa, não poderia haver repetição, pois a expressão se baseia na insistência "e se você insiste você deve a cada vez usar a ênfase e se você usa a ênfase não é possível estando vivo que seja exatamente a mesma ênfase" (Stein, 1988, p. 288).¹

Porém, não há necessidade de opor repetição e diferença, como se a única repetição real fosse aquela que excluísse a diferença. O título do famoso livro *Diferença e repetição*, de Gilles Deleuze, afinal, não apresenta uma dicotomia, mas um convite a se pensar os dois – *diferença e repetição* – em sua complexa imbricação conceitual de "interferências e cruzamentos" (2018a, p.49). No limite, para falar de repetição é necessário falar de diferença: "O paradoxo da repetição não estará no fato de que não se pode falar em repetição a não ser pela diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla? A não ser por uma diferença que o espírito *extrai* da repetição?" (2018a, p. 107). Complexificando os termos um pouco mais, após trabalhar com diferentes tipos de repetição, Deleuze, referindo-se às ideias do filósofo Gabriel Tarde (autor de *As leis da imitação*), chega a falar da repetição como o "diferenciador da diferença" (2018a., p. 114).

Não é nosso intuito, contudo, mergulhar na complexa filosofia de Deleuze. Apenas assinalamos a impossibilidade de se exigir um conceito de repetição sem diferença. Gérard Genette (1972), por exemplo, ao se deparar inevitavelmente com a questão da repetição na narrativa literária, também propôs, ao seu modo, pensá-la como construção do espírito. Assumindo uma faculdade de "abstração", responsável por fornecer o sentido de repetição a diferentes ocorrências de um enunciado em um texto, Genette se abstém de evitar o termo ou fazer ressalvas (como a "quase-repetição" de Kawin), ainda que, vez ou outra, ele marque repetição com aspas:

A "repetição" é, de fato, uma construção do espírito, o qual elimina de cada ocorrência tudo aquilo que lhe é próprio para conservar apenas o que se compartilha com todas as outras da mesma classe, e que é uma abstração [...].

[...] nada me impede de falar ou de escrever: "Pierre veio ontem à noite, Pierre veio ontem à noite, Pierre veio ontem à noite". Ainda aqui, a identidade e, portanto, a repetição são resultados de abstração; nenhuma das ocorrências é materialmente (fonicamente ou graficamente) de todo igual às outras, nem mesmo idealmente (linguisticamente), já que a sua co-presença e sua sucessão diversificam esses três enunciados em um primeiro, um segundo e um último

¹ Sem vírgulas, no original, conforme escrita singular da autora. Todas as citações ao longo da tese, de textos publicados em francês ou inglês, foram por nós traduzidas.

[...]. Há aqui uma nova abstração a assumir e que nós assumiremos (Genette, 1972, p. 145–6).

Passamos certamente rápido demais pela antropologia, pela filosofia ou pela narratologia para abordar a repetição. Poderíamos não só nos demorarmos muito mais em cada um desses campos, mas ainda convocar a psicanálise, a filosofia da história, a teoria musical, a teologia, entre outros variados pensamentos que se defrontaram com o problema da repetição. Em comum, talvez, a todos os campos, uma certa dificuldade em lidar com a noção de repetição. Em um livro dedicado a pensar a repetição na *mise en scène* de cineastas e dramaturgos nórdicos (Bergman, Dreyer, Ibsen e Strindberg), sobretudo a partir da teoria de Kierkegaard, Olivier Cauly (2012) comenta a dificuldade de haver uma explicação lógica do conceito de repetição. A repetição, enfim, acaba por se *contar* através da ficção, mais do que da argumentação racional: repetição como conceito essencialmente teatral e literário (Cauly, 2012, p. 8).

O psicanalista marxista Paul-Laurent Assoun (1985), muito distante do escopo de Cauly, não deixa de apresentar uma postura semelhante ao falar na impossibilidade de haver um conceito de repetição. Em artigo dedicado ao tema, ao invés de *definir* repetição, ele sugere *contar* a sua narrativa na filosofia (uma narrativa que iria da recusa da repetição pela filosofia racionalista à sua posição central para a filosofia francesa da diferença). Enfim, para Assoun, a repetição acaba sendo menos um tema do que uma estrutura, um "efeito literário" (1985, p. 75-76).

Para além da questão da dificuldade de definição da repetição, há sempre uma ambivalência quanto à sua *valoração*. Não à toa, são muitos os autores que insistem em apresentar sempre duas repetições, valoradas diferentemente.

Freud (2010a), em *Além do princípio do prazer*, seu texto mais profundamente dedicado à ideia de "compulsão à repetição" e no qual ele apresenta a ideia de uma pulsão ou instinto de morte, refere-se tanto ao prazer de uma criança que repetiria sempre o mesmo jogo, insistentemente, quanto ao desprazer da repetição de sonhos sobretudo nas vítimas de neuroses traumáticas. Repetição como jogo, repetição como trauma.

Deleuze (2018a, p.44-45) sustentará, em seu léxico próprio, a existência de uma repetição "nua" (estática, ordinária, negativa por insuficiência do conceito) e uma repetição "vestida" ou "mascarada" (dinâmica, singular, afirmativa por excesso da Ideia). E, como é próprio do autor, escapando de dicotomias, ele insistirá na não independência entre as duas.

Kierkegaard (1983, p.131), ao invés de falar em duas repetições, falará de um mesmo movimento, mas em duas direções opostas: o movimento da reminiscência e o da reprise. Segundo o filósofo dinamarquês, reminiscência seria recordar para trás, enquanto reprise, enigmáticamente, recordar para frente.

Bruce Kawin, em seu estudo sobre repetição na literatura e no cinema, divide sua abordagem entre o que chama de repetição destrutiva e repetição construtiva. De um lado, as propriedades neuróticas e enervantes da repetição; de outro, seus poderes de ênfase e lirismo (2015, p. 6). Especificamente pensando na valoração de obras artísticas a partir da repetição, ele diferencia dois adjetivos: o repetitivo ("*repetitious*") e o repetitivo ("*repetitive*"). O primeiro refere-se a quando "uma palavra, percepto ou experiência é repetida com menor impacto a cada ocorrência, repetida sem finalidade, por deficiência de invenção ou desleixo do pensamento." Já o repetitivo abarcaria situações nas quais, a cada repetição, não há perda, mas incremento ou sustentação da força das ocorrências (p. 4).

No campo da linguística e da retórica, não faltam exemplos dessa ambivalência entre duas repetições. É um lugar comum o quanto, nos manuais de redação, a repetição é um mal a ser evitado, mal contra o qual muitos escritores se debatem. Como exemplo, no autobiográfico *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos descreve no capítulo II seu trabalho de escrita e a necessidade de "suprimir repetições inúteis" e "suprimir as repetições excessivas" (curiosamente, repetindo-se); e Machado de Assis, em *Esau e Jacó*, no capítulo XVIII, faz troça com a ideia de se repetir um trecho já narrado ao contar o momento em que uma personagem rememora situação vivida anteriormente, tranquilizando o leitor: "Descansa, amigo, não repito as páginas". Por outro lado, encontramos na retórica antiga, conforme inventariação extensa de Madeleine Frédéric (1985), um rico arsenal de figuras de linguagem baseadas na repetição, as quais não devem ser evitadas, mas trabalhadas.

Enfim, como sintetiza a linguista Prak-Darrington, estamos sempre entre o "Bolero de Ravel" e o "disco riscado":

Essa dualidade da repetição pode ser chamada de "jogo", "tensão", "paradoxo", "antagonismo", ou ainda "mistério", "enigma" etc. Não há um domínio onde ela não se encontre. A morte ou a vida, aquilo que se assume ou aquilo de que se padece, o insustentável ou o sublime, o Bolero de Ravel ou o disco riscado (Prak-Darrington, 2021, p. 20).

Repetição no cinema

No cinema, re-encontraremos todas essas ambivalências e dificuldades de definição. Raymond Bellour, em "*Cine-repetitions*", um dos poucos textos dedicados exclusivamente ao tema da repetição no cinema, admite de saída a ambivalência do conceito, paradoxalmente

"demasiado genérico" e, ao mesmo tempo "bastante preciso", situação curiosamente responsável por sua "força" (1979, p. 65). Bellour, na tentativa de investigar os diferentes sentidos de repetição no campo do cinema, elabora uma taxonomia de seis repetições, três externas e três internas.

Resumidamente, o primeiro tipo de repetição externa diz respeito à preparação por ensaios a que se submetem equipe e elenco de um filme (em francês, afinal, "*répétition*" também significa ensaio) e, mais do que isso, à repetição das ações para diferentes tomadas e diferentes ângulos e enquadramentos (Bellour, 1979, p. 65). Trata-se de uma repetição processual e não obrigatória (basta se afastar um pouco do esquema de produção industrial de ficção mais canônico para que sua presença deixe de ser regra) e que tende a se invisibilizar na forma finalizada do filme.

O segundo tipo de repetição externa é o das cópias do filme que, diferentemente de uma apresentação performática, teatral ou musical, mantêm-se idênticas a cada exibição, ainda que sua identidade, como Bellour lembra, seja impura: tanto a qualidade da película das cópias varia quanto há um desgaste material a que elas se sujeitam com o tempo e manuseio. Além disso, as condições de exibição são infinitamente variáveis, impedindo, no limite, uma repetição idêntica entre a exibição do mesmo filme em dois cinemas. Porém, mesmo migrando de uma cópia em 35mm para um televisor, a identidade relativa do texto fílmico é mantida (Bellour, 1979, p. 66). Serge Daney (2015) talvez visse nessa repetição externa a singular marca da invenção cinematográfica, como ele escreve na entrada de 3 de maio de seu "*Journal de l'an passé*": "a verdadeira invenção do cinema pelos Lumière não foi a da projeção em si, mas a de uma projeção *imediatamente repetível*".

Enfim, a terceira repetição externa, bem pouco evidente e um tanto cifrada, Bellour guarda para o final de seu artigo. Ela corresponde ao retorno de um "estado imemorial e cotidiano que o sujeito experiencia em seus sonhos", um retorno não só permitido pelo dispositivo cinematográfico, mas cujo desejo é por ele renovado (referência direta de Bellour a textos de Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel sobre dispositivo, recepção e trabalho do sonho). E, aqui, Bellour atenta para filmes que trabalham na ficção essa repetição, algo tanto mais forte em filmes experimentais estruturais, que pensam as condições do processo cinematográfico, quanto em filmes narrativos onde através de uma *mise en abyme* o cinema pensa a si mesmo (1979, p. 71).

Quanto às repetições internas, pertencentes ao corpo fílmico propriamente, a primeira delas seria a mais elementar de seu funcionamento, no nível do fotograma. É a partir da repetição de fotogramas, com maiores ou menores diferenças entre si, que o filme passa a

existir: uma repetição mecânica que o próprio fluxo temporal do filme com sua velocidade de projeção mascara (Bellour, 1979, p. 66).

A segunda repetição interna é a alternância, ou seja, "uma estrutura de oposições entre dois termos que se desenvolve através do retorno tanto de um quanto de ambos os termos de acordo com um processo de expansão mais ou menos limitada". Para nos auxiliar na compreensão desta definição um tanto intrincada, Bellour traz alguns exemplos: alternâncias de campo e contracampo ou de olhar e ponto de vista, vai e vem de escalas de quadro, oposições entre planos estáticos e planos em movimento etc. Bellour insiste no termo "repetição" para falar de alternâncias, pois estas configuram uma serialização de elementos, uma estruturação serial regulada pela dinâmica de equivalências e diferenças da repetição (1979, p. 67–68).

Por fim, há a terceira repetição interna, a repetição textual, "a repetição propriamente dita", que pode englobar todo e qualquer elemento do filme: "um segmento narrativo, um gesto, um som, um enquadramento, uma cor, uma troca de falas, um objeto, uma ação, um movimento de câmera ou quaisquer desses combinados juntos". Bellour nota como a repetição encontra-se na base da narrativa do cinema clássico norte-americano, qualificada por ele justamente como uma "cenografia de repetição", com suas trajetórias circulares, em que repetições atestam formas de resolução. Porém, ao mesmo tempo, a repetição textual está no centro de obras experimentais como um explícito princípio formal, caso de *O homem com a câmera* (1929, Dziga Vertov) e *T-wo-men* (1972, Wener Nekes), exemplos citados no texto de Bellour (1979, p. 69-70). Outra ambivalência da repetição é revelada aqui. Seria a repetição a base da convenção narrativa cinematográfica ou, ao contrário, um procedimento singular de ruptura de convenções? Encontraremos tanto autores que afirmam ser a repetição a base do cinema narrativo clássico quanto autores que, ao contrário, colocam-na como um traço da modernidade cinematográfica ou de filmes experimentais.

Inbar Shaham, analisando o que chama de "estrutura de repetição", pela qual momentos da história contada retornam repetidas vezes ao longo da trama – seja de forma encenada, seja de forma anunciada, seja de forma relatada –, afirma que a repetição de informações é um traço dos filmes clássicos. Shaham cita, por exemplo, manuais de roteiro que insistem na importância de apresentar informações relevantes três vezes, o que Bordwell chama, inclusive, de princípio da "tripla repetição" (Shaham, 2013, p. 439-440).

Em seu livro sobre *flashbacks*, Maureen Turim a certa altura fala que Hollywood tendeu, ao longo de sua história, a favorecer a repetição e o exagero (1989, p. 34). E Yannick Mouren, em livro também dedicado ao *flashback*, fala que a narrativa clássica "gosta mais do que tudo

de se repetir, de refazer seus próprios passos." Mas Mouren também fala do "perigo" da repetição, da redundância, para a narrativa (2005, p. 8).

Para Luc Moullet, contudo, a repetição é algo característico do cinema moderno, sendo que o "cinema antigo", ao contrário, tenderia a evitá-la (1969, p. 58). E Sganzerla, ao seu modo, também fala da repetição como uma forma de experiência do tempo das narrativas modernas e de seus anti-heróis (2010, p. 41-44). Ambas as argumentações serão exploradas com mais detalhes no capítulo 2 da tese.

Essa ideia da narrativa clássica se distanciar da repetição é também explorada, na literatura, por Todorov, ao comentar o que chama de "narrativa primordial", um ideal estético de narrativa ao qual a literatura moderna teria se contraposto. Entre as "leis" que sustentariam tal narrativa, como a lei da verossimilhança e a lei da não-contradição, estaria também a "lei da não-repetição". Com humor, Todorov complementa: "por mais difícil que seja acreditar que se possa imaginar tal lei estética" – afinal, as narrativas sempre teriam apresentado repetições (2006, p. 107).

O crítico Dwight Macdonald, em embate com Pauline Kael, reprova a perversidade do ataque dela às repetições do filme de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*. Ela escrevera, no seu tom jocoso: "Eu nunca entendi porque escritores assumem que a repetição cria uma atmosfera lírica ou sublinha um sentido com profundidade. Minha reação é simplesmente, 'Ok, eu entendi da primeira vez, vamos seguir logo com isso.'" (Kael, 1966, p. 28). Porém, para Macdonald, "ver a repetição como mera perda de tempo é rejeitar o dispositivo técnico mais comum em todas as artes" (1981, p. 472), afirmação que não deixa de ecoar a reprimenda de Todorov à lei da não-repetição.

A essa altura, no entanto, já deve estar claro que cada autor tem um tipo de repetição em mente quando escreve sobre o assunto no cinema – algo que Inbar Shaham critica duramente em seu artigo. Ora, certamente a repetição de que fala Moullet, própria do cinema moderno, não é aquela da "tripla repetição" do manual de roteiro. Quando Sganzerla insiste no tempo da repetição do anti-herói moderno, não se trata da mesma repetição proposta pelo *flashback* em alguns filmes de Hollywood. A "cenografia de repetições" do cinema narrativo não é a mesma das repetições de um filme de Dziga Vertov. Como nos adverte Bellour, trata-se de um conceito demasiado genérico.

Alguns autores, contudo, tentaram diferenciar repetições. Thierry Kuntzel, por exemplo, em *L'autre film*, com seu pendor psicanalítico, opõe, no interior do "filme narrativo-representativo" (ou seja, sem abordar o cinema experimental), dois tipos de repetição. O primeiro é consciente, organiza a narrativa. Através da redundância, ordena o sentido das

imagens, evita a sua polissemia. Ele está em função da legibilidade. O segundo, ao contrário, parece insignificante, mas abre um buraco na legibilidade, produz fortes impressões sem um sentido claro. As repetições, aqui, não reafirmam um valor de um significante qualquer do filme que retorna, mas reafirmam o próprio valor do retorno (Kuntzel, 1993, p. 31).

Kuntzel, porém, não está diferenciando repetições segundo posturas estéticas distintas, mas afirmando que, em todo filme, as duas repetições convivem. Talvez, possamos supor que o cinema clássico privilegia a primeira delas, enquanto a segunda vem à revelia de qualquer organização. Talvez algumas experiências de linguagem do cinema moderno ou do cinema experimental busquem justamente aproximar-se do "valor do retorno" de que fala Kuntzel. Térésa Faucon, partindo da distinção de Kuntzel (e considerando-a um pouco limitada) volta-se para o território mais experimental do cinema e da vídeo-arte ao propor uma variedade de perfis temporais da repetição de acordo com as obras analisadas (Faucon, 2007).

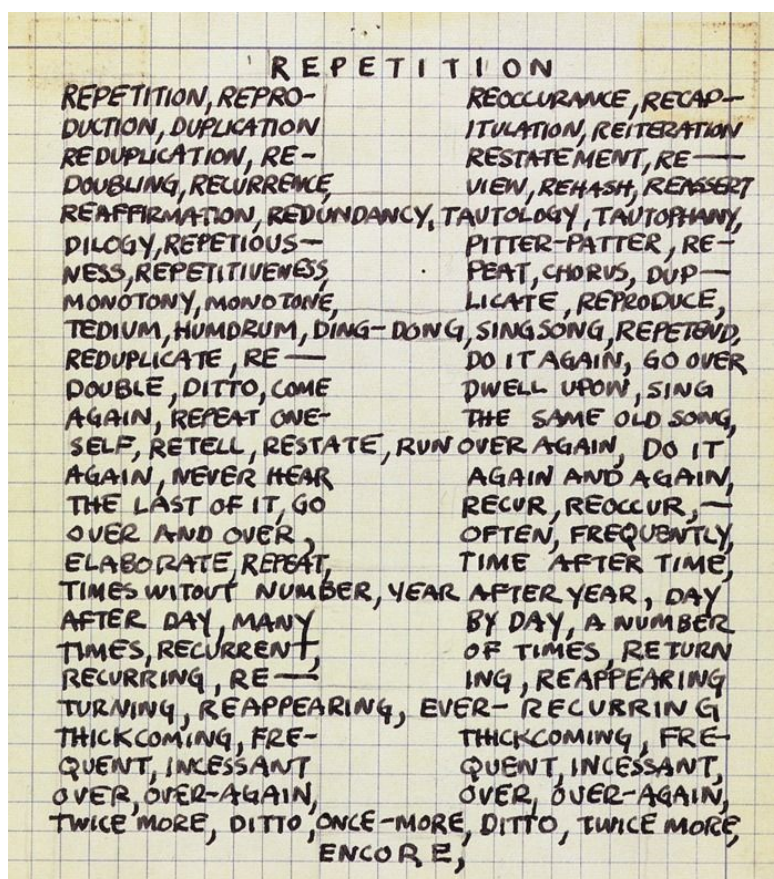
Stephen Heath, atravessado como Kuntzel pela teoria psicanalítica (sobretudo lacaniana), opõe a repetição do cinema clássico à repetição do gênero experimental estrutural-materialista. Sobre o filme narrativo, ele escreve:

A economia da repetição no cinema narrativo clássico é uma economia de manutenção, em direção a uma unidade definida do espectador como sujeito; os sistemas de repetição são firmemente estabelecidos, mas sobre a linha de uma ação narrativa que mantém as repetições como um termo de sua coerência [...] (Heath, 1981, p. 169).

Já o outro cinema visado por Heath, o "estrutural-materialista", trabalha uma repetição não submetida à narrativa, uma repetição em si mesma, uma repetição que, ao invés de unificar o sujeito, coloca-o sempre como "em processo", insistindo na liberdade e na aleatoriedade de energia (Heath, 1981, p. 169).²

Enfim, o cinema acolhe inúmeras formas distintas de repetição. E acolhe, também, uma multiplicidade de operações narrativas, cênicas, de montagem, que podem, bem ou mal, ser caracterizadas como repetição. De saída, portanto, uma indefinição assombra a nossa tese. Uma indefinição que também assombra a bibliografia sobre o tema. Para cada autor, uma repetição (ou várias). Para cada filme, uma repetição (ou várias). Como diz Bruno Duborgel (1992, p.8-9), há sempre uma pluralidade de repetições, cuja complexidade escapa às dicotomias – pluralidade que encontramos no próprio léxico da repetição, explorado com humor por Mel Bochner em seu "retrato" de Robert Smithson feito com palavras.

² A argumentação de Heath será melhor explorada no capítulo 6 da presente tese.



Repetition: portrait of Robert Smithson, de Mel Bochner, 1966

Caneta e tinta sobre papel

19,37 x 17,15 cm

Historicizar a repetição

É necessário, contudo, se desembaraçar antes de mais nada de uma ideia a-histórica de repetição. Sem dúvida, podemos encontrar repetições nas artes desde a Antiguidade. No lirismo, o ritmo pode ser lido como "uma forma de repetição" (Felman, 1973, p. 3). A reprise de motivos em pinturas e esculturas, também. Há quem diga, vimos, que a repetição é o "dispositivo técnico mais comum em todas as artes" (Macdonald, 1981, p. 472). Bruce Kawin, em seu estudo, por exemplo, não só explora filmes e livros do século XX como analisa a importância das repetições em uma série de obras e contextos distintos, indo dos mantras do hinduísmo a tragédias de Shakespeare, passando inclusive pela bíblia (Kawin, 2015, p. 39-59).

Porém, é preciso articular o interesse formal pela repetição com o entendimento de seu lugar na história. Evidentemente, repetir sempre fez parte da vida, do trabalho, da arte. A

modernidade, contudo, parece levar o trabalho da repetição a outro patamar. Anne Tomiche, em seu artigo "*Histoire de répétition*", fala do século XX como o século da repetição (2016, p. 21). A autora mostra como inúmeros escritores fizeram da repetição um elemento central de suas poéticas e como, sobretudo na segunda metade do século, muitos foram os teóricos que se debruçaram sobre o tema. De um lado, a literatura de Beckett, Stein, Robbe-Grillet, Butor: autores cujas obras são marcadas por expressivas e notáveis repetições. De outro, a crítica de Barthes, Blanchot, Derrida: autores com uma atenção redobrada para a ideia de repetição. Diante desse panorama principalmente literário, Tomiche acredita ser possível falar em uma "poética de repetição" característica da "consciência da modernidade" (2016, p. 28).

E, para além da literatura e dos autores citados por ela, podemos ainda acrescentar as poéticas de repetição do minimalismo musical de Steve Reich, das coreografias de Pina Bauch, das serigrafias de Andy Warhol, entre muitas outras. O próprio Deleuze, em *Diferença e repetição*, ao falar da repetição como "potência de linguagem", num dos poucos momentos em que se debruça sobre a criação artística, sugere que "cada arte tem suas técnicas de repetições imbricadas", o que de início soa um tanto amplo demais em termos históricos, porém ao exemplificar essa potência, esse "poder crítico e revolucionário" da repetição, ele cita obras exclusivamente do século XX, de autores como Berg, Warhol, Butor e Robbe-Grillet (Deleuze, 2018a, p. 385-386).

Não é simples entender o motivo do lugar de destaque dado à repetição na modernidade. Podemos, por um lado, associá-lo a um certo fascínio estético pelo mundo industrial, com suas máquinas em movimentos circulares e repetitivos – vide, por exemplo, a poética de um filme como *Balé mecânico* (1924, Fernand Léger e Dudley Murphy). Podemos, também, notar na música ocidental a recorrência de músicas de repetição (principalmente a partir dos anos 1970) como efeito dos cruzamentos com a música pulsante e repetitiva não-ocidental (Ferraz, 1998, p. 23-31).

Há, também, na pintura impressionista, emblemática do início da modernidade, obras em série, em que um mesmo objeto é repetido em diversos quadros, sempre de um mesmo ponto de vista, como na série da catedral de Rouen, de Monet. Uma nova concepção de sujeito e de visão, gestada ao longo da modernidade, é entrevistada por essas representações repetidas nas quais os objetos perdem a solidez e suas aparências passam a variar profundamente conforme a impressão cambiante de um sujeito em um momento específico do dia ou do ano (Schapiro, 2002, p. 52-58;202-206). A repetição como forma de diluir o objeto na sensação.

Ao mesmo tempo, o século XIX é também o século da fotografia, o século do capitalismo industrial, o século da produção em série de mercadorias, de imagens, de imagens-

mercadoria. Através tanto da economia do dinheiro quanto da economia da fotografia, "um mundo social é representado e constituído exclusivamente como signos", nas palavras de Jonathan Crary (2012, p. 22) Uma forma de compreender o desenvolvimento de uma arte da repetição ao longo da modernidade, século XX em diante, poderia consistir, talvez, em vê-la como resposta a essa proliferação de "cópias" repetidas de imagens na vida social. Quem sabe como tentativa de instaurar, através da repetição, não a circulação do mesmo, mas uma diferença possível.

Porém, a arte na sociedade do consumo, na "sociedade do espetáculo", pode ir justamente na direção do vazio e do absurdo da repetição. Hal Foster, ao escrever sobre a *pop art*, comenta o gosto de Andy Warhol pelo tédio e pela repetição a partir de declarações do artista que sugerem uma "adesão preventiva à compulsão de repetir, posta em jogo por uma sociedade de produção e consumo em série" (Foster, 2017, p. 126). Foster, valendo-se das ideias de repetição e trauma trabalhadas por Freud e Lacan, enxerga uma complexidade enorme nas repetições de Warhol. Elas não apenas integram uma lógica de consumo na sua produção, mas apontam para a experiência traumática de uma vida moderna, trabalhada de forma contraditória pela combinação de referentes muitas vezes mórbidos (a cadeira elétrica, o acidente de carro) com sua reprodução repetitiva de simulacro. Como diz Foster, "as repetições de Warhol não só reproduzem efeitos traumáticos; também os produzem" (2017, p. 127).

Apesar de diferentes artistas e diferentes obras sugerirem, cada um a seu modo, uma leitura histórica da repetição (ou uma forma de lê-la como *sintoma* de época), encontramos no livro *Revenances de l'histoire: répétition, narrativité, modernité*, de Jean-Fraçois Hamel (2006), uma análise de maior amplitude de como o choque da modernidade produziu uma disseminação de repetições, principalmente na literatura. Hamel se propõe a investigar e compreender a eclosão, após a industrialização e a Revolução Francesa, de uma série de poéticas e narrativas de repetição na modernidade ocidental. No escopo de análise de Hamel, encontra-se o eterno retorno de Nietzsche, a repetição histórica de Marx, a compulsão à repetição de Freud, a reprise de Kierkegaard, os ciclos astronômicos de Blanqui, o *spleen* de Baudelaire, além de romances específicos de Pierre Klossowski e Claude Simon.

O que Hamel nota com surpresa é que essa eclosão de "narrativas de repetição" é contemporânea ao momento, no ocidente, em que uma forte ideia do tempo como seta linear, acelerada e irreversível, se impõe. Um momento em que a ideia de tempo cíclico, justamente, perde força para explicar o mundo. A hipótese central do autor, assim, é de que a modernidade acarretou uma ruptura na "tripla temporalidade da história" que, *grosso modo*, referia-se às articulações entre passado, presente e futuro. De forma mais precisa, Hamel fala, através dos

conceitos de Koselleck, não de passado, presente e futuro, mas de "campo de experiência" e "horizontes de expectativas", como sendo, no presente, respectivamente, a presença social do passado e a presença social do futuro (Hamel, 2006, p. 28). Com a modernidade, a experiência passada deixou de servir de garantia à condução do presente, agora excessivamente acelerado pela industrialização, e, conseqüentemente, o horizonte de expectativas futuras deixou de ser imaginável a partir desse mesmo presente. Para Hamel, de forma sintética, "a ressurgência da repetição testemunharia, pois, a necessidade própria da modernidade de redefinir formas de mediações temporais que permitiriam articular a tripla temporalidade da história em um universo fraturado" (2006, p. 13).

Isso posto, Hamel, ao longo de todo o livro, trabalha com dois paradigmas colocados pelas poéticas e narrativas de repetição na modernidade. O primeiro, chamado de "eterno retorno dos mortos", demonstra um desejo de síntese diante da fratura do presente. Esse paradigma transparece, por exemplo, na historiografia romântica nacional ou na ideologia do progresso, pensamentos que buscam reverter a ruptura da modernidade em torno de uma grande unidade ao longo dos tempos (unidade em sujeitos transhistóricos como "humanidade" ou "nação"). Assim, o presente se liga ao passado, que exerce sobre ele um peso determinista excessivo – presente vira repetição do passado, assombrado pelo peso de seus mortos. O presente é, assim, esvaziado como campo de ação e transformação. O segundo paradigma, chamado de "memória do presente", implica, ao contrário, o presente como campo de ação, onde as repetições emergem menos como fardo do passado do que como possibilidade de construção: "trata-se, de certa maneira, *de herdar o passado sem agir tomado por ele* ou, dito de outra forma, trata-se retomar no futuro aquilo que poderia ter sido mais do que aquilo que foi" (Hamel, 2006, p. 15) – embate de paradigmas exemplificado perfeitamente por Marx em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*.

O livro de Hamel busca compreender como a repetição emerge como chave de leitura para a história e como forma de narrativa do tempo moderno no ocidente. Nas suas análises de obras literárias, ele nunca perde de vista o jogo entre temporalidades (e fantasmas) que as repetições constroem. Longe de fornecer uma chave mestra de leitura histórica para as repetições no cinema brasileiro moderno, seu livro nos sugere nunca perder de vista o quanto a repetição, na modernidade, é sintomática de uma experiência singular da tripla temporalidade da história. Além disso, a divisão entre dois paradigmas também nos auxilia a valorar as repetições apresentadas pelos filmes: seriam elas melancólico desejo de síntese diante da fratura do presente (e, talvez, da forma narrativa) ou constituiriam novas maneiras de narrar, repetições afirmativas, cujos retornos não trazem o "sempre igual", mas o gérmen de uma transformação possível? E, mesmo quando expressam um fatalista "eterno retorno", não poderiam os filmes,

pela "tática narrativa", assim como o fazem obras de Baudelaire, Blanqui, Nietzsche e Benjamin, "libertar a alteridade do presente da dominação dos conteúdos passados" (Hamel, 2006, p. 19)?

A tese de Hamel assombra nossa tese, mas não como uma referência única. Ela baliza nosso entendimento histórico das narrativas de repetição. Porém, nossas repetições nem sempre recaem sobre a narrativa dos filmes. Visando operacionalizar nosso mergulho no cinema brasileiro dos anos da ditadura militar, torna-se necessário precisar que repetições são essas que nos tocam, que nos parecem significativas para a compreensão da filmografia do período.

Metodologia

De início, estamos interessados, formalmente, naquilo que Bellour caracterizou como repetição textual (sua terceira repetição interna). Ou seja, estamos interessados na forma por meio da qual os filmes constroem repetições dentro do desenvolvimento temporal, seja ele narrativo ou não. E, para além disso, por mais que abordemos repetições sutis entre diferentes trechos de um filme, nosso foco está na repetição tornada explícita.

Não estamos, assim, interessados na "cenografia de repetições" (Bellour, 1979), uma estrutura que permite, através das redundâncias e retornos, organizar a narrativa, torná-la legível (Kuntzel, 1993). Para usar um conceito de Prak-Darrington, diríamos estar interessados, sobretudo, na "repetição figural": "não restrita às figuras inventariadas pela retórica, ela se define pela emergência de uma figura sobre um fundo – esse fundo sendo aqui o uso ordinário (gramatical e intencional) da repetição" (2021, p. 108).

No campo da linguística, Prak-Darrington traça uma linha que vai da repetição na língua à repetição no discurso, culminando em seu uso figural. Nessa escala, há um primeiro nível que seria a redundância, ou seja, simplesmente repetir, por exemplo, um marcador de plural nos adjetivos para um substantivo (a letra *s* se repete nas palavras). Depois, há o nível da reduplicação, no qual sílabas se repetem formando palavras (como a palavra *bebê* ou *babá*). Afastando-se da gramaticalidade, no uso discursivo, há o nível da repetição intencional, pelo qual, por exemplo, repetem-se palavras para marcar uma posição ("não, não, não!"). E, enfim, há a repetição figural quando há uma "saliência" do significante, através da qual a intencionalidade da repetição encontra a atenção do ouvinte (ou leitor), que percebe a emergência dessa figura de repetição sobre um fundo. É o caso dos jogos de palavras, de

tautologias, de rimas. Não nos surpreende que o exemplo citado por Prak-Darrington seja justamente o verso da rosa de Gertrude Stein (Prak-Darrington, 2021, p. 107).

Sem nos atermos ao longo debate sobre a noção de figura e de figural no cinema,³ gostaríamos de reter, de Prak-Darrington, a ideia de uma repetição que emerge e se destaca de um fundo de repetições ordinárias. No cinema, poderíamos pensar essas "repetições ordinárias" como sendo aquelas de uma reiteração naturalista do cotidiano, da caracterização de personagens por traços recorrentes, da resolução narrativa pelo movimento de retorno do herói, da "tripla repetição" das informações importantes etc. Já a repetição figural se destaca desse fundo, chama atenção para si em seu "valor de retorno".

René Passeron (1982), em artigo, propõe uma taxonomia de repetições cujo último termo nos interessa e parece próximo da ideia de Prak-Darrington. Sua taxonomia se inicia por uma "repetição estéril", ligada ao trabalho mecânico, embrutecedor, uma "esclerose do cotidiano". Em seguida, pensa uma "repetição ascética", que seria uma forma redentora de repetição estéril, ligada, por exemplo, a uma vida monástica. A terceira é a "repetição integrada", do artesão, que não é sentida como um peso, funciona na distração. A quarta é a "repetição do 'antes'", ligada às preparações por ensaios ou a retomada de modelos. E, por fim, há a "repetição estrutural", uma repetição interna às obras artísticas, presente em suas estruturas e *aparente*. Por mais que sua taxonomia como um todo possa soar um tanto arbitrária e simplificada, essa última noção nos é cara, pois, como diz Passeron, ela se abre a uma "estética da repetição" (1982, p. 11-16). E nada impede que as outras repetições sejam incorporadas esteticamente através de uma repetição estrutural.

Definições como essas – repetições estruturais, repetições figurais – contribuem para melhor cercarmos o nosso objeto de interesse e recortarmos o nosso *corpus* de filmes a serem analisados. Além delas, seguimos como pistas, também, momentos em que cineastas e críticos falaram abertamente sobre a noção de repetição no cinema do período – como Sganzerla em alguns de seus textos, ou Glauber Rocha em uma entrevista, comentando a montagem de *Terra em transe*, ou ainda Paulo Emílio Salles Gomes descrevendo *Bang bang*.

Porém, para além disso, percebemos, ao longo de nossas análises, como a própria repetição enseja, por si mesma, um caminho metodológico. J. Hillis Miller, crítico literário que faz da desconstrução de Derrida seu método, parece explorar a proficuidade metodológica da repetição em *Fiction and repetition*. O autor afirma que o livro é um trabalho de "*close*

³ Para um resumo dos diferentes conceitos de figura e figural, sobretudo a partir de Auerbach, bem como sua aplicação ao campo do cinema por diferentes autores (como Jacques Aumont e Nicole Brenez, entre outros), ver introdução da tese de doutorado de Edson da Costa Júnior (2018, p. 13–22).

reading", e não de teoria, cujo objetivo é realizar a crítica e a análise de sete importantes romances ingleses dos séculos XIX e XX (Miller, 1982, p. 21). Ele inicia seu livro, aparentemente, com uma constatação: "toda obra longa como um romance é interpretada, por qualquer tipo de leitor, através da identificação de recorrências e do sentido gerado por tais recorrências" (p. 1). Miller compreende que todo romance é "uma trama complexa de repetições e de repetições dentro de repetições, ou de repetições conectadas em cadeia a outras repetições" (p. 2-3). Aqui, ele pensa repetição de uma forma bastante abrangente, considerando desde a escala menor da repetição de elementos verbais até a escala narrativa, de repetição de cenas, acontecimentos, motivos etc.

De certa forma, as análises ao longo de seu livro provam que, seguir o "fio" das repetições é recompensador. O autor consegue abordar em profundidade obras de Joseph Conrad, Emily Brontë e Virginia Woolf, entre outras, explorando suas repetições internas, textuais. Porém, Miller vai além de uma exploração genérica. Ele distingue duas formas de repetição, ancorado na teoria deleuziana – mais uma vez, encontramos a partição dual da repetição. De um lado, haveria a repetição platônica, pautada pela imitação de modelos. De outro, uma repetição nietzschiana, que aposta na singularidade das ocorrências e é, portanto, descentrada (Miller, 1982, p. 6). Mesmo que uma não negue a outra e nem sejam opostas, como Miller diz, seu interesse está sobretudo nessa ideia de repetição descentrada. Podemos associar, pensando no livro de Jean-Fraçois Hamel, a repetição centrada ao paradigma do "eterno retorno dos mortos", uma repetição que visa a síntese, visa unificar os tempos, restaurar uma unidade perdida. Já a repetição descentrada não se fixa num modelo passado. Sem deixar de ser fantasmática, ela abre um campo de diferenças, de singularidades, como a "memória do presente" de Hamel.

Nós, em nossa tese, enquanto exploramos o cinema brasileiro dos anos da ditadura, nos debruçaremos em repetições descentradas, repetições que não visam a reiteração de um modelo, de um original, esse "eterno retorno dos mortos". Além disso, através de um estudo sobre o cinema do período, poderemos nos aprofundar nas particularidades das poéticas de repetição e, simultaneamente, a partir da percepção e análise das repetições nos filmes, aprofundarmos nossa compreensão de cada um desses filmes, muitos dos quais já bastante analisados por outros autores, mas que aqui são focalizados através sobretudo da repetição. Com essa focalização formal, pretendemos rever velhas questões e enxergar novas.

Dividimos, assim, nossa tese em duas partes, com três capítulos cada, e um breve interlúdio entre elas. Grosso modo, a primeira parte é focada no trabalho narrativo da repetição, em como a repetição articula diferentes temporalidades em uma obra narrativa, ficcional ou

documental. Aqui, as ideias de Hamel, mesmo sem serem citadas ao longo de nossas análises, servem de base para nosso entendimento do tempo narrado através da repetição. Já a segunda parte aborda a repetição em suas aparições mais fulgurantes, momentos em que ela produz uma irrupção no fluxo do filme, e chama atenção para si mesma. São obras menos narrativas e que serão abordadas segundo um rol bastante diverso de referências, passando pela poesia, antropologia e outras escolas e gêneros cinematográficos.

A divisão, contudo, não é estanque. O primeiro capítulo, dedicado a *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho é, nesse sentido exemplar. Através dele, visamos apresentar tanto a força da repetição como comentário sobre o tempo histórico e tempo narrativo, quanto explorar seus momentos mais "figurais" ao longo da obra. O capítulo funciona, quase, como uma segunda introdução à presente tese, já que muito do que será visto nos capítulos seguintes é prefigurado pelo *Cabra*. Ou melhor, elaborado *a posteriori* pelo *Cabra*, já que ele, cronologicamente, marca o fim de nosso recorte temporal.

O segundo capítulo dedica-se ao tema da repetição na vida dos sujeitos na metrópole, tema explicitado pelas narrativas dos filmes e explorado em suas estruturas temporais circulares. Nosso foco estará, sobretudo, voltado aos filmes paulistas *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, e *São Paulo SA* (1965), de Luiz Sérgio Person. Ao nos depararmos com a circularidade narrativa, aqui, não estaremos concentrados na circularidade como forma de resolução e fechamento – o clássico "retorno do herói" –, mas circularidade enquanto experiência do tempo que se coloca como problema e não como solução.

O terceiro capítulo explora a repetição não apenas como um tema da vida circular dos sujeitos, mas como um movimento histórico mais amplo, que parece sintetizar o andamento da história no Brasil, com seus retrocessos patentes e constantes. Analisaremos tanto o célebre *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, quanto o pouco visto *Longo caminho da morte* (1971), de Júlio Calasso Júnior, procurando perceber como uma certa imagem da História é construída pelas repetições nos filmes.

Na primeira parte, portanto, nossa metodologia é o *close reading*, o mergulho em profundidade em algumas poucas obras. Já na segunda parte, dada a fragmentação própria da repetição figural ao longo de diferentes filmes, alternaremos o corpo a corpo analítico com considerações teóricas mais amplas, correlacionando com maior liberdade diferentes obras em torno de alguns elementos que destacamos como centrais no trabalho de repetição do período.

O quarto capítulo, assim, dedica-se à repetição performática dos corpos em cena e visa, antes de tudo, entender como a ideia de *transe*, central no período, é explorada. Além do incontornável *Copacabana mon amour* (1970), de Rogério Sganzerla, abordaremos alguns

outros filmes da Belair, como *Cuidado madame* (1970), de Bressane, além de retomar a filmografia de Glauber Rocha – *Claro* (1975) e *A idade da terra* (1980) serão comentados. O transe será um dado tanto dos corpos quanto dos filmes, remetendo-se tanto à cultura afroreligiosa quanto ao fazer cinematográfico, à experiência da opressão do subdesenvolvimento como à da resistência.

O quinto capítulo, por sua vez, sai dos corpos *nos* filmes para pensar o corpo *do* filme, sua materialidade. Perguntamo-nos em que medida a repetição força um acento material à obra. Voltaremos ao filme *A idade da terra* e à filmografia da produtora Belair, focando-nos em *A família do barulho* (1970), de Bressane, tentando entender como a repetição é um dado compartilhado da estética desses filmes com o universo da poesia concreta brasileira em seu trabalho com a linguagem.

Por fim, o último capítulo parte de *Bang bang* (1970), de Andrea Tonacci, e retorna a filmes vistos em capítulos anteriores, na tentativa de compreender como a repetição implica uma atividade espectral singular. Como ela nos implica nos filmes? Como a duração da repetição na obra reverbera em nossa experiência do tempo? Aqui, a ideia de *ritual* assombra nossas análises, passando também pelas ideias de *jogo* e pela referência ao gênero do *filme estrutural*.

Se pudéssemos propor um movimento do início ao fim da tese, ele seria chamado de "emancipação da repetição", em uma alusão livre à ideia de Schoenberg de "emancipação da dissonância" na música. A tese começa junto a filmes que trabalham a repetição sobretudo visando atrelá-la à psicologia das personagens, ao movimento da história, e passa, ao final, para repetições que não se resolvem em um tema, em um acontecimento, em uma personagem. São repetições que tocam a materialidade dos filmes, produzindo uma relação singular com espectadoras e espectadores: uma experiência. Repetições emancipadas de uma função na trama, emancipadas da psicologia das personagens, emancipadas de um discurso lógico. São repetições que incidem mais contundentemente no nosso cinema justo no período mais violento da ditadura militar, logo após a promulgação do Ato Institucional nº5, o golpe dentro do golpe.

Nesse sentido, na primeira parte da tese, sobretudo nos capítulos 2 e 3, a repetição surge como uma ponte para, através dela, compreendermos a complexidade dos filmes, suas tramas temporais, seus diagnósticos do tempo histórico. As análises se debruçam sobre as repetições para enveredar para outros temas centrais das obras (como a experiência da morte ou do tédio, por exemplo). A partir da segunda parte da tese, contudo, o trabalho formal da repetição demonstra uma tal força centrípeta que não apenas embala os filmes em seus ritmos, mas

magnetiza também nossas análises. O mergulho analítico, a partir daí, sem perder o lastro com o tempo histórico, está profundamente vinculado às estéticas da repetição.

Poderíamos, talvez, descrever esse caminho da tese como a passagem da "repetição no cinema" para um "cinema da repetição". Contudo, essa não é uma narrativa linear. Durante a abertura política, a agressividade das repetições figurais não se esgota. Nos momentos que antecedem o golpe de 1964, o cinema brasileiro já está em tempo de repetições. A própria análise das obras nos conduz à dissolução de determinismos estanques.

Como diz Ropars-Wuilleumier (1990, p. 227), sobre o seu ofício analítico e crítico, "nós não lemos sem sonhar; e se às vezes nós analisamos, é para renovar o prazer da errância". Esperamos renovar o prazer inquietante da errância pelas repetições do cinema brasileiro do período com as análises que se seguem. Começamos o trajeto, pois, de um final cronológico possível, com *Cabra marcado para morrer*, nosso começo possível.

Para que seu horror seja perfeito, César, acossado ao pé de uma estátua pelos impacientes punhais de seus amigos, descobre entre os rostos e os aços o de Marco Júnio Bruto, seu protegido, talvez seu filho, e já não se defende, exclamando: "Até tu, meu filho!". Shakespeare e Quevedo recolhem o patético grito.

Ao destino agradam as repetições, as variantes, as simetrias; dezenove séculos depois, no sul da província de Buenos Aires, um gaúcho é agredido por outros gaúchos e, ao cair, reconhece um afilhado seu e lhe diz com mansa reprovação e lenta surpresa (estas palavras devem ser ouvidas, não lidas): "¡Pero, che!". Matam-no e ele não sabe que morre para que se repita uma cena.

Jorge Luís Borges – *A trama*

1. Repetir para elaborar: *Cabra marcado para morrer*

Sistema da repetição?

Ao participar de uma mesa-redonda de 2006 em homenagem ao crítico Jean-Claude Bernardet, Eduardo Coutinho contou que fizera o filme *Cabra marcado para morrer* em parte como resposta a questões levantadas por Bernardet ao longo dos anos em seus textos. E, quanto à crítica de Bernardet escrita sobre o próprio *Cabra*, publicada pouco tempo após o seu lançamento comercial, no "calor da hora", Coutinho disse não que ela não era apenas "maravilhosa", mas que também respondia "ao desafio do filme". Amarrando as pontas, em uma afirmação que exhibe o rico potencial de intersecção entre a crítica e a produção, Coutinho conclui: "de certa forma a crítica dele correspondeu ao fato de que eu fiz o filme um pouco para ele" (Coutinho, 2007, p. 11).

Prosseguindo a toada elogiosa, o diretor de *Cabra* diz admirar Bernardet por ter mostrado o que ele, cineasta, fizera no filme sem saber que o tinha feito: "tudo que você faz em cinema, ou em tudo que seja, é algo que tá aquém e além da consciência" (Coutinho, 2007, p. 9). Mais especificamente, Bernardet conseguiu mostrar que certas decisões do cineasta e do montador Eduardo Scorel faziam *sistema*, algo que lhes escapara durante o processo de trabalho. E Coutinho elenca, então, como um dos tópicos principais levantados pelo crítico, o "sistema da repetição" (p. 10).

A bem da verdade, a palavra *sistema* não aparece em "Vitória sobre a lata de lixo da história", ensaio de Bernardet dedicado ao *Cabra* e publicado na imprensa em março de 1985.⁴ O que ocorre é que o crítico, a certa altura de seu texto, ao fazer um balanço das muitas repetições de planos e cenas na montagem do filme, sugere que, apesar de cada uma delas possuir uma motivação própria, a insistência do procedimento ao longo da obra deveria indicar uma motivação mais forte (Bernardet, 2013, p.472).⁵ Talvez a crítica de Bernardet indique mais um uso "sistemático" de repetições do que propriamente a elaboração de um "sistema". A fala de Coutinho, mais do que cancelar as intuições críticas de Bernardet (até porque a palavra final sobre uma obra não deve ser prerrogativa de seu realizador), sinaliza o quão marcante

⁴ *Cabra marcado para morrer* foi lançado comercialmente nos cinemas (em cópia 35mm), em São Paulo, em dezembro de 1984. Antes disso, ao longo do ano de 1984, o filme circulou em uma cópia 16mm em sessões especiais em algumas cidades do Brasil. Cf. Base de Dados da Cinemateca Brasileira (<http://bases.cinemateca.gov.br/>, acessada em 5 de novembro de 2020) e Milton Ohata (2013, p. 454, nota nº 665)

⁵ Publicado originalmente no caderno *Folhetim* (nº 427) do jornal *Folha de São Paulo*, em 24 de março de 1985 (p. 4-7).

foram as reflexões sobre o "sistema da repetição", de forma que mais de 20 anos depois da publicação do texto, o tema da repetição se manteve em sua memória da crítica.

Tais explicitações da importância da repetição colocadas pela crítica de Bernardet e pelo posterior comentário de Coutinho talvez já fossem sugestivas para iniciarmos o percurso da tese por um filme situado ao final de nosso recorte cronológico em torno da ditadura militar de 1964. Mais do que isso, a força do *Cabra*, enquanto filme localizado na "porta de saída da ditadura de 1964", para usarmos expressão de Tales Ab'Sáber (2013, p. 522), é não apenas olhar e refletir sobre a ruptura de 1964, mas incorporar tal ruptura em sua própria história e sua poética. Ou seja, a moldura de nosso recorte cronológico está, de certa forma, contida na própria estrutura e história de *Cabra marcado para morrer*.

Para compreender a história e a dinâmica do filme, quase basta assistir aos seus primeiros minutos, dentro dos quais se narra, reflexivamente, um resumo da trajetória de produção da obra: trata-se de um projeto que nasce no início da década de 1960, a partir do interesse de Coutinho em encenar cinematograficamente a vida e a morte de João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa de Sapé, na Paraíba, assassinado em 1962, e de quem teve conhecimento ao viajar para o nordeste com a UNE Volante, caravana da União Nacional dos Estudantes. Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, interpretaria seu próprio papel, dividindo a tela com camponeses do Engenho Galileia, em Pernambuco, para onde transferiram as filmagens, originalmente planejadas para ocorrer em Sapé. As filmagens, porém, semanas após começarem, são interrompidas no dia 1º de abril de 1964, por conta do golpe militar. Equipe e elenco são obrigados a se dispersar, alguns são presos, e o equipamento e parte do material filmado são apreendidos pelo exército. Quase duas décadas depois, em 1981, após a Lei da Anistia (de 1979), Coutinho retoma o projeto interrompido, agora na forma de documentário, em busca das pessoas que participaram das filmagens de 1964. Reatando o nó com o passado, com um gesto devolutivo, Coutinho projeta ao elenco as imagens de anos atrás as quais sobreviveram sem cair nas mãos do exército, e coloca-se em posição de escuta, ouvindo os personagens, suas memórias e testemunhos de resistência contra a violência do estado e do latifúndio, com destaque considerável a Elizabeth Teixeira, que faz as vezes de uma protagonista para o filme.

O documentário *Cabra/84* nasce, portanto, da morte matada do dramatizado *Cabra/64*.⁶ O golpe militar assassina o projeto que, após a Lei da Anistia, é ressuscitado por Coutinho. Assim, podemos considerar o *Cabra*, seguindo a bela fórmula de Laécio Rodrigues (2011, p. 126), como sendo, "respectivamente, o filme do golpe e da abertura política". O caráter sintético dessa fórmula expressa muito bem que o *Cabra* não é um filme que olha o golpe militar e a abertura política de fora. Pelo contrário, ele somente existe enquanto filme, concretamente, a partir desses processos históricos e em relação e reação a eles: ele é, pois, o filme *do* golpe e *da* abertura política. Mais do que respectivamente, ele o é simultaneamente, pois não se trata de uma adição de dois tempos históricos, de dois momentos distintos de nossa história, mas de uma interpenetração e de uma imbricação entre eles: o golpe é retomado, visto e elaborado a partir da perspectiva do presente, do tempo da abertura democrática.

A complexidade da montagem de *Cabra marcado para morrer* advém não apenas de tais relações entre diferentes tempos, entre passado e presente, mas também da justaposição de materiais bastante heterogêneos. No filme, convivem lado a lado registros documentais de 1962 filmados por Coutinho, o material bruto das filmagens de 1964, fotografias de cena, imagens de notícias de jornal, entrevistas feitas no presente, tomadas de paisagens, sequências de projeções do material passado para as pessoas no presente, e um tanto mais. Além disso, a narração não é una, ela é dividida entre duas vozes principais: Coutinho narra os acontecimentos a partir de sua própria experiência, suas memórias e anseios, colocando-se como narrador e personagem, e o poeta Ferreira Gullar faz as vezes de um narrador mais distanciado e objetivo, preocupado em nomear, localizar, qualificar e datar o que se conta (e há ainda uma terceira voz que surge apenas na leitura de uma específica notícia de jornal no meio do filme). Assim, a partir desses materiais diversos, uma densa trama é elaborada pelo cruzamento contínuo de uma série de fragmentos das histórias da família Teixeira, dos camponeses da Galileia, do próprio Coutinho e de seu filme interrompido e agora retomado.

Dada a heterogeneidade e o caráter fragmentado do filme, repleto de idas e vindas no tempo, alternando imagens do passado com encontros do presente, a sua estrutura é de difícil sistematização. Para auxiliar nossas análises, esboçamos uma divisão em seis blocos, os quais se conectam uns aos outros com fluidez, sem uso de intertítulos ou outra marcação que os delimite com precisão:

⁶ Para facilitar a distinção entre o documentário finalizado em 1984 e o projeto dramatizado de 1964, que possuem ambos o mesmo título, utilizamos as nomenclaturas *Cabra/84* e *Cabra/64* para nos referirmos, respectivamente, a cada um deles, recurso tomado de empréstimo de autores como Jean-Claude Bernardet e Consuelo Lins.

1. **Introdução:** O primeiro bloco, como introdução, narra em menos de 10 minutos a gênese do filme nos anos 1960 e a interrupção forçada pelo golpe, além de explicar que parte do material filmado, algumas fotografias e uma cópia do roteiro original sobreviveram ao desaparecimento.
2. **Engenho Galileia:** O segundo bloco, indicando a retomada do filme no início de 1981, é dedicado aos camponeses de Galileia, para quem são projetadas as imagens feitas antes do golpe. Conta-se a história do Engenho e as transformações na vida dos seus moradores ao longo dos anos.
3. **Elizabeth e João Pedro Teixeira:** O terceiro bloco, o mais extenso do filme, debruça-se sobre Elizabeth e João Pedro Teixeira, buscando dar conta tanto do reencontro de Coutinho com a viúva na clandestinidade quanto das histórias familiares e de militância dela e de seu marido.
4. **Golpe e violência de estado:** O quarto bloco se volta para as violências decorrentes do golpe militar. Perseguições, prisões, torturas e fugas compõem um retrato macabro do período para aqueles que participaram das filmagens em 1964.
5. **Os filhos de Elizabeth:** O quinto bloco é uma espécie de inventário investigativo a respeito dos destinos dos filhos de Elizabeth e João Pedro, espalhados pelo Brasil (e fora do Brasil).
6. **Saída da clandestinidade:** Por fim, o sexto e mais curto bloco mostra a saída da clandestinidade de Elizabeth, que assume sua identidade para os colegas de São Rafael, cidade potiguar onde se refugiou. O filme se encerra com as despedidas entre ela e Coutinho e com uma cena-epílogo dedicada a João Virgínio, personagem falecido após as filmagens.

Apresentado em linhas gerais o filme, permanece a pergunta: como nele se constitui um "sistema da repetição", se é que um sistema de fato se constitui enquanto tal? Esperamos, nas próximas páginas, oferecer algumas leituras das muitas repetições do filme a ponto de, primeiramente, corroborar a ideia de que, mesmo sem o rigor de um sistema fechado, há certa sistematicidade em seu uso no filme (para uma representação gráfica dessa estrutura de repetições, ver "mapa" do filme na p.72 desta tese).

Em segundo lugar, gostaríamos que este capítulo fosse uma espécie de apresentação de múltiplas formas de se trabalhar com a repetição, algumas das quais re-encontraremos nos capítulos seguintes. O *Cabra*, assim como faz o balanço histórico do período da ditadura, faz

também um balanço formal, incorporando procedimentos estéticos do período, dentre os quais podemos citar a repetição enquanto tal.

Golpe(s)

O uso sistemático de repetições pode começar a ser vislumbrado a partir da forma com que o filme narra o golpe militar, acontecimento central e incontornável, responsável pela transformação completa de nossa história e do projeto de Coutinho iniciado nos anos 1960. Os fatídicos eventos do dia 1º de abril de 1964 são narrados pelo filme na introdução e, mais adiante, no quarto bloco novamente. O fato de expressivas repetições serem perceptíveis nesses dois momentos indica um caminho à investigação dos sentidos e efeitos do procedimento.

Da primeira vez, na introdução, o golpe é relatado em *over* sobre as imagens sobreviventes do *Cabra/64*. Logo antes, Coutinho faz um relato sobre o início das filmagens e sobre a participação, no elenco, dos camponeses de Galileia. Uma tomada feita em 1964 mostra Elizabeth Teixeira caminhando por uma estrada ao lado de um grupo de crianças e de João Mariano, único ator, além de Elizabeth, de fora do Engenho, o qual interpretara o protagonista João Pedro Teixeira (e são seus filhos que interpretam os filhos do casal Teixeira). A voz sobreposta de Coutinho explica que essa imagem seria o plano inicial do filme (*Cabra/64*), sobre o qual os letreiros de apresentação seriam colocados, explicação que estimula nossa imaginação a enxergar na imagem os ausentes letreiros de um filme nunca finalizado por motivos (o golpe) ainda a serem elucidados.

O previsto plano de abertura do *Cabra/64* talvez já coloque uma primeira repetição em cena, ainda que muito sutil. No início do filme, imagens de 1962, registradas sob responsabilidade de Coutinho, à época integrante do CPC (Centro Popular de Cultura), no contexto da UNE Volante, acompanhavam as explicações de Ferreira Gullar sobre os objetivos do CPC e da UNE através de suas caravanas. A imagem de uma feira popular com logos de petrolíferas multinacionais estampados em silos ao fundo ilustrava o comentário de Gullar feito em *off*: "a imagem da miséria contrastada com a presença do imperialismo, essa era uma tendência típica da cultura daqueles tempos."

Ora, é exatamente a mesma tendência expressa por semelhante iconografia de contraste entre figura e fundo que surge no plano de abertura do *Cabra/64*, com a família Teixeira caminhando por uma estrada em cujo fundo se destaca o imenso letreiro de uma montadora de automóveis estrangeira.



Pobreza contrastada com imperialismo expressa em plano de 1962 e em plano do *Cabra/64*.

A repetição iconográfica entre os planos atesta e comprova a forte tendência exposta pelo narrador, pelo menos no que diz respeito à sensibilidade de Coutinho, que sustenta um olhar muito similar tanto em um registro documental de 1962 quanto em uma encenação de 1964. Essa repetição, contudo, ainda que reveladora, está longe de ser uma das repetições fortes do filme. É demasiado sutil: não é uma imagem que se repete, ou uma cena que se repete, ou uma ação que se repete, e sim uma ideia de composição de quadro, uma formulação visual. O "sistema da repetição" não se encontra aí.

Adiante, passado o "plano de abertura" do *Cabra/64*, há outra cena de Elizabeth Teixeira atuando. Agora, ela abre uma janela e olha para fora, enquanto a voz de Coutinho conta que, dentre as pessoas diretamente ligadas à história de João Pedro que ele planejara incorporar ao elenco do filme, só pôde contar com a presença da própria Elizabeth. Há, então, uma mudança de tom, dada pela entrada de uma música tensa, feita de uma respiração ofegante junto a constantes sons percussivos. Uma imagem do *Cabra/64*, em um plano aberto, mostra um jagunço a cavalo arremessando ao chão uma cuia que retirou de uma casa camponesa, um gesto agressivo de ameaça e intimidação contra a família que o observa impassível. A diferença de tom não está apenas no acompanhamento musical, mas no fato de a cena ser mostrada três vezes sucessivamente, em uma repetição com mínimas variações, pois trata-se de três tomadas diferentes da mesma cena.



Fotogramas da mesma ação em *Cabra marcado para morrer*, em suas três variações.

Assim que a cuia é quebrada pela primeira vez, entra a voz *over* de Ferreira Gullar para narrar, acompanhando as sucessivas repetições da cena, os efeitos imediatos do golpe militar contra o filme de 1964:

35 dias depois do início da filmagem, no dia 1º de abril, o trabalho foi interrompido pelo movimento militar de 64. Apenas 40% do roteiro tinham sido rodados. Galileia foi invadida pelo exército e os principais líderes camponeses locais foram presos. Também foram presos alguns membros da equipe, mas a maioria conseguiu fugir para o Recife e depois chegar ao Rio de Janeiro. Equipamento de filmagem e negativo virgem, copião, fita magnética, os exemplares do roteiro e as anotações de filmagem, tudo foi apreendido.

Nesse momento, dois aspectos notáveis da repetição da cena se sobrepõem: por um lado, um acento sobre a materialidade e a processualidade das imagens e, por outro, uma sensação funesta e lúgubre colada ao golpe narrado. O primeiro aspecto diz respeito ao modo de produção das imagens cinematográficas, já que é prática comum, principalmente para filmes encenados, que as cenas sejam rodadas repetidas vezes: ou porque se deseja obter mais de um ponto de vista sobre a ação, ou para corrigir possíveis falhas, ou mesmo para elaborar variações de uma mesma ação. Quando o ponto de vista se mantém o mesmo a cada vez que se filma uma cena, fala-se em diferentes *tomadas* ou *takes* para um mesmo plano. E a partir das múltiplas repetições, o trabalho de montagem opera uma seleção que tende a excluir a repetição, tida como um material excedente, processual. Essa produção excedente já foi lida, por exemplo, por um filósofo como Walter Benjamin, como característica da "perfectibilidade" da arte cinematográfica.⁷ Como o *Cabra/64* não chegou a ser finalizado, nada mais justo do que incluir

⁷ Dado que se filma muito mais quantidade de material do que se utiliza na obra finalizada, Benjamin, ao compará-lo com artes antigas como a escultura grega, afirma que "o cinema é a obra de arte mais perfectível.": "O filme acabado não tem nada *em* comum com uma criação em *um* lance: é montado a partir de muitas imagens e seqüências de imagens, entre as quais o montador pode fazer sua escolha – imagens, de resto, que desde o início da seqüência de filmagem até o resultado final, poderiam ser melhoradas à vontade" (Benjamin, 2014, p. 51).

os "restos", os "excedentes processuais", na montagem do *Cabra/84*. Logo, a repetição dos planos é o signo da incompletude de um processo interrompido. Fosse o destino outro e o filme concluído em sua época original, jamais teríamos acesso às repetições, pois tudo indica que o filme seria montado de forma a excluí-las.

De um ponto de vista genérico, válido para quase qualquer filme, a presença das repetições de *takes* dão acesso ao caráter processual das imagens, omitido de grande parte das obras cinematográficas. Trata-se de um dispositivo metalinguístico que, nesse sentido, remete mais à materialidade do filme do que à ação encenada, representada e repetida. Mas, de um ponto de vista singular ao filme de Coutinho, as repetições nos trazem um comentário mais agudo sobre a natureza incompleta do *Cabra/64*: nunca montado, o filme revela a verdade de sua história de projeto abortado justamente pelo seu caráter fragmentado, seu material bruto não depurado, repleto, pois, de repetições. Não à toa, nesse trecho, a narração *over* insiste nas perdas materiais cinematográficas decorrentes do golpe: "negativo virgem, copião, fita magnética" são alguns termos que acompanham as repetições materiais dos *takes*. A incompletude e fragmentação do material é, inclusive, explicitada por Coutinho mais adiante, no filme, no início da sequência de projeção organizada no Engenho Galileia, onde armam um esquema para projetar as imagens do passado ao antigo elenco. Nessa sequência, a voz de Coutinho, em *over*, explica: "O material foi mostrado exatamente como tinha sido filmado, fora de ordem, com cenas incompletas, *cenar repetidas*, claquete etc."

Ao longo do *Cabra/84*, em diversas sequências, as cenas do *Cabra/64* são retomadas – fora de ordem, incompletas, com claquete. Há, inclusive, planos que são, mais de uma vez, retomados ao longo do filme, mas é preciso destacar que apenas a cena da quebra da cuia é mostrada em uma repetição sucessiva de *takes* – e, diferente de algumas outras imagens de 1964, ela não retorna em nenhum outro momento da montagem. Nossa hipótese é de que tal especificidade de montagem para essa sequência está ligada à especificidade do momento narrado: o golpe militar. O fato de tal cena acompanhar a narração de Ferreira Gullar sobre o golpe não é fortuito, e talvez se justifique, em parte, pela violência ali encenada: um comentário alusivo que aproxima a violência do jagunço contra os camponeses à violência do golpe contra o filme, a equipe e o elenco. Mas é preciso somar à tal violência sua repetição. Se, como vimos, a repetição acentua a natureza incompleta e fragmentária do filme, é importante lembrar que esse destino de incompletude e fragmentação da obra se deve, justamente, ao golpe militar, propositadamente narrado nessa conjunção de elementos: violência encenada, música tensa, material em repetição. É como se a repetição da cena revelasse, em um simples gesto de

montagem, a consequência material e cinematográfica do golpe militar sobre o filme, transformando-o em fragmentos sobreviventes.

Para além desse comentário reflexivo engendrado pela repetição, há um outro efeito, mais elementar: a intensificação pela reiteração. A violência ali expressa em cena é intensificada por sua repetição que, de certa forma, contamina a narração do golpe militar, intensificando sua violência também (ainda mais com a música de fundo). Essa intensificação carrega, contudo, uma estranheza. Mesmo que estejamos acostumados à intensificação discursiva através de repetições na linguagem verbal, principalmente oral,⁸ tal efeito tende a ser mais complexo no cinema quando o que se repete não é somente uma palavra, uma frase ou um som, mas uma cena, um plano ou uma ação, o que acaba por impedir a progressão do filme, voltando-o sobre si mesmo.⁹

Em *Cabra marcado para morrer*, nesse breve trecho, a repetição do plano do cavalo acaba por "atolar" o filme: ele "derrapa" e não sai do lugar. O movimento impedido cola-se à intensificação da violência e à tragicidade do golpe, exprimindo o tom funesto do evento pela paralisia e circularidade do fluxo fílmico, ainda que apenas por um breve instante. Aqui, a repetição não deixa de remeter à inquietante "compulsão à repetição", tão analisada pela psicanálise.¹⁰ Em um dos textos em que Freud (2010a) mais se dedica a essa noção, ele a associa à "neurose traumática", que acomete vítimas de desastres ou de situações de risco de morte. No caso do *Cabra*, poderíamos, com uma interpretação livre, ligar o trauma do golpe militar à compulsão à repetição dos planos, leitura que se beneficia do fato de que o único momento em que o filme repete uma mesma tomada de cena de forma sucessiva é este em que o golpe é narrado pela primeira vez. O filme faz, portanto, uma associação entre golpe e repetição, a qual não deixa de nos remeter à ideia de trauma – no caso, além de um trauma pessoal, um trauma social e histórico. Dada a singular forma como o golpe surge pela primeira vez no discurso do filme, não é sem surpresa que, da segunda vez em que é narrado, no quarto bloco, outras repetições o acompanhem, acentuando ainda mais a correspondência entre tal evento histórico e traumático e um determinado procedimento poético: a repetição.

⁸ Para uma análise mais aprofundada da repetição do ponto de vista da linguística, sugerimos o livro de *Magies de la répétition*, de Emanuelle Prak-Darrington (2021), e um elucidativo artigo de Dominique Dias (2014), "La grammaticalité de la répétition".

⁹ E mesmo no campo da linguagem verbal, encontram-se críticas à repetição de palavras por pontencialmente impedir o avanço de um discurso (vide alguns tratados de Retórica da Antiguidade).

¹⁰ Na literatura psicanalítica, principalmente de linha freudiana e lacaniana, a repetição tem lugar de destaque, ainda que de difícil sistematização, pois adquire sentidos e contornos distintos a cada texto em que surge. O ciclo de conferências "Os paradoxos da repetição", organizado e compilado em livro pela psicanalista Dominique Fingermann (2014), é de grande auxílio para a compreensão da multiplicidade e da complexidade do conceito nesse campo.

Finalizado o terceiro bloco, após haver se debruçado sobre os anos de militância de Elizabeth Teixeira, o filme mostra uma imagem do *Cabra/64* em que a família Teixeira (interpretada pela própria viúva Elizabeth e pelo camponês João Mariano e seus filhos) cruza um riacho carregando malas. Enquanto isso, Coutinho, em voz *over*, narra que um mês após o último comício de que participara Elizabeth – mostrado instantes atrás – eles davam início às filmagens em fevereiro de 1964. A cena da família em mudança ecoa aquela do início do filme, em que eles são mostrados atravessando uma estrada e que acima comentamos (provavelmente, não passava de um plano da mesma sequência). Há uma dupla retomada aqui: a narrativa retoma o início das filmagens do *Cabra/64* com uma imagem que retoma o bloco de introdução do *Cabra/84*, justo no momento em que também era narrado o início das filmagens de 1964. Feita essa retomada, em seguida, sob som angustiante e constante de uma nota aguda, sucedem-se em alta velocidade manchetes de jornais da Paraíba e de Pernambuco anunciando as várias marchas em apoio à intervenção militar pela região. Eram as famosas manifestações de direita sob o nome de Marcha da Família com Deus pela Liberdade. O golpe se avizinhava.

O filme, então, sob narração de Ferreira Gullar, mostra-nos as últimas imagens rodadas pela equipe antes das interrupções forçadas, compostas por um plano de claquete e três planos de uma sequência em que o personagem João Pedro conversa com outros camponeses em uma reunião noturna, em sua casa. No primeiro plano, Elizabeth serve café aos três militantes sentados à mesa. No segundo, ela abre uma janela e olha ao redor, após ouvir um ruído (conforme a narração nos explica, já que os planos não são sonorizados). E, por fim, no terceiro, Elizabeth volta-se para a sala e diz aos companheiros fora de quadro: "tem gente lá fora". Esta fala final, dita por Ferreira Gullar enquanto descreve o plano, sincroniza perfeitamente com a boca sem som de Elizabeth, em um curioso efeito de dublagem que o filme voltará a explorar em outros momentos, de maneira semelhante.

Assim como o plano da família cruzando o riacho ecoa o plano mostrado no início que serviria de abertura ao filme de 1964, a cena de Elizabeth na janela ecoa o plano mostrado no início, também com a personagem à janela, porém agora em uma atmosfera noturna. A chegada do golpe militar na narrativa, nessa segunda vez, se constrói não apenas pelos fatos cronológicos da história, mas também por uma espécie de *déjà vu* na montagem, uma retomada visual dos planos antecedentes ao relato do golpe na introdução: família em trânsito, Elizabeth na janela.



Ecoss entre as imagens que antecedem a narração do golpe no primeiro e no quarto bloco de *Cabra marcado para morrer*

Esse *déjà vu* dificilmente será percebido conscientemente, enquanto tal, pelo público do filme, já que muito tempo transcorre entre um momento e outro. Porém, mais adiante, algo ocorre que, de fato, imprime na cena uma repetição incontornável. Após a fala de Elizabeth, dublada por Ferreira Gullar, o filme se entrega a uma breve encenação lúdica em que cinco camponeses são vistos, um de cada vez, cada um em uma locação distinta e em um momento distinto, a repetir a frase "tem gente lá fora". A sucessão de repetições, pela estranheza do gesto de montagem até então inédito no filme, quase na forma de uma brincadeira, marca com força a sequência e, ao mesmo tempo, o momento do golpe, da chegada do exército e do fim das filmagens de 1964.

Alguns pensadores que se dedicaram a pensar o lugar do jogo e da brincadeira na sociedade debruçaram-se, inevitavelmente, sobre a repetição. Johan Huizinga, em seu clássico *Homo ludens*, escreve que uma das qualidades fundamentais do jogo reside em sua capacidade de repetição: "em quase todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição e de alternância (como no *refrain*) constituem como que o fio e a tessitura do jogo" (2012, p. 13). Walter Benjamin, por sua vez, ao estudar brinquedos e jogos infantis, afirma que a lei dos jogos é a lei da repetição, num texto bastante influenciado pelas reflexões de Freud sobre jogos infantis e repetição: "não se trata apenas de um caminho para assenhorar-se de terríveis

experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, mas também de saborear, sempre de novo e da maneira mais intensa, os triunfos e as vitórias" (Benjamin, 2002, p. 101). De forma talvez não tão esfuziante como a descrição de Benjamin sugere, as brincadeiras de encenação em *Cabra marcado para morrer* são também, ao seu modo, um caminho para "assenhorar-se de terríveis experiências" *históricas*, buscando, pela própria possibilidade de jogar e de narrar, saborear uma relativa "vitória" da resistência e da rememoração – talvez uma "vitória sobre a lata de lixo da história".

A simples repetição de uma fala como "tem gente lá fora" faz com que a encenação, realizada pelo *Cabra/64*, de eventos ocorridos em Sapé, em 1962, e revista pelo *Cabra/84*, transborde para a realidade de 1964, em Galileia: é como se Elizabeth avistasse pela janela, ao mesmo tempo, adentrando Galileia, tanto o exército no presente da filmagem quanto os homens que buscam prender e matar João Pedro Teixeira na história encenada. A fusão de tempos, de encenação e realidade, emerge, em parte, graças às repetições, às várias vezes em que se escuta "tem gente lá fora". A ideia é, assim, enfatizada e intensificada pela repetição. Mais do que isso, através do gesto lúdico performado pelos camponeses no presente do *Cabra/84*, reencena-se o *Cabra/64* simultaneamente acrescido da realidade do contexto histórico de então: o contexto do golpe e da interrupção das filmagens. O fato de que essa "gente lá fora" seja o exército de 1964 é ressaltado ainda pelo testemunho de um personagem, escutado logo em seguida, sobre a chegada do exército a Galileia após o golpe.

Enfim, nos dois momentos em que o golpe militar é narrado pelo filme, ele é acompanhado por repetições: uma primeira vez, de forma a ressaltar a materialidade fragmentada da obra, resultado direto do golpe que interrompeu o processo do filme de 1964; e uma segunda vez, em uma espécie de brincadeira tensa na qual os tempos do presente e do passado se entrelaçam. Em ambas, dada a singularidade do gesto de montagem que coloca planos e falas em repetição, o evento fatídico do golpe militar é destacado no fluxo do filme como uma quebra no próprio transcorrer desse fluxo de imagens e sons.

Resgate histórico

O fluxo narrativo do filme, porém, está longe de ser linear e progressivo. Repleto de idas e vindas no tempo, *Cabra marcado para morrer* se vale de uma série de estratégias para colocar os tempos passado e presente em relação. Para Bernardet (2013, p. 465-466), o filme busca escapar das ilusões do historicismo, o qual seria marcado pelo enfileirar dos fatos no

"espeto da cronologia", amarrados "entre si com os barbantinhos das causas e efeitos", para apresentar, ao contrário, um "projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado".

Uma expressão audiovisual dessa ponte surge, em diversos momentos do filme, através das dublagens que a montagem constrói a partir de vozes do presente sobre a imagem dos corpos do passado. A sequência do "tem gente lá fora", mesmo sem estarem as falas do presente diretamente sobrepostas às imagens feitas em 1964, faz parte do esforço de lançar tal ponte entre os tempos. Mas a situação mais exemplar desse esforço ocorre durante a entrevista de Cícero Anastácio, que atuou e trabalhou como assistente no *Cabra/64* e que, no presente dos anos 1980, mora e trabalha no interior de São Paulo como operário de fábrica. Coutinho lhe pergunta o que Cícero lembra das filmagens e ele responde descrevendo sua participação em uma cena na qual entregava telhas a um companheiro em cima de um telhado e lhe dizia: "o charque está muito caro, como é que nós vai poder viver?". A montagem, logo em seguida, corta da imagem do rosto de Cícero conversando com Coutinho no presente do documentário para a imagem de Cícero atuando no filme de 1964. A banda sonora, contudo, repete o mesmo trecho em que ele descreve a cena e, dessa vez, ao citar sua fala, há uma sincronia entre a imagem e o som. Ou seja, ele dubla a si mesmo com duas décadas de atraso.

Bernardet (2013, p. 468), ao comentar a cena, atenta para o fato de que o *Cabra/64* seria certamente dublado à época, já que fora feito sem som direto, como a maior parte do cinema de ficção filmado no Brasil no período. A dublagem feita durante o *Cabra/84*, portanto, surge como um gesto de sonorização tardia das imagens que permaneceram silenciosas por duas décadas e que agora, finalmente, ganham voz. O fato de a voz que as acompanha ser de outro tempo e de um testemunho e não de uma encenação faz com que tal sonorização confira sentidos inauditos ao projeto inicial. Não se trata, pois, apenas de terminar um filme inacabado, mas de retomá-lo com a consciência do intervalo dos tempos, com a consciência da ruptura, lançando uma "ponte" que sirva como conexão entre tempos, mas nunca como anulação da distância. Ou seja, não se trata de sonorizar as imagens para que elas adquiram o sentido pretendido à época, mas de sonorizá-las de forma a alcançar um sentido próprio que reflita a distância entre o projeto inicial interrompido e o projeto possível retomado muitos anos depois. Trata-se de tecer relações entre os tempos: conferindo, ao mesmo tempo, um futuro às imagens e aos corpos silenciosos de 1964 e um passado e uma memória às vozes dos anos 1980.¹¹

¹¹ Essa sequência também é comentada no sentido de reconexão entre tempos históricos por Cláudia Mesquita (2016, p. 62).

Dito isso, a repetição parece sobrar. Na sequência com Cícero, ela soa como uma evitável redundância dentro da estratégia de ponte entre os tempos. Não estaria plena a força do procedimento simplesmente pela dublagem do trecho, sem a repetição? É fácil imaginar uma montagem da sequência que se iniciasse com Cícero em quadro e que passasse para a cena filmada em 1964 no meio de seu depoimento de forma que, no instante exato da citação, a fala e a imagem seriam sincronizadas garantindo o efeito de dublagem sem nenhuma repetição (algo paralelo ao que ocorre quando Ferreira Gullar narra os últimos planos rodados em 1964 e sincroniza sua voz com a boca de Elizabeth Teixeira na imagem). O filme, porém, insiste em repetir: em mostrar o depoimento de Cícero em *on* e, depois, uma vez mais, em *off* sobre as imagens de 1964. Essa repetição, apesar de sutil, somente sonora, costurada no fluxo da montagem sem saltos bruscos, acaba tendo um forte efeito simultaneamente pedagógico e de ênfase sobre o dispositivo da dublagem. Quando uma mesma fala é colocada, em repetição, sobre duas imagens distintas (a imagem de Cícero sendo entrevistado no presente e a imagem de Cícero atuando no passado), assistimos a uma transformação de seus sentidos. O filme demonstra que aquilo que Cícero diz no presente, ao ser colocado sobre a imagem do passado, transforma-se: a voz deixa de pertencer somente ao seu depoimento e passa a dar vida ao seu corpo silencioso do passado, transitando entre os tempos. A repetição é, nesse sentido, pedagógica: primeiro, assiste-se ao depoimento sem o deslocamento ou descolamento da voz do testemunho e, em seguida, grifa a comunicação histórica entre os tempos através do deslocamento e descolamento da voz. Esta deixa de pertencer ao presente e deixa de pertencer ao próprio Cícero: ela se autonomiza e se torna uma voz *do* filme e uma voz *da* história, uma voz fantasmática que desliza pelo presente e pelas imagens de 1964.¹²

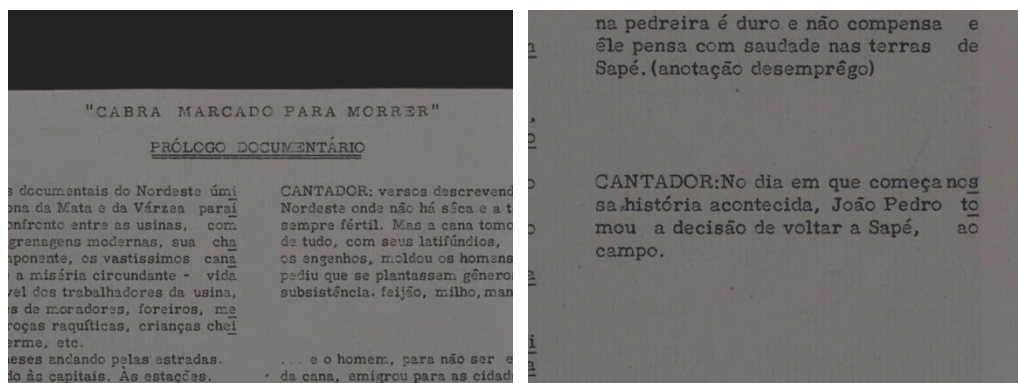
À pedagogia da montagem, soma-se o efeito de ênfase, tal qual se viu nas repetições que rondam os relatos do golpe militar. A repetição enfatiza o gesto de dublagem, fazendo com que ele ganhe destaque no fluxo contínuo do filme e, portanto, ajuda a grifar o seu sentido histórico e político de "ponte" entre tempos. No filme, esse efeito de ênfase e de pedagogia é atenuado quando a repetição não se dá de forma sucessiva, ou seja, quando há um intervalo entre o que é mostrado uma primeira vez e sua reaparição. Mesmo assim, em muitos desses

¹² É tentador enxergar aqui uma espécie de gérmen do que viria a desabrochar quase 30 anos mais tarde no cinema de Coutinho com *Jogo de cena* (2007): vozes que transitam entre diferentes corpos, repetindo-se e se autonomizando. Talvez o projeto de *Jogo de cena* seja mais conceitual e menos preocupado com a rememoração e o resgate histórico, mas, ainda assim, nele, assim como no *Cabra*, parece haver a possibilidade de a repetição da voz significar um descolamento em relação ao corpo emissor (é explícito, nesse sentido, o final do *Jogo de cena*, em que a música cantada se dessincroniza da pessoa que a canta).

casos, que abundam ao longo do filme, ainda subsiste, um forte sentido histórico e político no gesto de repetição.

A título de exemplo, lembremos da imagem do roteiro de filmagem do *Cabra/64*, que aparece duas vezes no filme. Quando a narração de Ferreira Gullar comenta os preparativos das filmagens de *Cabra marcado* nos meses pré-golpe e a necessidade de transferirem as locações de Sapé para Galileia (pouco antes do primeiro momento em que se relata o golpe militar na introdução), surge, pela primeira vez, a imagem do roteiro do filme, sem que a narração fale explicitamente sobre o documento mostrado. Trata-se de uma imagem que ilustra um acontecimento – o roteiro *ilustra* os preparativos de filmagem, dos quais, evidentemente, ele fizera parte. Minutos adiante, após já terem sido narradas as interrupções forçadas das filmagens e a recuperação tanto de parte do material filmado, o qual já havia sido enviado para o laboratório de revelação no Rio de Janeiro, quanto de algumas fotografias de cena, a imagem do roteiro retorna. Ela retorna, agora, sob a voz de Coutinho contando que recuperou o roteiro somente dois anos após o golpe militar, graças a uma advogada das Ligas Camponesas da Paraíba que o resgatou de um quartel onde esteve presa em 1964. Nessa repetição, a imagem do roteiro deixa de ser ilustrativa. É o próprio documento, agora enquanto vestígio, que se torna o objeto de atenção do discurso. Logo após essa imagem, o filme justamente narra a decisão de Coutinho de voltar aos locais de que fora obrigado a fugir em 1964, e retomar o filme. O movimento de retorno da imagem do roteiro na montagem, acompanhada pela fala sobre o seu resgate pela advogada da Liga, explicita um movimento mais abrangente de *resgate* do próprio filme.

Na repetição da imagem, há, na segunda vez, uma aproximação de câmera no texto do roteiro focalizando a fala do "Cantador", que diz: "No dia em que começa nossa história acontecida, João Pedro tomou a decisão de voltar a Sapé, ao campo." A fala do "Cantador" sobre o retorno de João Pedro a Sapé prepara, como um comentário, o retorno de Coutinho a Galileia, em uma alusiva sincronia de tempos e fios narrativos, elaborando uma espécie de construção em abismo entre as histórias: João Pedro retorna, Coutinho retorna.



A repetição do roteiro, em dois momentos do primeiro bloco de *Cabra marcado para morrer*.

A ideia de *resgate histórico*, acima mencionada, foi bastante enfatizada por Bernardet em seu texto de 1985. A sua formulação sintética da "ponte" entre os tempos – para que "o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado" – é complementada pela ideia de que o filme operaria múltiplos resgates: o resgate do filme *Cabra/64*, que por sua vez já era um resgate da história de João Pedro Teixeira; o resgate da identidade da viúva Elizabeth e do paradeiro de sua família dispersa mundo afora; o resgate de testemunhos, memórias, imagens e documentos de uma "história derrotada" pela violência de Estado, uma história "quase soterrada", feita de "fragmentos", "vestígios", "ruínas" (Bernardet, 2013, p. 466). Todas essas ideias e o vocabulário que as acompanha não escondem sua inspiração na filosofia da história de Walter Benjamin, de cujo ensaio "Sobre o conceito de história" Bernardet inclusive separa um trecho para a conclusão de sua crítica.

É notável como a filosofia de Benjamin marca a recepção da obra de Coutinho como um todo e a de *Cabra marcado para morrer* em particular. Roberto Schwarz (2013, p. 462), em sua crítica ao filme, publicada dois meses antes do texto de Bernardet, ao elogiar as sequências de projeção, lembra da importância para Benjamin do "direito do trabalhador à sua imagem". Marilena Chauí (2013, p. 458), ao escrever sobre o filme ainda em 1984, após uma sessão especial, ecoa Benjamin indiretamente e sua "história dos vencidos" ao falar que no *Cabra* "ouvimos a voz dos vencidos escutando seu silêncio": uma história da resistência "sem retórica triunfalista". Segundo João Moreira Salles (2013, p. 368), o próprio Coutinho ficara fascinado pelo "anjo da história" de Benjamin em 1976, tornando-se obcecado pela "ideia de um passado em estilhaços". Anos depois, de diferentes formas, Benjamin continua a assombrar a fortuna crítica de *Cabra marcado para morrer*, em análises de Tales Ab'Saber (2013), Consuelo Lins (2004), Cláudia Mesquita (2016), Patrícia Machado (2016) e, sobretudo, Laécio Rodrigues (2011).

Muitas das ideias evocadas são aquelas cristalizadas por Benjamin no referido e clássico "Sobre o conceito de história", em que se encontram a crítica ao historicismo com sua visão do tempo homogêneo e linear, a importância de articular o passado em perspectiva a partir do presente, a possibilidade de redenção desse passado pela rememoração (sob o terrível risco do desaparecimento pelo esquecimento), a defesa da descontinuidade e da fragmentação do tempo da memória em contraposição ao tempo avassalador do progresso,¹³ entre outros tantos elementos que muito dialogam com o projeto de *Cabra marcado para morrer*, conforme já tão bem explorou Cláudia Mesquita (2016) em artigo dedicado às elaborações históricas do cinema de Coutinho.

Em outro artigo de Cláudia Mesquita (2015), dedicado especificamente à repetição de uma imagem específica em *Cabra marcado para morrer*, encontramos novamente as ideias benjaminianas levantadas acima, ainda que o filósofo não seja citado explicitamente, o que dá prova de sua força operativa para as análises. No artigo, Mesquita se debruça sobre a repetição de uma mesma fotografia estática ao longo do filme: a fotografia de João Pedro Teixeira morto. Esse retrato *post-mortem*, estampado em uma página de jornal da época, surge no terceiro bloco, acompanhando a narração de Elizabeth sobre o assassinato do marido. Em diferentes momentos de seu relato, a fotografia é mostrada, adquirindo sentidos distintos conforme o ponto em que reaparece. Depois, mais adiante, já no penúltimo bloco, dedicado à busca dos filhos do casal, a imagem ressurgue quando o filme se dedica a rastrear as marcas da memória no presente, buscando tanto os vestígios de um monumento em homenagem a João Pedro, colocado à beira da estrada onde ele foi morto, quanto o seu túmulo em um cemitério. O fato de tal sequência em busca dos vestígios da memória de João Pedro estar intercalada em meio a cenas dedicadas à busca dos filhos do casal é emblemático, pois aproxima, pela montagem, os filhos de João Pedro aos vestígios materiais de sua memória no espaço, compreendendo a própria busca desses filhos como uma busca por vestígios de uma trama que se rompeu, vestígios de um processo histórico violento.

A imagem *post-mortem*, em sua primeira aparição, no terceiro bloco, adquire um sentido, segundo Mesquita (2015, p. 47), de "antecipação testemunhal", ao surgir logo antes de Elizabeth narrar o momento do assassinato: "é como se descobríssemos o corpo junto com ela." Assim que ressurgue, após Elizabeth contar que não houve punição aos assassinos, o olhar do morto adquire um sentido de interpelação: nos encara, como que exigindo a reparação não dada e demarcando a importância da própria sequência no filme como elaboração possível. E, já no

¹³ Apoiamo-nos principalmente nas leituras de Michael Löwy (2014) das teses de Benjamin.

penúltimo bloco, após as imagens do túmulo no cemitério, a fotografia vem "emblematicar a desapareção iminente da memória de João Pedro" (p. 49), grifando a importância de salvar os restos sobreviventes.¹⁴ Para Cláudia Mesquita, se a montagem do *Cabra* se caracteriza por "múltiplas associações" e "algumas repetições", o retorno da imagem *post-mortem* de João Pedro em diferentes momentos da narrativa indica, a cada vez, uma diferente meditação sobre as possibilidades de "presentificação" de uma ausência (p. 41-42). E se o *Cabra/64* visava uma "reconstituição" da vida do líder camponês pela encenação, o *Cabra/84* trabalha a partir do "testemunho" e da "rememoração", escutando os sobreviventes e atendo-se aos vestígios:

não mais o passado como referente para uma representação possível, pedagógica e exemplar (da vida e da morte de João Pedro Teixeira), mas a história como trauma, memória difícil, ameaçada de total desapareção. O esforço de presentificação se expõe em sua fragilidade (Mesquita, 2015, p. 45).

Outro termo que podemos associar aqui à fragilidade desse esforço em direção ao vestígio do passado é o *rastro*. Para Jeanne Marie Gagnebin, pensadora bastante dedicada à filosofia de Walter Benjamin, o rastro é uma dessas noções preciosas da filosofia por implicar a presença do ausente e a ausência da presença. Ele possui uma fragilidade essencial e intrínseca (o que o torna incômodo à metafísica clássica com seu desejo de plenitude), associando-se tanto ao campo da *memória* (muitas vezes o termo surge para definir as lembranças na memória) quanto ao da *escrita* (palavras como rastros das coisas e das palavras ditas) (Gagnebin, 2009, p. 44). E podemos ampliar essa ideia de escrita para além do texto impresso, pensando o cinema como uma escrita que, no caso do documentário de Coutinho, é explicitamente uma escrita a partir dos rastros das lembranças que surgem nos testemunhos de Elizabeth e de outros camponeses e dos rastros do que foi, no passado, filmado (o *Cabra/64*, as sequências de manifestação popular de 1962), fotografado (as fotografias de cena, retratos no jornal) e escrito (o documento do roteiro). A repetição do plano do roteiro, apesar de menos complexa e reiterada do que a da fotografia de João Pedro Teixeira, também pode ser lida à luz dos conceitos de Benjamin. Trata-se de um vestígio do passado resgatado do esquecimento, um rastro que aponta para a importância da resistência contra os "vencedores": não à toa, Coutinho grifa que o roteiro foi resgatado de uma prisão, dando ao documento sua devida história de luta. É um fragmento frágil em sua natureza justamente por ser um vestígio, um resto.

¹⁴ Em um gesto análogo, a própria autora busca salvar e guardar um resto sobrevivente que não foi encontrado por Coutinho à época do filme: uma fotografia de João Pedro Teixeira vivo com sua família, à qual Mesquita (2015) dedica parte de seu artigo.

Qual é, pois, a importância específica da repetição para essa construção discursiva sobre os restos e vestígios do passado no presente? Para além de possibilitar múltiplas leituras a um mesmo elemento – vide os diferentes sentidos que adquirem a fotografia de João Pedro Teixeira ou o documento do roteiro de filmagem a cada vez que ressurgem –, a repetição sugere uma escassez fundamental na disponibilidade de material. Não há outras imagens, por isso é preciso repetir aquelas poucas que restaram: o material é escasso. Em *Cabra marcado para morrer*, a repetição serve também como forma de elaboração da escassez pela montagem. E a escassez torna o material resgatado muito mais importante de ser guardado, rememorado. Nas palavras de Bernardet, é preciso "conjurar uma eventual nova perda". E a forma de evitar o desaparecimento, de se "agarrar" ao fragmento, expressa-se pela repetição na montagem:

tenho a impressão de que [a repetição] possui como função principal marcar a vitória sobre a lata de lixo da história. Isso foi resgatado, isso foi salvo, e então se diz e se rediz que esse fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha dúvida; e repete-se de novo para agarrar-se a ele, para que não torne a desaparecer, para conjurar uma eventual nova perda (Bernardet, 2013, p. 472).

A contundente hipótese de Bernardet também se aplica à repetição da fala de Cícero no trecho comentado acima. O filme encontra uma forma de reviver a imagem do passado, através da voz presente de Cícero, e, para marcar essa pequena grande vitória, ele repete, enfatiza, rediz. A partir da escassez, a repetição permite a abundância de retornos sem que se perca de vista a própria escassez.

Abismo

A repetição que melhor se encaixa na leitura de Bernardet sobre sua função de ênfase no resgate, de insistência e rememoração, encontra-se na sequência em que Coutinho conversa com o camponês João José, quem lhe conta ter guardado consigo, ao longo dos dezessete anos que se passaram entre as duas filmagens, um par de livros que a equipe do *Cabra* deixara para trás ao fugir corrida no dia do golpe. Essa cena se encontra no quarto bloco, em meio ao pesado inventário testemunhal das violências de estado.

João José é filho de Zé Daniel, ator do *Cabra/64*, que aparece várias vezes ao longo do filme, seja nas imagens de 1964, seja em testemunhos no presente. A casa em que pai e filho moravam serviu tanto como locação para as filmagens à época quanto como base para a equipe

guardar seus equipamentos. Duas décadas depois, João José conta como o exército invadiu a casa, revirando e destruindo tudo em busca de "material subversivo" e de inexistentes "cubanos comunistas", conforme noticiaram à época. À certa altura, João reforça que a única coisa que ele pôde "conservar para guardar", conforme seu poético pleonasmo, foram dois livros deixados à mesa. A cena em que conta essa história é marcada por uma repetição esquisitíssima, diferente de todas as outras até então comentadas.

Enquanto o ouvimos contar, em *off*, sobre como evitou que o exército levasse os livros, a câmera passeia por um quarto de sua nova casa – aquela que fora usada para a filmagem segue apenas como rastro na memória e no material filmado em 1964, pois em 1981 já não existia mais –, descortinando uma espingarda pendurada à parede e depois um bebê deitado em uma cama. O olhar da câmera chega a uma pilha de malas (não muito diferente, aliás, de uma outra pilha de malas mostrada em uma cena de 1964), quando João entra em quadro e retira de dentro de uma delas os dois livros conservados, levando-os para fora de casa. Ainda em *off*, o escutamos lendo o prefácio de *Kaputt*, de Curzio Malaparte, um dos livros salvos por ele – o outro era um manual de cinematografia em espanhol. Ao longo da leitura do prefácio, alternam-se planos dos livros sendo folheados com tomadas de João José posando para um retrato com sua família em frente a sua casa. Eis que, ainda durante essa leitura, após algumas imagens, repete-se o mesmo trecho da cena em que João retira da mala os dois livros, em um gesto de montagem bastante estranho à economia geral da obra.

Repetições como a da fotografia de João Pedro assassinado, ou do roteiro, ou de outras tantas imagens de arquivo que, ao longo do filme, são retomadas em diferentes momentos, sugerem-nos que o filme é como uma mesa de trabalho, onde vários elementos estão dispostos. A montagem, então, corresponde à materialização de um olhar que vai e vem por esses elementos, criando relações, sugerindo conexões, reelaborando-os a cada retomada. A repetição torna-se índice de um pensamento por montagem que, paciente, retoma materiais já vistos, reexamina-os, reordena-os. O tempo presente das filmagens do *Cabra/84*, no qual Coutinho é visto caminhando, visitando diferentes lugares e encontrando diferentes pessoas, escutando suas histórias e testemunhos, esse tempo presente parece ter um lugar distinto nessa mesa de trabalho, pois parece transcorrer de forma quase linear. Ele compõe um fio que, mesmo atravessado pelo passado a todo momento – seja pelos cortes de montagem que trazem arquivos passados, seja pelo testemunho escutado que torna os corpos presentes prenes de memória – e mesmo montado fora de ordem, engendra uma progressão temporal investigativa.

Assim, a repetição de um trecho de "tempo presente", com a imagem de João José retirando livros da mala por uma segunda vez, gera um efeito de ênfase bastante peculiar. Na

leitura de Bernardet, a repetição em cena se encaixa em sua hipótese sobre a importância de insistir e de reiterar a recuperação de cada elemento salvo provisoriamente do esquecimento. Para o crítico, a repetição do plano confere "grande destaque" ao episódio (2013, p. 467), ou seja, ela pode ser lida como uma ênfase exacerbada. Ao mesmo tempo, e em paralelo à ênfase, esse gesto de repetição de montagem tem outra consequência, muito mais interessante: ele requalifica, materialmente, o tempo presente também como fragmentado e descontínuo, explicitando com contundência o seu lugar na "mesa de trabalho" do filme. Não é apenas o passado e a memória que são estilhaçados, mas o próprio presente. Por um breve, intrigante e aparentemente simples gesto de montagem, destaca-se a descontinuidade do presente. Breve, pois o plano repetido dura apenas poucos segundos. Intrigante, pois o procedimento é pontual e não ressurgem em outros momentos do filme (como outras formas de repetição recorrentes). E aparentemente simples, pois, como a maior parte dos gestos de montagem de repetição, ele se integra ao ritmo da cena de forma fluida, costurado com outros planos sem grandes rupturas, auxiliado pela voz *off* que segue contínua. Essa fluidez, contudo, não apaga e nem esconde o fato de a temporalidade da cena estar retorcida sobre si, qualidade que não se resume ao plano repetido. A repetição talvez seja somente o sinal mais evidente de um constante dobrar-se sobre si mesmo, característico do discurso do filme, às voltas com o seu próprio projeto interrompido e agora retomado, e que, nesse momento, se agudiza. Afinal, essa cena não é apenas sobre a recuperação de um livro, mas sobre notáveis paralelos e coincidências entre o filme que se faz e a história que se narra – e o livro que se lê.

Os trechos do prefácio de *Kaputt*, intitulado "História de um manuscrito", lidos por João José, referem-se ao episódio em que Malaparte foi acolhido em uma fazenda na Ucrânia em 1941 pelo camponês Roman Suchena e sua família. A qualquer sinal de aproximação de soldados nazistas, que ocupavam um território próximo e rondavam a região, Roman tossia para avisar Malaparte, que trabalhava em seus textos sentado à horta. João José, ao ler esse trecho, parafraseia e comenta: "Então, era para ele, quando a tropa chegava... ele ia lá dentro da horta e tossia, dava o aviso, aí ele lá escapulia e o exército não prendia ele. *Essa história aqui do filme de vocês é parecida com isso.*" Em seguida, retoma a leitura e lê o trecho em que Malaparte conta como, ao deixar a fazenda e ir para o fronte de batalha, confiou o manuscrito de *Kaputt* a Roman, que o escondeu em um buraco da parede do chiqueiro. O episódio se encerra com um agradecimento do autor para a família camponesa que o ajudou a "salvar" o manuscrito, impedindo-o de cair nas mãos da Gestapo. A imagem repetida surge justamente durante a leitura do agradecimento.

Para Bernardet (2013, p. 467), essa cena confere ao movimento de resgate da história "a feição de um vórtice", termo que sugere uma intensificação da emblemática "construção em abismo" de *Cabra marcado para morrer*, também comentada pelo crítico e pela qual o filme de 1964 se encaixaria dentro do filme de 1984. Como se nota pela leitura e pelo comentário feitos por João José, há um paralelo evidente entre as histórias do manuscrito de *Kaputt* e a do filme de Coutinho: assim como os camponeses em 1941 ajudaram o escritor escondendo seus manuscritos, João José e sua família ajudaram a equipe escondendo os equipamentos de filmagem, eventualmente confiscados, e seus dois livros. Dando outra volta no parafuso, é o próprio *Cabra/84* que resgata a história de resistência de João José através de seu testemunho quando ele descreve seu embate com os militares para defender a equipe do filme e os dois livros que intentavam apreender (de uma forma análoga, Malaparte resgata a história de resistência da família Suchena em seu prefácio). Uma aliança se constrói, pois, entre cinema e história, equipe e elenco, passado e presente.

É uma espécie de atualização e transformação da aliança de engajamento dos anos 1960 entre a juventude universitária e artística com os operários, camponeses e excluídos, conforme sugere Roberto Schwarz (2013). A aliança que tornara o *Cabra/64* possível – talvez equivocada em seu pendor revolucionário: "aquela aliança não tinha futuro político", "revolução com estímulo de cima só podia acabar mal" (Schwarz, 2013, p. 461) – é atualizada e transformada às vésperas do fim da ditadura. Schwarz atenta para a transformação entre os dois tempos, para a passagem de projetos coletivos para projetos individuais:

Da primeira vez, em 1962, tratava-se do encontro entre os movimentos estudantil e camponês através do cinema, num momento de radicalização política e nacional. O que estava em jogo era o futuro do país, e as pessoas só imediatamente seriam o problema. Agora trata-se da obstinação e solidariedade de um indivíduo, armado de uma câmera, e que em condições de degelo político ajuda outra pessoa [Elizabeth Teixeira] a voltar à existência legal, o que além do mais lhe permite completar o antigo filme (Schwarz, 2013, p. 462-463).

A afirmação pode soar redutora da força política do filme de 1984, mas Schwarz pondera que os tais projetos individuais não são "tão individuais assim, já que o resgate se opera na órbita do cinema", ou seja, estão implicados na "potência social da filmagem" (2013, p. 463). Mesmo assim, Renata Telles, em sua tese de doutorado, *Roberto Schwarz vai ao Cinema: Imagem, Tempo e Política*, afirma que o crítico é demasiado dicotômico em suas análises (Telles, 2005, p. 150) e se mantém preso a uma concepção de tempo como progressivo e linear (p. 168), concepção oposta a que encontramos no filme de Coutinho. Inclusive, Telles

argumenta que a crítica de Bernardet seria uma resposta direta ao texto de Schwarz, publicado algumas semanas antes. Além do título, que faz referência à peça de Schwarz publicada em 1977, *A lata de lixo da história*, logo no primeiro parágrafo, ao criticar o historicismo e seus "barbantinhos", Bernardet estaria talvez ironizando os "fios" tecidos pelo texto de Schwarz, intitulado justamente "O fio da meada" (Telles, 2005, p. 161).

De volta ao filme, a construção em abismo, esse vórtice de múltiplos encaixes, é expresso por um outro gesto de montagem, o qual se beneficia do fato de Coutinho ter usado duas câmeras ao retomar seu projeto como documentário. Em diversas sequências, há uma alternância entre essas duas câmeras e, portanto, entre dois tipos de planos: aqueles em que vemos Coutinho e toda sua equipe de filmagem em quadro (inclusive vemos a outra câmera), e aqueles mais fechados, sem equipe em quadro. É como se a segunda câmera estivesse sempre a alguns passos atrás da primeira, apreendendo em seu campo o que é deixado de fora pela primeira, ou seja, integrando a história da filmagem presente ao próprio filme. O gesto metalinguístico aqui não visa apenas uma "desconstrução" da "ilusão" da filmagem, não visa apenas sublinhar o artifício inevitável. Ele mostra o quanto a própria filmagem é produtora dos eventos e, portanto, personagem dessa história. Não é à toa que em muitos momentos do filme o corte de um plano mais fechado para um plano com a presença da equipe em quadro acompanha uma fala que coloca em questão justamente a presença da equipe e da filmagem na história narrada.

No episódio dos livros resgatados, com João José, o procedimento é exacerbado, cortando-se múltiplas vezes de uma câmera para outra, de forma a intensificar o "abismo" elaborado entre o livro de Malaparte e o filme de Coutinho. Imagens da família de João José posando para uma fotografia alternam-se com imagens da equipe de filmagem registrando a família de João José posando para uma fotografia. Imagens do livro de Malaparte sendo folheado alternam-se com imagens de uma câmera em posição alta registrando o livro de Malaparte sendo folheado. A cena gira ao redor de si não por uma auto-celebração egocêntrica, mas porque compreende a filmagem como parte importante da história narrada, história que é construída enquanto ela é narrada. A repetição de um plano dentro dessa estrutura é mais um gesto de giro sobre si, em abismo.



Construção em abismo: fotogramas da cena com João José em *Cabra marcado para morrer*

Transformações

Reiteramos, porém, que a repetição de um trecho de "tempo presente" é uma exceção no decurso do filme. O presente parece impor uma postura ao filme (à sua montagem, à sua câmera, ao seu som) bastante distinta daquela diante das imagens de arquivo, com suas repetições, ressonorizações e reenquadramentos. No presente, há um relativo respeito à integralidade temporal do evento filmado, ao encontro realizado entre equipe e personagens, o que não significa, absolutamente, uma homogeneidade de tratamento.

Paulo Paranaguá, por exemplo, em um texto publicado em 1986, chama a atenção para a elaboração de dois ritmos diferentes no filme. O primeiro seria um ritmo ascendente e carregado de suspense, que orienta a progressão geral da trama, dando conta dos trajetos de Eduardo Coutinho e equipe ao longo de suas viagens e reencontros com as figuras do passado. O segundo ritmo, por sua vez, seria o "ritmo interior de cada encontro, da narrativa das testemunhas, [...] frequentemente adaptado às cadências de cada um, com sua prosódia particular, suas reticências, suas hesitações" (Paranaguá, 2013, p. 478). Trata-se, pois, de uma abertura do filme ao encontro presente, o que intencionalmente fragiliza sua construção rítmica geral de suspense e progressão, mas confere densidade à singularidade de cada encontro, algo bastante condizente com o projeto histórico e ético de rememoração do passado a partir da escuta no presente da experiência do outro sem eliminar as ambiguidades de certos posicionamentos políticos e as tensões próprias da dimensão do encontro.

Quanto à ordem dos acontecimentos, há algumas restrições na estrutura. Confirmando a percepção de alguns críticos, o próprio Coutinho afirmou em um debate em 1997 que a

cronologia dos encontros com Elizabeth Teixeira, ao longo de três dias de filmagem – sequências centrais na estruturação de *Cabra marcado para morrer* – é "mais ou menos" respeitada e, assim, pode-se acompanhar o processo interno da personagem de adquirir, a cada encontro, a cada dia, mais confiança para falar e se expor (Coutinho, 2013, p. 33). Mesmo que esse respeito à ordem não seja total na obra – o filme mostra a chegada da equipe à Galieia antes de mostrar sua ida a São Rafael para encontrar Elizabeth, sequência de eventos montada de forma invertida em relação à cronologia do processo (Escorel, 2013) –, respeita-se, apesar das inserções e fragmentações, o desenvolvimento das interações e dos encontros com sua personagem central, Elizabeth. Para Consuelo Lins, isso é de extrema importância:

As conversas com Elizabeth, embora fragmentadas ao longo do filme, têm a cronologia de filmagem respeitada. Isso significa dizer que o espectador testemunha um processo semelhante àquele presenciado por Coutinho: uma espécie de reencarnação da mulher corajosa e combativa que ela efetivamente foi. Talvez não daquela maneira, mas o que importa é o que acontece com ela no interior do filme e a partir dele: uma metamorfose vigorosa (Lins, 2004, cap. 2).

A "metamorfose vigorosa" de que fala Lins é patente. Elizabeth, em seu primeiro e inesperado encontro com Coutinho, parece receosa, tem o semblante fechado. Da segunda vez, já se mostra mais à vontade, alegre, disposta a recontar o que no dia anterior não fizera a contento (a repetição como forma de reescrita do testemunho, *take* dois). No terceiro e último dia, coroando a "metamorfose vigorosa" e o processo de rememoração e testemunho do passado, Elizabeth se encontra em meio a outros moradores de São Rafael e assume sua identidade verdadeira de Elizabeth Teixeira para aqueles entre quem viveu durante anos clandestinamente como Marta Maria da Costa.

Portanto, além da transformação das personagens que se deu ao longo dos anos, no intervalo entre o golpe de 1964 e a retomada das filmagens, *Cabra marcado para morrer* também testemunha uma transformação que se dá no presente. Mais do que testemunhar, ele é agente dessa transformação, a qual se dá por meio do próprio encontro entre Elizabeth e a equipe de Coutinho, ou ainda, entre a personagem e o diretor, ou melhor ainda, entre diferentes personagens, a personagem-camponesa e o personagem-cineasta. A potência desse encontro e do paralelismo entre as trajetórias de Elizabeth e Coutinho, que retomam, respectivamente, sua identidade e seu projeto de filme, ambos colocados em suspensão pela ditadura, é vista como um triunfo por Roberto Schwarz:

A constância triunfa sobre a opressão e o esquecimento. Metaforicamente, a heroína enfim reconhecida e o filme enfim realizado restabelecem a continuidade com o movimento popular anterior a 1964, e desmentem a eternidade da ditadura que não será o capítulo final. Ou ainda, o cinema engajado e a luta popular reemergem juntos (Schwarz, 2013, p. 460).

Apesar da retórica um pouco exagerada com o termo "triunfo" e de estar, como argumenta a tese de Renata Telles (2005, p. 168), um pouco preso à ideia de "continuidade" no tempo, ansioso, talvez, por certo retorno do "cinema engajado" dos anos 1960, Schwarz traz aqui, à sua maneira, a questão da ponte entre o presente e o passado. As retomadas no presente dos projetos interrompidos conseguem trazer de volta algo do passado, algo que fora bloqueado pela ditadura militar. Logicamente, não se trata de um processo simples e sem rupturas, como o termo "continuidade" poderia sugerir. Schwarz compreende que uma das grandes forças do filme está não apenas em reatar o fio rompido com o passado, mas em dar a ver as transformações e mudanças pelas quais passaram as personagens, a sociedade, o cineasta; mudanças que Schwarz sintetiza com a metáfora dos fiéis transformados após a provação. A partir dessa argumentação, ele deriva uma hipótese para o sentido das repetições que permeiam o filme (infelizmente sem se debruçar sobre nenhuma em específico):

Acontece que os fiéis, quando se reencontram depois da provação, não são os mesmos do começo. Esta mudança, que está inscrita em bruto na matéria documentária do filme, é sua densidade e seu testemunho histórico. Por causa dela as imagens pedem para ser vistas muitas vezes, inesgotáveis como a própria realidade. Sob as aparências do reencontro o que existe são os enigmas da situação nova, e os da antiga, que pedem reconsideração (Schwarz, 2013, p. 460).

Imagens que "pedem para ser vistas muitas vezes, inesgotáveis como a própria realidade": nessa formulação reencontramos o sentido pedagógico anteriormente levantado. A cada retomada de uma imagem, ela é melhor compreendida, melhor comparada com outras, melhor inserida e problematizada no interior do jogo constante do presente com o passado. As imagens trazem enigmas e, por isso, não basta vê-las apenas uma vez. Os enigmas constantemente pedem "reconsideração". Eis aí uma formulação distinta da hipótese de ênfase levantada por Bernardet, pois enquanto este imaginava que a repetição visava sublinhar o "resgate", Schwarz sugere que as retomadas de imagem visam sublinhar uma diferença, uma transformação, e não o gesto do resgate em si mesmo – ainda que, podemos argumentar, o próprio resgate, enquanto relação entre tempos, traga em si uma diferença em relação ao fragmento resgatado. As duas hipóteses não se anulam, pois as repetições no filme ocorrem de

formas muito distintas e estão longe de serem homogêneas em seus efeitos. O plano dos livros retirados da mala por João José, por exemplo, é repetido muito mais por uma questão de ênfase e construção em abismo do que para sugerir um re-exame da imagem. Já o plano do roteiro, por sua vez, serve, à primeira vista, apenas como ilustração explicativa para o projeto de filme iniciado nos anos 1960, mas da segunda vez já traz consigo sua história de documento perdido e depois recuperado.

De forma semelhante, muitas imagens do *Cabra/64* surgem ao longo da narrativa mais de uma vez, adquirindo sentidos distintos a cada repetição. Quando, por exemplo, Elizabeth relembra, em entrevista, a militância de João Pedro, que fazia reuniões com outros camponeses nas horas vagas, principalmente de noite ou no fim de semana, a montagem corta para a cena do *Cabra/64* da reunião noturna em que Elizabeth Teixeira serve café para o marido, interpretado por João Mariano, e dois outros companheiros. Ora, é exatamente outra tomada deste mesmo plano que retorna quando a narração explica ter sido esta a última cena que filmaram antes do golpe. Uma mesma imagem, portanto, serve primeiramente para ilustrar uma história do passado e, em seguida, para narrar sua própria história enquanto documento de uma filmagem interrompida. O gesto de ilustração, porém, não é desprovido de história. Não se trata de uma "imagem qualquer". Aquela era efetivamente a imagem que equipe e elenco compuseram, em 1964, para contar a história de João Pedro, história que corria o risco de ter sido apagada junto com sua morte. Montá-la agora, a fim de ilustrar um depoimento da viúva Elizabeth, não pode ser confundido com o estilo já convencionalizado de edição para documentário em que imagens ilustrativas ajudariam meramente a conferir variedade visual ao filme. Trata-se de uma retomada do sentido original do projeto, ou seja, trata-se de rememorar a história de João Pedro, porém, acrescentando-lhe outras camadas históricas. E quando a imagem é repetida, ela traz não apenas um novo sentido pela relação com o discurso sonoro que a acompanha, mas traz também, em si, a memória de ter aparecido antes, a memória do que foi narrado logo antes. Quando revemos, pois, a imagem dos militantes em casa à noite, atentando para o fato de que ela faz parte dos derradeiros momentos da filmagem, também somos convocados a lembrar que ela traz, em si, a história de João Pedro, em uma sugestiva costura entre os tempos, sobrepondo a militância política do camponês à repressão militar de alguns anos depois.

Repetições desse tipo são constantes no filme e podem se dar de formas muito diferentes. A imagem de Cícero no *Cabra/64* ajudando na obra de um telhado, a qual é vista, de início, junto à rememoração do próprio ator acerca de sua participação no filme, é retomada, em um momento posterior, quando o filme narra que aquela casa era de Zé Daniel e de seu filho João José, e que foi lá que filmaram e guardaram os equipamentos. Nesse mesmo momento, a

imagem não mais se refere à memória do ator Cícero, mas à memória do espaço, da casa. Não à toa, a imagem é precedida por uma tomada do local, no presente, de um espaço vazio no terreno de Zé Daniel, local onde estaria a casa hoje, caso não tivesse sido derrubada no meio tempo. Um corte desses, do "vazio" presente para o "ocupado" passado, também propõe a elaboração de pontes entre os tempos, escavando, no espaço "vazio" do presente, suas camadas históricas.¹⁵

Também notamos repetições de imagens documentais anteriores a 1964 ao longo do filme. As imagens do comício de Sapé de 1962 onde Coutinho conhecera Elizabeth pouco depois de ela ter se tornado viúva aparecem tanto no primeiro bloco, introduzindo a personagem, quanto no quarto bloco, enquanto se narram as repressões aos líderes camponeses.¹⁶ Já as imagens do líder Zezé da Galileia, presidente da liga camponesa da Galileia, aparecem primeiro quando se conta a história do engenho da Galileia, no segundo bloco, e depois voltam quando se narra, no quarto bloco, a prisão de Zezé após o golpe.

Ao falar da transformação das imagens ao se repetirem, estamos, porém, nos desviando do que falávamos antes, a respeito de uma transformação que se dá *no* presente, diante do encontro entre personagem e cineasta. Retomemos o fio deixado páginas atrás, quando abordamos a transformação de Elizabeth ao longo dos três dias de filmagem com Coutinho, pois resta ainda compreender como uma repetição pode ocorrer independente do retorno de uma mesma imagem ou de um mesmo som na montagem.

Há, nos últimos momentos do filme, uma memorável e derradeira cena entre Coutinho e Elizabeth que sucede a despedida "oficial" na soleira da casa de Elizabeth. Constantemente lembrada pela fortuna crítica do filme, a segunda despedida mostra Elizabeth de pé, ao lado do carro onde estão Coutinho e sua equipe, prontos para ir embora. Ali, Elizabeth retoma um discurso combativo, que parecia ter abandonado no tempo presente, marcado por elogios seus a Figueiredo e à abertura política. Mas agora, nessa sua última aparição, ela questiona duramente os valores da democracia que se aproxima, pois, ao que tudo indica, ela seguirá excluindo os mais pobres, deixando-os sem educação e sem comida. Muito já se especulou sobre os motivos que levaram Elizabeth a mudar de tom: talvez por sentir que aquele momento fosse o último possível para expressar seu inconformismo político com contundência, talvez

¹⁵ Na entrevista dada a José Carlos Avellar (2013), sugestivamente intitulada "O vazio do quintal", Coutinho desenvolve reflexões sobre a importância dos espaços vazios em sua obra, em geral, abordados tanto como uma recusa do cineasta em reconstituir imageticamente um fato passado quanto como uma abertura ao mistério do espaço.

¹⁶ Para uma rica análise das imagens do comício de Sapé em *Cabra marcado para morrer*, bem como o resgate histórico da memória de figuras presentes na imagem que não chegam a ser mencionadas durante o filme, ver a tese de Patrícia Machado (2016).

por estar mais à vontade após três dias de filmagens, talvez por não perceber que a câmera, no banco de trás do carro, estivesse ligada. Independente de suas razões, fato é que, ao assumir essa postura de luta, Elizabeth se investe de uma energia que retoma a figura da camponesa militante de 20 anos antes. E aqui uma outra forma de repetição se cristaliza.

Através de seus gestos, Elizabeth revive, por um breve momento em tela, a militância passada. E nós conhecemos esses gestos, pois assistimos às imagens de arquivo de sua provável última participação pública, em um comício no início de 1964. As imagens desse comício, presentes no bloco dedicado a narrar as atividades políticas de Elizabeth Teixeira, repetem-se em mais de um momento, como outras tantas do filme. Elas primeiro surgem para ilustrar a politização da personagem, enquanto escutamos suas memórias dos tempos de luta, logo após a morte do marido. E, em seguida, ressurgem com a explicação do narrador sobre o seu estatuto como documento: trata-se possivelmente do registro do último comício de que Elizabeth participou antes de cair na clandestinidade. Quando reencontramos os seus gestos assertivos no presente, o movimento firme das mãos, com o dedo indicador em riste, somos diretamente remetidos às imagens de arquivo de 1964. Para a pesquisadora Regina Novaes, nessa última aparição de Elizabeth, mais forte do que as palavras de seu discurso são os seus gestos, em parte por seu caráter de retomada:

O que domina a cena é a expressão facial de Elizabeth, são seus gestos. Os braços de Elizabeth se movem exatamente da mesma maneira registrada em imagens em 1964 [...], em uma cena em que ela fala um comício, sua última aparição pública por ocasião da fundação de um sindicato de trabalhadores rurais na Paraíba (Novaes, 1996, p. 206).

Algo semelhante diz Patrícia Machado, cuja tese se debruça com muita minúcia no gestual captado em diversas imagens de *Cabra marcado para morrer*: "é quando fala para a câmera que Elizabeth mostra a potência transformadora do seu modo de se portar, de mover o corpo, de emitir a sua voz" (Machado, 2016, p. 77). Para Consuelo Lins, o cinema de Coutinho está basicamente interessado no tempo presente, mas um presente "denso de memória e devires possíveis" (2004, Introdução), uma descrição que cabe perfeitamente à cena em questão, onde estão colocados, simultaneamente, o passado de luta da personagem e sua transformação em devir no presente. E, nesse caso, a densidade da memória em cena não está no testemunho ou na lembrança feita pela personagem, como em diversos outros momentos do filme (e do cinema de Coutinho), mas na repetição de um gesto: uma memória do corpo e da imagem.



A repetição dos gestos em *Cabra marcado para morrer*:

Elizabeth Teixeira em comício na Paraíba (1964) e com Coutinho em São Rafael (1981)

Ao escrever sobre a cena, Marilena Chauí sugere que esse momento, em que Elizabeth "fala torrencialmente sobre as injustiças e a necessidade de luta", nos leva a *rever* todo o filme, a perceber que "desde o início, tudo quanto será dito no fim já estava lá, nos gestos, nas frases curtas e entrecortadas". É como se a Elizabeth militante estivesse a todo momento presente, mas soterrada na clandestinidade: "Elizabeth nos dá a medida e o sentido do medo, das marcas que foram deixadas nestes últimos vinte anos naqueles que foram marcados para morrer". Para Chauí, o procedimento do documentário é de "desmontagem da clandestinidade" de Elizabeth, processo cuja "chave" de compreensão vem com o momento final de retomada dos gestos e discursos do passado, bloqueados pela ditadura (Chauí, 2013, p. 458-459). Nessa leitura de Chauí, a repetição parece ser a "chave" para a desmontagem da clandestinidade. É através da repetição que o presente alcança o passado (a "ponte" de Bernardet), porém não como forma de retorno nostálgico – Consuelo Lins qualifica o cinema de Coutinho como "visceralmente antinostálgico" (Lins, 2004, Introdução) –, mas como forma de seguir adiante. Ou seja, daí em diante a personagem de Elizabeth parece recuperar, no próprio corpo, a identidade a que fora obrigada a renunciar.

Clareza e elaboração

Mesmo com uma construção temporal bastante complexa, repleta de idas e vindas no tempo, marcada por retornos e retomadas incessantes, ressignificações de imagens e sons, abismos reflexivos, o filme está longe (e muito longe) de ser confuso, barroco, labiríntico. Os esforços do filme parecem quase todos voltados para uma elaboração narrativa precisa e clara dos acontecimentos em sua devida complexidade. Nessa estrutura, o presente serve de ancoragem. Marcado pelo reencontro do cineasta com os camponeses de Galileia, em Pernambuco, e com Elizabeth Teixeira, no Rio Grande do Norte, o presente é o ponto de partida do emaranhado de "fios" e "pontes" que se cruzam pelos tempos e pelas imagens.

As sessões de projeção das imagens do passado, a que o filme constantemente retorna, como um "*leitmotiv*" da montagem, constituem um dispositivo que explicita a ligação entre os diferentes tempos. Nessas sequências, em que os camponeses de hoje assistem a si próprios ontem, as imagens do passado literalmente emergem na noite do presente. Com ou sem o auxílio de narrações na banda sonora, esse dispositivo por si só permite à montagem saltar, com aparente facilidade, entre os diferentes tempos e mergulhar nas imagens sobreviventes dos anos 1960 sem perder o chão da experiência do presente. Para o montador Eduardo Scorel (2013, p. 489), a sequência de projeção não apenas era um "marco firme ao qual era sempre possível voltar" na montagem, mas também permitia a "abertura de parênteses (equivalentes a *flashbacks*)", uma alusão às possibilidades de transitar com fluidez entre a projeção no presente e as imagens do passado.¹⁷

"Marcos firmes": apesar de se debruçar sobre vestígios fragmentados do passado, sobre histórias lacunares e interrompidas, *Cabra marcado para morrer* está comprometido em narrar com rigor elucidativo, as lutas camponesas, o projeto de filme interrompido, o golpe militar, a abertura democrática, as memórias das personagens, tudo à contrapelo da dispersão a que talvez o regime militar gostasse de relegar sua história infame e violenta. O retorno recorrente às sequências de projeção, retorno que ajuda o filme a não se perder entre os tempos, é indicador de seu movimento paciente e cuidadoso, dando um passo para trás antes de dar dois para frente (e vice-versa, pois o movimento é, de fato, orientado para trás simultaneamente). Esse retorno não deixa de ser também uma das formas de repetição que encontramos em *Cabra marcado para morrer*.

¹⁷ Eduardo Scorel (2013, p. 489–490) considera tanto o primeiro bloco quanto o início do segundo, quando é contada a história do Engenho Galileia (se levarmos em conta nossa divisão em blocos do filme), como dois parênteses. De fato, são duas sequências voltadas ao passado, mas, como estão colocadas logo no início do filme, achamos difícil lê-las como parênteses de um presente ainda por se definir na narrativa.

O primeiro bloco do filme abre e fecha com imagens de um projetor de cinema sendo montado pela equipe em um local que só depois descobriremos se tratar do Engenho Galileia. Repetições como essa servem como figura retórica de elaboração de *molduras* (ou, segundo Escorel, de parênteses) para dar forma ao andamento da narrativa – figura retórica que se evidencia pela descontextualização da projeção nesse primeiro momento, dando à cena um caráter quase abstrato. Nas palavras de Escorel (2013, p. 489): "ao protelar a identificação do local e da época dessa primeira cena, os preparativos para a projeção ganharam sentido genérico, *abstrato*, independente da situação real em que foram filmados." Uma repetição como essa transcorre com fluidez e transparência, a ponto de um retorno quase idêntico, como é o caso do plano no início e no fim do primeiro bloco, nem sequer causar estranhamento – através dela, o discurso do filme avança sem se perder.



Planos quase idênticos: projetor sendo montado, no início e no final do primeiro bloco de *Cabra marcado para morrer*

A bem da verdade, todas as repetições em *Cabra marcado para morrer* transcorrem com fluidez. Mesmo repetições mais pronunciadas, como a do plano de 1964 do homem a cavalo ou como a dos livros sendo retirados das malas no presente, parecem se integrar sem dificuldades à forma heterogênea e fragmentada do filme, auxiliando a costurar o fragmentado e ordenar o descontínuo, mantendo, paradoxalmente, fragmentados e descontínuos os materiais. É esta a tese de Bernardet, para quem o esforço do filme, diante dessa história de derrotas, soterrada pelos vencedores, deve ser lançar pontes sobre o material histórico fragmentado sem perder de vista a noção de fragmento: "[o] fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado" (Bernardet, 2013, p. 470). E, mais adiante, ele complementa: "*a repetição reafirma o caráter fragmentário em detrimento da continuidade*" (p. 472).

A "busca de coerência e significação" é uma constante no filme, convivendo com toda sua fragmentação, sua heterogeneidade e suas repetições. Aliás, talvez até graças às repetições, como no caso das *molduras* ou dos pedagógicos retornos de uma mesma fala sobre uma imagem diferente, essa fragmentação adquira clareza e evidência. Segundo Tales Ab'Sáber (2013, p. 509), menos interessado nas "fragmentações" do que na busca de significação, *Cabra marcado para morrer* é "excepcionalmente claro": "um valor fundamental de sua forma são a positiva lucidez e a transparência no seu desenvolvimento." Ab'Sáber enxerga aí uma ponte entre o filme de 1984 e o pensamento estético de esquerda pré-1964 que animara o projeto inicial de Coutinho. Segundo o autor, a influência de Brecht e de seu *pensamento estético sem requinte* (em alemão, *plumpes Denken*) era presente na arte de esquerda do período: "a contundência da lucidez e da demonstração, que busca a maior amplitude histórica, era um valor maior" (p. 509). Ab'Sáber sugere, pois, que o filme dá passos para trás em relação à estética do cinema experimental que marcou o final dos anos 1960 e a década de 1970, e conclui que é o *Cabra/84*, e não o *Cabra/64*, que "revela o sentido mais amplo da pesquisa da vanguarda estética da esquerda, própria do século XX." Mais do que isso, a clareza formal, enquanto aspiração da tradição modernista brasileira, colocaria o filme como "a última grande obra moderna às vésperas da tempestade pós-moderna" (p. 513).

Salvo os exageros retóricos, Tales Ab'Saber se aproxima do espírito do texto de Schwarz em busca dessa continuidade da obra com a estética e a política do início dos anos 1960, mas detendo-se com mais fôlego no polo da estética cinematográfica do que no panorama da produção cultural em geral. Não à toa, Ab'Saber (2013, p. 514) dedicará parte de seu texto a comparar a *luminosidade* do *Cabra* com a *obscuridade* de *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, filme escolhido pelo autor como contraponto emblemático ao de Coutinho. Entre os dois, haveria um forte vínculo, pois ambos se propõem a avaliar os efeitos das rupturas de 1964 (p. 518), um deles na "porta de entrada do processo de 1964" e o outro na "porta de saída" (Ab'Sáber, 2013, p. 521-522).

A ideia de uma clareza luminosa e didática presente em *Cabra marcado para morrer* não é um consenso. Cláudia Mesquita (2015, p. 45), por exemplo, conforme já vimos, compreende que o filme busca o passado não como referente exemplar e pedagógico, mas atento à qualidade de *trauma* da história, ou seja, através de uma memória *difícil*, cujo esforço de presentificação não esconde sua *fragilidade*. Todavia, apesar da diferença de ênfase entre Ab'Sáber e Mesquita, que não deixa de espelhar a diferença de ênfase colocada anos antes pelos textos de Schwarz e Bernardet (de um lado a ênfase na continuidade e na síntese, do outro, a

ênfase na fragilidade e na fragmentação), há a ideia comum do filme como elaboração histórica do trauma social decorrente da violência do Estado e do latifúndio.

O conceito de trauma proveniente do campo da psicanálise circula bastante nos estudos sobre a ditadura militar brasileira – basta ver, por exemplo, sua incidência nos textos da coletânea *O que resta da ditadura*, em que há, inclusive, um texto de Maria Rita Kehl (2010) dedicado, entre outras coisas, a pensar as passagens de conceitos do campo psi (como sintoma, recalque, trauma) para o campo social. Uma ideia recorrente nesse trânsito entre os campos é a de que o trauma esquecido, não devidamente elaborado, retorna como sintoma, ideia que adquire manifestação nefasta no Brasil pela continuidade da violência de um estado que se esquivou de punir a tortura cometida pelo regime militar. A repetição da violência é entendida, pois, como sintoma da falta de elaboração histórica. Ou, no diagnóstico de Kehl (2010, p. 132): "a tortura resiste como sintoma social de nossa displicência histórica. O canônico e breve texto de Freud de 1914, "Recordar, repetir e elaborar", sintetiza os mecanismos pelos quais a resistência da psique impõe o esquecimento seja de uma recordação, de um nexos ou de uma sequência de eventos, esquecimento que acarreta em uma sintomática repetição de comportamentos e ações. O texto, focado no trabalho do analista, fala da "nomeação da resistência", ou seja, do vir à tona da recordação, como uma primeira etapa no tratamento que, contudo, deve prosseguir para além desse ponto, por um trabalho muitas vezes longo e demorado de elaboração de tal resistência psíquica (Freud, 2010b).

Como exercício de memória e elaboração histórica, *Cabra marcado para morrer* se coloca na luta contra o esquecimento e contra, seguindo o léxico da psicanálise, o "retorno do recaiado" que acarretaria em uma "compulsão à repetição", no caso, como sintoma social. Que a repetição seja sistematicamente trabalhada pelo filme em sua construção de pontes entre os tempos e, portanto, na construção de uma possível elaboração histórica do período, é fato curioso, já que a ideia mesma de "repetição" seria o foco indireto de combate do projeto político do filme. Porém, o combate ao esquecimento e, indiretamente, à repetição histórica, não se traduz por um combate formal contra a repetição na montagem. Muitas vezes, trata-se do exato oposto. As repetições que cercam os relatos do golpe militar, por exemplo, parecem não apenas grifar o evento, mas também ressaltar o seu aspecto traumático, o qual, como vimos, na leitura psicanalítica, pode acarretar em uma compulsão à repetição como sintoma.

As reflexões psicanalíticas aqui convocadas são estimulantes para as leituras sobre repetição no cinema, assim como são estimulantes as possibilidades de expansão dos conceitos analíticos para fora do campo da clínica, para pensarmos a história social e política do Brasil. É preciso, porém, não exagerar e traçar alguns limites. Não se pode confundir a repetição

sintomática de um sujeito (ou de uma sociedade) com a repetição de planos em um filme. Se tem uma coisa que o *Cabra* consegue mostrar é como a repetição pode ser muito mais uma elaboração histórica através da forma artística do que um sintoma de recalque e de esquecimento.¹⁸ De todo modo, as observações aqui são apenas sugestões de interpretação, já que a discussão psicanalítica sobre repetição é bastante extensa e complexa, ultrapassando o escopo da presente tese.

Porta de saída, porta de entrada

Como última volta nesse parafuso de repetições, retomemos o início do capítulo para lembrar que Coutinho, ao falar do "sistema da repetição" de seu filme, sugere que o elaborou inconscientemente (a psicanálise insiste em voltar), o que só lhe foi possível notar após a leitura da crítica de Bernardet. Nesse fazer inconsciente, o sistema da repetição de *Cabra marcado para morrer* não compreende apenas a construção de pontes entre passado e presente, as quais atravessam a história do projeto de Coutinho e a história da ditadura militar brasileira. Existe aqui também a elaboração de pontes com uma tradição cinematográfica.

A relação do *Cabra* com outros filmes e gêneros cinematográficos foi pensada por diversos autores. Como já vimos, Tales Ab'Sáber confronta o filme com *Terra em transe*, destacando pontos em comum e gritantes diferenças. Consuelo Lins (2004, cap. 2) pontua como as estratégias do filme de Coutinho ora dialogam com um cinema documentário clássico mais tradicional, ora com o cinema-verdade francês, ora com os cinemas novos dos anos 1960. De forma semelhante, Ismail Xavier (2004, p. 113) aborda a agilidade do filme em articular um estilo de documentário político mais tradicional, pautado por uma voz *over* com as técnicas mais modernas do cinema direto. Bernardet (2013, p. 469), mais atento à cinematografia brasileira, tece diversas relações do *Cabra* com outras obras do período. Ele encontra em *O homem que virou suco* (1981), de João Batista de Andrade, e *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, antecessores do *Cabra* na forma de articulação entre autor/personagem. Encontra, além disso, aproximações entre as entrevistas feitas por Coutinho tanto com documentários dos anos 1960, como *Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor,

¹⁸ É possível, inclusive, pensar a repetição como uma espécie de elaboração a partir de Lacan. Conforme explica Safatle (2014, p. 58–61), para Lacan, desenvolvendo a ideia da repetição de Freud, esta não seria uma mera forma de esquecimento, mas estaria na própria essência da subjetivação analítica: a experiência analítica, através da repetição, combateria o automatismo compulsivo da repetição sintomática.

quanto com o estilo de reportagem televisiva contemporâneo da época (2013, p. 470). E, ainda, encontra o projeto de lançar uma ponte entre passado e presente (por cima da "ruptura" do golpe) também em *A queda* (1976), de Ruy Guerra e Nelson Xavier (Bernardet, 2013, p. 472-473). Sem exagero, trata-se, para usar as palavras de Ismail Xavier, de um "filme-síntese":

obra que recapitula todo um processo de debate do cinema brasileiro com a vida política nacional e o faz com densidade, pois encaminha seu debate com a história e com os anos de ditadura a partir de múltiplas estratégias que recapitulam, por sua vez, a tradição do documentário no Brasil – incluída a experiência então recente das reportagens de televisão (Xavier, 2004, p. 34).

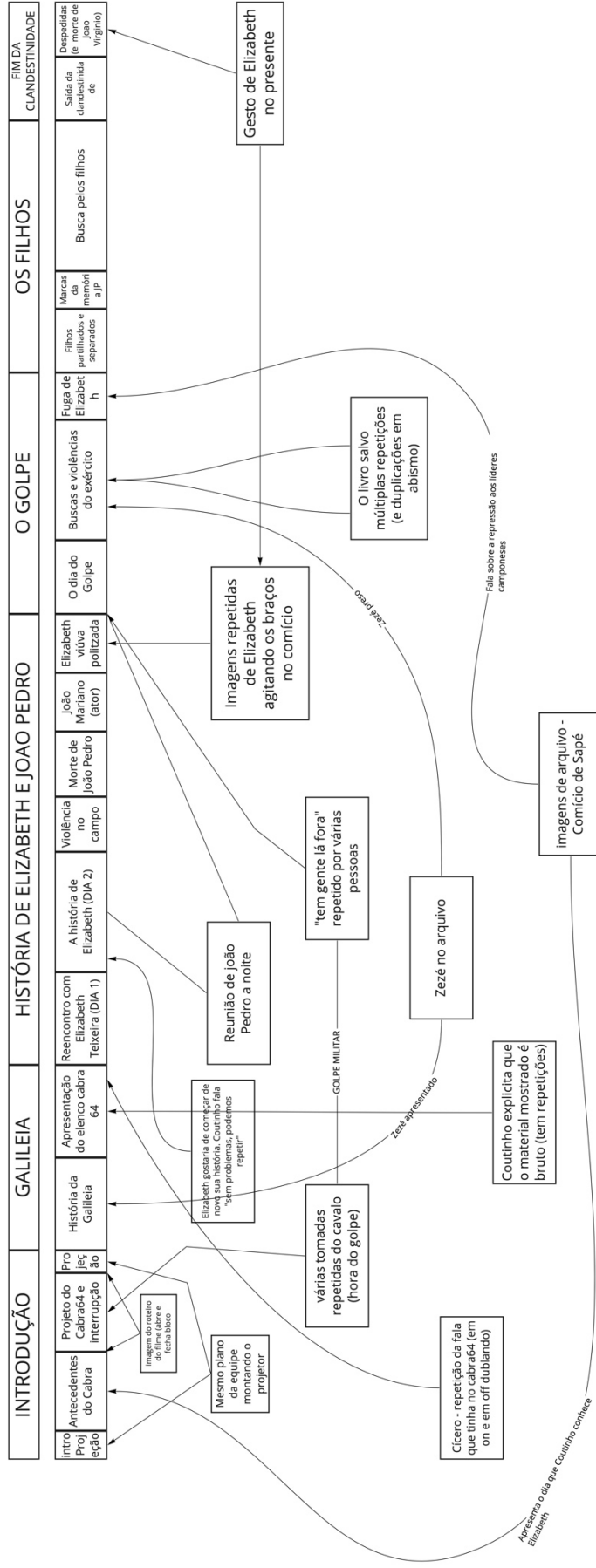
Mas suas estratégias múltiplas não recapitulam apenas a tradição do documentário. A tradição ficcional está incrustada no filme, dado que são incorporadas as imagens do *Cabra/64*, um projeto que, segundo Bernardet (2013, p. 470), "tem algo de neorrealismo temperado com didatismo", lembrando o curta de Leon Hirszman no episódico *Cinco vezes favela* (1962). Mas o diálogo com o cinema de ficção brasileiro não se resume logicamente à presença de imagens encenadas dos anos 1960 no interior do documentário. É produtivo expandir as fronteiras e colocar os campos em diálogo para além dessa dicotomia historicamente já bastante rarefeita. A profusão de distintas figuras de repetição no filme acaba se tornando praticamente um catálogo sintetizado de estratégias de montagem por repetição que se espraiam pelos anos do cinema moderno brasileiro, seja no documentário, seja na ficção (se quisermos manter a dicotomia), ou ainda no campo experimental do cinema marginal (para além dessa dicotomia). A qualidade de síntese do filme, portanto, não apenas recapitula a história do Brasil recente e a ruptura traumática do golpe, mas, indiretamente, recapitula a história de seu cinema moderno, através, entre outras coisas, do uso poético de repetições.

Ressaltar a materialidade fragmentada do filme pela repetição sucessiva de *takes*, pedagogicamente repetir imagens com diferentes sons (e vice-versa), girar a cena sobre si mesma em abismo, elaborar molduras com a repetição de planos, grifar certos gestos pelo seu retorno, trabalhar o lado lúdico e performático da repetição, insistir no trauma e na compulsão latentes, essas e outras estratégias presentes no sistema do *Cabra* são encontradas, separadamente, em filmes brasileiros dos anos 1960 e 1970. Não se trata, porém, de entender o que o *Cabra* faz como deliberada citação e nem de buscar nos filmes passados as influências (inconscientes ou não) para a montagem do filme. A questão é notar a presença marcada da repetição enquanto estratégia de montagem ao longo do período, uma presença que, no filme

de Coutinho, alcança uma expressão sintética, sistemática e profundamente implicada em seu projeto político e em seu contexto histórico de abertura.

Sua qualidade de síntese – sendo ele, ao mesmo tempo, o filme do golpe e da abertura, com seu olhar retrospectivo fortemente ancorado no presente – faz do *Cabra* nossa porta de entrada na tese, não apenas pela relativa coincidência entre os anos visados por ela e os anos compreendidos pelo filme de Coutinho, mas pela forma como as dispersas e variadas repetições na filmografia brasileira encontram uma expressão singular em sua montagem.

Resta agora, portanto, tudo. Voltar no tempo, como o *Cabra* faz. Voltar ao cinema dos anos 1960. Nunca em busca de uma origem, de uma impossível repetição fundadora. Mas sim em busca das várias e múltiplas repetições, notando como o simples gesto de repetir assume as mais diferentes formas e sentidos no cinema brasileiro moderno.



Mapa de repetições do filme *Cabra marcado para morrer*

2. Dramaturgias de repetição, sujeitos em crise

Sem a linha, não há repetição, mas a repetição é o que perturba, suspende ou destrói a linearidade da linha, como uma suave aurora invernal brincando por trás de sua lógica direta.

J. Hillis Miller – *Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line*

Becos sem saída

Diante de um tema sobre o qual pouco foi escrito de forma sistemática e extensa, como no caso da repetição no cinema brasileiro dos anos da ditadura, é mais do que valioso o encontro de textos de época que explicitem a força de tal figura poética. Começamos, então, nosso percurso cronológico por uma pequena pérola, publicada em 1964.

No final do famigerado ano do golpe militar, o jovem e futuro cineasta Rogério Sganzerla publicou um breve ensaio intitulado "Becos sem saída". O artigo, no conjunto de sua produção escrita, ao contrário de seus textos sobre filmes ou cineastas específicos, traz um pendor teórico mais abrangente, semelhante a outros de sua autoria dedicados à tentativa de delinear e caracterizar o chamado "cinema moderno" em oposição ao que seria o "cinema tradicional" ou "cinema clássico".

Em "Becos sem saída", a figura do "herói", ou seja, do protagonista dos filmes, está no centro de suas considerações. Sganzerla (2010, p. 41-2) escreve que o "herói do filme moderno", em contraposição àquele do "filme tradicional", é um "herói fechado", um ser impenetrável, com crises indefinidas, cuja interioridade permanece inexplicada pelo filme. Os temas, também sem explicação, "adquirem ares ilógicos e passam a representar os absurdos do mundo contemporâneo", o que nos filmes se manifesta pela "predominância do desconhecido sobre o conhecido, do irracional sobre o racional, do fatalista sobre o realista".

Sganzerla enfatiza que a estrutura das narrativas habitadas pelos "heróis modernos" é temporalmente fragmentada, cronologicamente quebrada e sem o desenvolvimento em "crescendo" da intriga tradicional. A ideia de repetição, então, aparece como central. Exemplificando com alguns cineastas, ele afirma, sinteticamente:

Em Yoshida, Godard, Sugawa ou Resnais, não há aquele desenvolvimento progressivo: o tempo é solto. Usam a repetição constante, que não evolui e é

um eterno errar, retornar, continuar, em círculo vicioso. Com este processo o herói está preso numa sucessão circular, vale dizer, encarcerado no tempo (Sganzerla, 2010, p. 42).

A morte, nessa lógica de condenação e encarceramento do herói, se apresentaria como única saída ou liberação possível diante dessa situação trágica, o que Sganzerla nota em uma série de filmes distintos. Mas o crítico nota um outro grupo de filmes em que o herói não encontra sequer a saída funesta: "queira ou não, é obrigado a viver", "encarcerado vivo", em uma "situação congelada e repetida". Exemplificando com alguns filmes, Sganzerla aponta que Antonioni, em *A noite* (1961), teria levado a condição trágica de "encarceramento vivo" às últimas consequências, com um princípio e um fim absolutamente simétricos e com os personagens se repetindo sem alcançar uma modificação. E Bergman, com *Noites de circo* (1953), teria feito o mesmo, a partir da simetria de chegada e partida da caravana circense, em uma viagem interminável que corresponderia simbolicamente à própria "existência". Nas palavras de Sganzerla (2010, p. 44), trata-se de uma "trajetória infinita", uma "tragédia paralisada", na medida em que o herói, "aprisionado no tempo", é "condenado a suportar passivamente a existência".

Ampliando um pouco a sensibilidade moderna para além do núcleo europeu e japonês de cineastas, e revelando sua veia *pop*, Sganzerla termina o ensaio abordando a repetição em um famoso desenho animado norte-americano:

As figuras dos *cartoons* de Chuck Jones também estão na mesma situação. Bip-bip e Lobobão [Papá-léguas e Coiote] repetem eternamente as mesmas peripécias, correm por um espaço enorme, mas retornam sempre ao mesmo ponto de partida. (Como em Antonioni, a ação passa-se em um campo aberto, vazio e interminável, em que a linha horizontal impõe a eternidade das situações.) Lobobão tenta vingar-se, mas sai perdendo sempre. Sofre quedas de montanhas altíssimas, esborracha-se contra caminhões em alta velocidade, que o castigam, mas não o matam.

Também são heróis sem saída. Sofrem mas não morrem. Não têm o dom da morte, porque esta seria uma alternativa. Não há soluções. A própria imortalidade também pode ser uma condenação (Sganzerla, 2010, p. 44).

Para além da criativa liberdade em aproximar a construção espacial do desenho de Jones à do cinema de Antonioni, espelhando a angústia de um casal burguês italiano na eterna fracassada caça ao Papá-léguas, o trecho revela o quanto o olhar de Sganzerla se volta à ideia de uma experiência de repetição enraizada tragicamente na vida e na existência dos sujeitos (das personagens, dos heróis).

A análise de Sganzerla se detém na dramaturgia dos filmes, compreendida aqui como a forma de construção das narrativas, do desenvolvimento (ou não) de suas personagens e de seus conflitos (o instigante comentário sobre o espaço aparece relegado a um parêntese no texto, como um adendo aos comentários de ordem mais dramática). Poderíamos, a partir dessas notas, falar em uma espécie de *dramaturgia trágica de repetição*, na qual prevalece a circularidade das situações, a falta de um desenvolvimento da intriga e uma sensação constante de busca de saída e de paralisia. Enfim, o encarceramento no tempo pela repetição.

Parece-nos bastante significativo, no quadro de um estudo sobre a repetição no cinema brasileiro do período da ditadura militar, existir um texto, de 1964, que registre com tal ênfase a presença da repetição no cinema do pós-guerra, mesmo sem citar filmes nacionais.

Noites vazias

A alma cativa e obcecada
enrola-se infinitamente numa espiral de desejo
e melancolia.
Infinita, infinitamente...

Carlos Drummond de Andrade – *Bolero de Ravel*

Não seria difícil usar as palavras escritas por Sganzerla em 1964 para descrever o protagonista de seu filme *O bandido da luz vermelha* (1968). Não seria difícil enxergar em Luz, o bandido, um herói fechado, de motivações impenetráveis ou múltiplas ao ponto de dissolverem-se umas nas outras. Um herói também sem saída, o tempo todo perseguido, o tempo todo em fuga, terminando sua jornada com o suicídio, tema recorrente do artigo "Becos sem saída".

Todavia, ao invés de buscarmos uma unidade em torno do autor Sganzerla, uma relação de seu texto-1964 e seu filme-1968, começaremos nossa abordagem da dramaturgia de repetição justamente em um terreno dramático um tanto menos esgarçado do que aquele do cinema marginal de Sganzerla. O cineasta paulista Walter Hugo Khouri, ao seu modo, ao longo da década de 1960, trabalhou repetidas vezes a partir de dramaturgias de repetição, sendo um de seus filmes, especificamente, bastante explícito nesse ponto, quase fazendo da repetição o seu tema.

Citados por Sganzerla em seu ensaio, Bergman e Antonioni são também constantemente trazidos à tona ao se comentar a obra de Khouri (talvez até de maneira exagerada). Não somente

a crítica traçava essa afinidade, como o próprio Khouri não escondia seu apreço pelos dois cineastas europeus – tendo publicado ensaios críticos sobre Bergman em mais de uma ocasião. Inclusive, o filme do cineasta sueco citado no texto de Sganzerla foi um dos que mais marcara Khouri, segundo ele relembra em entrevista ao final da década: "*Noites de circo* foi um dos maiores impactos artísticos que já experimentei" (Khouri, 1969, p. 16).

Somando-se aos "noturnos" *A noite* e *Noites de circo*, Khouri lançou no mesmo ano do texto "Becos sem saída", em 1964, *Noite vazia*, trazendo seu olhar para uma específica experiência da repetição. E o fez por uma narrativa temporalmente *condensada* – a história narrada parte de um anoitecer e se encerra ao amanhecer (condensação indicada pelo próprio título) – e temporalmente *linear* – não há fortes discontinuidades, fragmentações, idas e vindas no tempo (com exceção de uma breve sequência, a ser comentada à frente). Essa condição o torna um ótimo ponto de partida para as investigações da tese, pois se trata de uma espécie de "primeiro grau" de repetição no cinema narrativo: a repetição faz parte da história narrada, é tematizada constantemente, mas não se impõe estruturalmente à forma da trama, cuja temporalidade é, repetindo, *condensada e linear*.

A repetição, no filme, como que ilustrando certas ideias do ensaio de Sganzerla, é um problema *dos* personagens, que experienciam o tempo de suas vidas como uma tediosa repetição do "sempre igual" contra a qual lutam, sem encontrar solução. Compreender a forma como o filme coloca o problema da repetição, como a vincula ao contexto específico que encena, e como vislumbra saídas para o enclausuramento de suas personagens são questões que animam nossos primeiros passos nessa investigação sobre as poéticas da repetição do cinema brasileiro dos anos 1960.

Resumidamente, em *Noite vazia*, ao longo de apenas uma noite, acompanhamos o endinheirado Luís (Mário Benvenutti) e seu angustiado amigo Nelson (Gabriele Tinti) em busca de diversão e sexo, por boates e bares da cidade até, afinal, encontrarem duas prostitutas de luxo, Mara (Norma Bengell) e Cristina (Odete Lara), com quem se fecham até a manhã seguinte em uma *garçonnière* de Luís, apartamento onde se desenrola a maior parte do filme.

O drama da repetição é indicado já no início do filme quando, no carro de Luís, este dá carona a Nelson. O diálogo entre os dois, após alguns segundos de sisudo silêncio enquanto rodam pela cidade, começa com Luís se desculpando pelo atraso, um clichê da vida na metrópole, mas que já fornece uma sutil pista do constante desajuste das personagens com relação à forma com que experienciam o tempo, desajuste que será desdobrado didaticamente ao longo da conversa, durante a qual Nelson mantém-se constantemente apático:

Luís: Não deu pra chegar mais cedo.
Nelson: Eu também cheguei agora mesmo. Acho que não vou querer sair hoje.
Luís: Por quê?
Nelson: Ainda estou cansado de ontem.
Luís: Deixa disso. Fica aqui.
Nelson: Ficar por quê? Qual é o programa?
Luís: Sem programa. A mulher do Carlinhos e aquela outra mancaram.
Nelson: Me deixa descer então.
Luís: Você não vai querer me plantar sozinho agora, vai? Vamos dar uma olhada por aí. Sempre que nós não temos programa, é que aparecem as melhores coisas.
Nelson: *As mesmas coisas de sempre.* E amanhã vou ter que trabalhar dormindo em pé.
Luís: Muita gente gostaria de perder o sono assim.
Nelson: Eu estou cansado disso. Às vezes me dá vontade de ir a uma festa de aniversário. Das aquelas bem caipiras. Com "parabéns a você" e tudo.
Luís: Vamos procurar uma, então. Eu topo qualquer coisa *diferente* hoje.
Nelson: Você sabe que isso não existe. *Tudo acaba ficando igual no fim.*
Luís: Não precisa ficar com essa cara. Eu tenho uma boa notícia. A irmã da Renata marcou comigo para amanhã.

Em poucos segundos de diálogo, a tônica do filme e das vidas de Nelson e Luís está dada. À personalidade mais debochada e arrogante de Luís, contrapõe-se a angústia e o imobilismo de Nelson, que parece ser levado contra sua vontade, mas sem oferecer resistência, pelas insistências de Luís, que apenas não quer ficar "plantado sozinho". Apesar de suas diferenças, ambos parecem lutar contra um inimigo comum, o tédio do sempre igual, e buscam o que qualificam como *diferente*, algo difícil de ser encontrado, pois, como diz Nelson, "tudo acaba ficando igual no fim", e só encontram "as mesmas coisas de sempre". Esse *diferente*, apesar de poder adquirir a forma de uma festa de aniversário caipira, ou seja, de algo que escapa da rotina burguesa e cosmopolita que os cerca, é principalmente de cunho sexual: estão em busca de uma experiência sexual diferente, de alguma mulher "diferente".

Para além desse enfado com relação ao que os cerca, o diálogo também evidencia a repetição, ao longo dos dias, dessa frustrante busca infundável. Os amigos estão saindo "hoje", cansados de "ontem", e já pensando no "amanhã". A noite do presente, do *hoje*, aquela que o filme acompanha, é apenas uma entre outras que passaram e outras que virão, parte de uma constante procura sem fim.

Dando um salto para o final, vemos como esse "círculo infernal da repetição", na expressão com que Jaison Castro Silva (2009) descreve o filme, cristaliza-se na despedida entre Nelson e Luís ao amanhecer, em um diálogo simétrico ao inicial. Ali, novamente no carro, após uma noite de perambulação por diferentes boates e bares e após uma noite de sexo na

garçonnière, os dois amigos, outra vez a sós, repetem o comportamento do início, reclamando da chatice do *ontem* na esperança de um melhor *amanhã*, agora com a tal da Renata e sua irmã (nunca vistas no filme). Nelson parece não estar disposto a encarar o programa futuro, aparente repetição do mesmo, mas, assim como no início, cede às insistências de Luís, dando a entender que muito provavelmente irá encontrá-lo no dia seguinte. O círculo se fecha, e segue.

É curioso que, ao se despedirem, na manhã do dia seguinte, os dois amigos falem de encontrar Renata e sua amiga "amanhã", assim como disseram no início da noite do filme: "amanhã". O "hoje" da noite se prolonga indefinidamente pela manhã. O "amanhã" promete a satisfação com o diferente, sempre adiada.

Renato Luiz Pucci Jr., em análise da obra de Khouri, associou esse movimento repetitivo ao que chamou de "engrenagens do desejo", um movimento pelo qual as personagens buscam satisfazer seus desejos sexuais e amorosos, mas sempre se frustram, o que as leva a tentar de novo, sempre. Pucci Jr opõe, assim, a repetição à memória, e isto talvez explique a dificuldade de Nelson e de Luís de romperem as amarras da repetição: ao final, "a miragem se instala outra vez, apaga-se da memória o circuito de excitação e decepção, sempre repetido" (Pucci Jr., 2001, p. 25).

Os diálogos em moldura simétrica em *Noite vazia* apenas cristalizam o ciclo de repetição que é composto, cena a cena, ao longo de toda a narrativa. Antes de finalmente conhecerem, em um restaurante japonês, Mara e Cristina, com quem partem para a *garçonnière*, Nelson e Luís vagam por uma série de bares e boates nos quais, um a um, repete-se a mesma situação com algumas variações. Em todos os diferentes ambientes por que circulam, os dois amigos, passivos, olham ao redor, em busca de uma mulher "diferente". E, seja em um bar de jazz seja em uma boate de rock, eles se entediam e, frustrados, partem para outro endereço.

Em um dos bares, encontram uma senhora conhecida da mãe de Luís que, assim como ele, reclama da chatice da vida noturna. Depois, no derradeiro restaurante japonês, encontram outro conhecido de Luís, o qual está justamente acompanhado por Mara e Cristina. Ele, de forma análoga à senhora de antes, também reclama da chatice, também exprime seu anseio pelo diferente (pelo "novo", ele diz) e, ainda por cima, afirma que aquele restaurante é o décimo lugar onde entram nessa mesma noite. Nas duas situações, Luís reclama com Nelson da chatice de encontrar esses conhecidos. Para além de grifar constantemente o termo chatice como aquele que melhor qualifica a experiência e as relações entre as personagens burguesas dessa boemia, as situações também ressaltam o quanto o drama de Luís e Nelson em busca do *diferente* não tem nada de *diferente* ou original. O seu drama pessoal para sair do tédio adquire, assim, um caráter compartilhado, traço de um retrato da enfadada classe alta paulistana.

Marta Nehring (2007), em sua tese de doutorado sobre a representação da cidade de São Paulo no cinema dos anos 1960, tece uma série de considerações sobre o retrato de classe feito em *Noite vazia*, atentando para a presença de traços da elite brasileira e, em especial, paulista, com seu modo violento de lidar com a alteridade social, com seus marcadores familiares de sobrenome (apenas os ricos, no filme, tem sobrenome), com seus trânsitos pendulares para fora da cidade (à praia ou ao estrangeiro, conforme personagens comentam) e com sua riqueza dissociada do trabalho, advinda de heranças e casamentos, caso de Luís. Tais traços de classe aparecem nas frestas de seu diagnóstico mais explícito de um enfado generalizado da classe alta.

Não à toa, a quebra desse enfado surge, para Nelson e Luís, do encontro com Mara e Cristina, mulheres de outra classe social, que parecem abrir caminho para a promessa da emergência do diferente, em uma relação, literalmente, negociada. Os quatro partem juntos do restaurante deixando para trás o cliente que elas acompanhavam, caído no sono ali mesmo, bêbado. Na *garçonnière*, uma estranha relação de cumplicidade se estabelece entre Nelson e Mara, casal em que o opaco drama subjetivo e existencial do filme adensa, enquanto que Luís e Cristina formam um polo mais expansivo no qual os conflitos parecem mais evidentes ou pelo menos mais materiais, orbitando ao redor do dinheiro. Após justamente algumas tensões entre Luís e Cristina durante a negociação do custo da noite, os quatro se dividem em dois casais e, após o sexo, trocam de parceiros para tentar mais uma vez encontrar alguma satisfação, em uma espécie de análise combinatória de parceiros em busca de prazer.

Consumado, sem grandes epifanias, o sexo que antes perseguiam, Nelson e Luís, juntos com Mara e Cristina, sucumbem novamente ao tédio. Buscam distrações que rapidamente se esvaem, e são lançados e laçados em um movimento contínuo de procura por algo que sequer sabem precisar: "precisamos arranjar alguma coisa nova", diz Luís entre uma distração e outra.

Essas distrações, em geral, colocam as personagens na posição de espectadores-*voyeurs*, seja assistindo a um filme pornográfico juntos, seja observando da sacada a briga do jovem casal que pouco antes adentrara a *garçonnière* supondo-a vazia (com uma chave emprestada por um amigo de Luís), seja também satisfazendo o fetiche *voyeur*, por parte dos homens, de ver Mara e Cristina fazendo sexo entre si – mais um desdobramento da análise combinatória entre casais, a qual exclui, para espanto de ninguém, a relação homossexual masculina como opção. O tédio, difícil de ser quebrado, sugere saídas fora do escopo de ação mais direta do sujeito, tornando-o espectador de algo mais emocionante do que ele mesmo consegue viver na pele (o sexo alheio, o casal distante).

Talvez a atitude que melhor caracterize o comportamento das personagens de *Noite vazia* seja a atitude *blasé*, conforme a definiu Georg Simmel no início do século XX, algo também notado por Marta Nehring (2007, p. 104-105). Segundo o sociólogo alemão, no clássico ensaio *A metrópole e a vida mental*, a atitude *blasé* decorre de "estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos", estímulos decorrentes, por sua vez, dos ritmos acelerados, das descontinuidades e das impressões súbitas produzidas pelos fenômenos da metrópole. Diante disso, o *blasé* apresenta uma "incapacidade de reagir a novas sensações com energia apropriada" e um "embotamento do poder de discriminar"; as coisas lhe aparecem "num tom uniformemente plano e fosco". Simmel ainda nota, talvez com algum moralismo, que a atitude *blasé* também pode ser resultado de uma "vida em perseguição desregrada ao prazer", por agitar em demasia os nervos até eles ficarem incapacitados de reagir (Simmel, 1973, p. 16).

Por mais que *Noite vazia* apresente sua metrópole sem ressaltar a velocidade e os excessos de seus estímulos – os exteriores são frios e soturnos, pontuados por fontes de luz dispersas em janelas, letreiros luminosos e faróis de carros (seria o filme também *blasé* em seu olhar?) –, trata-se evidentemente de uma metrópole impessoal, cosmopolita e verticalizada. Nesse universo, o filme insiste em marcar que suas personagens, em busca de prazer, estão desinvestidas de energia, entediadas, *blasés*.

A chave para compreender a dinâmica de forças (ou falta de forças) das personagens do filme, seguindo as considerações de Simmel sobre a vida mental na metrópole, se encontra no papel da economia do dinheiro como base para a vida metropolitana e para a atitude *blasé*. Segundo o sociólogo alemão, "a economia do dinheiro domina a metrópole". O estado de ânimo do *blasé*, assim, "é o fiel reflexo subjetivo da economia do dinheiro completamente interiorizada." Os objetos, ao *blasé*, aparecem destituídos de substância em seus valores e significados diferenciais, ou seja, aparecem todos nivelados, o que tem relação direta com o dinheiro, "o equivalente a todas as múltiplas coisas de uma e mesma forma", o "mais assustador dos niveladores" (Simmel, 1973, p. 14-16):

O dinheiro, com toda sua ausência de cor e indiferença, torna-se o denominador comum de todos os valores; arranca irreparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade. Todas as coisas flutuam com igual gravidade específica na corrente constantemente em movimento do dinheiro (Simmel, 1973, p. 16).

Em *Noite vazia*, Luís é o personagem que mais ostenta o poder do dinheiro, sem pudores de fazer dele seu meio de se relacionar com tudo e todos. Ele insiste em perguntar pelo valor das coisas, insiste em pagar por tudo: seja por uma inocente pizza trazida ao apartamento por Nelson, que se ofende quando o amigo, tirando a carteira do bolso, pergunta-lhe quanto custou a pizza; seja pelo corpo da garçonete do restaurante japonês, que recusa sua violenta oferta de sexo pago e não cede. A Luís cabe a definição de Simmel (1973, p. 13) sobre o dinheiro, o qual "reduz toda qualidade e individualidade a questão: quanto?".

Um dos custos subjetivos de uma economia do dinheiro, a qual nivela tudo pelo quantitativo valor de troca, é, na mente calculista, uma desvalorização de todo o mundo objetivo. Daí o que Simmel (1973, p. 17) chama de atitude de *reserva* como autopreservação das personalidades na metrópole, reserva que adquire não apenas a forma da indiferença do sujeito para com o mundo, mas muito mais uma *aversão* em relação ao contato com o exterior. No filme, essa aversão se exprime constantemente pela "chatice" com que qualificam quase tudo.

Luís, como personagem-paradigma dessa excessiva mediação pelo dinheiro, logo quando adentra na *garçonnière*, fala em voz alta os números "367" e "368", enquanto olha as duas mulheres cruzando a porta sem compreendê-lo, claramente numerando-as (o que depois ele confirma explicitamente em diálogo). O gesto, ofensivo ao quantificar as mulheres em uma longa lista impessoal, é também um sinal de que a vida do próprio Luís se move em uma repetição contínua e reificada de relações indiferentes, marcadas mais pelo cálculo numérico do que pela singularidade da experiência. A forma numérica de se referir a Mara e Cristina representa-as não apenas como mercadorias, mas mercadorias em série, atestando a noite da trama do filme como apenas mais uma noite de uma vida de noites em série, niveladas pela indiferença do dinheiro.

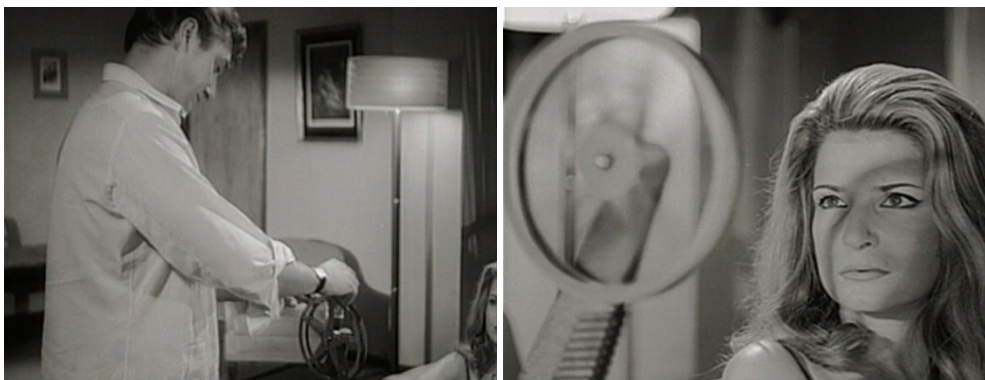
Em síntese, *Noite vazia* apresenta o ciclo de repetição como a expressão temporal dessa nivelção da economia do dinheiro e da conseqüente atitude *blasé*. Sem a possibilidade de discriminação qualitativa das coisas, todas elas niveladas (e algumas numeradas) no presente, a experiência do tempo também passa a se submeter a uma nivelção que faz dos dias e das horas um eterno continuar em repetição. O final e o início do filme se equivalem e formam apenas mais um dia equivalente ao que veio antes e ao que virá em seguida, nos quais outras mulheres, com outras numerações, deverão passar pela *garçonnière*: 369, 370, 371...

De forma metalinguística, o filme constrói uma emblemática imagem para sintetizar a força do dinheiro como organizador de seu próprio movimento dramático circular. Após espiarem o jovem casal na rua em um ponto de ônibus, surge a ideia *voyeurística* do sexo

lésbico, primeiro confidenciada entre sussurros pelos homens e, depois, passada adiante num cochicho para Cristina que, por fim, transmite-a para Mara. Sorrindo de constrangimento de início, logo as mulheres se retraem, recusando o pedido: "o que é que você pensa que nós somos?" diz Cristina, em embate a Luís, que responde numa sintética e violenta formulação: "nada, vocês são o que parecem".

Em uma demonstração de poder, ressaltada pela *mise en scène* que o coloca de pé diante de Cristina, sentada ao lado do projetor de película onde pouco antes passaram fitas eróticas, Luís tira um maço de dinheiro do bolso. A câmera, conferindo peso ao gesto, aproxima-se de Luís conforme ele conta as notas com os dedos enquanto encara Cristina. Ele prende o maço contado ao carretel do projetor e liga o motor. A cena termina com o rosto hipnotizado de Mara a observar o movimento circular das notas enquanto a intermitente luz que incide em seu rosto transforma-o por um instante em uma tela onde se projeta a sombra do dinheiro.

Noite vazia não deixa de ser um filme em que a sombra do dinheiro se projeta sobre tudo e todos, marcando não apenas as relações entre as personagens como também o próprio desenvolvimento temporal que, apesar de progressivamente linear, adquire a forma de um círculo. Essa imagem metalinguística foi notada por Marta Nehring (2007, p. 95-6), que se interroga, provocativamente: "Se o dinheiro pode ocupar o lugar da película no projetor, quer dizer que a instância narrativa assume a possibilidade de que a própria narração tenha por medida o valor monetário?". Difícil responder afirmativamente a tal pergunta, pois o filme não subscreve o comportamento daquele que mais toma por medida o valor monetário, Luís. O filme parece tentar dar um passo para trás e mostrar a configuração de forças que leva os personagens a essa experiência circular do tédio.



Dinheiro no lugar do filme no projetor em cena de *Noite vazia*.

À circularidade do movimento do tempo de *Noite vazia*, acrescenta-se sua quase estagnação. O tédio faz com que o tempo passe com dificuldade, colocando as personagens em

situações de aborrecimento quase intolerável, mas das quais, impotentes, não conseguem se desvencilhar. À certa altura, contudo, entrevemos uma transformação, uma possibilidade de saída do tédio: começa a chover e, um a um, todos vão para a sacada, tomando chuva como se lavassem a alma. Há um tom epifânico e libertador, principalmente na figura de Mara, que sai nua para a sacada e, relaxada em uma espreguiçadeira sob a água, parece quase gozar.

Entretanto, após a promessa de transformação (ou pelo menos de satisfação), retornam para o tédio de sempre. Poucos instantes depois, estão novamente na sala, Mara e Cristina enroladas em toalha e roupão, Luís a preparar bebidas e Nelson dobrando sua camisa. O diálogo que travam é explícito e didático ao elucidar o imobilismo da situação. Luís pergunta se querem ir embora, e as mulheres respondem que para elas tanto faz. Cristina e Luís, em seguida, discutem, como tantas vezes fazem ao longo da noite, em uma troca de insultos ao redor do tema do dinheiro. Cristina associa o angustiante tédio de Luís (e da situação) diretamente a sua condição de endinheirado sem necessidade de trabalhar: "se você desse no duro" – ela diz – "não se chateava tanto". Nelson, enfim, que se manteve quieto a maior parte do tempo, acaba por concordar com Cristina de que a situação ali está lamentável, pois, como ela mesma diz, estão "desde às onze horas para lá e para cá inventando coisa feito uns coitados". Ele, afinal, instiga Luís: "e então, o que é que estamos esperando para ir embora?"; e o amigo, dando um gole de bebida, responde: "nada, é só levantar e sair." Mas ninguém sai. A cena adquire um tom de "maldição" que a aproxima do filme *O anjo exterminador* (1961), de Luís Buñuel, no qual um grupo de burgueses é impedido, misteriosamente, de sair da casa aonde foram jantar.

Façamos aqui um breve parêntese. *O anjo exterminador*, além de um filme de confinamento e de falta de saída de um grupo burguês, é também um filme de repetições, algumas das quais bastante explícitas e desconcertantes, o que o distancia, em sua radicalidade, do naturalismo de *Noite vazia*. Logo no início, por exemplo, durante a chegada dos convidados à mansão para jantar, duas funcionárias da cozinha buscam sair por uma porta lateral na esperança de não serem vistas, mas súbito retrocedem ao perceberem a comitiva de convidados entrando na casa. Assim que todos parecem já ter cruzado o saguão de entrada, as duas novamente arriscam sair apenas para serem novamente surpreendidas pelo mesmíssimo grupo, que adentra uma vez mais o saguão (inclusive com uma repetição da mesma fala do anfitrião, que, ao entrar, chama por um de seus empregados). Longe de ser somente uma repetição de montagem, uma reprise, trata-se de uma repetição fantástica, integrada, na medida do impossível e do inverossímil, à trama.

Se essa e outras repetições marcam o início da amaldiçoada noite para o grupo de burgueses mexicanos do filme, há uma outra repetição com função "salvadora", como um

contra-feitiço para livrar os convidados da maldição que os aprisionou ali. Passadas eternas horas de confinamento e desesperança, uma das convidadas subitamente percebe que cada pessoa ali está no exato lugar em que estivera no início da noite, logo após jantarem. A partir daí, inflados de esperança pela coincidência inaudita, eles decidem recriar juntos, com esforços de rememoração, os passos de antes: tocam a mesma música ao piano, perfazem os mesmos gestos, esboçam as mesmas falas. E eis que o encanto se quebra e todos (pelo menos todos os sobreviventes) conseguem sair. O toque de ironia vem, pouco depois, quando a maldição se repete, agora na Igreja aonde foram rezar em agradecimento pela provisória salvação, e onde parecem confinados uma segunda vez.

Em seu livro *Telling it again and again*, Bruce Kawin comenta que os convidados em *O anjo exterminador* escapam da maldição porque repetem o início da noite, mas não de forma exata, enfatizando que, na repetição, o anfitrião que antes havia insistido para ficarem um pouco mais, dessa vez não se opõe ao desejo da fatigada convidada pianista de ir embora, e aí o feitiço se quebra (Kawin, 2015, p. 81-2). Correlacionando essa repetição a outras semelhantes na literatura, Kawin afirma que ela é uma "agência da transcendência do tempo", "uma forma de escapar do tempo-congelado para *entrar* no tempo": "a armadilha final e, ao mesmo tempo, a forma de sair dessa armadilha; a cela e sua chave; o labirinto e sua solução" (p. 83).

Deleuze, em *Cinema 1 - A imagem-movimento*, aborda tal repetição do filme em termos bastante semelhantes, ainda que praticamente invertidos. O filósofo também a enxerga como aprisionamento e como salvação, porém grifa que a repetição que aprisiona (a "má repetição") é inexata – há diferenças, por exemplo, entre as duas entradas dos convidados no começo –, enquanto a repetição salvadora visa, de certa forma, a "exatidão", comentário que o filósofo matiza em seguida, deixando claro que Buñuel opera uma confusão entre as duas repetições (Deleuze, 2018b, p. 205-7).

Talvez, mais do que exatidão ou não, a segunda repetição, salvadora, indica um "desejo de repetição", ou seja, indica uma voluntária entrada (uma *agência*), por parte dos convidados, em um círculo vicioso, e esse voluntarismo é o que acaba por fazê-los escapar do tempo-congelado de um outro círculo vicioso para poderem "entrar" no tempo.¹⁹

Em *Noite vazia*, guardadas todas as proporções das diferenças entre os filmes, não há esse desejo por repetição, essa vontade que poderia romper um feitiço de aprisionamento. As personagens apenas seguem na inércia, buscando o prazer de sempre, ilusoriamente buscando

¹⁹ Para um aprofundamento sobre as repetições em Buñuel e, em particular, em *O anjo exterminador*, além de Deleuze (2018b) e Kawin (2015), recomendamos os artigos de Ian Olney (2001) e de Pedro Sánchez (2011).

uma diferença, e se enredando nas tramas do tédio e da repetição. O filme não esboça, enfim, nenhuma repetição como contra-feitiço à sua "maldição".

Fechado esse parênteses, devemos admitir que passamos certamente rápido demais, parágrafos acima, pela sequência da chuva, a qual possui centralidade no transcorrer da noite na *garçonnière*, centralidade decorrente, em parte, de seu vislumbre epifânico e do correlato destaque a ela dado pela montagem, em sua duração silenciosa, e em sua decupagem por vários pontos de vista, incluindo detalhes expressivos da projeção da sombra da água sobre paredes, objetos e rostos. Porém, mais do que tudo isso, a centralidade decorre do ineditismo de um recurso fílmico e narrativo aí incorporado. Antes da saída das personagens à sacada, uma espécie de *flashback* rompe o presente, na única quebra no fluxo linear temporal do filme, a qual, por sua marca distintiva, não pode ser ignorada.

Antes de passar para a sacada, Mara, deitada na cama, escutando o som da chuva, vira-se de um lado para o outro enquanto imagens de um outro tempo-espço intercalam-se em cortes secos: bolinhos de chuva sendo fritos em um forno à lenha; água da chuva escorrendo pelo vidro e pelas frestas de uma janela rústica; madeira queimando ao fogo; uma criança com olhar compenetrado. O som dessas imagens – fritura, chuva, crepitar de madeira – mistura-se ao som da chuva no tempo presente, como se esta houvesse desencadeado o fluxo de imagens que a rima sonora grifa. Esse fluxo, pelo que a montagem indica, através da intercalação das imagens com o rosto de Mara, constitui a memória de uma tarde chuvosa de sua infância.

Quando surgem tais lembranças, Mara parece incomodada, revirando-se na cama em uma tentativa inútil de barrar o fluxo de imagens que lhe assombram. Aos poucos, ela cede e seu rosto serena e encara a si mesma, menina, no passado, em uma alternância de campo e contra-campo através dos tempos.

Em um filme linear, condensado na duração de uma noite, um *flashback* assume uma importância singular de ruptura, ainda mais se colado a um dos únicos momentos em que o constante tédio se esvairá em um libertador banho de chuva. Se o presente oferece poucas saídas para o ciclo de repetição, o passado, através da memória, sugere uma fresta de ar. Enquanto o presente das personagens, atravessado pela economia do dinheiro, oferece apenas a contínua repetição do mesmo, a memória de infância rasga essa continuidade sem fim. É interessante que a memória, aqui, provenha justamente de Mara, a personagem tida como mais "ingênuas" nas relações "financeiras" (Cristina é quem precisa cuidar das negociações), uma personagem construída com uma certa aura idealizada de pureza e inocência.

A sensação libertadora que a memória, de início incômoda, provê à personagem é complementada pela cena seguinte de entrega dos corpos para a chuva, fenômeno da natureza

que irrompe e marca uma diferença no seio do filme, uma diferença no meio da vida daqueles sujeitos fechados entre bares, boates, restaurantes, carros, *garçonnières*. Esse caráter de uma alteridade da natureza parece voltar ao final do filme, quando Nelson, deixado em uma praça após a carona de Luís, encara por um longo tempo uma árvore. Como um enigma, como uma imagem de uma outra temporalidade, de uma outra vida, desatada do ciclo de repetição dos homens, a árvore parece encará-lo e nos encarar de volta.

O filme reitera, assim, a moderna separação entre mundo natural e mundo social, já bastante problematizada pela antropologia, filosofia e história da ciência.²⁰ Se a angústia das personagens é fruto do mundo da modernidade, de seu suposto "progresso", de sua economia do dinheiro, da vida na metrópole etc., a saída "natural", porém, está ainda aprisionada nas dicotomias da própria constituição moderna, mas no polo contrário. E, a bem da verdade, não é uma saída possível, aparecendo ou como enigma opaco ou como epifania efêmera.

Na aversão ao mundo do presente, os personagens do filme são constantemente atraídos para outros tempos-espacos – vide o gosto *voyeur* dos homens ou os comentários sobre a vontade de fugir seja à praia, seja ao exterior (parece bastante simbólico que Nelson aguarde a carona de Luís nos primeiros minutos de filme em frente à vitrine de uma loja da companhia aérea Air France, simbólica promessa de fuga). E, emblematicamente, ao amanhecer na *garçonnière*, enquanto Nelson e Mara ainda dormem (abraçados depois de transarem pela segunda vez, a única relação sexual que parece ter sido satisfatória naquela noite), Luís abre revistas de atualidades e se detém em duas matérias, respectivamente, sobre a corrida espacial e sobre o assassinato do presidente Kennedy. Em um filme com pouquíssimas referências mais diretas ao contexto histórico-social, as duas notícias do contemporâneo se constituem não somente como dados da realidade histórica em que estão inseridos, mas também, graças ao olhar angustiado de Luís somado à música soturna de fundo, como elementos de estranhamento, simultaneamente fascinantes e inquietantes, revelando o infinito do universo, cada vez mais próximo do alcance humano pela corrida espacial, e a finitude humana, cuja morte inesperada, como o caso de Kennedy, é sempre uma possibilidade.

Mas de todos esses espacos-tempos outros que atravessam o filme, é a lembrança da infância de Mara a que mais chama a atenção, por romper o fluxo linear da trama e,

²⁰ A "clássica" moderna separação entre o mundo natural e o mundo social, ou entre natureza e cultura, já foi bastante revista ao longo do século XX e, nos últimos anos, mais do que nunca, diante da realidade do Antropoceno. Não cabe aqui aprofundar essa discussão – até porque *Noite vazia* parece justamente explorar tal separação –, mas apoiamos nossa constatação no célebre *Jamais fomos modernos*, de Bruno Latour (2009), que realiza uma profunda revisão dos paradoxos do que chamou de "constituição moderna" com suas rígidas separações entre sujeito e objeto, história social e história natural.

simultaneamente, marcar a quebra do fluxo de repetição tediosa da vida das personagens, antecedendo o momento da chuva. Há algo de ideológico nessa construção em que o campo de ação na vida presente é esvaziado; em que, aliás, toda a vida presente é esvaziada, tediosa, repetitiva. Esvaziado de possibilidades, o presente cede lugar ao passado, através de uma lembrança que, muito sintomaticamente, situa-se em uma casa que em tudo difere da arquitetura moderna metropolitana pela qual as personagens circulam. Não deixa de ser uma imagem de nostalgia, remetendo ao desejo expresso por Nelson de ir a uma festa de aniversário caipira, com "parabéns a você e tudo". A fuga do vazio e da repetição da cidade é uma espécie de busca de "pureza" da vida mais humilde, do encontro com uma natureza perdida, enfim, de uma volta, de um retorno ao passado.

Nesse ponto, a oposição de *Noite vazia* frente ao Cinema Novo sertanista ganha um contorno ideológico mais profundo do que a mera dicotomia de representação entre campo e cidade ou entre classes populares e burguesas. Em filmes como *Os fuzis* (1963, Ruy Guerra), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, Glauber Rocha) ou *Vidas secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos), a vida no campo está longe de ser harmônica e longe de ser algo do passado. E mesmo que muitos filmes localizem sua história em tempos anteriores aos anos 1960, aquilo que mostram tem caráter de presente na narrativa e, mais ainda, tem caráter de presente na história brasileira enquanto violentos arcaísmos demasiado presentes. A nostálgica "vida simples", mais pura e próxima da natureza, não existe. Essa vida é justamente marcada por correlações de força econômica e de exploração constante. É a economia do dinheiro no campo.

Em *Noite vazia*, o mundo não urbano, não metropolitano, não cosmopolita, não burguês é o passado, e vem à tona como imagem de um desejo de retorno ou como uma memória lírica de Mara. Segundo Marta Nehring (2007, p. 112-113), concluindo seu capítulo sobre o filme *Noite vazia*, essa difusa saudade apresentada pelo filme de uma suposta "natureza perdida" (ou ainda de uma "infância perdida", se pensarmos no *flashback*) teria por efeito problematizar a própria noção de progresso encarnada pela cidade de São Paulo: "Ao projeto capitalista e sonho de ascensão social da classe média, *Noite vazia* opõe a utopia regressiva da idade do ouro, situada num paraíso perdido entre a infância e a vida em meio à natureza".

Se há o vislumbre de alguma salvação no passado, a única realidade, no presente, parece ser o eterno ciclo de repetição, de tédio, da indiferença do dinheiro. E, conforme outra observação de Nehring (2007, p. 80-82), trata-se de uma repetição, inclusive, transgeracional, uma tradição repetindo-se de geração em geração, passada de pai para filho, conforme a apresentação de Luís ao início sugere, ao colocá-lo despedindo-se de sua família com seu filho no colo, no banco do motorista do carro, já lhe indicando o seu lugar quando crescer.

Esse movimento de continuidade sem fim nivela os acontecimentos da narrativa, elaborada não como um dia singular na vida das personagens, mas como um dia como outro qualquer de outros tantos que ainda virão. Não parece ser fortuito que a primeira palavra que escutamos no filme seja um "tchau" dado por Luís a sua esposa, fora de quadro, e que a última palavra que escutamos seja um "vamos" dito por Cristina a Mara, dentro do elevador do prédio em que moram, ao retornarem para casa. Está fechada assim, emoldurada por essas palavras, a imagem de um contínuo movimento sem fim em que o conclusivo "tchau" abre o início da noite e o propositivo "vamos" indica o provisório fim.

No transcorrer de apenas uma noite, *Noite vazia* fornece a imagem da repetição de todas as noites vazias, fornece a imagem de um congelamento e de uma sensação de paralisia da vida em uma metrópole da velocidade, do crescimento e do progresso. Se sua crítica a uma existência regida pelo dinheiro vislumbra uma saída através da lembrança ou através de uma experiência com a natureza, os efeitos destas saídas são efêmeros. É como se, na lembrança de Mara ou na chuva que cai, o filme, a personagem e nós respirássemos, por um breve momento, o ar de um outro tempo, tomando algum fôlego para, em seguida, mergulhar de novo nos anéis sem fim do eterno retorno do mesmo, um eterno retorno que, no filme, é narrado em apenas uma noite.

Sganzerla e *Os cafajestes*

O ciclo de repetição construído em *Noite vazia* é elaborado como resultado, entre outras coisas, da "economia do dinheiro" e da vida na metrópole, temas que passam ao largo dos comentários de Sganzerla sobre o cinema moderno em seu "Becos sem saída". Naquele texto, o autor aglutinava diferentes filmes e cineastas entre si, focando não tanto suas singulares elaborações da repetição, mas o quanto, em sua diversidade, adotavam o encarceramento e a circularidade como procedimentos comuns para a construção de suas personagens e narrativas. Meses antes de "Becos sem saída", no início do mesmo ano, Sganzerla estreava nas páginas do caderno dominical *Suplemento literário* com um ensaio, publicado em duas partes, em duas edições sucessivas, dedicado inteiramente a um único filme: *Os cafajestes* (1962) de Ruy Guerra.

O que surpreende, de saída, é que a repetição seja justamente a ideia central de sua resenha sobre o filme. Ela surge no texto a partir de uma série de noções conexas como "círculo vicioso", "estrutura circular", "estrutura espiralar", "fatalismo", "estaticidade", "tédio", "ritmo eterno de repetição", "tempo suspenso" e, principalmente, "ciclo de repetição" (Sganzerla,

2010, p. 25-36). Surpreende, pois os comentários e observações feitos sobre *Os cafajestes* poderiam, em um gesto hipotético, ser aplicados a *Noite vazia* (à época, ainda em produção), quase que sem ressalvas.

O crítico fala de uma "inquietação" como característica fundamental do filme, que impele os personagens, através de uma "ânsia" de procura, a um movimento constante de repetição pela sucessão de momentos de procura e de revolta. Fala do "fatalismo" de uma "procura que nunca encontra", fatalismo que aprisiona as personagens num círculo vicioso, do qual a fuga é inútil. Fala da exclusão mútua entre repetição e memória, e que no filme só há a repetição, a qual conduz ao tédio. Fala do ato amoroso como um ato de procura, e nota, no filme, a "impossibilidade do amor". Fala até mesmo de uma simetria entre a primeira e a última cena, sendo que esta representaria um retorno ao ponto de partida. Enfim, as semelhanças da caracterização de *Os cafajestes* feita por Sganzerla com o que notamos sobre *Noite vazia* beiram o desconcertante. E vale notar, ainda, que *Os cafajestes* é também um filme de narrativa temporalmente condensada e linear.

Ler a repetição enquanto elemento fundamental do filme não é, porém, tão evidente quanto no caso de *Noite vazia*, que explicitava a questão verbalmente em muitos de seus diálogos. O fato de Sganzerla tanto insistir nesse ponto ao longo das páginas de seu ensaio indica, talvez, mais a sua obsessão com a ideia do que sua centralidade para o filme. Até porque, o crítico sequer aborda a repetição mais evidente de sua dramaturgia.

Ambientado na cidade do Rio de Janeiro e em Cabo Frio, *Os cafajestes* acompanha, ao longo de um dia e meio, dois jovens amigos inescrupulosos – Jandir (Jece Valadão), um arrivista marginal de origem pobre, e Vavá (Daniel Filho), um desocupado de família burguesa – em suas sucessivas tentativas de realizar fotografias eróticas de Leda (Norma Bengell) e depois de Vilma (Lucy Carvalho), respectivamente, a amante e a filha de um tio rico de Vavá, o qual planejam chantagear. Vavá deseja extorquir o tio para sanar dívidas de seu pai, e arrasta Jandir para o golpe lhe prometendo seu carro conversível em troca da ajuda. O estilo moderno do filme, que tanto impressionou à época, é patente e transparece, entre outras coisas, na atenção dada a ações aparentemente banais, nos tempos dilatados, no trabalho de câmera com movimentos dinâmicos e enquadramentos expressivos, na caracterização elíptica das relações entre as personagens, na crueza sem moralismo com que mostra uso de drogas e na incorporação de tomadas documentais.

Se há uma repetição evidente, notada desde a sinopse da narrativa, é a necessidade dos dois cafajestes de refazer o golpe que haviam planejado inicialmente apenas contra Leda. Uma vez enganada e fotografada nua, ela explica aos dois homens que, como sua relação com o tio

de Vavá já está no fim, as fotos serão inúteis como chantagem, daí a necessidade de irem atrás de Vilma. O foco de Sganzerla, em seu texto, passa ao largo da mera tentativa de golpe repetida, e busca entender a trajetória existencial das personagens como expressão de uma repetição mais profunda da alma, expressão de um fatalismo trágico dado pela constante alternância entre "momentos de procura" e "momentos de revolta", ou ainda, entre o amor e o medo do amor, uma alternância própria de um círculo vicioso.

A argumentação do autor é carregada de teses com tintas metafísicas, pintando, a partir do filme, considerações existencialistas e universalistas por meio de uma escrita veloz e dinâmica, convocando uma pluralidade de nomes como pontos de apoio – filósofos (Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger), dramaturgos (Sófocles, Buchner), romancistas (Proust, Miller) e cineastas (Resnais, Wajda). Na fronteira entre um ensaio filosófico selvagem e uma inusitada crítica de cinema, sua enérgica argumentação teórica parece se sobrepor ao filme.

É curioso, no mínimo, que a abordagem de Sganzerla deixe de lado, em suas considerações sobre o círculo vicioso de repetição no filme, os aspectos sociais e econômicos que *Os cafajestes* coloca em cena. O crítico arrola expressões como "tragédia da consciência" e "tragédia metafísica", "impossibilidade do amor", "cosmovisão da dor", e ainda sugere que o filme consegue "suspender o tempo" e "projetá-lo no eterno", trazendo todo um vocabulário que entende o filme como palco de sentimentos universais e atemporais, excluindo da equação um dado central: o dinheiro.

Assim como em *Noite vazia*, as relações das personagens em *Os cafajestes* são também mediadas pelo dinheiro. Assim como em *Noite vazia*, há uma assimetria econômica entre as duas personagens masculinas. E, assim como em *Noite vazia*, os corpos das mulheres são tomados pelos homens como objetos, passíveis de serem explorados economicamente – num caso, mediante negociação e, no outro, mediante a extorsão violenta.

É bastante curioso o quanto a leitura de Sganzerla é uma espécie de inversão da recepção geral de *Os cafajestes*, a qual costumou prezar o filme tanto por seu estilo moderno *à la nouvelle vague* francesa quanto por sua crueza na representação de questões sociais e econômicas do presente, questões ausentes da resenha do jovem. Mas sua intuição (ou obsessão) crítica diante da ideia de repetição, mesmo que oblitere parte da força da obra (e das próprias repetições), ajuda-nos a perceber as surpreendentes correlações entre o filme e *Noite vazia*.

Os dois se estruturam por uma temporalidade linear e condensada, atravessada por uma sensação de falta de saída e tédio e por relações mediadas pelo dinheiro. Mais do que isso, há uma influência direta de *Os cafajestes* sobre Khouri, se tomarmos como referência as palavras do montador de *Noite vazia*, Mauro Alice, segundo quem o filme de Guerra teria sido inclusive

fundamental para o processo de criação de Khouri, talvez até mais importante do que obras de cineastas europeus como Antonioni que tanto vêm à tona quando se fala do estilo do cineasta paulista:

[Khouri] reaprendeu e viu uma possibilidade com *Os cafajestes*, onde encontrou uma licença total de história, nudez feminina sem ser lírica e sem buscar pureza, o cara cínico explorador, amoral. Ele viu essa possibilidade de revelar o mundo dele, o mundo que ele via em São Paulo. Eu sei disso porque o Khouri e o Biáfora assistiram ao filme. Eu sei que esse filme é tão ou mais importante do que qualquer Antonioni, Bergman e Ozu (Schwarzman, 2008, p. 205).

Pode-se até mesmo pensar na emblemática metáfora do dinheiro girando preso no projetor de película como uma representação análoga à imagem circular de *Os cafajestes* em sua mais célebre e memorável sequência, citada por praticamente todas as críticas do filme. Trata-se da cena em que Leda, nua, na praia, é fotografada contra sua vontade pelos dois cafajestes. A cena é bastante complexa em sua *mise en scène*, em sua elaboração do vínculo entre a circularidade repetitiva e a mediação do dinheiro.

Na cena, Leda, após sair do mar nua, fica desesperada e desorientada ao perceber o conversível de Jandir em movimento se distanciando, levando embora suas roupas deixadas pouco antes na areia. Enquanto ela corre em direção ao carro que se afasta, Jandir ao volante ergue sua calcinha ao vento como uma bandeira de vitória, e Vavá, seu comparsa, segue escondido dentro do porta-malas, sem Leda saber de sua presença (acreditava, até então, estar em um encontro a sós com Jandir na praia). Conforme ela corre, cai, se levanta e segue correndo, a câmera a acompanha, em um *travelling out*, indiferente às suas súplicas, mantendo quase sempre a mesma distância de seu corpo, alterando a velocidade para acompanhá-la, num jogo de vai e vem incômodo e provocativo, para não dizer sádico. Quando, exaurida, Leda cai ao chão sem voltar a se levantar, a câmera se afasta, emulando o movimento do carro de Jandir e o suposto olhar *voyeur* de Vavá no porta-malas.

A trilha musical de Luiz Bonfá com sua agitada percussão e seu melancólico saxofone que acompanhavam a cena até então se esvai e cede lugar a frenéticas e crescentes buzinas. Leda, agora vista de perto, levanta-se e olha aflita para o carro que, de longe, aproxima-se veloz e histérico. Às buzinas, somam-se agora os berros de Vavá, visto em plano próximo, vibrando enlouquecido de dentro do porta-malas aberto, uma caricatura de índio em batalha de faroeste, enquanto ataca Leda com seu obturador. Inicia-se, então, o famoso plano do *travelling* circular em torno de Leda, que, por sua vez, gira ao redor de si mesma, tentando proteger o corpo com

as mãos, atingida e oprimida pelos gritos de Vavá, pelo barulho do motor do carro e suas buzinas, e oprimida também pela lente da câmera fotográfica, indiretamente duplicada na lente de Ruy Guerra e de seu diretor de fotografia Toni Rabatoni, em um procedimento metanarrativo que atravessa a sequência. Podemos, inclusive, remeter-nos às palavras de André Parente (2019, p. 45) em suas reflexões sobre o "giro" no audiovisual para pensarmos a complexa dinâmica da cena de *Os cafajestes*: "o giro dissolve, de maneira muito especial, a relação campo/contracampo, ao criar uma nova modalidade nessa relação que é a de um extracampo absoluto, fractal, que só está fora na medida em que está dentro".

O que impressiona, além da composição do plano, que descreve, não exatamente um círculo geométrico, mas uma espiral ao redor de Leda, aproximando-se, por voltas cada vez mais fechadas, indicadas pelas marcas dos pneus em círculos cada vez menores, e por um movimento progressivo de *zoom*, é justamente a longa duração da sequência. A repetição circular do movimento e o som repetitivo dos gritos, das buzinas e do motor competem, na longa duração, para grifar a sensação de esgotamento que o ataque produz sobre a personagem, cada vez mais abatida. Não à toa, um crítico como Michel Mardore (1964, p. 83), na *Cahiers du cinéma*, ressaltou na "extraordinária" cena sua "atrocidade grandiosa em razão de sua duração". O aparentemente infundável movimento termina, subitamente, com um congelamento da imagem a mostrar Leda de braços abertos e olhar prostrado para a câmera, em um gesto clamando pelo fim que, enfim, chega, com sua imagem capturada nos clichês de Vavá e congelada no filme de Guerra, coroando o procedimento metanarrativo da sequência, que não deixa de compor, por sua vez, uma circularidade de outra ordem, circularidade de referentes entre o filme e o fora-do-filme.

Para Sganzerla (2010, p. 27), afinal, esse *travelling* circular é visto sinteticamente como uma recriação visual da estrutura circular de repetição do filme, em que tudo é conduzido à "repetição simétrica, em que só há um caminho, e onde qualquer tentativa de fuga é inútil." Também enxergáramos na cena do projetor de *Noite vazia* uma espécie de recriação visual do movimento do filme, mas atentos aos jogos de poder ali implicados, os quais, na leitura de Sganzerla sobre *Os cafajestes*, parecem ser deixados de lado.

Vale ver como outras autoras e autores leram tal sequência da praia, para melhor dimensionar a complexidade de sua *mise en scène* para além de ser uma metonímia da circularidade da trama. A pesquisadora Raquel Schefer (2015) é quem traz o termo metanarratividade, a fim de compreender a dimensão política na "superposição óptica dos pontos de vista" da câmera de Ruy Guerra/Toni Rabatoni com a câmera fotográfica de Vavá e na reflexividade do mecanismo de identificação cinematográfica aí envolvido.

A filmagem constitui aqui um procedimento metanarrativo: Vavá fotografa o corpo nu de Leda a partir do porta-malas entreaberto do carro. A posse desse "corpo de desejo" só pode se dar nesse segmento através do dispositivo fotográfico. Leda é possuída pelo olhar (o olhar de Jandir, o do dispositivo fotográfico). Esse movimento torna visível e desestabiliza, através de certas configurações particulares – superposição óptica dos pontos de vista, jogos com o fora de campo, duplicação do dispositivo cinematográfico pelo dispositivo fotográfico – o processo de identificação cinematográfica. Jandir troca o desejo de possuir a jovem por um conversível, projetando nessa transação – um pensamento em imagens do papel do valor nos processos de troca – sua aparente vontade de ascensão social. O plano-sequência se conclui com uma modificação da velocidade da imagem: a parada sobre a imagem se torna aqui a expressão formal do *pathos* de Leda (Schefer, 2015).

Um outro artigo recente, de Albert Elduque (2016), intitulado, sugestivamente, "O vôo do abutre: Ruy Guerra e a história das repetições", além de evocar a reflexividade da sequência da praia, em uma analogia que aproxima os rastros das marcas de pneu na areia ao redor de Leda com a passagem do tempo da escritura fílmica, vê uma metáfora crítica à noção de progresso no filme ao ler a imagem de Leda na praia como a imagem de Prometeu e do abutre que devora seu fígado (em uma leitura abertamente influenciada por Roger Bastide que usa o mito como exemplo de crítica ao progresso). Elduque descreve o mito como uma oposição entre a trajetória direta e orientada de Prometeu em busca do fogo para iluminar a humanidade e a sua queda "dominada pelas repetições", em que seu fígado é diariamente devorado e regenerado, "em uma eterna repetição em que o progresso é freado, mas não pela ausência da história, e sim por sua multiplicação ao infinito". Em *Os cafajestes*, "a imagem de Norma Bengell na praia é, sem dúvida, uma imagem de Prometeu e seu abutre: uma mescla de descobrimento luminoso e repetição eterna, de unidade e multiplicidade" (Elduque, 2016).

Elduque encontra, no procedimento circular da sequência, com suas repetições, a elaboração de uma crítica à objetificação do corpo feminino, tema central da obra, cujo foco está em dois homens em busca de imagens dos corpos de mulheres como moeda de troca comercial.

A circularidade dos processos capitalistas de troca materializados nas relações entre as personagens é, por sua vez, explicitada na análise de Randal Johnson sobre o filme, que, não por acaso, é citado por Elduque. Segundo Johnson (1984, p. 96), "uma série de trocas que, no fim, não levam a nada, estrutura o filme", cujos personagens andam "em círculos em busca de alguma satisfação, mas seus desejos são constantemente frustrados" – descrição perfeita também para *Noite vazia*. Talvez as noções de imobilidade circular e de busca de uma satisfação

frustrada tenham sido sopradas ao autor pela resenha de Sganzerla, que Johnson inclusive cita, mas elas ressurgem aqui lapidadas por um olhar menos preocupado com a universalidade da condição humana do que com as implicações do subdesenvolvimento e do regime de troca capitalista nas relações entre as personagens.

Enfim, nota-se uma reciprocidade visual e temática entre *Os cafajestes* e *Noite vazia* nessas imagens-sínteses: do giro da câmera ao redor do corpo nu feminino no primeiro, passa-se ao giro da bobina do projetor em frente ao rosto feminino no segundo. Nos dois casos, o cinema parece ser convocado a participar de um jogo em que a mulher é colocada como mercadoria e ele, o cinema, como mediador das relações, junto ao dinheiro. Naturalmente, a força de tal imagem-síntese é muito distinta nos dois casos. Em um, trata-se de uma breve imagem icônica (e simbólica) do dinheiro girando no projetor. No outro, trata-se de um complexo dispositivo de longa duração em movimento circular sob o qual um ponto de vista interior à diegese coincide com a câmera do filme – não à toa, a cena é muito mais memorável que a de *Noite vazia* (para além da questão do inédito no frontal feminino no cinema de distribuição comercial no Brasil).

Soma-se a tal correlação, a presença da repetição como engrenagem da trama e das personagens em *Noite vazia* e em *Os Cafajestes*, pelo menos segundo a leitura de Sganzerla do filme de Guerra. Podemos nos perguntar se haveria uma atração compartilhada entre diferentes autores (críticos e cineastas) pela ideia de repetição e pelas possibilidades de explorá-la no cinema.

Vale especificar que, mais do que uma ideia de repetição genérica, trata-se da repetição como experiência temporal das personagens na narrativa, experiência de sujeitos em crise, experiência de uma sensação fatalista, de tédio e de indiferença no interior de uma economia do dinheiro.

A repetição no cinema moderno e o absurdo da vida moderna

As narrativas confundem a mera sequenciação com a consequência real e, assim, impõem leis de causa e efeito em um mundo cuja única característica é a repetição insignificante.

Robert Stam – *O espetáculo interrompido*

Sganzerla não foi o único a ler a repetição como central na cinematografia moderna. Ao final da mesma década, o cineasta e crítico francês Luc Moullet, em uma entrevista dada em 1969 para a revista *Cahiers du cinéma*, foi resoluto ao elencar a repetição como uma das três características principais do "cinema moderno" – em contraponto ao "cinema antigo", o qual evitaria a repetição a todo custo (Moullet, 1969, p. 58).²¹

As outras duas características fundamentais do cinema moderno segundo o crítico se resumem nos termos "holocausto" e "ablação". Sem explicitar nenhuma conexão direta com o holocausto nazista, que tanto marcou obras do cinema moderno europeu, a ideia de Moullet com esse termo é de que o filme moderno se oferece "em holocausto" ao espectador para poder se tornar uma obra de arte. O filme propriamente dito seria a primeira etapa de uma operação artística que só se completaria quando em embate com o espectador; a obra não seria mais um fim, mas um meio. Tal definição, além de tangenciar uma virada teórica nos estudos literários que deslocou o foco de atenções para o leitor ao invés do autor (o célebre "A morte do autor" foi publicado por Roland Barthes em 1968), grifa a negatividade do cinema moderno, o qual produz uma relação antagônica entre filme e pessoa espectadora, sem aquele prazer da fruição cinematográfica tal qual produzido pelas narrativas de cinema do passado. Se o holocausto surge por um excesso de elementos negativos incorporados ao filme, elementos outrora negados no cinema do passado, a ablação é uma espécie de caminho complementar inverso, uma busca "do grau zero" do cinema pela redução, purificação e supressão cada vez maior de elementos, como se, no limite, o objetivo do cinema passasse a ser "mostrar uma tela em branco durante uma hora e meia" (Moullet, 1969, p. 61-2).

E a repetição? Assim como para Sganzerla, trata-se, inevitavelmente, de uma questão de desenvolvimento temporal, mas Moullet especifica-a através da noção de *duração*. Segundo ele, a modernidade cinematográfica representaria uma tomada de consciência, por parte dos realizadores, da noção de duração, entendida ou como uma série de elementos descritivos ou, mais interessante, como uma *restituição cronológica do pensamento do autor*, e caberia ao cinema moderno a missão de justificar e tornar aceitável tal duração. Na linha desse raciocínio, a repetição seria a forma de, através da estagnação da história e das personagens (aí há um ponto forte de encontro com as ideias de Sganzerla, pois a repetição recai na estagnação da história narrada), "desestagnar" o pensamento do realizador (e aí Moullet faz um salto para uma dimensão extra-narrativa, em uma triangulação obra-autor-espectador):

²¹ Agradecemos a Luiz Carlos Oliveira Jr. pela referência à entrevista de Moullet.

Ora, constatamos que, na maior parte dos filmes correntes, o realizador permanece no mesmo ponto ao longo de todo o filme. Enquanto a história evolui, enquanto os personagens evoluem, o realizador, ele, não evolui. Não há dinâmica no filme. É por isto que talvez fosse bom às vezes fazer filmes sobre a estagnação das personagens. É aí que verificamos se o realizador, privado do alibi da evolução anedótica das personagens, é capaz ou não de evoluir ele mesmo.

Aqui passamos à repetição, pois os filmes feitos sob este princípio correspondem ainda melhor ao espírito do realizador durante a preparação e confecção da obra, e com esse tipo de filme o realizador não pode nos enganar por muito tempo (Moulet, 1969, p. 61).

A colocação de Moulet é bastante instigante e, além de conferir centralidade a uma dimensão processual da criação que transpareceria na obra finalizada, ela revela uma tensão entre estagnação e dinamismo: à vida estagnada das personagens do filme corresponde um dinamismo da criação, um dinamismo do autor. Sem se referir à instância do pensamento do autor, Sganzerla, ao resenhar *Os cafajestes*, também se debatera com uma tensão semelhante entre o estático e o dinâmico. No filme de Guerra, o trágico da consciência daria vazão a um outro ciclo no filme, para além do ciclo de repetição de estrutura circular: o "ciclo de potenciação do processo trágico", de estrutura em espiral (Sganzerla, 2010, p. 26). Diferente do eterno retorno do círculo e de sua imobilidade, a espiral sugere transformação – no caso, um movimento de ascendência do fatalismo rumo ao absoluto e ao universal, no vocabulário do jovem crítico. Essa apresentação de dois ciclos – dificilmente distinguíveis, a bem da verdade, na sua argumentação – denota uma luta travada pelo seu texto com as ideias de estaticidade e dinamismo, imobilidade e transformação. Ora parece haver um genuíno deslumbramento diante da terrível força de estaticidade do fatalismo e da repetição, ora parece que é tarefa do filme dar uma forma dinâmica à repetição e romper a estaticidade para exprimi-la em movimento.

Nas considerações de Moulet, esse movimento dinâmico parece ficar à cargo do pensamento do autor, revelado potencialmente pela estaticidade da narrativa. Nessa linha, o crítico ataca Antonioni – eis que novamente o nome do cineasta italiano é trazido à tona nas discussões sobre repetição. Para Moulet, a obra de Antonioni, apesar de edificada sobre a duração e a repetição "como todo o cinema moderno"(!), não teria sido capaz de "dar vida" à duração e à repetição. Em contraposição, são elogiados alguns filmes do húngaro Miklós Jancsó por terem justamente tornado a repetição "dinâmica". Jancsó teria começado sua trajetória capturando "o lado artificial da repetição", mas depois "a exagera a tal ponto que a repetição acaba por se tornar um elemento motor do filme, um elemento vivaz". Sobre Jancsó, Moulet ainda enfatiza, opondo-se àqueles que enxergariam abstração na obra do cineasta, que ela

oferece concretamente o significado da repetição, pois "a vida é uma série de repetições" (Moulet, 1969, p. 58).

Duas coisas devem ser destacadas da argumentação de Moulet. A primeira, como já notamos, é o elogio do dinâmico que nasce a partir da repetição, algo que, aparentemente, Antonioni não soubera fazer. Esse dinamismo ou esse "dar vida" à repetição aconteceria quando a repetição se torna um motor do filme, "elemento vivaz" – consideração difícil de precisar, mas que, especulamos, talvez busque excluir a repetição como mero elemento de caracterização temática para elogiá-la como um "princípio" (termo utilizado por Moulet) da organização da obra no tempo, na duração. Nesse sentido, especulando um pouco mais, talvez Moulet colocasse *Noite vazia* ao lado de Antonioni na sua balança, pois se trata de um filme que não faz com que a repetição se imponha como motor formal do desenvolvimento temporal da obra. A trama do filme avança, linearmente, passo a passo, enquanto as personagens, nesse caminhar, angustiam-se com a eterna repetição do mesmo em suas vidas, repetição que atravessa a obra como uma caracterização temática contínua. Não seria impossível ler isso como falta de dinamismo.

O segundo ponto de destaque das ideias de Moulet é o que poderíamos nomear de "justificativa realista": a repetição na obra deixa de ser abstrata e passa a ser justificada em sua concretude na medida em que "a vida é uma série de repetições". Ou seja, trata-se de um princípio indireto de adequação (sem especificar se é uma adequação inconsciente e sintomática ou se propositadamente calculada) da forma artística com a vida, via um certo diagnóstico do que a vida seja. Robert Stam (1981, p. 84) diz algo semelhante ao comentar que as narrativas impõem leis de causa e efeito em um mundo cuja regra é a "repetição insignificante".

Lembremos aqui que, em "Becos sem saída", Sganzerla escrevera que os temas, assim como os heróis, do cinema moderno, sem explicação, "adquirem ares ilógicos e passam a representar os absurdos do mundo contemporâneo". É uma outra formulação que atesta algum tipo de adequação entre obra e mundo, visto aqui como "absurdo".

Apesar de soarem genéricas, constatações como essas, de que a vida é uma série de repetições ou de que o mundo é um absurdo sem sentido, ecoam, ora direta, ora indiretamente, a filosofia de Albert Camus exposta em *O mito de Sísifo*, ensaio publicado em 1942 dedicado justamente ao "Absurdo" ou à "sensibilidade absurda", a qual nasce da inquietação do homem diante da falta de sentido e lógica em sua vida. Resumidamente, segundo o autor, o sentimento do absurdo não se deve tanto ao fato de o mundo não fazer sentido, mas muito mais ao confronto entre esse mundo irrazoável e um "desejo desvairado de clareza" no homem. E,

paradoxalmente, é exatamente esse confronto, ou seja, o absurdo, a ligação do homem com o mundo em que vive (Camus, 2014, p. 34).

Para Camus, em termos éticos, não se deve evitar o absurdo e nem tratá-lo como uma conclusão, uma linha de chegada do pensamento em busca do sentido. Deve-se, pelo contrário, tomá-lo como ponto de partida para a vida. O suicídio físico – ou filosófico, que é a forma com que o autor caracteriza a "filosofia existencial" que não teria se esforçado no embate constante com o absurdo, freando diante de sua constatação – é um erro; viver é imperativo, na falta mesma de esperanças e de sentido, abraçando paradoxos e contradições sem resolvê-los.²²

Talvez, nesse aspecto, haja algo de "absurdo" em alguns filmes narrativos do cinema moderno, os quais não buscam concluir, ao final, a falta de sentido do mundo, mas partem dessa condição de saída, ao acompanhar suas personagens.

Seguindo um pouco mais o fio de Camus, encontramos em seu ensaio o exemplo do verdadeiro "herói absurdo" em Sísifo, figura da mitologia grega que fora condenada pelos deuses a empurrar no Inferno uma pesada pedra ladeira acima apenas para vê-la despencar ladeira abaixo, impondo-lhe a eterna repetição do mesmo martírio. Camus escolhe Sísifo como "herói absurdo" por diversos motivos. Em primeiro lugar, por conta de sua astúcia e, mais do que isso, por seu ódio aos deuses e seu amor à vida, exemplificado pelas sucessivas vezes em que enganara a Morte (Camus, 2014, p. 122-123). Se isso já o torna o "herói absurdo", é em seu castigo eterno que ele encontra a consciência trágica de sua situação de trabalho inútil e sem esperança e, ainda assim, na imaginação de Camus, ao repetir a ação, ele se mostraria superior aos deuses, superior à sua rocha, talvez até feliz:

O homem absurdo diz que sim e seu esforço não terá interrupção. Se há um destino pessoal, não há um destino superior ou ao menos só há um, que ele julga fatal e desprezível. De resto, sabe que é dono de seus dias. No instante sutil em que o homem se volta para a sua vida, Sísifo, regressando para a sua rocha, contempla essa sequência de ações desvinculadas que se tornou seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. [...]

É preciso imaginar Sísifo feliz (Camus, 2014, p. 124).

O "herói absurdo" de Camus é aquele condenado a uma eterna repetição sem sentido, consciente de seu trágico presente, mas, ao mesmo tempo, "dono de seus dias". O "herói moderno" do cinema, segundo Sganzerla, não parece acolher tal felicidade, mas habita, como

²² Esse dever do "homem absurdo" foi o que causou a admiração, por exemplo, de Maurice Blanchot (2001, p. 56-57) pelo ensaio de Camus.

Sísifo, o terreno da repetição. É impressionante, aliás, o quanto o vocabulário arrolado por Sganzerla em seus dois textos mais centrados no problema da repetição – "Becos sem saída" e "Resenha de *Os cafajestes*" – é muito próximo daquele usado por Camus: "fatalismo", "irracional", "ilógico", "revolta", "tragédia da consciência", "absurdo" – expressões que circulam entre os dois autores (e eles compartilham, além disso, a presença de outros autores citados em suas linhas, como Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e, indiretamente, através do mito de Édipo, Sófocles).

Independentemente de Sganzerla ter sido ou não influenciado pelas ideias de Camus, elas oferecem uma base filosófica para a compreensão do que poderia ser o "absurdo" e as "repetições" sem sentido da vida sobre as quais o cinema moderno se debruça. *Noite vazia* e *Os cafajestes*, cada um ao seu modo, vão trazer um pouco dessa sensibilidade para o terreno das relações mediadas pelo dinheiro, sem, contudo, estilhaçarem a cronologia de suas narrativas.

Para prosseguirmos no intuito de explorar a fecundidade da repetição na cinematografia brasileira enquanto expressão de uma crise do sujeito, vamos nos debruçar sobre um outro filme, também paulista e urbano, contemporâneo a *Noite vazia*, e mais ainda preocupado com a experiência de uma vida constituída como uma "série de repetições" em um mundo que se apresenta sem sentido. Um filme, mais do que os outros vistos até aqui, sob a regência de Sísifo.

Mil vezes recomeçar

Ambientado na mesma metrópole e filmado quase na mesma época, *São Paulo SA* (1965) de Luiz Sérgio Person, é em grande medida o oposto de *Noite vazia*. Ao invés da duração de uma única noite delimitada em poucos espaços, o filme percorre infindáveis locações na cidade abrangendo um período ficcional de tempo estendido por mais ou menos cinco anos (um letreiro de abertura demarca os fatos narrados entre 1957 e 1961, um pouco antes do período da filmagem, ocorrida em 1964). Ao invés de uma temporalidade linear e progressiva, o tempo é fragmentado e repleto de idas e vindas. Não mais brevemente interrompido por um *flashback*, o tempo narrado é, quase integralmente, um longo e labiríntico *flashback*. E, ao invés de uma cidade vazia, noturna e boêmia, vemos uma cidade, na maior parte do tempo, diurna, repleta de gente, acelerada. E, ainda assim, apesar de tantas diferenças, um fundo comum de crise e angústia se expressa em ambos os filmes, e se expressa através do motivo da repetição em sua dramaturgia, repetição como experiência de seus personagens.

Carlos (Walmor Chagas) é o protagonista que, logo no início, é visto através da janela de seu apartamento em uma briga com a esposa Luciana (Eva Wilma), empurrando-a para o

chão. A imagem de Luciana caída, perguntando em voz alta para o marido, que já não está mais no apartamento, os motivos de sua partida, é intercalada com a imagem de Carlos caminhando pelo centro da cidade, respondendo às perguntas dela em um improvável diálogo por campo e contracampo entre duas pessoas separadas por centenas de metros.

O passeio documental da câmera junto a Carlos pelas movimentadas ruas do centro é interrompido por um *flashback*, pela lembrança de Carlos de cinco anos atrás, conforme ele comenta, em *voz over*, lembrando-se da época em que, antes de Luciana, estivera com Ana. A lógica do retrospecto é colocada em marcha e só veremos a continuação dessa caminhada errante de Carlos, salvo por alguns breves momentos de passagem, ao final do filme, quando o *flashback* alcançar o presente novamente e a cena da briga com Luciana se repetir. Mas esse "presente" não chega a ter um estatuto temporal e narrativo de âncora, pois, a partir do retrospecto, o filme transcorre livremente, quase sem mais referências a esse momento.

São Paulo SA é centrado, pois, na vida de Carlos, um tipo de classe-média, embrutecido, machista, violento e angustiado, cuja trajetória de ascensão socioeconômica ao se inserir na crescente indústria automobilística será traçada em paralelo à trajetória de suas ambivalentes relações amorosas com três mulheres: a esposa Luciana, filha de família de classe-média; Hilda (Ana Esmeralda), burguesa intelectual e melancólica; e Ana (Darlene Glória), jovem modelo apresentada como hedonista. O retrospecto, ainda que se desenrole com alguma progressão rumo ao momento da briga do início do filme, é ordenado de forma bastante fragmentada, repleto de idas e vindas no tempo, enfocando diferentes aspectos e situações da vida de Carlos – ora no âmbito profissional, ora no âmbito amoroso.²³

Na primeira metade do filme, as relações amorosas de Carlos ditam o andamento da narrativa, enquanto, na segunda, a trajetória profissional ganha primazia. Quase que em blocos, o retrospecto se inicia pela relação já em curso de Carlos com Ana; em seguida, mostra o seu início de relacionamento com Luciana; depois, passa para cenas com Hilda, relação apresentada por uma fragmentação mais acentuada, com *flashbacks* próprios, no interior do grande *flashback*.

Nessa primeira metade, o trabalho de Carlos é apresentado em episódios curtos, nas passagens entre os blocos mais longos dedicados às mulheres com quem ele se relaciona. Em um desses momentos, a voz de Carlos, sobre imagens de uma fábrica de automóveis, explica a

²³ Conforme Marta Nehring (a quem recorremos uma vez mais, dada a minúcia de suas análises), o filme seria dividido em múltiplas séries narrativas – série-Luciana, série-Ana, série-Hilda, série-trabalho, série-deambulação. Dessas todas, é a série-trabalho a que possui uma ordenação mais linear, acompanhando a ascensão econômica do protagonista passo a passo (Nehring, 2007, p. 118–119).

sua inserção profissional no contexto do *boom* automobilístico, trabalhando de inspetor de produção na Volkswagen. O trecho revela também sua lucrativa e dissimulada parceria com o ítalo-brasileiro Arturo Carrari (Otelo Zeloni), pequeno industrial fornecedor de autopeças de qualidade duvidosa que Carlos ajudava a empurrar para a Volkswagen por uma operação que, mais tarde, seria responsável por sua demissão.

Ao final da primeira metade do filme, uma situação sufocante fica delineada. Carlos está claramente em crise no seu namoro com Luciana, arisco às insistências dela para que passem mais tempo juntos. Seu relacionamento extraoficial com Ana, cuja independência lhe incute ciúmes profundos, também se mostra uma fonte de tormento. Em termos profissionais, encontra-se agora empregado na fábrica de Arturo, mas a situação tampouco lhe oferece algum alento. Ele segue, na maior parte do tempo, emburrado, irritado e angustiado. Traçado tal panorama, irrompe, marcando o fim dessa primeira metade, um episódio chave, significativo pela forma com que demarca o ciclo de repetição de *São Paulo SA*: sob o som *over* de um monólogo obsessivo e quase delirante, Carlos praticamente colapsa com um ataque de pânico enquanto cruza a pé o Viaduto do Chá, em meio à indiferença dos transeuntes.

A breve cena, que dura menos de um minuto, começa por um movimento lateral de câmera seguindo Carlos caminhando pelo viaduto em meio a outros pedestres com passo acelerado, com a paisagem do Vale do Anhangabaú ao fundo. Em cortes súbitos, surgem breves imagens fabris de engrenagens dispostas em série, vistas também através de um movimento lateral de câmera, ora da esquerda para direita, ora da direita para esquerda, grifando o conflito visual no choque entre os planos. O ritmo acelerado dos cortes rima com o ritmo acelerado do monólogo de Carlos, constante ao longo de toda a cena, acompanhando as alternâncias entre as imagens das engrenagens e as de sua caminhada. Então, Carlos aparece não mais andando, mas apoiando-se no corrimão do parapeito do viaduto, observando o horizonte. Sucedem-se outros planos de engrenagens, agora sendo produzidas em uma máquina. Carlos se vira, com falta de ar, olhar perdido. Mais engrenagens. E ele se vira novamente e levanta o rosto para o alto, ao longe, em um gesto que a câmera segue, desenquadrando-o até ser ofuscada pelo branco do céu claro que preenche quase a tela inteira. Fim de cena e fim do monólogo que a acompanhava, o qual se lê integralmente abaixo:

Recomeçar, trabalhar, mil vezes tentar ser um homem, trabalhar com Arturo, esquecer Ana, apagar Luciana, não lembrar-se senão do trabalho, das cinquenta obrigações diárias. Lembrar-se somente das mil chateações diárias do trabalho. Lembrar-se de uma engrenagem, e mais outra, e mais outra, e mais outra. Uma engrenagem e depois o eixo deve ser entregue dentro do

prazo estabelecido. Mil vezes recomeçar. Recomeçar de novo. Recomeçar sempre. Esquecer Ana, apagar Luciana, lembrar-se das cinquenta obrigações diárias do trabalho. Recomeçar. Recomeçar. Aceitar. Aceitar. Aceitar. Recomeçar. Recomeçar. Aceitar. Aceitar.

O texto falado exprime o desacordo que existe entre o que Carlos enxerga como seus deveres na vida e a sua capacidade de efetivamente cumprí-los. O trabalho aparece como imperativo, enquanto os relacionamentos devem ser esquecidos. Mas esse mesmo trabalho é a chateação e a obrigação em somatória crescente: cinquenta obrigações, mil chateações. O próprio andamento do texto com suas repetições de palavras acrescido ao tom cada vez mais acelerado com que Carlos fala demonstra a crise envolvida no processo de "aceitar" e "recomeçar", de "mil vezes recomeçar".

Qualquer semelhança com Sísifo não deve ser mera coincidência. E a descrição de Camus para o momento da vida em que o "absurdo" acomete um sujeito, momento em que o sujeito começa a indagar pelo "porquê" de sua vida, guarda curiosa semelhança literária com o texto de Carlos em sua rítmica enumeração da rotina:

Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o "porquê" e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro (Camus, 2014, p. 27).

O paralelo entre Carlos e o trágico personagem grego fora inclusive notado em crítica de José Wolf à época do filme.²⁴ Porém, o personagem de *São Paulo SA*, diferentemente do homem camusiano que questionava o porquê das coisas em um "belo dia" de uma vida em que tudo transcorria sem problemas, não chega a alcançar a formulação de um assombro diante do irracional. Carlos perde o ar e quase desmaia, tomado por angústia e desespero. Marta Nehring (2007, p. 134-135) nota o fato curioso de que o momento mais "sufocante" para Carlos ocorra justamente no espaço bastante aberto ao ar livre do Viaduto do Chá – o que talvez aponte a cidade como causa de seu sufocamento. Carlos, enfim, não é o "herói absurdo", feliz por recomeçar mil vezes o seu trabalho inútil.

²⁴ Em crítica à época, José Wolf notara o paralelo de Carlos com o Sísifo de Camus (De Moraes, 2010, p. 187–188).

A ideia de *trabalho* é central, tanto no imaginário em torno de Sísifo, como nos lembra Verena Kast (2017)²⁵, quanto na crise de Carlos. A montagem da cena no viaduto, além de construir visualmente a sensação de angústia da personagem com sua velocidade de cortes, contribui para uma metafórica associação entre pessoas e máquinas, entre personagem e engrenagem, ressaltada pelos movimentos das pessoas no viaduto e da câmera diante das prateleiras da fábrica. Os repetitivos movimentos mecânicos das máquinas junto aos repetitivos planos das engrenagens em série acabam por ecoar a subjetividade de Carlos expressa, por sua vez, em seu repetitivo solilóquio. A justaposição dessas variadas repetições fortalece a metáfora que conecta a crise subjetiva de Carlos ao universo fabril.

E não se trata simplesmente de notar que a personagem está oprimida pelas "cinquenta obrigações diárias" e pelas "mil chateações diárias do trabalho", mas sim de perceber que o peso do mundo do trabalho, com sua lógica serial, maquinal e repetitiva, interfere violentamente em toda sua vida e em sua psique, impondo-lhe seu ritmo e levando-o a pensar, afinal, que é preciso lembrar-se *somente* das chateações do trabalho, e que, para tentar ser um homem, é preciso trabalhar. Camus (2014, p. 27), não à toa, chamara de "maquinal" a vida que levava o hipotético homem subitamente tomado de assombro.

Nas palavras de Ismail Xavier (2006, p. 20), *São Paulo SA* apresenta a clássica metáfora da "desumanização" implicada no trabalho industrial, vista aqui não apenas como condição do operário, mas como "ordem geral" da sociedade. Jaison Castro Silva (2009, p. 8) vê na sequência do Viaduto do Chá a transformação do indivíduo em uma "peça de engrenagem", desprotegido sob a lógica do "círculo infernal de repetição" que o condena ao "automatismo".

Camus (2014, p. 123), que associara apenas de passagem a figura do operário à de Sísifo, chamando este de "proletário dos deuses", não foi o primeiro a notar tal paralelo entre a repetição na fábrica e aquela do trabalho em uma montanha no Hades. Engels, em 1848, traça um paralelo direto entre trabalho do proletário com o mito de Sísifo, conforme lemos abaixo, em trecho citado por Walter Benjamin em uma seção dos fragmentos de sua obra *Passagens* dedicada precisamente ao tema do *eterno retorno*:

A triste rotina de um infundável sofrimento no trabalho, no qual o mesmo processo mecânico é repetido sempre, assemelha-se ao trabalho de Sísifo; o fardo do trabalho tal qual a pedra de Sísifo, despenca sempre sobre o operário esgotado. (Engels *apud* Benjamin, 2009, p. 146)

²⁵ A psicóloga Verena Kast, ao se debruçar sobre o arquétipo de Sísifo, ressalta o quanto o mito está ligado ao trabalho e o quanto ele se cola a uma determinada crise da "metade da vida", diante do rumo repetitivo das coisas (KAST, 2017, p. 22).

Benjamin dá um passo além a partir de Engels e diagnostica, no mesmo fragmento, uma correlação entre a pedra de Sísifo que despenca sobre o operário e o sentimento de tédio que se espalha pela burguesia, correlação expressa segundo fórmula que vê o trabalho repetitivo na fábrica como a "infraestrutura econômica do tédio ideológico das classes superiores" (Benjamin, 2009, p. 146), o que de certa forma fornece uma chave interpretativa para essa "ordem geral" tomada pelo ritmo fabril. Mais do que *São Paulo SA, é Noite vazia* que parece contemplado pelo aforismo de Benjamin com sua noção de "tédio ideológico" – com o detalhe de que, no filme, a "infraestrutura econômica" da fábrica está justamente ausente.

Também em *São Paulo SA*, na maior parte do tempo, os operários estão ausentes, ainda que tenham relativo destaque enquanto "tipo social" em uma cena notável na qual fiscais do ministério do trabalho inspecionam as péssimas condições da fábrica de Arturo (e depois são despachados com uma simpática e aguardada propina). De toda forma, o filme dá a ver, não apenas através das locações fabris, mas também nos *flashes* da sequência do Viaduto do Chá, através de sua montagem acelerada, seus enquadramentos e seus movimentos de câmera diante das engrenagens, certo caráter "infernado" da repetição que reina no mundo do trabalho industrial.

Nas primeiras décadas do século XX, não foram poucos os filmes, em geral associados às vanguardas, que se debruçaram sobre o universo urbano e fabril, atentos para os seus ritmos mecânicos, acelerados e repetitivos, um universo que, por sua vez, influenciava a composição dos enquadramentos e o ritmo das montagens dos filmes. Os planos acelerados de engrenagens em *São Paulo SA* ecoam esse imaginário iconográfico, patente, por exemplo, no soviético *O homem com a câmera* (1919, Dziga Vertov), o qual inclusive grifa a afinidade da tecnologia cinematográfica (através, por exemplo, do movimento circular da manivela das câmeras) com as máquinas, engrenagens e bobinas do mundo industrial – associação entre o artista e o operário, entre o cinema e a fábrica, associação bastante significativa no contexto pós-revolução russa.

Já um filme como *Balé mecânico*, além dos planos de pistões, pêndulos e rodas, consegue transformar uma imagem bem pouco "maquinal" em uma verdadeira engrenagem, ao repetir sucessivamente, de forma incansável, os mesmos segundos da imagem de uma mulher subindo uma escadaria e levando um grande saco sobre os ombros. Standish Lawder (1975, p. 152-153), em seu livro *The cubist cinema*, ao comentar essa sequência, utiliza a mesma metáfora de Engels para as fábricas ao retomar o mito de Sísifo em sua descrição da cena. Malcom Turvey (2002, p. 42), por sua vez, lembra a estética do "maquinismo" dos anos 1920,

através da qual a repetição rouba a profundidade psicológica dos seres, transformando-os em máquinas ou objetos mecânicos.

Porém, nesses filmes e em tantos outros – como também no "sinfônico" *Berlin, sinfonia de uma cidade* (1927, Walter Ruttmann) –, o sofrido esforço repetitivo do operário não é colocado em destaque, e, quando não completamente ausente, é apenas integrado como máquina na "sinfonia" geral.

Dando um salto para o Brasil da segunda metade do século XX, encontraremos em algumas obras um olhar cinematográfico que se detém no esforço do corpo em repetição durante o trabalho fabril e mecânico. É o caso, por exemplo, do ficcional *Esse mundo é meu* (1964, Sérgio Ricardo), em que o protagonista é visto longamente, por uma câmera que aos poucos se aproxima de seu corpo, marretando uma chapa de ferro sobre uma bigorna – imagem mostrada nos primeiros minutos do filme e que se repete com alguma variação ao final. A duração sem cortes se mostra essencial para captar o esforço físico da repetição. E a repetição do plano no início e fim do filme, essencial para reforçar a dinâmica justamente repetitiva desse trabalho. Anos depois, um documentário como *Chapeleiros* (1983, Adrian Cooper), com longos planos no interior de uma fábrica no interior paulista, planos nos quais uma mesma ação é vista se repetindo sem cessar, dedica-se quase que exclusivamente a acompanhar o ritmo dos corpos no ambiente de trabalho fabril.

Como fim dessa breve digressão sobre "repetição e fábrica", e a título de hipótese, podemos pensar que, na medida em que o cinema "mimetiza" um certo ritmo acelerado da fábrica e grifa a repetição maquinal, cortando os planos de forma acelerada e estilhaçando a percepção, ele pode acabar por minimizar o esforço do corpo em situação de trabalho, nivelando-o como máquina igualmente (ainda que possa dar conta do absurdo de seus movimentos repetitivos). Por outro lado, na medida em que a duração dos planos se alonga e os cortes se tornam rarefeitos, a repetição deixa de ser grifada pela máquina (seja a máquina da fábrica, seja a máquina-cinema), e passa a ser grifada pelo corpo em trabalho, capturado na duração de seu esforço.

Voltemos, enfim, a *São Paulo SA*. O tédio, de que fala Walter Benjamin, não parece, a bem da verdade, condizer com o sentimento de angústia de Carlos em suas repetições. Diferente de Luís e Nelson em *Noite vazia*, Carlos não deseja encontrar uma diversão satisfatória e redentora, algo que seja diferente no panorama de repetição constante e tediosa do mesmo. Sua crise está muito mais ligada a uma dificuldade em se adaptar a uma outra repetição constante do mesmo, destino de seu arrivismo social: o cotidiano de um *status quo*, seja no trabalho, seja no casamento. Seu movimento arrivista, aliás, é uma marca que também o distingue das

personagens de *Noite vazia*; ele não é um burguês com uma condição socioeconômica dada e estabelecida, um herdeiro acomodado, mas sim um funcionário de classe média que, pouco a pouco, galga trabalhos relativamente melhores na contemporânea e crescente indústria de automóveis e passa a assumir compromissos mais "integrados" à sociedade pequeno-burguesa, como o seu casamento com Luciana demonstra.

O ciclo de repetição no qual Carlos se insere, portanto, não é o do "tédio ideológico das camadas superiores". Também não é, diretamente, o ciclo de repetição no chão de fábrica, ainda que a ele se vincule na medida em que sua experiência de vida parece organizada também por uma regularidade mecânica (no caso, regularidade de suas obrigações sociais e profissionais). Ismail Xavier diz que decisiva na crise de Carlos é a "referência ao tempo do relógio, à repetição dos ciclos do trabalho cotidiano", situação que coloca o "tempo" como o seu "pesadelo". O filme, portanto, vê na "dor do trabalho industrial e sua administração", o "solo de experiência a contaminar *todos os aspectos da vida*" (Xavier, 2006, p. 20, grifo nosso).

A personagem se vê oprimida por uma certa ordem geral moldada conforme o ritmo maquinal e repetitivo da fábrica, mas sua vida segue em uma progressão, desenvolvendo-se nos relacionamentos e no trabalho, ainda que tudo seja visto como uma condenação passiva sob o automatismo social. Não há, assim, uma materialização da repetição na dinâmica narrativa do próprio filme. Pensando especulativamente, a partir do vocabulário de Moullet ou de Sganzerla, não há dinamismo da repetição, mas apenas sua consideração temática. Não há movimento em espiral, somente uma imagem do círculo projetada em uma narrativa que, teoricamente, "avança".

Mas pensar assim seria um engano. É na ideia de *recomeçar*, não por acaso repetida obsessivamente em seu monólogo ("mil vezes recomeçar"), que se encontra a materialização da temporalidade do ciclo da repetição na dramaturgia do filme de uma forma dinâmica. Em outras palavras, é na tentativa de quebrar a inércia de sua vida através de uma mudança brusca – o recomeço – que Carlos acaba sendo mais profundamente tragado na armadilha de um tempo de repetições: "aceitar". Aceitar e recomeçar se complementam. Ora parecem dois movimentos opostos, em conflito em sua mente, e ora parecem sinônimos, recomeçar como aceitação. Seja como for, as tentativas de "recomeçar" culminam fatalmente em repetição e não em mudança de rumo para Carlos, como o final do filme atesta com cruzeza.

Antes, porém, de passar para o desfecho do filme, é interessante ver como a ideia de recomeçar se desenvolve do surto de Carlos em diante por pequenas repetições. A cena seguinte ao Viaduto do Chá se passa justamente na mesma sala de aula do curso de inglês onde ele conhecera Luciana, conforme visto ainda nos primeiros minutos de seu retrospecto. O retorno

ao espaço onde sua relação com a futura esposa começou marca didaticamente a tentativa de recomeço empreendida por ele, movimento que fica sublinhado pelas inúmeras repetições entre as duas cenas: em ambas Carlos chega atrasado à aula e, ao entrar, esquece-se de fechar a porta; em ambas, durante o exercício de repetir frases ditadas em inglês – exercício de repetição que, por sua vez, sublinha um certo caráter massificado e serial do aprendizado, contribuindo para a metáfora homem-engrenagem –, Carlos e Luciana trocam olhares (na primeira vez, de flerte; da segunda, ensaiando uma reconciliação); ambas as vezes, Carlos e Luciana conversam após a aula enquanto caminham pela Praça da República. Se, por um lado, as repetições sugerem o automatismo do cotidiano, por outro, elas ajudam a construir esse desejado e, ao final, malgrado movimento de recomeçar.

Repetições como essa marcam a apresentação das relações de Carlos com as outras personagens, instaurando um *modus operandi* para tais relações a partir de recorrências evidentes: mais de uma vez, Carlos encontra Hilda por acaso, caminhando na rua; mais de uma vez, Carlos vai até Arturo cobrar o dinheiro que lhe é devido; mais de uma vez Carlos tem um acesso de ciúmes diante de Ana que sai para passear de barco com outros homens. Através de uma simplificação de motivos, as repetições ajudam a definir a forma como cada relação se estabelece, e, ao mesmo tempo, acentuam o automatismo social que atravessa o filme.

Na relação com Hilda, porém, há um detalhe que a distingue das outras: a apresentação fragmentada e desordenada temporalmente de suas cenas, com *flashbacks* próprios, motivados, entre outras coisas, pelo impacto causado por seu suicídio. A descoberta do corpo da amante morta por Carlos é a primeira cena do bloco dedicado a Hilda. Diante do cadáver e ao lado de investigadores policiais, Carlos passa a rememorar a relação com Hilda, cujos momentos se sucedem na montagem de forma não linear: encontros ao acaso na rua, passeio por uma exposição de arte no Parque do Ibirapuera, um fim de semana na praia.

O bloco de Hilda é marcado por suas próprias repetições, as quais têm menos ligação com a expansão do mundo maquinal e serial da fábrica para além de seus muros, e muito mais com a obsessão, e talvez até o trauma, de Carlos frente à morte da amante, sentimentos expressos, entre outras coisas, pelo tom abatido e melancólico de incredulidade de sua fala em *over*, repetindo várias vezes: "Hilda está morta".

A melancolia, porém, guarda seu vínculo indireto com o ritmo acelerado da metrópole, com a burocracia do trabalho, a repetição da fábrica. Vislumbramos tal vínculo no próprio discurso de Carlos, enquanto ele caminha bastante triste pelo centro. Ouvimos sua voz refletindo (e ruminando) sobre a morte de Hilda, e a certa altura ele comenta, angustiado pela velocidade do tempo transcorrido entre os encontros com a amante e seu trágico fim, tudo tendo

se passado "depressa como tudo que se passa em São Paulo". Depois, na segunda metade do filme, quando vemos, em retrospecto no retrospecto, um segundo encontro ao acaso de Carlos com Hilda, esta o leva para seu apartamento e, mostrando-se bastante deprimida, repete sem cessar que sua dor é "pessoal e intransferível". A contradição, como nota Jaison Silva (2009, p. 8) em artigo intitulado justamente "Metrópole e melancolia", é que a dor mais intimamente pessoal de Hilda adquire uma expressão própria de documentos e papéis de linguagem burocrática e massificada.

A montagem das cenas do bloco inicial de Hilda também auxilia a dar forma à obsessão traumática de Carlos pelo retorno constante à sequência de diálogo com o detetive diante do corpo inerte da mulher. Os retornos a esse momento, no geral, servem para ancorar os outros *flashbacks*, mostrando momentos até certo ponto felizes do casal, no solo do tempo do interrogatório informal dentro do apartamento. Mas tais retornos não se limitam a essa função. A extrapolação da função de âncora fica evidente, já perto do fim do filme, quando ocorre uma repetição da exata mesma ação vista muito tempo antes, na apresentação da personagem de Hilda: o detetive examina um frasco de remédios ao lado do corpo da mulher morta e pergunta a Carlos se ele a conhecia. Esta é, com exceção da sequência da briga com Luciana que abre o filme, a única repetição de uma mesma ação, de um mesmo trecho do tempo cronológico, ao longo do filme (ainda que a montagem nos dois momentos não seja exatamente idêntica). É uma repetição que ajuda, pois, a marcar o peso da morte de Hilda para Carlos, é um transbordamento de sua subjetividade para a montagem do filme, ambas, subjetividade e montagem, "obcecadas" pela imagem da mulher morta. Esta repetição é um exemplo claro do que Gérard Genette, em seus estudos de narratologia, chamou de *frequência narrativa repetitiva*.

O conceito de *frequência narrativa* é trazido por Genette para exprimir relações de repetição entre *narrativa* e *diegese*. Ele é bastante proveitoso, enquanto ferramenta, para analisar a elaboração temporal dos filmes. O termo narrativa, tradução de *récit*, representa aqui o *enunciado narrativo*, enquanto a diegese diz respeito à história narrada, ou seja, aos acontecimentos referidos pelo enunciado (Genette, 1972, p. 71-72) – nos termos do formalismo russo, no lugar de narrativa e diegese, poderíamos falar, respectivamente, em trama (ou *syuzhet*) e fábula (Tomachevski, 1970, p. 173). Enfim, a partir desse par conceitual, Genette elabora uma espécie de combinatória entre a repetição ou não de um acontecimento na diegese com a repetição ou não de um enunciado na narrativa. Ficam estabelecidos, portanto, quatro casos de frequência narrativa: 1) quando se conta uma vez o que se passou uma vez na história, caso de frequência da narrativa *singulativa*; 2) quando se conta *n* vezes o que se passou *n* vezes

(variação da *singulativa*); 3) quando se conta repetidas vezes o que se passou uma vez, caso da narrativa *repetitiva*; 4) e quando se conta uma vez o que se passou repetidas vezes, caso da narrativa *iterativa* (Genette, 1972, p. 146-148).

Genette demonstra um interesse enorme pelo caso *iterativo* e esmiúça a forma como Proust em *Em busca do tempo perdido* vai sistematicamente na contramão do que fora o mais comum na literatura clássica: subordinar a narrativa *iterativa* – muito próxima de uma descrição de contexto, de hábito etc. – às ações narradas (do *singulativo*), que supostamente seriam responsáveis por mover uma história. Proust sai desse esquema clássico de subordinação da descrição à narração e, segundo Genette (1972, p. 148-149), conta em alguns de seus livros não tanto "algo que se passou", mas "algo que se passava".

Em tentativa de transpor elementos da narratologia literária para o cinema, Gaudreault e Jost consideram tal frequência *iterativa* a mais difícil de ser colocada em prática, dada certa "tendência singulativa" do audiovisual (Gaudreault; Jost, 2009, p. 156): a narrativa fílmica não se dá por tempos verbais (ou não se dá *somente* por tempos verbais, afinal as palavras habitam o cinema), mas por imagens e sons, ações e descrições audiovisuais que se apresentam, mesmo em *flashbacks*, como presentes: "Contrariamente ao verbo, que situa imediatamente o eixo temporal, a imagem cinematográfica teria um único tempo, e, deveríamos admitir [...] que, 'no cinema, tudo está sempre no presente'" (p. 131).²⁶

Apesar da alegada dificuldade, vimos como *Noite vazia* é pontuado por elementos de uma narrativa *iterativa*. A simetria de início e fim coloca o filme nesse registro do "hábito" cotidiano, mesmo sem repetir mais de uma noite na obra. Os diálogos da dupla de homens reiteram que aquela noite mostrada é apenas uma como outras, como tantas passadas (e até futuras), o que de saída coloca seus acontecimentos sob a suspeita (reiterada ao longo de vários momentos) de que tudo seja uma tediosa repetição habitual. A singularidade do que vemos: o encontro com Mara e Cristina em um restaurante japonês, o banho de chuva, os conflitos em torno do dinheiro, o sexo, enfim, tudo se contamina pelo caráter habitual da busca dos homens pelo "diferente". A narrativa *singulativa* é, de certa forma, assombrada pela *iterativa* no filme.

São Paulo SA, por sua vez, vai por um outro caminho. O filme é a dramatização da angústia de uma personagem diante dos rumos automatizados e repetitivos de sua vida, de seu

²⁶ Gaudreault e Jost avançam com mais atenção nas comparações linguísticas para notar, primeiramente, que melhor do que definir a imagem cinematográfica pelo tempo verbal do presente é defini-la pelo modo do indicativo. Porém, avançando um tanto mais ainda, chegam à conclusão de que o modo, tanto quanto o tempo, também não dá conta, e que a imagem cinematográfica "se define mais por sua característica *aspectual imperfectiva*, de mostrar o decurso das coisas, do que por sua qualidade temporal (o *presente*) ou modal (o *indicativo*)" (2009, p.133).

trabalho e de seu casamento: ele deseja romper o automatismo asfixiante e "recomeçar". O que vemos, contudo, é sua trajetória em transformação: desdobram-se suas relações com o trabalho e com suas amantes e esposa num ritmo paralelo à sua crescente angústia. O habitual e o automatismo não ganham primazia nas ações da narrativa, por mais que as coisas se repitam: a mesma sala de aula, os mesmos encontros ao acaso, o mesmo ciúme doentio. Em *Noite vazia*, ainda que só seja mostrada uma singular noite entre as personagens, o caráter habitual parece ter primazia sobre as ações singulares.

Em *São Paulo SA*, as descrições habituais se encaixam numa narrativa fragmentária que, apesar de descontínua, oferece um movimento contínuo de exasperação crescente, culminando em explosões como a briga do casal ao final (e no início) ou o surto no Viaduto do Chá, entre outras. Retomando um pouco o vocabulário de Sganzerla, que nota em *Os cafajestes* um ciclo vicioso de repetição e um ciclo espiralar de potenciação trágica, diríamos que *São Paulo SA* aposta no movimento espiralar na narrativa.

Seguindo no decurso do filme, a vontade explosiva de "recomeçar" se desdobra, após uma primeira tentativa de Carlos se aproximar de Luciana, com uma nova e repetida tentativa de aproximação durante o Ano Novo, data simbolicamente carregada da promessa de recomeços e transformações, o que Carlos não deixa de externalizar quando, bêbado, dirige até a casa de Luciana nas primeiras horas da manhã do dia primeiro de janeiro e berra por ela, diante de suas janelas cerradas: "Viva o ano novo! Vida nova, Luciana! [...] A vida recomeça! [...] E agora eu quero recomeçar tudo em ordem! Em ordem!". Enquanto promete um recomeço "em ordem", Carlos quebra e estilhaça garrafas de bebida e, sem obter resposta das janelas mudas que o encaram de volta, sai fugido após escutar o som de sirenes de polícia.

A frustração do dia do Ano Novo logo passa e o casal, enfim, reata. As coisas parecem aos poucos se ajeitar na vida de Carlos: ele e Luciana enfim se casam e tem um filho que, apresentado após uma elipse na montagem, sequer tem nome – o filme, bem como Carlos, não parece lhe dar muita atenção. Estabilizada, até certo ponto, a relação conjugal, nessa segunda metade de filme, o lado profissional da vida de Carlos será mais esmiuçado e Arturo Carrari cresce como personagem, como chefe e como amigo indesejado de Carlos. Semelhante à relação de Nelson com Luís em *Noite vazia*, Carlos não tem forças para "escapar" da presença de Arturo (traço que os filmes compartilham: a passividade de seus protagonistas diante de suas vontades).

Quando Carlos viaja para a casa de campo de Arturo, ambos com suas esposas e filhos, há um outro momento chave, marcado por um monólogo em *over* do protagonista. Enquanto desfilam imagens das duas famílias felizes comendo macarrão e bebendo vinho, interrompidas

apenas por uma breve imagem de Carlos caminhando pela Praça da Sé (trecho de provável continuidade com o momento inicial do filme, anterior ao início do retrospecto), o comentário *over* cria um contraste, expressa a ambivalência amarga do almejado e conquistado *status quo*, cujo modelo é Arturo que, como ele diz, através de uma listagem de características conflitantes, é um homem bom, rico, que massacra seus operários, rouba quando pode e tem grandes e desonestas ambições, e, ainda assim, é um *exemplo*. Como sintetiza Ismail Xavier (2006, p. 19), Carlos, "embora cúmplice de Carrari nas trapaças e eficiente no trabalho, vive todo o esquema com um indefinido mal-estar de quem não se ilude com o desvalor implicado no seu papel social".

É curioso que, pouco antes dessa sequência, ainda na casa de campo, surja uma cena de contraponto a esse mal-estar, a esse "desvalor". Antes do jantar, Carlos e o chefe estão em uma pequena edícula separada por alguns metros da casa principal, onde fica o gerador de energia do local, que Carlos se esforça em fazer funcionar. O equipamento, com suas manivelas, suas engrenagens, suas correias e seu motor barulhento, em tudo lembra o mundo da indústria, das fábricas onde trabalham. O suor e o esforço que Carlos empreende parecem ser recompensados quando ele nota a lâmpada no teto acesa, trocando em seguida um olhar alegre com Arturo que apaga a lamparina que até então trazia consigo. Pode-se quase ler uma lição marxista aqui, segundo a qual a alegria do homem em fazer funcionar a máquina só é possível pois, naquele contexto, ele está justamente fora do âmbito do trabalho assalariado, ou seja, ele não está sendo explorado, vendendo seu tempo e seu trabalho em prol do lucro alheio, alienado do valor de uso do que produz. Por mais que Carlos seja funcionário de Arturo, a cena não sublinha essa hierarquia, colocando-os lado a lado. As máquinas podem ser parecidas com as da fábrica, o esforço físico pode ser semelhante ao de um operário, mas a experiência é outra. O filme parece explicitar, afinal, que o problema talvez não esteja nas máquinas e nas engrenagens, mas na experiência repetitiva, automatizada e alienante do trabalho sob exploração.

Apesar dessas breves alegrias, o mal-estar de Carlos só cresce ao longo da segunda metade do filme, impulsionado tanto pela descoberta da morte de Hilda, quanto pelo convite de Arturo para que se tornem sócios. O convite, como confia Arturo ao futuro sócio, teria nascido por sugestão de Luciana, esposa de Carlos com grandes ambições sociais. Ao se ver como peça de maquinação da esposa, Carlos, em seu machismo incorrigível, se irrita profundamente.

A explosão de seu mal-estar resultará em sua desesperada fuga. Carlos abandona a esposa e o filho logo após a briga do casal já vista no início do filme (vista agora de maneira audível e filmada do interior do apartamento – diferente da primeira vez, em que fora mostrada

em silêncio através da janela). O movimento impulsivo da fuga de Carlos em busca de se libertar do casamento, do trabalho e do peso de todas as outras "obrigações diárias" leva-o a roubar um carro e a dirigir alucinado para fora da cidade noite adentro até acordar, na manhã seguinte, parado no acostamento de uma estrada na serra, com o mar ao fundo, no horizonte. Abandonando o carro furtado, Carlos acena para um caminhão e pega uma carona. Passado um tempo na estrada, adormecido novamente, Carlos é então acordado pelo motorista: chegaram ao destino. Este, por fatal ironia, é São Paulo, descortinando-se a frente, através do para-brisa, diante do olhar resignado de Carlos, sob o som épico da trilha musical em coro.

O círculo de repetição se fecha, impondo o eterno retorno como única possibilidade. O destino já estava ironicamente sugerido antes, quando o motorista oferece a Carlos um cigarro, que o recusa, pois parou de fumar. Enquanto coloca o cigarro na boca, o motorista responde que também deixou de fumar, *várias vezes*, o que diz com um meio-sorriso maroto, como que sugerindo certa inevitabilidade das coisas, contra a vontade do sujeito. Está traçado o destino de Carlos: mesmo que tente sair, mesmo que tente *várias vezes*, é sempre tragado de volta por São Paulo.

Ao final, em uma sucessão de sobreposições de imagens do rosto de Carlos com os prédios da cidade e, depois, do Viaduto do Chá visto do alto com imagens mais próximas de pessoas ali caminhando apressadas, um outro monólogo de Carlos preenche o som, ecoando o texto proferido em seu surto no mesmo viaduto, mas agora com um tom muito mais abatido e melancólico: "Recomeçar. Recomeçar. Recomeçar. Mil vezes recomeçar. Recomeçar de novo. Recomeçar sempre. Recomeçar. Recomeçar."

Recomeçar deixa de significar mudar de rumo, deixa de abrir a possibilidade de uma vida nova e transformada. Recomeçar, agora, é o movimento contínuo de um eterno retorno: recomeçar *sempre*, recomeçar *de novo*, *mil vezes* recomeçar. Mais do que a marca obsessiva da sua subjetividade a repetir as mesmas palavras, a repetição aqui dá o tom da própria experiência vivida por Carlos, uma experiência sem saída, sem fuga possível. Ao final, o retrospecto se fechou e a vida de Carlos, para o seu infortúnio, também, dando a essa repetição o sabor amargo da pulsão de morte.

O conceito freudiano de *pulsão de morte*, que surge em 1920 no texto *Além do princípio do prazer*, é elaborado como resultado das reconsiderações de certos fenômenos clínicos de repetição – como a neurose traumática, os repetitivos jogos infantis ou ainda a neurose do destino, conforme sintetiza Dominique Fingermann (2014, p. 171). A pulsão de morte designa uma pulsão do ser rumo ao inorgânico, ou seja, uma pulsão rumo à extinção do próprio ser. Sem adentrarmos

nos complexos meandros psicanalíticos da teoria,²⁷ é interessante notar que a experiência da repetição vivida em oposição ao princípio do prazer assume um caráter, nas palavras de Freud, *demoníaco*. O autor comenta que um tal "eterno retorno do mesmo" não surpreende tanto quando parte do comportamento direto da pessoa (*neurose traumática*, por exemplo) mas é muito impressionante quando parece ser vivido passivamente pelo sujeito, caso da *neurose de destino*. Um intrigante exemplo de *neurose de destino* trazido por Freud (2010a) é o de uma mulher que se casou com um homem que, em pouco tempo adoeceu e necessitou de seus cuidados no leito de morte; a mulher se casou de novo e o mesmo ocorreu com o segundo marido, que adoeceu e necessitou de seus cuidados no leito de morte; e, surpreendentemente, o mesmo aconteceu com o terceiro marido, que adoeceu e necessitou de seus cuidados no leito de morte. É uma repetição que não parte do sujeito, mas recai sobre ele, quase como uma maldição.

Talvez haja algo de *neurose de destino* na trajetória de Carlos que, ao final de *São Paulo SA*, na sua tentativa de fuga, é levado de volta à cidade "pelo destino". Em uma leitura bastante livre, poderíamos dizer que as ações repetitivas de Carlos estão submetidas à pulsão de morte: mais do que remeterem a repetição de algo não elaborado ou não recordado do passado, elas o impulsionam rumo a sua própria e angustiante anulação em vida, representada pelo cotidiano da metrópole, do trabalho, do casamento, destino indesejável.

A experiência do tempo como algo que se repete, sem espaço de transformação possível, sem a introdução de uma diferença possível, aproxima *São Paulo SA* de *Noite vazia*. Contudo, enquanto neste é o tédio burguês sob a sensibilidade *blasé* que engendra a repetição, naquele se trata de um movimento vertiginoso, colocado em marcha pelas constantes obrigações sociais, profissionais e conjugais, que limita a autonomia do sujeito, tornando-o mera engrenagem em um todo automatizado, repetindo-se sem cessar.

Em *Noite vazia*, um vislumbre de saída se encontra no *flashback* de Mara, com sua infância longe dos signos da metrópole, com o fogão de lenha, o barulho do crepitar da madeira queimando, os bolinhos de chuva fritando. Encontra-se, também, no contato das personagens com uma natureza alheia a suas preocupações, que transcende suas ações.

Em *São Paulo SA*, brechas não são destacadas pela *mise en scène* e pela montagem com a ênfase dada em *Noite vazia*, mas elas existem, como na singela cena do gerador na casa de campo. Mais do que nesta cena, é quando fragmentos do passado de Carlos são entrevistados que podemos perceber o que é entendido como saída para Carlos: uma saída *nostálgica*.

²⁷ Para um aprofundamento psicanalítico no conceito de pulsão de morte e sua ligação com a forma da repetição, ver Garcia-Roza (2014).

A verdade é que o filme revela muito pouco sobre Carlos em comparação ao que mostra dos outros personagens, fato levado em consideração por muitas das análises já escritas sobre o filme. Ana, por exemplo, tem uma mãe no asilo; Luciana tem irmão e pais com quem mora; Hilda tem um apartamento na praia e outro na cidade, e enviúva; Arturo é casado com filhos e tem uma casa de campo etc. Carlos, por sua vez, à exceção dos carros que dirige, só é visto em espaços alheios, nunca íntimos (seu apartamento só é mostrado quando ele está casado), e nada é dito sobre sua origem familiar.²⁸

Diante dessa constatada escassez, os fragmentos de uma certa intimidade ou de um passado qualquer se tornam preciosos, e cada detalhe, significativo, como se escolhido com muito cuidado pelo roteiro. Um desses detalhes está na canção "Favela" (de Hekel Tavares e Joracy Camargo), cantarolada por Carlos em duas situações. Na primeira delas, em um primeiro encontro com Luciana fora da aula de inglês, na casa da moça, onde houvera uma festinha com os amigos dela. No fim da noite, Carlos, jogado no sofá meio bêbado, começa a cantar baixinho alguns versos, enquanto Luciana arruma a sala.

Inda outro dia
Eu fui lá cima na favela
E ela não, não estava
[...]
Por isso eu ando
Pelas ruas da cidade
Vendo que a felicidade
Foi aquilo que passou

A riqueza de significados dessa música em *São Paulo SA* passa pelo tom nostálgico da letra, por sua caracterização de um vagar pela cidade como experiência de uma perda, por uma referência a um espaço urbano praticamente ausente do filme, e, mais ainda, pela carga afetiva da música para Carlos que, provocado por Luciana ao lhe perguntar se ele não conhece nenhuma música mais nova, diz estar velho e não conhecer nada de novo. A informação sugere implicitamente o quanto a entrada de Carlos no mundo do trabalho excluiu prazeres simples como o de escutar uma música, resignando-o a uma "velhice" antecipada (o personagem tem 25 anos nessa altura). Assim como a música fala de uma felicidade que passou, é fácil imaginar que os tempos de ouvir música também já se passaram para Carlos.

²⁸ Ninho de Moraes (2010, p. 161) diz que Carlos é o único personagem do filme sem a chamada "vida anterior". Para Marta Nehring (2007, p. 132), a ausência de "espaço íntimo" da personagem ressalta o eixo do trabalho como organizador da vida da personagem e do filme, mostrando a força da "economia do Capital" frente a "economia afetiva": "a subjetividade da personagem torna-se irrelevante face ao tamanho do poder econômico em questão".

Não à toa, a segunda vez em que ele canta "Favela" é ao volante, durante sua fuga final, agora não mais cantarolando à meia voz, mas empostado, esfuziante com a conquista de sua suposta liberdade – liberdade, entre outras coisas, para cantar a música "velha" que Luciana não apreciava. E é sintomático que a liberdade seja acompanhada desse *retorno nostálgico*, ou seja, de uma música do seu passado, representativa muito provavelmente de um momento, se não feliz, pelo menos não tão embrutecido. E a nostalgia é duplicada pela própria letra da canção: a felicidade foi aquilo que passou. Uma sutil associação, nesse breve trecho, é tecida, pois, entre o retorno a afetos passados e a conquista da liberdade contra a opressão do presente.

O gosto de Carlos pela tal canção é um dos poucos traços simpáticos do aborrecido e embrutecido personagem. Não por coincidência, é também com uma outra música que vislumbramos algo mais do passado de Carlos. A caminho da casa de campo de Arturo, há uma cena das duas famílias apertadas dentro do carro se divertindo entoando canções. Após a tentativa de Arturo, ao volante, de cantar uma música italiana²⁹, as mulheres insistem que é a vez de Carlos cantar. Luciana ainda o provoca, dizendo que cante qualquer coisa menos "Favela", e ele retruca que, fora essa, só sabe o "Hino à bandeira" (letra de Olavo Bilac, música de Francisco Braga), que logo começa a cantar. Da diversão alegre, o clima aos poucos torna-se solene no interior veículo. Todos silenciam enquanto Carlos, visivelmente emocionando-se, canta as primeiras estrofes do hino até se quedar em silêncio olhando para o vazio com os olhos marejados, deixando um incômodo sabor agridoce no ar.

A emoção em seu rosto é ambígua e o filme não a desenvolve, mas ela indica algumas questões relevantes. Em primeiro lugar, apresenta um lado mais sensível da personagem, que aflora talvez por conta de lembranças de um outro tempo suscitado pelo hino cantado. E, em chave oposta, ao colocar a emoção atrelada a uma peça de patriotismo oficial, reforça o embrutecimento de Carlos, dado seu alheamento em relação a uma cultura popular viva e menos oficial. O mais interessante, contudo, é que o hino à bandeira, além da nostalgia de um outro tempo, de uma infância perdida, carrega a ideologia de uma grandeza patriótica que em tudo se afasta da mesquinha vida de Carlos. Talvez a emoção da personagem advinha desse desajuste entre a ideologia da ordem (e do progresso, da pátria, do trabalho, do capital) e a sua experiência concreta de vida, que, em confronto com essa imagem ideal, torna-se fonte de um constante ressentimento.

Certa reverência de Carlos à pátria é notável também quando ele e Hilda estão no parque do Ibirapuera – primeiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo (à época, no prédio em que

²⁹ Trata-se da música típica dos Alpes italianos, "*Quel mazzolin di fiori*".

hoje fica a Fundação Bienal) e depois nos gramados do parque. No museu, passeando diante de pinturas de Lasar Segall, Hilda opina sobre a capacidade do pintor de exprimir os horrores da guerra em comparação ao *Guernica* de Picasso, que Carlos confessa não conhecer, para espanto da intelectual. Depois, do lado de fora, Carlos alfineta Hilda sobre sua capacidade de comentar os horrores da guerra sem nunca os ter experienciado na pele, e sugere que os únicos brasileiros que talvez souberam algo da guerra foram os pracinhas na Itália ou os paulistas de 1932. É curioso que Carlos leve a discussão para o âmbito nacional, referindo-se aos episódios da história brasileira e que, além disso, de certa forma exalte os feitos militares passados, quando o que Hilda lhe comenta são justamente os horrores da guerra contra os civis.

Ressentimento, nostalgia, patriotismo, militarismo: podemos, como sugere Bernardet, encontrar um fascismo potencial em Carlos. Ao comentar *São Paulo SA em Brasil em tempo de cinema*, o crítico atesta que o valor do filme vem de sua denúncia da classe média como "visceralmente vinculada à grande burguesia", como uma "massa atomizada, sem perspectiva, sem proposta, unicamente preocupada em elevar o seu nível de vida". E finaliza, com contundência: "totalmente indefeso, Carlos tem os braços abertos para o fascismo" (Bernardet, 2007, p. 140).

No vácuo de propostas e perspectiva que a inútil fuga ao final atesta com veemência, uma promessa quase mítica de "ordem e progresso", de patriotismo cívico, ou apenas de retorno a um passado nostálgico, parece trazer alguma esperança longínqua aos olhos de Carlos diante do angustiado presente. Sem comentar os pontos que levantamos acima ao redor da relação de Carlos com o passado (pessoal e nacional), Bernardet acertadamente pinça a noção de fascismo para caracterizar a personagem. Jaison Castro Silva, por sua vez, trilhou uma reflexão análoga àquela aqui esboçada, a respeito da atração de Carlos pelo passado:

Não sabemos se Carlos flerta com o fascismo, como já disseram algumas vezes. Mas nesses momentos estamos inclinados a concordar que uma certa idealização das formas do passado pode ser notada de modo recorrente no que diz respeito ao personagem. Um passado que ele parece lamentar não ter sobrevivido, seja povoado de representações utópicas (como na canção favela, que canta em momentos-chave) ou talvez de heróis (sua menção à revolução tenentista ou aos pracinhas) (Silva, 2014, p. 590).

Há, enfim, um entrecruzamento no filme entre duas experiências temporais. Uma primeira, de repetição, é fatalista, e embala o presente em uma sensação sufocante e sem saída, ritmada pelo eterno retorno: recomeçar, mil vezes recomeçar. Uma segunda, de fuga do presente, nas entrelinhas, permite vislumbrar como saída possível um retorno a um passado

idealizado, assombrando Carlos e impedindo-o de encarar o seu próprio tempo de forma não reativa. Um diagnóstico semelhante podemos fazer sobre *Noite vazia*: há uma temporalidade de repetição constante do presente em seu tedioso eterno retorno do mesmo; e há uma referência a uma outra temporalidade como vislumbre de saída na lembrança do passado.

Noite vazia foi produzido às vésperas do golpe de 1964. *São Paulo SA* foi filmado logo após o golpe. Sganzerla escreveu sobre *Os Cafajestes* meses antes do golpe e lançou seu texto "Becos sem saída" após o golpe. Estamos, portanto, diante de filmes e textos que, marcados pela ideia de repetição como um aprisionamento dos sujeitos no eterno retorno fatalista do sempre igual, são contemporâneos a um momento bastante turbulento e traumático da história do país. Deles, apenas *São Paulo SA* toca explicitamente no imaginário direitista da época, com seu hino à bandeira ou mesmo com imagens de uma passeata cívica documentada no início do filme. Mas o ciclo de repetição, especificamente, não parece ligado à história política nacional; ele é um problema dos sujeitos, em crise com seu tempo. A política nacional e econômica não está em crise: São Paulo segue seu cosmopolitismo chique num filme e segue sua marcha de progresso na indústria automobilística no outro. Certamente há algo de podre nesse reino em que o dinheiro dita a forma violenta das relações e em que o mundo do trabalho é sufocante e não oferece alento. Mas o Brasil segue adiante, apesar das crises dos sujeitos (nos filmes, protagonistas burgueses ou de classe média).

Em um outro conjunto de filmes, porém, a repetição vai, sem se descolar do sujeito em crise, recair sobre o país em crise. Logo, não se trata mais apenas da repetição como uma forma moderna de narrativa, atenta aos "absurdos contemporâneos", compartilhada com o cinema japonês, o cinema europeu e os *cartuns* norte-americanos, mas sim de uma repetição tornada chave interpretativa para o desenvolvimento político-econômico do Brasil em um momento agudo de ruptura democrática.

3. Brasil em repetição

A repetição na história não significa a recorrência dos mesmos acontecimentos, pois a repetição só é possível em termos de forma (estrutura) e não em termos de acontecimento (conteúdo).

Kojin Karatani – *History and repetition*

Retrospecto, de novo, e repetição-moldura, de novo

Todas inversões de temporalidade [...] são enquadradas por esse suposto mecanismo regular [a "cronologia"] e medidas em relação a ele. Se o estruturalismo mapeia a ordenação dos textos, a desconstrução nos permite perceber a visão de mundo implícita no desenho do mapa.

Maureen Turim – *Flashbacks in film: memory and history*

Em *São Paulo SA* (1964), ainda nos primeiros minutos, a voz do protagonista Carlos, pouco após ele brigar com Luciana e sair de casa, sobrepõe-se à imagem de si, silencioso, caminhando pelo centro da cidade de São Paulo. Ele nos diz: "Creio que faz 5 anos... 5 anos atrás... naquele tempo era Ana... então era só Ana... ela não quis vir... eu pensava que gostava de Ana." É assim que o filme inicia o movimento do retrospecto, pelo qual sairemos do presente e seremos lançados aos fragmentos do passado, fragmentos que antecedem o momento de crise com Luciana.

Em *Terra em transe* (1967), ainda nos primeiros minutos, a voz do protagonista Paulo Martins, pouco após ele romper com Vieira, sair de carro com Sara e ser baleado por um soldado em sua fuga, sobrepõe-se à imagem de si, silencioso, sobre dunas de areia, erguendo uma arma para os céus enquanto morre. Ele nos diz: "Onde estava há 2, 3, 4 anos? Onde? Com Dom Porfírio Diaz, navegando nas manhãs... Com meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz." É assim que o filme inicia o movimento do retrospecto, pelo qual sairemos do presente e seremos lançados aos fragmentos do passado, fragmentos que antecedem o momento de crise com Vieira.

O recurso à voz *over* do protagonista, a incerteza quanto ao intervalo temporal ("creio que faz 5 anos", "2, 3, 4 anos"), a apresentação de um terceiro personagem pelo retrospecto (a amante Ana, o deus da juventude Diaz), a ruptura no presente (ruptura conjugal num caso, política em outro), as repetições de palavras no enunciado falado... todos esses detalhes indicam que os filmes compartilham convenções de um procedimento formal e narrativo pelo qual o presente das narrativas visa o passado.

A voz *over* marca o lugar do protagonista como narrador da história e nos prepara para um mergulho em um outro tempo focalizado subjetivamente pela personagem, mediado por sua condução. A definição incerta do intervalo temporal contribui para marcar esse viés subjetivo da narração e, portanto, afasta-se de uma pretensão à objetividade ou à onisciência. A apresentação de um terceiro personagem é a forma pela qual o filme marca a distância entre o passado e o presente na vida dos protagonistas, já que esses terceiros, ausentes nas sequências iniciais, são apresentados justamente como demasiado presentes no passado ("era só Ana", o "deus da juventude" Diaz). Os rompimentos familiares ou políticos indicam o limite a que os personagens chegaram em suas vidas (culminando com o limite máximo, a iminente morte, no caso de *Terra em transe*), o que os leva a revisitar e narrar o passado, numa tentativa simultaneamente de autoelaboração e de exposição para um outro (para nós, o público, e também, no caso de *Terra em transe*, para Sara, convocada à posição de escuta pela narração de Paulo). Por fim, há a repetição de palavras no enunciado falado que pode indicar, no âmbito linguístico, um gesto involuntário de um "pensamento que se procura, que hesita".³⁰ No âmbito da ficção, pode indicar o solilóquio interior, o qual, segundo James Wood (2017, p. 132), permite "a repetição, a elipse, a histeria, a vagueza – a gagueira mental". Pode, enfim, fornecer-nos a imagem de uma retórica trabalhada, de um discurso em busca de ênfases, marcando palavras e jogando com pausas (Paulo, poeta, mesmo à beira da morte, não trai sua vocação lírica, pelo contrário).

É um tanto surpreendente a quantidade de semelhanças entre trechos de dois filmes de afinidades um tanto improváveis, dois filmes raramente colocados em comparação. *Terra em transe* narra, junto com o destino de seu poeta, o destino político de um país a partir das esferas mais altas de governo, sob um enquadramento explicitamente alegórico. *São Paulo SA*, ao contrário, se debruça sobre a vida de um homem qualquer da classe média urbana, distante de toda tomada de decisão da política institucional, sob um enquadramento sobretudo realista. Não podemos negligenciar, logicamente, as diferenças entre as duas aberturas de retrospecto. A impostação da voz em cada uma das falas em *over* já indica a distância entre os projetos estéticos de cada filme. Carlos traz em sua prosa um tom cotidiano e uma certa lassidão, enquanto Paulo Martins carrega-a de um tom grandiloquente, épico, modulando-a com musicalidade como se declamasse versos. A escolha do vocabulário também os distancia, com Carlos mais coloquial e Paulo navegando por metáforas, elaborando uma retórica exagerada e barroca.

³⁰ É essa uma das explicações – o pensamento que se procura e hesita – que a linguista Madeleine Fréderic (1985, p. 107) traz para pensar as repetições de palavras feitas de forma involuntária em enunciados falados.

A semelhança entre as sequências, porém, é inegável. Ela indica não o quanto um filme supostamente se filiaria diretamente ao outro, mas sim o quanto ambos, por maior que sejam suas diferenças, incorporam as convenções de um mesmo dispositivo do narrar cinematográfico que aqui chamamos ora de retrospecto, ora de *flashback*. Não apenas isso, trata-se de um tipo específico de *flashback*, bastante recorrente no gênero *noir* e no melodrama dos anos 1940, segundo o qual a maior parte da história narrada se encontra enquadrada no passado e emoldurada, no início e no final da trama, pelo presente: é a chamada *frame story*, em inglês, segundo Maureen Turim (1989).

Autores como Turim (1989) ou Yannick Mouren (2005), que se dedicaram ao estudo do *flashback*, com foco no cinema narrativo norte-americano, europeu e japonês, compartilham a ideia de que determinadas formas de *flashback* conferem à história narrada diferentes qualidades devido ao modo como re-estruturam a cronologia.³¹ Para Mouren (2005, p. 20), os filmes que começam pelo fim e logo voltam no tempo para contar a história marcam, desde o início, uma tonalidade trágica, insistindo no final infeliz da história, por um "esquema circular". Não à toa, tais esquemas muitas vezes figuraram no cinema com protagonistas à beira da morte ou inclusive já mortos (Mouren, 2005, p. 22). Turim, por sua vez, dirá que uma das implicações ideológicas do *flashback* é estabelecer uma lógica de inevitabilidade para as narrativas, ao apresentar o resultado antes da causa (ainda que tal ideologia seja questionada nos *flashbacks* de obras mais modernistas e experimentais). A autora lembra que muitas dessas narrativas contêm elementos de fatalismo (filosófico e/ou psicanalítico) e apresentam uma "visão cínica da história cíclica, garantida a repetir aquilo que já vimos" (Turim, 1989, p. 17).

E de fato já vimos como em *São Paulo SA* a inevitabilidade da repetição da vida mesquinha de Carlos dá o tom de toda a sua trajetória, culminando no resignado desenlace em que, após o filme "fechar" a moldura do *flashback* e voltar ao presente, o personagem fracassa em sua tentativa de fuga e é tragado de volta para a cidade (e para a vida) de que tentara em vão escapar. *Terra em transe*, por sua vez, praticamente não prossegue a narrativa após o fechamento do *flashback*, e sua sequência final é o retorno ao momento que preparara o início do retrospecto, com Paulo sendo baleado e agonizando teatralmente nas dunas de areia (cena,

³¹ O estudo de Yannick Mauren (2005), tipológico e panorâmico, é um tanto limitado em suas considerações, ainda que traga pontos interessantes quando discute, por exemplo, a ambivalência entre objetividade e subjetividade no *flashback* dito subjetivo, ou quando comenta as diferenças entre um *flashback* mentiroso e o que chama de pirandellismo. Já o trabalho de Maureen Turim (1989), muito mais denso e comprometido com uma compreensão histórica do desenvolvimento do *flashback*, investiga tanto as implicações ideológicas e morais do *flashback* nos filmes, quanto as diferentes concepções de tempo e psique por ele trabalhadas, tudo ancorado em análises filmicas ricas que convocam a psicanálise e se inspiram na filosofia de Derrida.

neste final, alternada com a visão da coroação de Diaz, consumação do golpe de estado, o que reforça o caráter trágico e fatalista da narrativa).

Em ambos, a construção da moldura do retrospecto é feita, formalmente, por uma repetição no desenrolar da trama: quando a narrativa alcança o presente, repete-se, com variações, uma cena já vista antes. No caso de *São Paulo SA*, retorna a cena em que Carlos briga com Luciana (vista de um ângulo distinto), e no caso de *Terra em transe*, retorna o rompimento com Vieira, a fuga de carro, os tiros, e a morte nas dunas. Tais repetições, que a princípio não são mais do que a mera moldura do *flashback*, dão a sensação de peças se encaixando num quebra-cabeça temporal, reforçando a ideia de uma completude circular que, por sua vez, reforça a inevitabilidade do percurso, que se fecha sobre si. O encaixe dessas peças é reforçado em *Terra em transe* pela curiosa escolha de mostrar o momento dos tiros em Paulo de duas perspectivas diferentes que se complementam, uma no início e uma ao final do retrospecto. Da primeira vez, vê-se um soldado sobre uma moto, emparelhada ao lado do carro de Paulo, a desferir tiros contra a vítima fora de campo – cada um dos tiros sincronizado com um corte em *faux raccord*, dando ao fluxo da ação um ritmo fragmentado em *staccato* (forma de montagem já utilizada em *Deus e o diabo na terra do sol* quando Antônio das Mortes atirava contra os beatos de Monte Santo). Da segunda vez, ao final do retrospecto, vemos, ao invés do soldado, a imagem de Paulo, estremecendo de dor a cada tiro recebido – e, ao invés de um *faux raccord* entre os momentos de impacto, entremeiam-se lampejos de imagens da coroação de Diaz. Cria-se, assim, uma complementariedade entre o fim e o início como se o campo e o contracampo da situação houvessem sido separados por um filme inteiro: daí a sensação fatalista de encaixe, fechamento, círculo.

Mesmo que a repetição não seja um dado da história narrada – o personagem não viveu aquela situação duas vezes –, ela intensifica o fatalismo da situação. O modo de narrar está imbricado nos acontecimentos narrados, conferindo-lhes um peso trágico. Falar em separação entre forma e conteúdo seria uma simplificação das relações tecidas entre a fábula e a trama, entre a história e sua narração. A história se produz à medida mesmo que é narrada; e o narrar lhe imprime sua marca. Nos dois filmes, o fatalismo é impresso nos acontecimentos da fábula graças à arquitetura da trama, que, entre outras coisas, amarra o fim ao início repetindo as mesmas cenas.

A tonalidade trágica e fatalista, reforçada através do *flashback*, em dois filmes tão distantes um do outro, talvez sublinhe o quanto o diagnóstico de Sganzerla sobre os "becos sem saída" dos "heróis modernos" encontrava eco no narrar cinematográfico brasileiro dos anos 1960 em um espectro bastante amplo de filmes. A particularidade de *Terra em transe* é que o

"beco sem saída" não indica apenas o beco da modernidade capitalista urbana, refletido no filme de Person, no de Khouri e no de outros cineastas estrangeiros como Uchida ou Antonioni. Indica, também, o beco específico da política e da luta de classes na América Latina, o beco do golpe militar, o beco do intelectual diante de um momento de crise singular na história do país. Curiosamente, a forma de apresentar tal beco latino-americano foi o procedimento retrospectivo de teor trágico já bastante explorado pelo cinema internacional.

Não há nisso nenhuma reprovação contra o filme. Pelo contrário. É muito interessante observar como um determinado sentimento de época encontrou nos moldes do *flashback* uma forma de narrar a particularidade da experiência presente, sua sensação de falência revolucionária diante das forças reacionárias, sua sensação de mal-estar frente ao (próprio) papel político do artista-intelectual. Isso nos remete, indiretamente, fazendo um leve desvio, à discussão de Jacques Rancière sobre a ideia de *irrepresentável* e sobre como a literatura de testemunho de sobreviventes de campos de concentração encontrara a forma de expressar o inumano da experiência concentracionária inédita em uma linguagem e em um estilo literário anteriores a ela: "o irrepresentável repousa justamente aí, na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua própria língua" (Rancière, 2012, p. 137). Nosso intuito não é aproximar a experiência do campo de concentração nazista do impasse político latino-americano dos anos 1960. O que marcamos, apenas, é que situações que desafiam o entendimento e tensionam a representação não exigem uma nova língua, mas uma reinvenção das línguas existentes.

Pensando o *flashback* em *Terra em transe*, não se trata de recurso a um clichê narrativo, mas sim de re-elaboração de uma forma dada no sentido de enfatizar o lado trágico e fatalista da experiência narrada através dela. Segundo Maureen Turim (1989, p. 187-188), Hollywood experimentara de tantas formas o procedimento do *flashback* nos anos 1940 que acabou por atingir uma saturação, perceptível na redução do número de filmes a usá-lo nas duas décadas seguintes. Uma renovação da linguagem do *flashback* viria, segundo ela, com o modernismo europeu e japonês, com suas "novas ondas" do cinema. Acrescentamos: viria também da América Latina. E como Turim mesmo nota, a diferença cultural do Terceiro Mundo levou vários de seus filmes à construção de uma visão alternativa da memória histórica justamente a partir do *flashback* (p. 243).

A moldura do *flashback* com sua particular repetição-moldura cria um espaço "seguro" no interior do filme para jogar com a livre fragmentação do tempo. Seguro, pois, justificado pela experiência subjetiva da memória, cujas repetições obsessivas, traumáticas ou reflexivas podem ser expressas indiretamente por uma ordenação de sequências justamente em repetição.

O que é, contudo, bastante singular em *Terra em transe*, em comparação a *São Paulo SA*, é que a profusão de repetições não apenas indica o trabalho de uma mente intranquila, mas produz uma imagem particular da história do Brasil.

Dois filmes de repetição

Desde os *faux raccords* de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) ou de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), até os discursos em *loop* de *A idade da terra* (1980), passando pelas palavras de ordem de *Der leone have sept cabeças* (1970), a poética de Glauber Rocha frequentemente se valeu de repetições, com maior ou menor peso a depender do filme. O cineasta, porém, ainda que bastante loquaz, raramente explicitou em entrevistas ou textos esse gosto por repetições em sua obra. Uma das poucas vezes em que o fez, ainda que sem se aprofundar, foi durante entrevista à revista francesa *Positif*, justamente ao falar de *Terra em transe*, indício da importância da repetição para o filme. Segundo ele, tratava-se de um filme antidramático, um filme "que se destrói, com uma montagem de repetições" (Rocha, 2004, p. 118).³²

Coube a Ismail Xavier (2012, p. 62-123) realizar uma das mais preciosas análises de tal "montagem de repetições", em um texto que guia profundamente nossa leitura do filme por sua atenção à relação entre temporalidade e narração desenhada pelas repetições – desdobradas por ele em um rol de noções derivadas como "esquemas de repetição", "estruturas em anel", "jogos de repetição", "esquema circular de repetições", "repetições obsessivas" etc.

Em qualquer resumo de *Terra em transe*, é preciso ter em mente o peso da montagem acronológica fragmentada, a teatralidade alegórica, a mixagem heterogênea de sua trilha musical, a coreografia dinâmica dos corpos na *mise en scène*, o trabalho com a câmera na mão, e a verborragia da voz *over*. Sua narrativa cobre a história das reviravoltas políticas no país imaginário de Eldorado vistas a partir da trajetória do poeta e jornalista Paulo Martins. Após romper com o reacionário Porfírio Diaz, negando o apadrinhamento político que o antigo amigo recém-eleito para o senado lhe oferece, Paulo se aproxima da militante de esquerda Sara com quem trabalhará para eleger o populista Vieira a governador local da província de Alecrim. Após a eleição, em um movimento pendular de aproximação e recuo em relação a Vieira e em relação à política, Paulo vive uma espiral de má-consciência e frustração, atravessando orgias,

³² Michel Ciment, que conduzira, entusiasmado, essa entrevista com Glauber em 1967, viria depois a resenhar com decepção *Der leone have sept cabeças*, repreendendo sobretudo a falta de progressão do filme em sua sucessão de slogans e gritos, em sua lassitude de nos deixar a ver figuras girando em círculos. Ciment (1970) parece repreender, assim, justamente as formas *repetitivas* do filme.

comícios e conchavos políticos, tudo culminando, enfim, na sua morte, simultânea à consumação de um golpe de Diaz para tomar o poder de Eldorado.

Apesar de tortuosa, há uma ordem de acontecimentos que, pedagogicamente, expõe as dinâmicas políticas de Eldorado em uma "lógica progressiva do golpe" (Xavier, 2012, p. 93). Contudo, conforme sintetiza Ismail, convivem com essa lógica progressiva "movimentos que se instalam em outra escala de tempo e assinalam um esquema circular de repetições" (p. 93), através de justaposições alegóricas de elementos díspares que colocam, por exemplo, Diaz, senador nos anos 1960, ao lado de um navegador português do século XVI em uma primeira missa colonial, ou, então, colocam-no em uma cerimônia de coroação com ares imperiais. Se, por um lado, certas sequências alegóricas indicam uma repetição através da inter-relação entre diferentes temporalidades (Colônia, Império, República etc.), por outro, há repetições que traduzem a "marca obsessiva" (p. 92) do protagonista, cuja subjetividade transborda para a narração da história segundo o princípio da *subjetiva indireta livre* (conforme análise já clássica de Ismail a partir da noção proposta por Pasolini, à qual voltaremos adiante [p. 80-81]).

Há um outro filme brasileiro, feito alguns anos depois, menos célebre e muito menos visto ainda hoje, ao qual poderíamos, curiosamente, transplantar as considerações de Ismail sobre *Terra em transe*. Em *Longo caminho da morte* (1972), de Júlio Calasso Jr., também encontramos a repetição como um de seus elementos centrais. Nele, também há repetições como marca obsessiva de seu protagonista e também há repetições como referência a uma escala de tempo para além da progressão linear, dando a ver um "esquema circular".

Sintetizar a história desse filme não é somente mais difícil, mas quase impossível. No lugar de uma ordem didática de acontecimentos passível de ser retraçada mentalmente em uma cronologia linear, a fragmentação de *Longo caminho da morte* propõe uma confusão constante entre tempos e inclusive entre personagens. O filme acompanha a decadência econômica e o agravante desespero alucinado do coronel Orestes, fazendeiro de café no interior paulista em Serra Negra. Seu cotidiano é compartilhado com três mulheres, a mãe Mariazinha, a esposa Irene e a amante Zina. Muitas cenas, porém, parecem se dar em outro tempo, acompanhando antepassados de Orestes, também de nome Orestes, interpretados pelo mesmo ator Othon Bastos vestindo sempre o mesmo figurino puído e sujo. O embaralhamento temporal, indo de meados do século XIX até a contemporaneidade dos anos 1970, centrando-se principalmente na primeira República, implica em um embaralhamento de identidades: a mãe, a depender da cena, pode ser na verdade a esposa de Orestes; a esposa, a amante; a amante, a irmã. Em meio a esse labirinto de tempos e de identidades, os acontecimentos esboçam uma progressão decadentista que culmina no desespero fatal do protagonista em um imenso incêndio sobre sua fazenda.

Em comparação com *Terra em transe*, o filme apresenta um ritmo mais vagaroso, uma trilha musical menos forte, uma *mise en scène* menos rica. Sua profusão de recursos narrativos e estilísticos, com temporalidades embaralhadas e registros de encenação distintos, não conduz à unidade estilística como no heterogêneo filme de Glauber Rocha. O viés carnavalesco, por exemplo, ao invés de potente, beira o constrangedor em cenas mais alegóricas. É, enfim, uma obra desigual. Porém, feita a ressalva, não lhe falta inventividade na forma de organizar o tempo e a história, o que nos convida, com suas expressivas repetições, à comparação com *Terra em transe*.

Além do trabalho com repetições, a morte é central nos dois filmes, sobretudo no enquadramento retrospectivo da narrativa. Pouco após o início de *Terra em transe*, o protagonista é ferido mortalmente e, em seu estertor dá vazão à narração retrospectiva dos acontecimentos pessoais e políticos que o levaram até aquele momento. Já *Longo caminho da morte* se inicia pelo velório e enterro de Orestes para então seguir, em um retrospecto, à narração do seu passado em vida, entremeado com outros passados, de outros Orestes. Diferentemente dos retrospectos de *Terra em transe* ou de *São Paulo SA*, o protagonista de *Longo caminho da morte* não assume a posição de narrador do próprio passado, e a focalização se torna mais dispersa. O dom da *voz over* é concedido, ocasionalmente, à personagem da esposa-amante Irene, que não chega a assumir a condução da narrativa como Paulo em *Terra em transe*.

Dois filmes muito distintos, porém atravessados por uma mesma constelação de elementos: a morte, a obsessão, o retrospecto, a história do Brasil. Compreender como, cada um, ao seu modo, faz da repetição a forma central de organização dessa constelação, é o que nos move daqui em diante.

A morte em vida: o ponto de vista da morte de *Terra em transe*

há uma grande distância entre a citação provocadora de um passado realmente abolido e a repetição, a revisão de um passado que jamais teria desaparecido.

Bruno Latour – *Jamais fomos modernos*

O fatalismo, a impressão de beco sem saída propiciada pela estrutura circular e reforçada pelo próprio caráter trágico das narrativas de queda e de frustração, é intensificado nesses dois filmes pela onipresença da morte.

Em *Terra em transe*, o fatalismo encontra eco nos discursos um tanto mórbidos de Paulo ao longo do filme. Assim como no caso de *Noite vazia* e *São Paulo SA*, encontramos novamente a ideia do tédio e de um tempo estagnado, desvitalizante. O descontentamento de estar ao lado de Pofírio Diaz é expresso por Paulo logo no início, pouco antes de romper com o amigo recém-eleito senador, com palavras de fastio: "eu o seguindo sempre, me perdendo, sem nada a fazer nesses dias inúteis e vazios em Eldorado, no inferno Eldorado, no inferno, me frustrando, me envelhecendo, era assim [...]."

Essa ideia de uma vida de dias inúteis e vazios carrega, subjacente, a ideia da repetição e do tédio, reforçada pelo ritmo arrastado do uso reiterado de gerúndios e do substantivo "inferno", o qual insiste também na ideia de uma morte em vida, explicitada, pouco depois, nos versos recitados por Paulo:

Convivemos com a morte dentro de nós
A morte se converte em tempo diário,
Em derrota do quanto empregamos,
Ao passo que vamos, recuamos.

Com esses versos mórbidos, trágicos, que remetem, conforme análise de Adalberto Müller (2008, p. 126), "à imageria barroca do conflito de viver com a consciência prematura da morte", Paulo revela, mesmo languidamente, a urgência de uma mudança em sua vida diante da constatação da escassez de seu tempo. Resoluto, ele parte para outra cidade, na província de Alecrim, para trabalhar numa redação de jornal, sinal de um novo rumo que irá levá-lo, pouco depois, a se juntar a Sara e Vieira em uma aventura política apenas para, pouco depois, recair em decepção e retornar, resignado e amargurado, a Eldorado:

Quando voltei para Eldorado, não sei se antes ou depois,
quando revi a paisagem imutável, a natureza,
a mesma gente perdida em sua impossível grandeza,
eu trazia uma forte amargura dos encontros perdidos
e outra vez me perdia no fundo dos meus sentidos.
Eu não acreditava em sonhos, em mais nada.
Apenas a carne me ardia, e nela eu me encontrava.

Os novos versos, ao voltar, falam de uma "paisagem imutável", com a "mesma gente", em um tempo que Paulo sequer sabe precisar se "antes ou depois" (do que?). A entrega aos prazeres da carne, mostrada em sequências de orgia pouco depois, não deixa de sugerir um caminho análogo àquele das noites de tédio dos amigos burgueses de *Noite vazia* – com a diferença de que o tédio, agora, é uma consequência de sua frustração e impotência na política.

Depois de uma noite de orgia, Paulo, em um apartamento ao lado da amante Sílvia, volta a recitar "poemas mórbidos e barrocos, que traduzem seu estado melancólico de incapacidade" (Müller, 2008, p. 132). A morte aparece, novamente, como parte da vida, vide os versos: "sentimos finalmente que a morte aqui converge / mesmo com forma de vida, agressiva."

É digno de destaque o fato de que o tema da "morte em vida" conviva com a morte efetiva do protagonista. Paulo está, no tempo presente da enunciação de sua narração, "morrendo agora", como ele mesmo explicita à determinada altura. Esse gerúndio da agonia mórbida é um dado que imprime uma sensação temporal particular ao desenvolvimento dos acontecimentos. Ele sugere a existência de um tempo que não passa, um tempo do além-túmulo, um tempo da eternidade, capaz de se infiltrar na cronologia histórica dos acontecimentos narrados, emperrando-os. Simultaneamente, essa agonia convive, na atmosfera do retrospecto, com o delírio fragmentado de um sujeito à beira da morte. Não à toa, ao final do filme, quando estamos mais próximos, cronologicamente, da morte de Paulo, o tom do delírio se intensifica. Há uma cena abertamente alucinatória, em que Paulo parece sonhar com o assassinato de Diaz durante sua coroação, ritual que é em seguida mostrado novamente, em repetição, com diferenças na articulação entre som e imagem e sem o desfecho mortífero imaginário. A repetição, nessa sequência, da imagem de Diaz discursando vitorioso (primeiro inaudível, sob a narração de Paulo; depois, cristalino, sob um reverente silêncio) sugere-nos tanto a agonia delirante da morte, que confunde os tempos e confunde sonho e realidade, quanto a experiência de um tempo que custa a passar, um tempo marcado pelo movimento de retorno constante.

O caráter fragmentário e repetitivo da narrativa encontra um solo de ancoragem, portanto, não apenas no fato de se tratar de um retrospecto, mas de se tratar de um retrospecto em agonia, no leito de morte. Parece que *Terra em transe* realiza uma espécie de fusão entre dois tipos de *flashbacks* biográficos que Maureen Turim encontra no cinema narrativo silencioso. O primeiro seria o já comentado retrospecto da *frame story*, retomado e desenvolvido nos anos 1940 no cinema de gênero, e que tende a ser longo e estruturado como narrativa. O segundo seria o *flashback* do leito de morte (em inglês, "*moment before death flashback*"), mais curto, fragmentado, com uma montagem próxima daquela das vanguardas cinematográficas europeias do começo do século XX:

Aqui [no *flashback* do leito de morte], a memória não é um recontar consciente e não está de forma alguma próxima da narração tradicional de cinema, mas é uma colagem de elementos, representados elíptica e metonimicamente, reunidos por uma força inconsciente (Turim, 1989, p. 52).

Terra em transe estrutura sua narrativa longa a partir desse impulso de colagem elíptico próprio à rememoração biográfica no leito de morte: na corda bamba entre o balanço consciente do vivido e a irrupção inconsciente de fragmentos de sons e imagens fora de uma ordem linear. Gilda de Mello e Souza (2008, p. 229-230) falou do "delírio" de *Terra em transe*, "baralhando a história, confusa e alternada" como o seu "espaço necessário", justamente para dar conta dos contínuos movimentos de avanço e de recuo do protagonista, uma particularidade de sua trajetória. O filme articula, afinal, uma história repleta de idas e vindas com uma montagem repleta de idas e vindas. Paulo, oscila o tempo todo entre campos políticos, entre Diaz e Vieira, entre a justiça social e o hedonismo, entre o amor de Sara e o amor de Sílvia etc. Na cronologia dos acontecimentos, ele assume um movimento pendular constante, nunca estável, que implica em movimentos de "retorno" sucessivos na narrativa. Ele vai até Vieira, mas rompe e retorna a Eldorado, desiludido. Depois, retorna a Vieira, apenas para mais tarde romper de novo. Ele trai Diaz, mas retorna a seu palácio para escutar a reprimenda do antigo amigo. Ele rompe com Sílvia, mas, ao retornar a Eldorado, volta ao seu lado. Ele rompe com Sara, mas, ao retornar a Alecrim, volta ao seu lado.

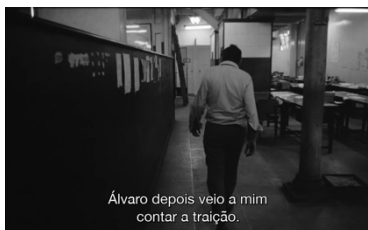
A esse turbilhão de vais e vens, o filme acrescenta construções fragmentárias explicitamente repetitivas cuja estranheza salta aos olhos. São repetições que podemos encaixar na classificação de *frequência narrativa repetitiva* do vocabulário de Genette, conforme vimos no capítulo anterior. Ou seja, trata-se de acontecimentos que, mesmo tendo ocorrido somente uma vez na história contada, apresentam-se mais de uma vez na narrativa, procedimento que em *Terra em transe* assume um ritmo vertiginoso e perturbador. Podemos nomear tais ocorrências de *reprise*.

Ainda que a repetição que fecha a moldura do retrospecto se encaixe formalmente na acepção de frequência repetitiva de Genette, ela não causa estranheza, o que nos faz preferir chamá-la de *moldura* simplesmente, ao invés de *reprise*. Tal repetição – dos momentos em que Paulo rompe com Vieira e é atingido a tiros em seu carro (como o momento da briga entre Carlos e Luciana em *São Paulo SA*) – tem uma função muito mais estruturante e organizadora da cronologia retrospectiva do que de desorganização ou de vertigem do narrar.

Diferente é o impacto da repetição no momento em que Álvaro, colega de Paulo, vê Fuentes, o industrial que se aliara a eles e a Vieira, ceder às pressões de Diaz, prenúncio da consumação do golpe. Trata-se de uma das repetições mais memoráveis de *Terra em transe*. Em uma sala de estar, Álvaro testemunha junto a Sílvia, mudo, a conversa de Diaz com Fuentes, em uma montagem completamente assíncrona entre som e imagem. Ele vai, então, até a redação do jornal onde está Paulo lhe relatar a traição testemunhada. Enquanto caminha por entre mesas,

máquinas de escrever e arquivos, ouvimos a narração de Paulo: "Álvaro depois veio a mim contar a traição. Álvaro veio tão morto como eu. Álvaro trazia o nojo de tudo no sangue". Após o encontro dos dois amigos, corta-se novamente para a cena anterior, na sala de estar, e o diálogo de antes prossegue, dessa vez com o som em sincronia com as imagens. Novamente, vemos repetir-se um mesmo gesto de Álvaro, que a certa altura abraça atordoado o batente de uma porta. Novamente, corta-se para a caminhada de Álvaro na redação do jornal. Novamente, ouvimos as palavras de Paulo: "Álvaro depois veio a mim contar a traição. Álvaro veio tão morto como eu. Álvaro trazia o nojo de tudo no sangue".

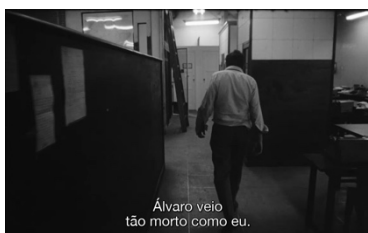
A ideia da morte em vida, novamente presente no texto – "Álvaro veio tão morto quanto eu" – prefigura o destino de Álvaro que pouco depois se suicidará numa cena alusiva em que ele estica a mão para longe do corpo com um revólver empunhado enquanto diz, em um tom a meio caminho entre o distanciamento épico e a melancolia romântica, misturando tempos verbais do passado e do presente: "Eu não posso fazer nada diante dos dias de trevas que virão. Foi por isso que eu desisti. Foi por isso que eu morri".



Álvaro depois veio a mim
contar a traição.



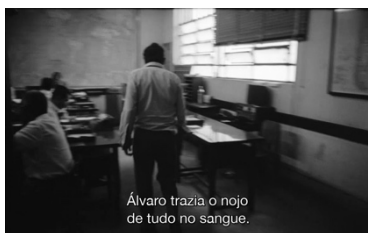
Álvaro depois veio a mim
contar a traição.



Álvaro veio
tão morto como eu.



Álvaro veio
tão morto como eu.



Álvaro trazia o nojo
de tudo no sangue.



Álvaro trazia o nojo
de tudo no sangue.

Cena repetida em *Terra em transe*: Álvaro escuta a traição e vai até Paulo

A sequência é marcante não somente pela reviravolta política e narrativa, de tonalidade extremamente trágica para os dois parceiros traídos, mas também pelo "jogo de repetições", pela *reprise*, em torno tanto da imagem da entrada de Álvaro na redação ao som das palavras de Paulo quanto do momento de conchavo entre Fuentes e Diaz. A cena reproduz numa escala pequena algo que Ismail nota em alguns blocos do filme, estruturados, segundo ele, em "anel": "segmentos, com repetições obsessivas num movimento circular em torno de uma cena-chave" (Xavier, 2012, p. 92).

Tais estruturas em anel apresentam um tipo de montagem muito particular, em que cenas ocorridas em tempos distintos da história vem e voltam, alternam-se entre si, num movimento que parece análogo ao dilaceramento de Paulo Martins diante de situações limítrofes. Trata-se de um exemplo da noção pasoliniana de *subjetiva indireta livre* na montagem, noção aproveitada com algumas ressalvas por Ismail para explicar como em *Terra em transe* os movimentos de câmera, a *mise en scène*, o ritmo dos cortes, a trilha musical, enfim, como toda a estilística e a narração do filme se veem contaminadas pelo que se apresenta como sendo a subjetividade de Paulo Martins, seus "padrões de experiência", carregados de um sentimento de urgência, agonia e obsessão. E isso se nota inclusive em cenas que estariam "fora" da moldura do retrospecto, ou seja, cenas que não são mediadas por sua condução, como no início do filme em que Vieira discute com aliados o que fazer diante das pressões da presidência e do exército. Nessa cena, Paulo de início sequer está presente, e a montagem, a *mise en scène* e a trilha musical já assumem os "padrões de sua experiência, com seu sentido de urgência e agonia" (Xavier, 2012, p. 81).

Ora, a *reprise* da cena de Álvaro na redação não deixa de constituir um gesto de montagem que transmite, para o corpo do filme, o que Ismail nota como central nessas estruturas em anel: a alta "carga emocional" sentida pela personagem diante da "evolução atropelada de um processo decisório" (Xavier, 2012, p. 91-92). São repetições provindas de uma consciência obsessiva que retoma as mesmas imagens e sons. Gilda de Mello Souza (2008, p. 230) escreve que o filme "gira em torno de um momento político de crise", em uma escolha feliz de verbo que acaba por destacar sutilmente a estrutura obsessiva da obra em poucas palavras. A sensação vertiginosa do giro da narrativa é também reforçada pela vertigem espacial de uma câmera frequentemente girando ao redor dos corpos.

Seriam essas repetições todas justificadas, de certa maneira, pelo estado de quase morte da consciência narradora? Morte e repetição, frequentemente associadas, seja no imaginário dos castigos eternamente repetidos do inferno dantesco seja nas considerações de Freud sobre

a pulsão de morte, aparecem diretamente ligadas na análise de Ismail Xavier do filme, para quem a repetição seria a forma de o fluxo narrativo adiar a inevitabilidade da morte:

As estruturas em anel e as reiterações da voz over reproduzem em ponto menor o que, na verdade, vem a ser o traço central do filme com sua organização geral em torno do momento da agonia, ponto de fixação. A morte é um dado onipresente. No entanto, o poeta não morre em cena. Ferido na sequência de abertura, vê dilatado o intervalo que o separa da morte física. O fluxo da recapitulação distende o tempo da agonia. Todo um trajeto e, dentro dele, os episódios, se repetem. [...] Na estrutura e nos detalhes, *Terra em transe* traz a matriz da repetição, jogo abismal que adia a morte, quer domesticá-la numa suspensão do tempo, que é uma contraditória busca de sentido, revisão em que o poeta não encontra o ponto estável, girando em torno de vários focos centrais (Xavier, 2012, p. 103-104, grifo nosso).

A "matriz da repetição", pois, seria tanto uma forma obsessiva de revisitar o passado em busca de sentido quanto um meio de distender o tempo para adiar o fim. O resultado, porém, é a falta de estabilidade, o giro sem centro fixo.

A particularidade de *Terra em transe* não é apenas que a morte iminente do protagonista paira sobre toda a história emperrando uma possível trajetória linear progressiva, mas que é a partir justamente do momento da morte que a narração se desdobra, que ela "nasce". Nesse sentido, não podemos prescindir de citar o impressionante artigo de José Antônio Pasta Jr. (2013) sobre a recorrência da estrutura do "ponto de vista da morte" nas produções narrativas brasileiras, tomando como base "três obras francamente decisivas em seus respectivos domínios": o filme *Terra em transe*, a peça de Nelson Rodrigues *Vestido de noiva*, e, sobretudo, o romance machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Essas obras seriam marcadas, do ponto de vista narrativo, por uma mistura entre "percepção real" e "consciência perturbada", além de apresentarem uma "estética da morte", definida pela conjunção de elementos como a agonia, os presságios, a fixidez, as alegorias e, inclusive, a repetição.

Pasta Jr. define a estrutura do "ponto de vista da morte" da seguinte forma:

Reduzida a seu aspecto mais elementar, ela consiste em contar uma história ou em desenvolver uma narrativa a partir da morte do próprio narrador ou, na sua ausência (como é o caso para o teatro "dramático" e, mais frequentemente, também para o cinema), trata-se de desenvolver a narração a partir da decomposição da própria consciência, que fornece os dados essenciais da narrativa. O ponto de vista ao qual faço referência é, portanto, o *ponto de vista narrativo*, propriamente dito, e o momento-chave da narração, o ponto paradoxal do qual ele brota, é a hora da morte ou, mais precisamente, o instante mortal (Pasta Jr., 2013, p. 7).

As profundas consequências do ponto de vista da morte, segundo o autor, principalmente a partir das análises de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, recaem sobre a subjetividade do "narrador". A volubilidade do narrador Brás Cubas, que muda de opinião constantemente, pode ser descrita pela curiosa fórmula: "se ele se metamorfoseia sem cessar, se todo o tempo ele se torna outro, isso significa que ele *vem a ser* desaparecendo, ou ainda que ele *se forma* suprimindo-se". E, "se ele vem a ser cessando de ser, ele nasce pela morte", situação que descreve exatamente sua condição de narrador, já que é a morte da personagem que possibilita o nascimento do narrador enquanto tal. Em suma, o ponto de vista da morte é recíproco à volubilidade do personagem-narrador de Machado de Assis (Pasta Jr., 2013, p. 12).

Esse "caráter intercambiável" do ser (da vida) com o não-ser (da morte), espelho da fusão do *mesmo* com o *outro*, para Pasta Jr., na linha de Roberto Schwarz, provém da condição particular do sujeito moderno no Brasil, concebido sob duas formas contraditórias. De um lado, o país acolheu e fez circular as ideias modernas de sujeito autônomo vindas do exterior, enquanto, de outro, conservou e incentivou por séculos o sistema escravocrata, um regime em que é impossível assumir a autonomia do sujeito e no qual, portanto, o *mesmo* se confunde com o *outro*. Assim, "o ponto de vista da morte é também a forma de um processo particular e infinitamente contraditório da constituição do eu, processo profundamente enraizado no núcleo mesmo da formação histórica do país" (Pasta Jr., 2013, p. 13).

Certamente há muito de volubilidade no protagonista de *Terra em transe*, da qual o movimento pendular é uma de suas maiores expressões. Além do mais, o fato de Paulo Martins ser caracterizado pelo filme como o *duplo* de seu adversário Diaz leva a narrativa a uma oscilação constante, impossibilitando a consumação de qualquer transformação verdadeira, conforme escreve Pasta Jr. (2013, p. 15).

Uma segunda consequência trazida pelo crítico ao falar do ponto de vista da morte no *Memórias póstumas*, quando transplantada ao âmbito do filme, parece-nos central. Ao mesmo tempo em que há uma concepção de sujeito implicada no ponto de vista da morte, há uma concepção de tempo e de história, uma história que é histórica e que ao mesmo tempo não o é:

Brás Cubas *vive e morre*, o que significa que ele conhece a distinção entre os tempos, isto é, entre o passado e o presente. Mas, como ele nasce morrendo, ou seja, como não morre para valer, ao mesmo tempo ele não conhece essa distinção dos tempos: ele está dentro do tempo e, igualmente, fora dele, mergulhado numa espécie de eternidade degradada ou de má infinidade (Pasta Jr., 2013, p. 14).

Essa "indistinção entre os tempos" que acometeria Brás Cubas, é enfatizada ao longo de *Terra em transe* não apenas pela perturbação da linearidade dos acontecimentos ao ritmo embalado de repetições, mas também pelas imagens explicitamente alegóricas em que diferentes períodos históricos se sobrepõem.

O início do retrospecto no filme é marcado pela consagração da eleição de Diaz, cujo discurso de posse é antecipado por uma *re-encenação carnavalesca*, conforme descrição de Robert Stam (1976, p. 180) da primeira missa da colonização portuguesa. Essa re-encenação é, pois, uma forma de repetição de um outro tempo. A volta ao passado orquestrada pela subjetividade condutora de Paulo Martins é uma volta ao seu passado pessoal, acompanhando a posse do amigo, e, simultaneamente, uma volta ao passado colonial do Brasil, acompanhando a colonização. Diaz condensa, nessa imagem, as amarras conservadoras da modernidade subdesenvolvida na América Latina, na qual o presente repete o passado. Para Rodrigo Nunes (2012, p. 31), isso é uma grande metonímia pela qual a política do século XX, na medida em que permanece fechada ao povo, pode ser retratada conforme o imaginário monárquico-colonial dos séculos XVI e XVII.

Associar uma certa crise de representação política à repetição na história é, enfim, o ponto central das reflexões do historiador japonês Kojin Karatani (2012) em seu livro *History and repetition*. Apoiando-se, via Freud, na ideia psicanalítica de retorno do recaiado e, via Marx, na ideia de repetição histórica do clássico *18 de brumário*, Karatani se pergunta o que seria esse recaiado que retorna, que se repete na história? O autor considera que não há repetição de acontecimentos, de um "conteúdo" na história, apenas de uma "forma": "a repetição na história não significa a recorrência dos mesmos acontecimentos, pois a repetição só é possível em termos de forma (estrutura) e não em termos de acontecimento (conteúdo)" (2012, p. 2). Para Karatani, essa estrutura que retorna é um "buraco" que torna os sistemas políticos e econômicos possíveis, seja o fantasma do "rei" no caso do sistema parlamentar francês do século XIX, seja o fetiche do "dinheiro" no caso da economia capitalista (p. 3).

Em *Terra em transe*, a crise da representação política, em ligação direta com as pressões do capital (conforme o filme explicita em várias cenas), é vista pela crise da *representação da narrativa*. A narrativa, como representação em crise, anda em círculos, repete-se, gira ao redor de um centro difícil de precisar, recaiado – talvez justamente a estrutura de uma sociedade "moderna" fundada pelo trabalho escravo.

Ismail Xavier (2012, p. 116-117) insiste, em sua análise, no "caminhar em círculos" da história do filme, o qual associa, por exemplo, uma cena de fundação de civilização, como a da missa na praia, com a ascensão de Diaz ao poder no presente. Esse jogo de repetições

"transepocal"³³, de "condensações mais enigmáticas", expõe um "lado ritual da encenação onde convergem passado e presente" (Xavier, 2012, p. 92), uma configuração que, como nos sugere Pasta Jr., seria um sintoma do ponto de vista da morte na narrativa. Ou, melhor dizendo, o ponto de vista da morte seria a estrutura-sintoma capaz de captar a singular condição brasileira de convivência de atraso com modernidade. Nem *reprise*, nem *moldura*, tais repetições são *re-encenações* de outro tempo, atualizações de fantasmas do passado no presente, explicitações do retorno do recalcado.

O mesmo podemos falar sobre o ritual final de coroação que representa a tomada de poder pelo golpe, colocado simetricamente no fim do filme em relação à missa no início do retrospecto. Nesse ritual, convivem elementos de temporalidades díspares, numa cenografia *kitsch*, reafirmando a circularidade do processo histórico pela re-encenação paródica. Ismail assim sintetiza tal ordenação:

O golpe de Estado atual se representa, portanto, como repetição: é o mesmo ato de dominação / domesticação / repressão que definiu a ordem colonial, a hegemonia branca no encontro das culturas. Na circularidade do mito, a vitória de Diaz é reposição ritual de um estilo nacional que encontra suas condições de representabilidade no delírio do poeta, foco onde a totalidade do processo encontra sua caixa de ressonância (Xavier, 2012, p. 119).

Talvez Pasta Jr. colocasse o "delírio" como consequência do "ponto de vista da morte". Este sim seria o "espaço necessário" de onde o filme encontra as "condições de representabilidade" da circularidade do mito, dado o fato de que é a partir do não-tempo da morte que a progressão histórica divide espaço com a eternidade mítica dos retornos. E a dor do golpe, assim, não é somente a dor do fim das esperanças revolucionárias (por mais ambivalentes que fossem na figura de Paulo Martins). É a dor da repetição, da reposição das forças de opressão passadas no presente.

Tudo o que até aqui dissemos parece reforçar uma dimensão subjetiva da organização temporal do filme. Mesmo que suas repetições comentem, para além da obsessão interna do poeta, a estrutura de repetição histórica brasileira, é de dentro da subjetividade do protagonista que elas partem, ou é nela que elas encontram "condições de representabilidade", "caixa de ressonância". Pasta Jr. (2013, p. 9) inclusive afirma que é do "cérebro de agonizante" de Paulo Martins "que jorram então as imagens do filme, compostas de elementos de delírio, de memória,

³³ Termo usado por Mateus Araújo Silva (2017) para tratar de certas relações temporais, muitas vezes anacrônicas, construídas em alguns filmes tardios de Glauber Rocha, que aqui aplicamos também a certos momentos de *Terra em transe*.

de volição, nem sempre fáceis de discernir". Mas seriam mesmo todas imagens providas do cérebro de Paulo?

Muito já se escreveu sobre as ambivalências entre o que é subjetivo e o que é objetivo em um *flashback* no cinema. Para Yannick Mouren (2005, p. 2), por exemplo, que divide os retrospectos no cinema entre aqueles que emanam da instância narradora (objetivos) e aqueles que emanam da personagem (subjetivos), haveria uma inevitável ambivalência no *flashback* subjetivo, na medida em que ele jamais se cola completamente à visão ou à memória da personagem, sempre há algo que excede o seu ponto de vista específico. O personagem, ao rememorar, muitas vezes se vê munido provisoriamente de algumas das capacidades da instância narradora, como a onisciência (Mouren, 2005, p. 44). Jean Mitry, a respeito do *flashback* subjetivo (único que ele considerava verdadeiramente como *flashback*), propôs a curiosa fórmula: "no cinema, não se mostra o que pensa o personagem que vive uma anamnese, mas sim aquilo sobre o que ele pensa" (Mitry *apud* Mouren, 2005, p. 43). Para Bordwell e Thompson (tendo em vista o cinema narrativo mais canônico), *flashbacks* são geralmente subjetivamente motivados, mas logo se apresentam de uma perspectiva objetiva, incluindo muitas vezes ações que o personagem rememorador não teria como conhecer (Bordwell; Thompson, 2008, p. 92). Tudo isso para dizer que, por mais subjetiva que seja uma rememoração, ela sempre esbarra em aspectos não subjetivos ao se constituir em imagem e som. A contradição entre a subjetividade do memorialista e a objetividade das imagens do *flashback*, segundo Mouren (2005, p. 44), remete, enfim, à contradição entre imagem mnemônica e imagem icônica cinematográfica.

Ora, mas não é essa dicotomia que está em jogo em *Terra em transe*. O filme parece mesmo por abaixo a divisão subjetividade/objetividade, fazendo com que considerações teóricas como as de Mouren ou de Bordwell e Thompson soem relativamente rasas diante de sua complexidade. O fato de a *subjetiva indireta livre* ser perceptível mesmo fora da moldura do retrospecto talvez já fosse suficiente para ultrapassarmos tais dicotomias. Mas é possível ir mais longe.

Ismail Xavier (2012, p. 76-77) nota que frequentemente é difícil justificar a organização de elementos no filme segundo um agenciamento que seria proposto pela personagem. Haveria, afinal, uma integração no filme de elementos visivelmente conflitantes com a imagem de si que o personagem sustentaria, elementos que ressaltam suas contradições, sua violência. Isso poderia, por um lado, ser visto como a expressão de uma memória não voluntária ou inconsciente, responsável por expor e desmascarar sua *persona* à sua revelia – e aí, permaneceríamos, de certa forma, dentro da moldura subjetiva. E, por outro lado, poderia ser

visto como expressão de agenciamentos de uma "instância narrativa" outra, exterior ao poeta, mas que também não se confunde nem com uma suposta objetividade nem muito menos com o "autor" do filme (trata-se de uma instância externa ao personagem, mas interna ao próprio filme – eis aí um ponto de discordância conceitual de Ismail Xavier com Pasolini, para quem a *subjetiva indireta livre* marcava a contaminação do olhar *do autor* do filme pelo olhar subjetivo do personagem).

Em suma, o retrospecto de *Terra em transe*, bem como toda sua narração, estaria marcado por tal ambiguidade de focalização entre o personagem e uma instância externa a ele. E aqui, a questão das repetições volta ao centro:

O tom emocional exacerbado de toda a narrativa e suas ambivalências se ligam, sem dúvida, à agonia do poeta, mas há influxos externos que cabe analisar. Dados da última sequência [coroação de Diaz] – e de outras ao longo do filme – tornam a natureza específica de certas imagens e construções algo difícil de trabalhar com a referência exclusiva à subjetividade de Paulo. Por exemplo, certas repetições de cenas e ações não se ligam, em verdade, à sua condição "perturbada", mas revelam uma esquematização que realça relações, repete para sublinhar pontos-chave (Xavier, 2012, p. 78).

Essa dificuldade de precisar a "natureza" das imagens é o ponto central da análise de Ismail que, o tempo todo, trabalhará em cima da dinâmica entre três dimensões do filme: as explicações esquemáticas e didáticas da política, as marcas obsessivas do personagem e o tal "lado ritual da encenação onde convergem passado e presente, natureza e sociedade" (Xavier, 2012, p. 92). É interessante perceber como as repetições geram uma indagação no crítico, como elas parecem necessitar uma *justificativa*: se algumas, certamente, ligam-se à personalidade obsessiva e ao momento de agonia pré-morte do protagonista, outras parecem indicar uma retórica de esquematização, de um didatismo político-moral da situação. Outras, ainda, são aquelas repetições históricas, simbolizadas pelas re-encenações paródicas. Assim, repetições ou se justificam pela subjetividade, ou pela retórica de esquematização, ou pela condensação enigmática que une passado e presente.

J. Hillis Miller (1976), em um questionamento metodológico sobre a prática da crítica literária, seguindo uma perspectiva desconstrucionista, aponta as aporias da busca de uma origem para os elementos presentes no texto – e aqui vale lermos o seu argumento tendo em vista a repetição como um desses possíveis elementos, um desses possíveis "fios" do filme:

Nenhum fio particular (personagem, realismo, relação interpessoal, ou o que seja) pode ser seguido até um ponto central de onde ele forneceria um meio

de inspecionar, controlar e compreender o todo. Ao invés disso, ele atinge, mais cedo ou mais tarde, uma encruzilhada, uma bifurcação abrupta, onde qualquer um dos caminhos leva manifestamente a uma parede em branco (Miller, 1976, p. 72).

Beco sem saída da crítica? O percurso de leitura de Ismail Xavier parece ser justamente o de um crítico seguindo fios que nunca se estabilizam em um centro que lhes daria o sentido final, pois há sempre um cruzamento de fios, de vozes. E no questionamento sobre a quem ou a que instância narrativa se deve atribuir as repetições do filme, esbarramos no que Miller afirma ser a indecidibilidade de precisar de quem, de onde e de quando vem a voz nas obras literárias, uma indecidibilidade constitutiva do próprio texto, o qual nunca é monológico. O fato de haver sempre, segundo ele, um excesso ou uma falta de informação impede nossa redução de um texto à origem de uma única mente, seja ela imaginária ou real: "de uma forma ou de outra o monológico se torna dialógico; o fio unitário, uma fita de Moebius – com dois lados e, ainda assim, apenas um lado" (Miller, 1976, p. 73). O que Miller diz sobre o texto literário em geral é bastante próximo do que acaba por concluir Ismail Xavier sobre o caso específico de *Terra em transe*:

Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários "externos" (Xavier, 2012, p. 80).

Isto certamente fica claro nas reprises que *Terra em transe* encena: elas grifam um momento-chave como comentário externo ou são marcas da obsessão do poeta? A re-encenação do colonialismo é um delírio de Paulo ou um comentário sobre a estrutura de repetição de nossa história? De fato, tudo aparece emaranhado e ritmado numa mesma pulsação repetitiva e não-linear.

Maureen Turim, conforme citação em epígrafe acima, escreve que inversões de temporalidade – e, acrescentaríamos, *reprises* – tendem a ser lidas sempre em relação à cronologia e que, se o estruturalismo visaria mapear a ordenação do texto, o objetivo da autora, via desconstrução, seria fornecer a visão de mundo implícita no desenho de tal mapa (Turim, 1989, p. 14). Tentamos, de certa forma, até aqui, mostrar que tipo de visão sobre o mundo, no que diz respeito ao tempo e à história no Brasil, o filme constrói. Assim, há tanto a ideia de uma história que retorna, que se repete em um arco que vai do colonialismo ao golpe político reacionário, quanto a ideia de que essa organização temporal de repetições demonstraria a dificuldade de transformação de uma subjetividade nacional que se faz a partir de sua supressão,

tudo isso em um retrospecto cuja forma circular abre espaço para um jogo de repetições interno e acentua o fatalismo geral.

Há, contudo, ainda um ponto de fora dessa equação. Afinal, se há uma visão de mundo implícita no desenho do mapa das inversões temporais, há também na própria estrutura linear da cronologia, na sucessão dos acontecimentos da história contada, uma visão de mundo, um pensamento sobre o tempo e a história. E nos chama bastante a atenção que a cronologia linear de fundo também sustente repetições em si mesma.

Já falamos do movimento pendular de Paulo, que implica em retornos sucessivos em sua "aventura". Mas há outros movimentos de repetição que ultrapassam a subjetividade volúvel do protagonista e descrevem o próprio ritmo dos acontecimentos históricos narrados. Mais de uma vez no filme Diaz sobe ao poder (primeiro como senador eleito, depois como líder golpista). Mais de uma vez, Fuentes é convencido a mudar de lado na política (primeiro para a esquerda, depois para a direita). Mais de uma vez, Vieira caminha entre o povo (primeiro em campanha para governador, depois fazendo oposição a Diaz). Mais de uma vez, um homem do povo é assassinado (primeiro o camponês Felício, depois o homem do povo sem nome).³⁴

Essa sucessão de repetições factuais, a princípio menos instigante esteticamente do que as reprises, as estruturas em anel ou as re-encenações carnavalescas, reforça a visão fatalista do filme, principalmente nos fatos mais trágicos (a repetida subida ao poder de Diaz e o repetido assassinato de um homem o povo). Mais do que isso, tal sucessão faz com que a repetição seja, além de uma força da História (via re-encenação) e uma forma do narrar (via reprises), a marca dos acontecimentos históricos *no* presente. Ela pauta o andamento da narração e o andamento do narrado, o andamento da subjetividade de Paulo e o andamento dos acontecimentos, o andamento da história presente de Eldorado e o andamento da grande História de Eldorado-Brasil.

Tales Ab'Saber (2010, p. 196), em um texto aparentemente bastante influenciado por Ismail Xavier e Pasta Jr., sintetiza o filme como sendo justamente "uma tese de grande porte sobre a forma do andamento da história em um país periférico, de origem colonial e escravista como o Brasil". E conclui, enfim, que *Terra em transe* sublinha um ponto de nossa história que não avança, que não tem nem fim nem começo possível, ou seja, que gira em falso: "sistema

³⁴ Sobre este último ponto (o assassinato de um homem do povo), vale a leitura de dois textos de análise que comparam os dois diferentes "encontros" fatais com o povo no filme (Magalhães; Stam, 1991; Ropars-Wuilleumier, 1991). Apesar de não focarem na ideia de repetição entre uma cena e outra, os textos esmiúçam como cada uma das cenas trabalha o populismo, sua representação e o lugar do povo para a narrativa e para Paulo Martins.

infinito de repetições", "circuito infernal de compulsão ao mesmo". Eis nosso andamento, segundo o filme e suas repetições.

A morte em vida: fantasmas em *Longo caminho da morte*

No caixão, meio caixão meio pedestal,
o morto mais se inaugura do que morre

João Cabral de Melo Neto – *Duas das festas da morte*

Podemos também sintetizar *Terra em transe* como sendo o drama de uma consciência que deseja a revolução, a mudança estrutural, em um universo onde tudo parece impor a continuidade e a repetição. *Longo caminho da morte* seria o inverso: a dramatização de uma consciência que deseja se prolongar eternamente, na continuidade econômica de sua fazenda e na continuidade política do poder geracional de sua família. Mas esse desejo sofre um revés com a crise da economia cafeeira, relegando Orestes à decadência e à loucura.

O procedimento retrospectivo é, como em *Terra em transe*, responsável por impregnar a história de fatalismo. Uma dupla moldura enquadra a história de Orestes, uma moldura dentro de uma moldura. Após a sequência de créditos, mostrados sobre fotografias em sépia da fazenda, o que já tinge o ambiente de um ar envelhecido, corta-se para um plano, colorido e em movimento, da paisagem urbana contemporânea de São Paulo. Em seguida, passa-se para o velório de Orestes, na casa grande da fazenda, onde todas as personagens estão reunidas, dando início à narrativa do filme, ao retrospecto. Inversamente, ao final, logo após a cena da morte de Orestes no incêndio de sua fazenda, corta-se para a cidade de São Paulo, fechando a moldura duplamente. O velório-morte que emoldura a história é, por sua vez, emoldurado pelas cenas urbanas, aparentemente desconectadas do drama das personagens da fazenda.

Se a morte de Orestes, moldura do retrospecto, insiste no caráter trágico e inevitável do percurso da história, as cenas urbanas parecem grifar uma espécie de indiferença do progresso urbano em relação ao drama do coronel, drama que não deixa de ser contemporâneo ao próprio crescimento urbano. Nos planos de cidade, movimentos de câmera e lente (*zoom*, panorâmica e *tilt*) ressaltam dois elementos da paisagem: o crescimento vertical da metrópole com seus arranha-céus, edificadas ou em construção, e a labuta dos trabalhadores, sintetizados na figura de um lavador de carros em frente a um canteiro de obras e de um pedreiro fixando ripas de madeira em uma construção, respectivamente, no início e no final do filme.

A conexão entre o tempo da fazenda cafeeira e o tempo da cidade de São Paulo constitui um comentário a partir do qual se contrapõe a morte decadente de um mundo (a fazenda do café, Orestes) ao crescimento próspero de um outro (a metrópole e seus prédios), indiferente àquele. Todavia, essa impressão de placidez e indiferença sugeridas pelo progresso urbano convive com o amargor de uma dura continuidade entre os dois universos. Os dois trabalhadores focalizados, o lavador e o pedreiro, são interpretados pelos mesmos dois atores que fazem o papel dos funcionários sem nome da fazenda, únicos personagens negros com destaque no filme. A moldura tem um efeito, portanto, de grifar um estado estático de coisas presente no suposto "progresso" do país: um comentário sobre o arcaísmo conservador da modernização nacional. Trata-se, enfim, de reforço da sensação fatalista e trágica da situação nacional, deslocando o fatalismo da vida de Orestes em uma outra direção, para uma outra classe.

Como a moldura velório-morte de Orestes não é simétrica (pelo menos não tanto quanto a de *Terra em transe*) e a narrativa ao final não retorna para o velório, o sentido de moldura, de encaixe, de circularidade e de inevitabilidade fica a cargo das imagens da cidade, com seu comentário implícito. O círculo se fecha nelas.

Dentro do retrospecto, dentro do círculo, ao invés de uma progressão de acontecimentos atravessada por uma sensação de circularidade, como em *Terra em transe*, há uma afirmação do caráter cíclico do tempo, prestes a ser rompido. Nada é mais significativo para a construção desse tempo cíclico de continuidades do que a confusão proposital entre as diferentes gerações da família de Orestes, todas interpretadas pelos mesmos atores, trazendo os mesmos nomes. O comentário em *over* de Irene enquanto caminha pelas aleias da fazenda, num momento aparentemente fora do retrospecto (após o enterro de Orestes), explicita a temporalidade particular que reina naquele ambiente, fornecendo uma chave de leitura para a fragmentação temporal extrema da narrativa:

Desde a primeira vez que aqui cheguei, senti a noção do tempo se dissipar. Caminhei por essas árvores com a exata sensação de anulação. Uma sensação de anulação, mas também de reencontro. Anulação pela morte de Orestes. Um pouco da morte de nós mesmos, antecipada e vislumbrada como a que iremos viver em breve.

À dissipação da noção do tempo, a personagem acrescenta ainda a sensação de que a morte de Orestes era um pouco a morte todos – o fim de uma era. Em seguida, em seu texto, ela reflete sobre como todas as pessoas na fazenda pareciam trazer alguma marca de Orestes (um sorriso, um gesto) e, assim, todas se pareciam entre si, não se diferenciavam: "todas tão

iguais, tão repugnantemente iguais", ela diz. A figura de Orestes é entendida aqui, pois, como uma figura que não somente paira sobre tudo e todos na fazenda, fora do tempo, mas também que homogeneiza todos que ali habitam. É uma força de continuidade temporal e de homogeneização de identidades – estamos, pois, no território de anulação da progressão temporal, de sugerida indistinção entre o *outro* e o *mesmo*.

A confusão entre os tempos e identidades no filme fica patente na comparação de suas diferentes e conflitantes sinopses. Gabriel Carneiro (2020, p. 45,48), em artigo dedicado ao filme, por exemplo, não titubeia em cravar as identidades de mãe, esposa e amante para as três mulheres ao redor de Orestes, bem como não titubeia em falar que o filme acompanha três gerações do coronel, vistas, porém, como uma só, eterna. Já a sinopse presente nas bases da Cinemateca Brasileira fala das três mulheres como sendo três esposas distintas, sustentando também a ideia de três gerações no tempo (Longo [...]).

À época do filme, uma coluna de jornal assinada por Rubem Biáfora e Carlos Motta descreve o filme com menos certezas e mais caminhos em aberto, já sinalizando a presença de repetições:

Acronológica, com um que, polêmico ou contestário (sic), de metempsicose, onde a ambição e as falências do protagonista são ou podem ter sido as de seu tataravô ou serão as de seu neto ou bisneto. Nessa odisseia de uma potestade telúrica, incidentes e locais se interpõem, se mesclam, se repetem, ou antecipam numa solução narrativa que dá ao filme seu mérito mas também hermetismo (Biáfora; Motta, 1974).

Já o próprio Calasso Jr., citado em uma coluna de jornal sintomaticamente intitulada "Diretor faz um filme sem tempo", explica que as relações mantidas entre Orestes e as três mulheres permitem que possamos entendê-las como esposas, amantes ou irmãs. Ele ainda acrescenta que Orestes morre várias vezes no filme, cada vez sob o ponto de vista de uma das mulheres ao seu redor (Diretor, 1972) – algo, contudo, que dificilmente se pode inferir a partir da narrativa.

Pola Vartuk, citada por Jairo Ferreira em *Cinema de invenção*, segue a mesma linha, em uma descrição sensível à abertura de sentido do filme. Ela cogita tudo não passar de projeções imaginárias, mas insiste na noção apresentada por Calasso de que as sucessivas mortes correspondam a diferentes pontos de vista das três mulheres:

A noção de tempo é propositadamente destruída, e as personagens não existem como unidades concretas, mas se confundem e entremesclam, como se não passassem de fragmentos de lembranças perdidas no tempo e no espaço.

Orestes é ao mesmo tempo todos os Orestes: o avô, o pai e o filho, sem que ao espectador seja dada uma pista para distinguir um do outro. Suas sucessivas mortes, vistas pela perspectiva de Irene, Zina e Mariazinha – qual delas é a mulher, a mãe e a amante? – talvez não passem de projeções da mente das três mulheres do filme que, por sua vez, talvez existam apenas na mente de Orestes (Vartuck *apud* Ferreira, 2016, p. 95).

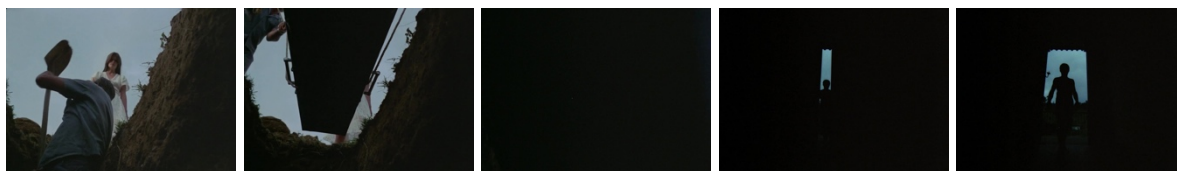
Jairo Ferreira, enfim, em coluna dedicada ao filme, preferiu citar o resumo já escrito pelo anuário "Brasil Cinema/1972" do INCE, em que a idade e a condição de Orestes são descritas em sua completa indecidibilidade:

A vida e a morte do "coronel" Orestes, um personagem da decadência do café, seu desespero, suas alucinações. Um mundo fechado, sem saída. Orestes é descendente dos Orestes, um homem de 40 anos, depois com 150. Um homem que não consegue morrer, morrendo a todo instante, do ponto de vista de suas três mulheres. Maria, Irene e Zina são mulheres de Orestes. Talvez projeções. Talvez o próprio Orestes. Todos vivem num mundo hermético, sem saída. Um jogo de xadrez. Ou de cartas. Todas marcadas (Ferreira, 1978).

Volta aqui a expressão "sem saída" e toda sua carga fatalista que encontramos no texto de Sganzerla, "Becos sem saída". A morte em vida, o gerúndio "morrendo a todo instante", como no caso de Paulo Martins em *Terra em transe*, imprime ao filme a sensação de sufocamento e fechamento. E, assim como Sganzerla insistia, o trágico está também na impossibilidade de morrer e acabar de vez com o sofrimento. Ou, como diz Carlos Reichenbach, a respeito de Orestes: "um imortal, infelizmente" (Reichenbach *apud* Ferreira, 2016, p. 99).

Diferentemente de *Terra em transe*, não se trata mais aqui do ponto de vista narrativo da morte, mas da disseminação de uma iconografia e de uma explicitação temática da morte que tinge o filme por completo. É didática, nesse sentido, a passagem da narrativa para o retrospecto, indo do presente com Orestes morto para o passado com ele em vida.

O som de uma pá cavando a terra embala a sequência do velório. A referência visual do ruído ritmado se revela pouco depois com a imagem da cova de Orestes sendo aberta, sob o olhar de Irene, em um plano do ponto de vista literal da cova, de baixo para cima. A descida do caixão sobre a câmera cobre o quadro e mergulha-o na escuridão. A tela preta disfarça a passagem para o plano seguinte, no interior da casa grande, ambiente que só se evidencia após uma porta ser aberta e rasgar o escuro total com sua fresta de luz e a silhueta recortada de Orestes. A rima entre a casa de Orestes e o seu caixão fornece uma imagem explícita da ideia da morte em vida. Ele abre a porta de casa como se cruzasse a própria fronteira da vida.



Fotogramas de *Longo caminho da morte*

A imagem de um interior escuro, apenas com frestas de luz, ressurge no momento em que, em uma espécie de galpão em ruínas, Orestes narra a Irene a morte de seu pai. O longo plano estático acentua a visualidade escura do ambiente, tornado lúgubre pela música e pelo texto de Orestes, que grifa reiteradamente o tema da morte. Gabriel Carneiro (2020, p. 51) não hesita em chamar tal situação de "caixão", sustentando a ideia de que a morte "cerca todos os cômodos" no filme. É emblemático que Orestes, antes de detalhar as circunstâncias da morte do pai, inicie seu relato afirmando que, quando moço, acreditava ser imortal. E logo acrescenta: "quando meu velho pai rezava pelos mortos, eu sabia que ninguém nunca faria o mesmo por mim." Em sua consciência, convivem, portanto, as ideias de eternidade cíclica e a finitude próxima, todas ao redor da morte.

A iconografia da morte se prolonga no figurino de Orestes, sempre com a mesma roupa puída e suja de terra, como se ele, antes de cada cena, tivesse acabado de ser desenterrado vivo. As mulheres, por sua vez, vestem ou o negro do luto ou algo entre o branco e o creme, cores que lhes emprestam um ar fantasmático. Os móveis da casa muitas vezes também aparecem cobertos de lençóis brancos, como se a casa estivesse de luto, fechada há muitos anos.

Poderíamos seguir desdobrando a presença da morte do filme em quase todas as cenas, seja pela cenografia, seja pela caracterização das personagens; seja pelo texto falado, seja pela ação encenada. O principal, porém, é a qualidade fantasmática, dada desde o velório.

Omitimos, antes, a descrição de um plano que se interpõe entre o velório na casa e a cova sendo aberta. Trata-se do plano do cortejo fúnebre, em que os presentes acompanham a ida do caixão até o cemitério por um caminho de terra. Estão todos de preto, com exceção de Irene, vestida de branco. E, atrás de sua figura feminina fantasmagórica, eis um fantasma propriamente dito: circunspecto e levemente cabisbaixo, o próprio Orestes, de cujo rosto nos aproximamos por um *zoom in*, caminha, ao lado de um senhor sério, de óculos escuros, já visto logo antes no velório (homem que, ao final, interpretará o credor das dívidas do coronel, espécie de anjo da morte). A imagem de Orestes acompanhando seu próprio funeral é emblemática tanto das circularidades temporais colocadas em jogo no filme, quanto do fato de que estamos assistindo a uma história de fantasmas, de mortos-vivos. Um plano do ponto de vista do caixão, durante o velório, já banhava toda a sequência com a sensação do além-túmulo – como

Reichenbach diz, referindo-se a uma expressão de Jairo Ferreira, trata-se da "câmera no ponto de vista do morto" (Reichenbach *apud* Ferreira, 2016, p. 98).

Se em *Terra em transe*, o ponto de vista da morte era, como dissera Pasta Jr., narrativo, aqui, mesmo que assumo o ponto de vista literal, óptico, do caixão, ele não se vincula a uma focalização narrativa. A narrativa e a ocasional *voz over* passam de mão em mão por entre as diversas personagens. Paulo Martins era um "morto-vivo" em sua história apenas metaforicamente. Em *Longo caminho da morte*, há uma literalidade na figura do morto-vivo desde a primeira cena em que Orestes caminha atrás de seu próprio caixão. A bem da verdade, já o havíamos visto em vida em dois breves *flashes* durante o velório que, ao final do filme, serão melhor compreendidos, já que retornarão (fechando o círculo). Em um desses *flashes*, Orestes grita (sem o escutarmos) em meio às chamas de sua fazenda – o *flash* é tanto um *flashback* da morte de Orestes quanto uma antecipação breve do que está por vir adiante, na sequência final do incêndio. Em outro *flash*, também simultaneamente salto para trás na cronologia e antecipação de um momento futuro da narração, vemos seu rosto contraído entre prazer e dor – mais adiante entenderemos se tratar de um indefinido orgasmo durante o sexo com Zina. Orestes surge, assim, primeiramente como cadáver, depois como ser agonizante, em situações-limite (o gozo e a morte), e logo como fantasma.

Longo caminho da morte não nos apresenta, porém, um mundo dos vivos assombrado pelo mundo dos mortos. A distinção entre os fantasmas e os não-fantasmas não parece fazer sentido aqui. Todos personagens ganham "contornos fantasmagóricos", como diz Gabriel Carneiro (2020, p. 52), pelo próprio fato de as fronteiras entre passado e presente serem praticamente inexistentes.

A inexistência dessas fronteiras é o resultado de paradoxos temporais e de identidade continuamente reiterados ao longo do filme. Em uma sequência, por exemplo, Maria comenta para Zina seu desespero por conta da morte do marido Orestes. Adiante, contudo, Zina e Irene observam, da varanda, Orestes em uma festa e comentam sobre a morte de Maria, mãe de Orestes, que Zina afirma não ter conhecido. A única forma de solucionar esses paradoxos – vemos Zina com Maria, mas Zina não conhece Maria; Maria comenta a morte de Orestes, mas Orestes dança enquanto comentam a morte de Maria – é reafirmar a impossibilidade de um tempo único e de uma identidade única para cada cena e cada personagem. Ora, é próprio do fantasma insistir em tais impossibilidades. Como diz Derrida, pensar a spectralidade é se colocar fora de determinadas dicotomias, "para além da oposição entre presença e não presença, atualidade e inatualidade, vida e não-vida" (Derrida *apud* Blanco; Peeren, 2013, p. 9). Nesse

sentido, o filme abraça a espectralidade, sem definir exatamente fronteiras entre tempos, identidades e os reinos dos vivos e dos mortos.

Essa afirmação insistente da indecidibilidade das identidades e dos tempos é uma das características que aproxima *Longo caminho da morte* de narrativas modernistas da segunda metade do século XX. Além da influência confessa do diretor Júlio Calasso Jr. pelo romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (Carneiro; Calasso Jr., 2012), livro em que diferentes tempos se alternam sob diferentes pontos de vista sobre a decadência de uma família rural, o filme insiste em procedimentos que nos remetem a outras obras, obras europeias como aquelas estudadas por Marie-Laure Bardèche (1999) em *Le principe de répétition*.

Em sua investigação sobre a literatura modernista marcada por repetições (principalmente em língua francesa), Bardèche dedica um capítulo a pensar o estatuto do personagem nos textos de Marguerite Duras. Ela nota como a autora franco-vietnamita utiliza um mesmo nome próprio para diferentes personagens (ou, ao contrário, nomes diferentes para um mesmo personagem), o que a leva a formular noções como as de um "nome sem sujeito" ou de um "nome sem personagem" (Bardèche, 1999, p. 122). Daí, talvez, Bardèche preferir o termo figura ao termo personagem para definir esses "seres" de ficção, a partir da distinção feita por Roland Barthes em *S/Z*. Personagem seria um produto combinatório, relativamente estável, cuja complexidade indica a personalidade, e cujo nome próprio indica um corpo virtual em um tempo evolutivo biográfico. Já a figura, para Barthes, seria uma configuração impessoal e acrônica, que pode oscilar entre papéis e que está fora do tempo biográfico e cronológico (Bardèche, 1999, p. 123-124). Não seria, pois, Orestes, uma figura, um "nome sem sujeito" que atravessa não apenas gerações, mas que paira sobre todos da fazenda em Serra Negra? Não seria, pois, um fantasma? Podemos, inclusive, nos perguntar se o recurso de utilizar um mesmo ator para diferentes sujeitos não seria um curioso equivalente ao procedimento literário de utilizar um mesmo nome próprio para diferentes sujeitos.

Ainda sobre Marguerite Duras, Bardèche analisa três contos seus curiosamente intitulados todos com o mesmo nome próprio: *Aurelia Steiner*. A repetição do nome entre os títulos dos diferentes contos se multiplica no texto de cada um deles, nos quais o mesmo nome designa mais de uma Aurelia Steiner, mulheres diferentes de gerações diferentes. O resultado de tal procedimento se reflete na construção de um senso coletivo em torno de Aurelia Steiner, mas também resulta, ao contrário, em sua dissolução enquanto sujeito (Bardèche, 1999, p. 133). É algo similar o que ocorre com Orestes: ele se amplia e se dissolve simultaneamente na medida em que seu nome é reiterado para diferentes gerações. Orestes, uma figura, vários sujeitos.

Se no caso de Orestes vários sujeitos aglutinam-se sob um nome e um corpo, no caso dos funcionários de sua fazenda um sujeito-coletivo aglutina-se na falta mesmo de um nome, sob mais de um corpo. Já comentamos que os dois homens presentes na cidade na primeira e na última cena do filme são os mesmos vistos trabalhando na fazenda, o que por si só constitui um comentário sobre a continuidade das estruturas sociais nacionais. Desnorteante é o fato de os dois atores, Gésio Amadeu e Benê Silva, quando vistos na fazenda, interpretarem em quase todas as cenas um único sujeito cujo corpo parece ora pertencer a um ator, ora a outro, variando a cada corte. É Gésio Amadeu quem, a determinado momento, sobe na varanda para perguntar a Orestes, a pedido da "patroa", quando ele comprará esterco. Mas quando a câmera enquadra a cena de outro ângulo é Benê Silva quem, recebida a resposta, desce da mesma varanda para retransmitir o recado a Maria. O *raccord* dos cortes entre os planos grifa o pertencimento dos dois corpos a um mesmo sujeito em cena, ao mesmo tempo em que disfarça essa alternância na fluidez da montagem.

A continuação da sequência insiste no procedimento, reitera a operação. É Benê quem caminha em direção a Maria, encontrada ajoelhada à terra no cuidado com as flores de um jardim levemente afastado da casa grande. Parcialmente de costas para a câmera, ele lhe comunica a resposta de Orestes; em seguida, é o rosto de Gésio que surge no contracampo, a escutar Maria.



O trabalhador chega à varanda (Gésio Amadeu) e depois se retira (Benê Silva)



Trabalhador com Maria: campo e contracampo, cada plano com um ator diferente

Longo caminho da morte

Podemos aqui lembrar de um outro procedimento literário de Marguerite Duras, também comentado por Bardèche (1999, p. 82-92). Trata-se do uso reiterado de pronomes no lugar de nomes próprios, um procedimento aparentemente banal, mas que, em Duras, é

elaborado de forma a fazer com que o referente do pronome se dilua, criando uma identificação flutuante das personagens e colocando em questão o sujeito enquanto individualidade (um determinado pronome "ele" podendo se referir, por exemplo, a múltiplos personagens). É algo semelhante o que ocorre com o(s) funcionário(s) da fazenda, um sujeito diluído em vários corpos, um pronome aberto.

Uma forma de compreender esse jogo não naturalista de troca de identidades entre os trabalhadores, de "transfiguração" (Carneiro, 2020, p. 49) entre os corpos, é pensá-lo como comentário acerca do sentido de povo ou de classe trabalhadora no filme. Nessa linha, para Gabriel Carneiro (2020, p. 48), trata-se de um comentário sobre as relações trabalhistas, uma forma de insistir no caráter de "engrenagem" dos trabalhadores, a quem sequer é concedida individualidade: "ao confundir os atores que desempenham a função de 'empregado' dentro da narrativa, logo no começo, o filme parece nos dizer que pouco importa quem é aquele personagem e sim o que ele representa naquele cenário". Talvez Carneiro esteja influenciado por entrevista que Calasso Jr. lhe concedeu, e na qual o cineasta afirma que seu filme é sobre a "derrocada de quem está em cima", e que, portanto, "os camponeses passam ao largo" (Carneiro; Calasso Jr., 2012).

Em outra direção, contudo, é possível pensar essa transfiguração dentro das dinâmicas espectrais do filme, compreendendo essas figuras no que elas têm de fantasmático. Por um lado, esse caráter de fantasma se expressa pelo deslocamento dessas figuras e de outros elementos através de diferentes épocas. No filme, são os "mesmos" trabalhadores rurais da primeira república que povoarão depois a cidade nos anos 1970, como fantasmas de outro tempo. A escravidão também assombra os trabalhadores da fazenda, homens negros que não somente aparecem sempre descalços, mas são literalmente açoitados, como na cena em que a "patroa", como a chamam, chicoteia um deles, amarrado ao lado de um poste de energia elétrica (interessante elemento cenográfico a marcar a convivência da violência escravagista com a chegada da modernidade elétrica). Inclusive, nessa sequência de chicotadas, escutamos em *over* uma voz masculina despedindo-se de um colega e expressando o desejo de buscar trabalho na cidade. Essa mesma fala será repetida, em outro momento, também em *over*, assombrando a imagem com esse desejo incorpóreo de melhores condições de vida, conectando os tempos da escravidão dos açoites com o presente urbano de 1970 por uma repetição espectral.

Por outro lado, podemos também pensar o fantasmático pela vinculação da indeterminação de tempos com a indeterminação de identidades. Ao borrar as fronteiras entre tempos, o Orestes de uma cena não é o mesmo Orestes indivíduo de outra cena (pode ser seu antepassado, seu descendente). Igualmente, Maria pode ser sua mãe em uma cena e sua esposa em outra. Isso significa que, entre cada cena, abre-se uma fissura de tempos e de identidades. A transfiguração dos

trabalhadores negros promove uma fissura não mais no intervalo entre cenas, mas no interior contínuo de uma mesma cena. Assim, podemos imaginar que Maria fala com um dos trabalhadores num tempo e, "simultaneamente", em outro tempo, fala com outro. Orestes fala com um funcionário num dia; e com outro, noutra dia. Se a alternância de tempos provoca um deslizamento de identidades, a alternância dos corpos, desliza os tempos no interior das cenas. Cada salto propiciado pelo corte, cada passagem de um corpo a outro, alternando Benê Silva e Gésio Amadeu, produz uma duplicação temporal dos acontecimentos.³⁵

Tal leitura não se pretende ser uma interpretação final, correta, verídica. É próprio do filme, dada a ambiguidade generalizada, não prover uma resposta única para sua dinâmica temporal. Contudo, justamente por ele insistir tanto na indecidibilidade dos tempos é que podemos pensar a transfiguração dos corpos participando dessa dinâmica. E é nesse ponto que uma temporalidade latente de repetições no fluxo da história se configura. Cada cena é, no limite, a repetição de si mesma. Maria travaria, assim, o mesmo diálogo com um e outro funcionário, a ponto de ser possível cortar de uma cena para a outra e a sua figura se manter idêntica em ambas. Duas cenas vistas como uma só – duplicidade apenas revelada pela transfiguração do corpo do trabalhador, testemunhas silenciosas dessa repetição contínua através dos dias, dos anos, das gerações.

A transfiguração de seus corpos, portanto, não produz somente um comentário sobre uma suposta falta de individualidade dos trabalhadores na narrativa de decadência dos patrões. Ela produz, também, um comentário sobre a particularidade do tempo dessa fazenda, um tempo que não passa, ou que passa a duras penas, onde tudo se mantém estático. Uma fazenda de onde os mortos se recusam a ir embora. Uma fazenda encerrada em repetições, em um círculo vicioso.

Esse círculo temporal, mortífero, se exprime de múltiplas formas. Uma delas, já vimos, é a própria moldura, multiplicada também pelas imagens de Orestes morrendo e gozando que surgem, de início, como *flashes* durante o velório, e, ao final, integradas às respectivas sequências, amarrando o fim ao início.

Outra circularidade se produz, mais sutilmente, pela ópera *La Bohème*. Antes de servir como trilha musical trágica para a sequência em que Orestes se vê acuado pelo credor de suas dívidas, *La Bohème* era mencionada, no início do retrospecto, por um Orestes de raro bom-humor, ansioso por assistir à ópera. A aparição da música em uma cena-chave da derrocada econômica de Orestes tinge de mau-agouro o que antes aparecera como a afirmação de um lugar na hierarquia social, Orestes como frequentador de cultura europeia.

³⁵ Talvez não seja fortuito o fato de que, na ficha técnica do filme, cada um dos atores interpreta um personagem distinto – Benedito e Zózimo, nomes que sequer aparecem no filme, mas que sugerem, de alguma maneira, a percepção não de um único sujeito desindividualizado, mas sim de dois sujeitos que se alternam no tempo.

O suicídio é outro motivo circular no filme, sucedendo-se ao longo da trama como que transmitidos de personagem a personagem, formando uma sinistra circularidade de mortes. O comendador Múcio, amigo de "dez gerações" de Orestes, conforme ele mesmo afirma na tentativa de convencer o colega cafeeiro a lhe dar um empréstimo, mata-se logo após ter seu pedido negado pelo coronel. Vemos sua morte por um reflexo de um espelho no canto do quadro. Reflexos de espelhos, aliás, aparecem em diversos momentos do filme e tendem a grifar o caráter "espectral" das figuras, o que fica patente nesta cena em que, antes de se matar, Múcio já está em um outro plano de visualidade, dentro do reflexo. Ora, é justamente também por problemas econômicos, por não conseguir uma moratória de sua dívida, que Orestes também morrerá, num gesto menos literal de suicídio. Ele não atira contra si, mas cai morto, como que sufocado, logo após incendiar sua própria fazenda. E não podemos nos esquecer também do suicídio de Maria (uma das Marias), que, após rondar pela casa vestida de branco como uma sonâmbula e se prostrar alheada em uma poltrona, recebe um objeto, coberto por um pano, de um dos seus funcionários. Quando este sai do cômodo e fecha porta, um barulho de tiro indica que o tal objeto era um revólver e que Maria acaba de se matar. Por fim, podemos acrescentar ainda a imagem das pernas dependuradas do padre da fazenda, enforcado em sua capela, enquanto Irene, num tom alucinado semelhante ao de Orestes, confessa seus pecados, como se fossem assombrações que a perseguem.³⁶

O círculo de repetições do filme, porém, se expressará integral e literalmente na sequência em que Orestes acorda no meio da noite e chicoteia a mulher que entra em seu quarto. A cena é vista três vezes sucessivamente, numa repetição de destaque e estranhamento mesmo para os padrões da construção temporal singular do filme. É uma repetição que podemos chamar, sem dúvida, de *figural*, conforme o conceito de Prak-Darrington (2021, p. 43-186).

Na cena, primeiro Irene é vista abrindo a porta da casa escura e adentrando o corredor. No quarto, a câmera circunda a cama onde dormem Orestes e Maria, sob aparentemente o ponto de vista subjetivo de Irene. Orestes acorda quando a câmera se aproxima. Ele olha para a lente, e se levanta. Irene adentra o enquadramento, como que rompendo o ponto de vista subjetivo da câmera, e, nua, ajoelha-se com o torso apoiado na cama. Maria, em plano próximo, se vira no travesseiro e,

³⁶ J. Hillis Miller (1982, p. 22-41), ao analisar o romance *Lord Jim* de Conrad, opõe sua trama circular ao que seria a forma orgânica de Coleridge: um círculo fechado, um todo completo à imagem divina. Para Conrad, trata-se de uma circularidade sem centro, um tecido caótico. Assim, as histórias de um personagem no romance ecoam as de outro, mas não há uma que seja a origem das repetições. A repetição é *ungrounded* (infundada ou, ainda, desaterrada). Temporalmente, a estrutura do livro é aberta, uma cadeia de repetições em que os eventos se referem entre si, mas sem encontrar uma estabilidade.

Se há algo disso em *Longo caminho da morte*, talvez seja possível também notar, ao contrário, que a morte e a ideia de fim ocupam um estranho centro ao redor do qual as diversas repetições orbitam.

após dizer a Irene "Você demorou hoje, querida", em uma indicação do caráter habitual e repetitivo da ação, ela se levanta. Corte.

Volta a imagem da câmera circundando a cama, chegando até Orestes que acorda e se levanta outra vez. Irene entra em quadro e deixa as costas nuas para cima sobre a cama, enquanto Maria repete sua fala, dessa vez no plano geral. A cena prossegue e Orestes, com um chicote em mãos, açoita as costas de Irene e vocifera alucinado, em tom nostálgico, suas críticas à república, profetizando o retorno do Império – um texto elucidativo da sua dor diante da transformação dos novos tempos.

Terminado seu solilóquio, voltamos ao início da cena uma terceira vez (!), agora de um ponto de vista fixo, elevado, em *plongée*. Deitados na cama estão Orestes e, dessa vez, Irene. É Maria quem caminha, vestida de preto, para logo se abaixar sobre a cama, como Irene o fizera nas outras vezes. E Orestes, como nas outras vezes, se levanta. Irene, em plano próximo, se vira no travesseiro e, após dizer a Maria "Você demorou hoje, querida", em uma indicação do caráter habitual e repetitivo da ação, ela se levanta. Corta-se, enfim, para o dorso nu não de Maria, mas de Zina, cuja identidade se revela quando ela tira os cabelos da frente do rosto e encara numa serenidade desafiadora seu algoz. Fim de cena.

Nessa cena tríptica, a troca de lugar entre as mulheres a cada repetição sublinha o quanto cada uma das cenas pode pertencer a um período diferente da história da fazenda, o quanto cada Orestes pode ser um Orestes diferente. Se, em algum momento, perguntáramo-nos se Mariazinha era esposa de Orestes ou sua mãe, a cena nos responde: aqui é esposa, está na cama com ele. Mas responde também, em seguida: Irene é sua esposa, está na cama com ele. E responde enfim: as três – Zina, Maria, Irene – chegam de fora da cama, de fora do quarto, de fora do casamento.

Se a "segunda vez" poderia constituir-se como mera retomada filmica da "primeira vez" (uma *reprise*), a terceira, ao alternar os papéis, já indica outra escala de repetição (não apenas de momentos do filme, mas de gerações das personagens). Isso tudo além da escala de repetição do cotidiano, do hábito, dos dias sempre iguais, escala expressa na fala dirigida a quem entra no quarto indicando o atraso. A repetição tripla da cena acaba por ser didática do mecanismo temporal do filme, segundo o qual na mesma fazenda diferentes tempos são sobrepostos, misturados, e, ainda, parecem estáticos. A cena é quase uma síntese de todo o filme (ainda mais com o texto, também elucidativo, do monólogo de Orestes). A repetição mais exagerada é a mais expressiva da dinâmica temporal do filme.

Além de ressaltar o mecanismo de variação entre tempos, a repetição grifa justamente a continuidade cíclica que atravessa todas as gerações de Orestes, a continuidade da violência, a continuidade do açoite. Concordamos com Gabriel Carneiro (2020, p. 49), para quem "a

reinterpretação da cena parece servir o propósito de construir Orestes como um só – um ser independente da sua geração e da mulher ao seu lado – bem como o propósito de explorar sua barbárie."

Curioso, no entanto, é o fato de que a violência vem acompanhada do discurso da nostalgia, da restauração, da crítica à república. Assim, é em um momento de *crise*, da chegada da república, que o ciclo de repetição se manifesta com maior nitidez, quase como se ele mesmo já fosse, em si, um processo de restauração, um sintoma e ao mesmo tempo um remédio contra a crise. Repetir para tentar evitar a passagem do tempo, congelar o fluxo para evitar a morte.



Três vezes a mesma cena em *Longo caminho da morte*, com variações de decupagem e de personagens

Permitimo-nos aqui um breve adendo. Congelar o tempo para evitar a morte é o que tentam, afinal, as personagens de um conto fantástico de Adolfo Bioy Casares, *O perjúrio da neve*, no qual um homem do campo tenta evitar a morte próxima de uma de suas filhas, muito doente, congelando a passagem do tempo no interior de seu terreno através de uma exata repetição do dia a dia. O efeito fantástico de sua artimanha demora a ser descoberto pelo

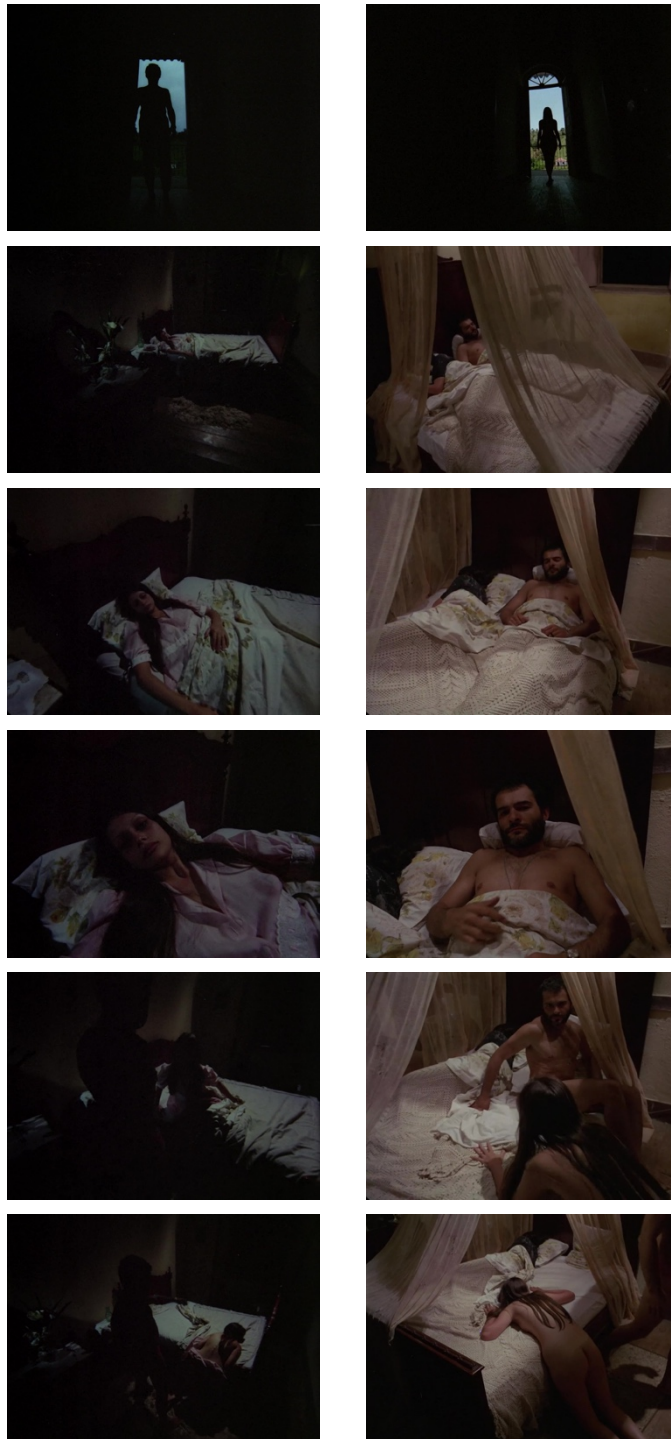
personagem-narrador, que, já de início, ao observar de longe esse homem, tem a impressão de ver ali "repetições passadas e futuras superpostas" (Casares, 2006, p. 60). Em *Longo caminho da morte*, através da repetição sugerida pelos diálogos e da repetição explicitada pela montagem, cria-se uma ambiência de luta contra a própria passagem do tempo, drama interno do próprio Orestes, drama de uma elite decadente diante de um mundo em transformação. Nós, pessoas espectadoras, temos a impressão de ver ali repetições passadas e futuras sobrepostas.

Não é de menor importância o fato de que, no fluxo do filme, a sequência das chicotadas venha carregada de uma sensação de *déjà-vu* mesmo antes de ela efetivamente se repetir diante de nós. *Déjà-vu* pressentido desde a entrada de Irene no início da sequência, entrada que ecoa a já comentada entrada de Orestes em sua casa-sarcófago, duas entradas vistas sob ângulo e luminosidade semelhantes. Mas o *déjà-vu* se constitui, de fato, no prosseguimento simétrico das duas cenas, em que uma câmera subjetiva adentra o quarto e se aproxima da cama. No início do filme, contudo, era Orestes quem chegava e despertava Irene, que, assim como na sequência "futura", também se reposiciona para receber as chicotadas nas costas. A ação das chicotadas adquire centralidade pela repetição, demarcando na figura de Orestes o cruzamento de um prazer sexual (a cama, o corpo nu) com a violência escravocrata.

O entrelaçamento de ecos e de repetições entre tais cenas reforça a ambiguidade geral do estatuto temporal das ações. É difícil e mesmo impossível por vezes saber o que vem antes e o que vem depois. Além do mais, repetições também provocam a própria dúvida sobre o estatuto da realidade do que vemos: haveria uma cena real e outra, repetida, como imaginação, alucinação, sonho? Como fantasma da primeira?

A ideia de repetição é ela mesma, fantasmática. Marie-Laure Bardèche (1999, p. 52) escreve que a repetição tem uma potência comparável à do fantasma na medida em que ambos, fantasma e repetição, reproduzem uma origem perdida. Conforme nos lembra Anne Tomiche (2016, p. 23), filósofos que se debruçaram sobre a repetição na modernidade insistiram no fato de que não há uma origem à qual a repetição faz referência, mas que a própria repetição é um princípio originário. Isso é explicado também por J. Hillis Miller de maneira a sublinhar um certo paradoxo da originalidade da repetição:

Mesmo uma repetição exata nunca é a mesma, pelo menos porque ela é a segunda e não a primeira. A segunda constitui a primeira, após acontecer, como uma origem, um modelo ou um arquétipo. *A segunda, a repetição, é a origem da originalidade da primeira* (Miller, 1976, p. 66-67).



Déjà-vu de chicotadas em *Longo caminho da morte* em comparação

À esquerda, sequência inicial do retrospecto; à direita, sequência de repetições ao meio do filme.

O filme evita, pela própria fragmentação, demarcar uma origem, uma cena primeira que seria a base para repetições futuras. As repetições são descentradas. Sua ambivalência recai inclusive sobre a possibilidade de determinada ação (como as chicotadas nas costas de Irene) ser uma reprise, um acontecimento visto mais de uma vez por nós, ou uma repetição na história (algo vivido mais de uma vez pelas personagens). A reprise é evidente em *Terra em transe* –

Álvaro relatando a traição a Paulo –, mas em *Longo caminho da morte* torna-se de difícil determinação. Duas vezes Irene é chicoteada sucessivamente após acordar Orestes: ela foi chicoteada duas vezes ou somos nós que vimos a ação duas vezes?

Trata-se, claro, de uma dúvida entre duas das frequências narrativas de Genette, a frequência repetitiva (contar n vezes o que ocorreu 1 vez) ou a frequência singulativa (contar n vezes o que o ocorreu n vezes) – duas frequências, aliás, que Bardèche (1999, p. 118-119) notara terem sido misturadas pela literatura no século XX, como em obras de Duras. No fundo, essa distinção pouco importa em *Longo caminho da morte*, filme que também joga com frequência *iterativa* (contar 1 vez o que ocorre n vezes), já que há uma ideia de hábito e de cotidiano nas ações mostradas.

Tais indistinções são responsáveis, entre outras coisas, pela construção de uma atmosfera temporalmente etérea, fantasmagórica, em que as ações parecem flutuar no não-tempo. Mas, simultaneamente ao não-tempo de um eterno retorno tão desejado por Orestes, há um movimento histórico do "progresso", de acontecimentos que impõem a transformação. O filme é, pois, o drama de um embate entre, de um lado, o movimento de transformação da economia e da sociedade brasileira e, de outro, a vontade da violenta elite cafeeira de se perpetuar, de congelar o tempo.

Aqui, estamos diante de um embate entre duas temporalidades, uma linear e outra cíclica. Todavia, o filme insiste que não há uma distinção clara entre essas duas temporalidades na história do Brasil. Ao apontar a continuidade de um lugar de opressão do subalterno, por exemplo, o filme expõe a modernização conservadora do país, expõe o grau de não-transformação (repetições) de suas transformações. Porém, não se trata apenas de um estrato de tempo de repetições convivendo com um estrato de tempo de transformações, para usarmos o léxico do historiador Reinhart Koselleck (2014, p. 19), que combateu a simplificada dicotomia entre tempo linear e tempo cíclico. O jogo temporal do filme insiste numa história espectral e sintomática no conflito entre essas diferentes temporalidades em um mesmo tempo. À medida que o tempo linear empurra Orestes e sua fazenda para a morte, uma dinâmica temporal cíclica parece se acentuar, sintomaticamente, trazendo à tona um eterno retorno de fantasmas sem lugar.

Tal fantasmagoria aparece como literal nas enigmáticas sequências urbanas que se entremeiam ao longo do filme – algumas, inclusive retornam, repetem-se brevemente por *flashes*. São cenas que se passam na mesma São Paulo da década de 1970 vista na moldura do filme, mas nelas agora vemos Orestes. Ele caminha pelo centro histórico, por um aeroporto, sai de um trem na estação da Luz, passa por uma agência bancária, e, significativamente, encontra

e aparentemente paga o seu credor (e anjo da morte) em uma mesa da Galeria Metr pole no centro da cidade. O deslocamento temporal e espacial da figura de Orestes, sempre com o mesmo figurino, a errar pelas ruas de São Paulo, impregna sua figura de um caráter espectral.

O que o filme parece dizer  : há um movimento do tempo para frente, do progresso. Mas esse progresso não vem senão atravessado de atraso (opressão dos trabalhadores) e de fantasmas (figuras sem lugar, sem tempo, que retornam, que erram). A figura da repeti o, nesse sentido, participa de uma constru o temporal mais ampla, grifando os movimentos cíclicos e de retorno em embate com o progresso. A repeti o grifa as fantasmagorias nascidas na modernidade.

A repeti o como sintoma, o diagnóstico do palácio de Moebius

Qual diagnóstico podemos formular a partir da presença ostensiva e variada de repeti es nesses filmes que exprimem de forma singular a experiência do tempo no Brasil?

Recentemente, o artista e escritor Nuno Ramos (2019) debruçou-se sobre figuras de repeti o presentes em obras de diversos campos artísticos nacionais: artes visuais, música, cinema, literatura. As composi es e interpreta es em *loop* em João Gilberto, as estruturas cíclicas e de retorno em Graciliano Ramos, os anéis esculpidos em Tunga, todas são formas de repeti o que, ao lado de outras marcas est ticas específicas, revelam um traço muito particular e paradoxal da produ o artística brasileira moderna. Elas revelam, na metáfora de Ramos, o "Palácio de Moebius", um palácio em cujo interior estaria o artista brasileiro, trabalhando e criando suas obras.

Hélio Oiticica seria um desses artistas. Ao se deter na obra de Oiticica, Ramos (2019, p. 23) se deparara com um paradoxo fundamental: um *impulso para fora*, de colocar a obra no mundo, para além das molduras institucionais, convive com um *impulso para dentro*, de criar cavidades, convidar ao repouso e propiciar conforto. Daí a metáfora do anel de Moebius, a fita cujo interior se dobra para fora e cujo exterior se dobra para dentro num movimento contínuo, circular, em anel.

Em Lygia Clark, na obra *Caminhando*, Ramos encontra a materializa o literal da metáfora. *Caminhando* propõe a a o performática de abrir ao meio, em corte longitudinal, uma fita de Moebius de papel, a ponto de fazê-la crescer em diâmetro infinitamente conforme torna-se cada vez mais estreita.   dimensão espacial de Hélio Oiticica, soma-se, pois, a dimensão temporal evidente da performance de Clark, cuja "dura o sem limite [...] salta   frente"

(Ramos, 2019, p. 26). Levada a operação ao paroxismo, "cortar infinitamente o anel sem rompê-lo, faria com que mundo e anel coincidissem" (p. 37), ou seja, faria novamente o movimento de Moebius, o *impulso para fora*, para o mundo, volta como *impulso para dentro*, de retorno.

Segundo a hipótese de Nuno Ramos (2019, p. 24), o "chamado para dentro" dessas obras, "característica central de nossa cultura, ao menos em seu período moderno", é o "resultado da absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere." Ou seja, as obras não alcançam o mundo exterior e, dada a cisão com o espaço público, voltam-se para si mesmas. Porém, do próprio movimento de retorno, elas extraem sua força: a "dificuldade de expansão, de exteriorização, de embate com o mundo, retorna como energia narcísica para a própria obra" (p. 24-25). O palácio de Moebius, enfim, metaforiza o espaço do artista brasileiro: "Dentro do palácio, ouvindo ao longe o rumor da vida pública, transformando o próprio deslocamento e impotência em palco autônomo, o artista e seu trabalho estariam, estranhamente, em território próprio" (p. 15).

Se há autores dentro desse palácio segundo Ramos – seria o caso de João Gilberto, Lygia Clark, Mira Schendel e Graciliano Ramos, abordados num primeiro ensaio sobre o tema –, há outros que parecem ter um pé dentro e um pé fora, pois já visam uma cena exterior, já se dirigem explicitamente a um público – é o caso de Caetano Veloso, Tunga e Glauber Rocha, abordados em uma continuação do ensaio inicial.

Em *Terra em transe*, a oscilação entre interior e exterior, o "chamado para dentro" em conflito com o "rumor" do exterior, exprime-se de forma cristalina na trajetória pendular de Paulo Martins. O personagem deseja a transformação, o embate com o mundo exterior, mas se vê, repetidas vezes, arrastado de volta para a imobilidade, para a estagnação de Eldorado. Ele deseja a revolução, mas, ao final, diante da capitulação, seu gesto de desespero é voltado para dentro, sem consequência social, jogando-se contra a barreira militar e entregando-se à própria morte. Sara já havia alertado: "Um homem não pode se dividir assim. A política e a poesia são demais para um só homem."

Os versos de Mário Faustino, em cartela de epígrafe para *Terra em transe*, não sintetizam justamente tal pendularidade, tal infinita reversão entre impulsos exteriores e interiores?

Não consegui firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura
.....
.....
gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)

O interessante, contudo, é como o movimento de Moebius encontraria sua expressão não apenas na trajetória de Paulo, mas na forma do filme. Por exemplo, a loquacidade e a verbosidade de Paulo indicariam, segundo Nuno Ramos (2019, p. 83), a "impossibilidade do dizer" como um dos assuntos do filme – impossibilidade, portanto, de fazer a ponte entre o dentro e o fora –, colocando em cena "um eterno retorno de uma linguagem estridente". E estridente é a linguagem do filme em sua visualidade e sonoridade saturadas – na mixagem musical, na montagem fragmentada, nas re-encenações carnavalescas etc.

Nesse sentido podemos somar à equação, as repetições em *reprise*, espécie de materialização do movimento indeciso, do avançar com dificuldade, da impossibilidade do dizer, um dizer que precisa sempre dar um passo para trás, redizer, repisar, reprisar. Para Ramos, a própria repetição da moldura do retrospecto já seria significativa desse impasse contínuo entre *impulso para fora* e *impulso para dentro*, próprio das obras do palácio de Moebius.

Ao fechar-se sobre si mesmo, duplicando-se, *Terra em transe*, possivelmente o mais profundo recorte que jamais fizemos sobre nosso agora (e ainda mais com a faca da política), parece assinalar uma nítida impotência *para fora*, multiplicada, no entanto, por uma ingovernável proficuidade de impulsos *para dentro*. [...] Há um certo paradoxo nisso, já que o desejo do filme seria, obviamente, mudar o mundo, este mundo, e não enriquecê-lo num inesgotável casulo (Ramos, 2019, p. 86).

Curioso salto este. Se antes percebíamos no retrospecto do filme a elaboração de um sentimento fatalista e trágico pelo fechamento da história sobre si, fixando o final já no início da narração, agora vem à tona uma ideia de impotência, de recusa do exterior. É como se a forma narrativa fechada em círculo mimetizasse o fechamento social da criação artística nacional. Como se significasse um recolhimento, um retraimento.

Não estamos muito longe de um aspecto que Pasta Jr. notara no "ponto de vista da morte" em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao falar do "impasse fundamental do romance brasileiro", novamente ancorado na contradição fundamental de nossa modernidade, a permanência da escravidão.

É sabido que o fundamento prático mais geral da forma-romance é, justamente, o indivíduo moderno, ou seja, o indivíduo isolado e o sujeito autônomo. No Brasil, em virtude da escravidão moderna, o sujeito constitutivo do romance era, a uma só vez, exigido, digamos, por nossa "atualidade", e interdito pelo nosso atraso constitutivo e reiterado; é isso

também o ponto de vista da morte: a figuração do ponto de vista impossível (Pasta Jr., 2013, p. 14).

O "ponto de vista da morte" é, pois, o ponto de vista impossível de uma obra como o romance na nossa modernidade escravocrata. A duplicação e o fechamento da narrativa de *Terra em transe*, com o sentido de retraimento e recolhimento, expressariam, mantendo o sentido do ponto de vista da morte, essa impossibilidade da autonomia, da formação plena, em um país como o Brasil. Mas Nuno Ramos não renega como defeito o impasse da formação nacional expresso na arte. O impasse seria um dado positivo na medida em que as obras sustentam uma *suspensão* e uma *ambivalência* nesse aspecto *não-formado* ou *sempre em formação* (Ramos, 2019, p. 17).

Rodrigo Naves, cujo livro *A forma difícil* Nuno Ramos afirma ter sido decisivo em suas reflexões, também via algo de positivo na arte moderna brasileira que ele caracterizara, sobretudo quando vista em comparação ao panorama internacional, por uma "morosidade perceptiva", um "descompromisso com a exterioridade", uma "timidez formal", de "movimento íntimo e retraído", uma "relutância em estruturar fortemente os trabalhos": em suma, uma "dificuldade de forma". Essa dificuldade não é, porém, um simples defeito. Ela "perpassa boa parte da melhor arte brasileira". O diagnóstico, assim como o de Pasta Jr., é de que a formação contraditória de uma sociedade moderna escravocrata se refletiria nas obras justamente por uma dificuldade de forma, dificuldade expressa na recusa ao confronto, na suavidade, no apaziguamento das tensões (Naves, 1996, p. 12-21).

Haveria, entretanto, ainda segundo Naves (1996, p. 21-25), um outro grupo de obras que, ao contrário, revelaria em sua estrutura "o movimento dúbio e arrastado de uma sociedade atravessada por descompassos e ambiguidades". São obras de "intensidade indiscutível, mas que guardam algo do movimento anterior, daquela resistência a entregar as formas a seus próprios limites". São obras, enfim, de "forma difícil" (e não de "dificuldade de forma").

Ora, *Terra em transe*, com toda sua expressão agonizante e fragmentada, está certamente mais do lado da "forma difícil" do que da "dificuldade da forma" – Nuno Ramos, em seu diagnóstico, justamente coloca Glauber Rocha já com um pé fora de Moebius. A fragmentação e a profusão de repetições no filme certamente contribuem para um aspecto conflituoso de sua forma. A "proficuidade de impulsos para dentro" (entendendo a repetição como um desses impulsos multiplicadores no filme) não é expressão do fechamento e da "impotência para fora", mas um elemento de embate contínuo no interior da obra.

Figuras de repetição, desmembradas por Nuno Ramos (2019, p. 104) em termos como "o anel, o retorno, o *loop*, o circuito, o cair-para-dentro", ofereceriam "cifras, modelos de leitura e compreensão, algumas vezes até contrários à configuração mais explícita das obras." Ora, a configuração de *Terra em transe* é bastante explícita, tanto na forma de montagem, com suas reprises e estrutura em retrospecto, quanto pela fábula política pendular de Paulo Martins, das dores do conflito entre um "chamado para dentro" e um "chamado para fora".

Resta saber se é possível transferir para *Longo caminho da morte* e suas repetições o mesmo diagnóstico do "Palácio de Moebius". Haveria no filme a presença paradoxal de um impulso para fora que se converteria em impulso para dentro? Suas repetições implicariam em circularidade e fechamento da obra sobre si mesma, em uma espécie de impotência para fora, reaproveitamento narcísico?

Em uma fazenda onde a noção do tempo se dissipa, as repetições contribuem para excluir da experiência temporal a noção de transformação, dobrando as gerações de Orestes umas sobre as outras. A confusão permanente de tempos e de identidades contribui para essa sensação de um tempo que não passa, de uma história que gira sobre si mesma.

Orestes, contudo, sofre. O coronel padece da situação da falência de sua fazenda (falência de seu nome, falência de sua identidade) sem propor nenhuma ação contrária, sem nenhum embate que não a tentativa de afirmar a ordem das coisas a qualquer custo – ao custo de sua sanidade. Orestes não é, afinal, um sujeito em embate com a ordem. Ao contrário, ele é um de seus representantes, prestes a perder o posto (o máximo que faz é reclamar da República e da nova política econômica, e profetizar um retorno de uma ordem monárquica e imperial). A transformação, para um sujeito que se define na continuidade atemporal, na imaginada eternidade de seu poder econômico e social, parece só poder ser experienciada como morte.

O filme, contudo, brinca com a confusão entre identidades e tempos: transfigura corpos, reprisa cenas, repete histórias umas sobre as outras, inverte ações e reações (alguns acontecimentos são comentados pelas personagens e só depois mostrados no filme – é o caso, por exemplo, do suicídio de Múcio). Podemos ver nesses elementos também uma proficuidade enorme de impulsos para dentro, reforçando um fechamento da obra sobre si. Todos esses impulsos comentam a forma do tempo no Brasil – uma forma de continuidade que, como vimos, ultrapassa o âmbito do poder geracional dos Orestes através da continuidade, infelizmente mais duradoura, do lugar da opressão, do lugar dos trabalhadores negros na cidade.

A repetição visa a exterioridade do filme, visa comentar a forma de nossa história, mas, por se constituir formalmente enquanto repetição, produz também um retorno da obra sobre si,

um movimento inevitavelmente autorreferente. Certamente, estamos no território de Moebius (sem, contudo, a força dilacerante de um filme como *Terra em transe*).

O dilaceramento de Orestes é visto (e revisto), mas a estrutura do filme possui uma certa "placidez" de andamento que faz com que, mais do que no filme de Glauber, ela pareça "à vontade" em suas repetições. Não à toa, o filme fecha e abre com a plácida indiferença do crescimento urbano, e são essas imagens que emolduram a morte de Orestes. Em *Terra em transe*, é a morte de Paulo que emoldura tudo. Não há placidez possível. Impossível manter-se serenamente no palácio de Moebius.

Um último adendo: *Terra em transe*, diferente de *Longo caminho da morte*, tematiza o próprio lugar da classe artística e intelectual no espectro político do país. Por mais que ambos os filmes busquem fornecer uma imagem do andamento da história intimamente vinculada à modernização conservadora, apenas *Terra em transe* parece colocar a si mesmo, enquanto representação, em crise. Daí a impossibilidade de fazer sua reflexão com calma e serenidade. Segundo Rodrigo Nunes (2012), em texto sobre o filme, com o golpe militar, transformaram-se duramente as relações entre arte e política no país: "a 'objetividade' da representação da realidade se torna uma questão, porque o próprio meio dessa representação – o artista, como membro de determinada classe social – é posto em dúvida." Por um lado, o artista se torna, então, objeto da reflexão artística (o que veremos em uma série de filmes do imediato momento pós-golpe). Por outro, é o momento de descoberta de uma *opacidade*: "se o próprio ato de representar pode ser representado, abre-se uma regressão infinita em que a representação sempre poderá ser posta em questão" (Nunes, 2012, p. 39). Não seriam as múltiplas repetições de *Terra em transe* uma imagem poética dessa *regressão infinita* de uma representação que, a todo momento, se coloca em questão, dobra-se sobre si própria? Não é essa, inclusive, a fita de Moebius que Nuno Ramos enxerga no filme? Uma fita cuja torção, tensa, distingue-se daquela de *Longo caminho da morte*, na medida em que se vê implicada na própria representação?

Viesse,
viesse um homem,
viesse um homem ao mundo, hoje, com
a barba-luz dos patriarcas: ele poderia,
falasse deste
tempo, só
poderia
gaguejar, gaguejar,
sem-, sem-
prepre.
("Pallaksch. Pallaksch.")

Paul Celan – *Tübingen, Janeiro*

Interlúdio: Micro-repetições

Vemos duas vezes sucessivamente Sara cruzar uma porta e entrar na redação de jornal onde trabalha Paulo Martins. Vemos três vezes sucessivamente Orestes morrer sufocado na frente de sua casa em chamas, ao lado da imperturbável Irene. Repetições breves, de ações curtas, montadas em sucessão, fazem parte do tecido filmico tanto de *Terra em transe* quanto de *Longo caminho da morte* quanto de outros tantos filmes do período. Na trama de repetições desses dois filmes especificamente, essas micro-repetições reiteram, em uma escala reduzida, a dinâmica geral de idas e vindas no tempo, presente em ambos. Assim como outras *reprises* já comentadas (a entrada de Álvaro na redação, ou os golpes de chibata dados por Orestes), elas não estão isentas de uma sensação de estranheza ou de ambiguidade quanto aos seus efeitos. Fariam elas alusão às repetições da história narrada? Ou seriam um comentário sobre as repetições da História brasileira? Uma pequena explosão através da montagem do dilaceramento subjetivo das personagens? Uma marca estilística da época?

A agulha que salta no toca-discos

No início do período convencionalizado como cinema moderno, um novo termo surge no vocabulário estético para dar conta de um procedimento de montagem um tanto desnorteador para quem se acostumara à fluidez dos cortes em continuidade do cinema narrativo institucionalizado. Trata-se, em inglês, do *jump cut*, um tipo de corte entre dois segmentos de filme que pressupõe, segundo definição de David Bordwell (1984, p. 5), uma *continuidade do ponto de vista* e uma *descontinuidade na duração*. Entre dois planos colados por um *jump cut*, a impressão é a de que certas figuras em cena saltam, como se o fluxo do tempo se interrompesse por um breve instante e fosse retomado um pouco adiante. Uma elipse temporal brusca. E ela pode ocorrer não somente entre dois planos fixos idênticos ou quase idênticos, mas também em meio a um movimento de câmera ou de *zoom*, de forma que parte do movimento seja subitamente subtraído.

Bordwell lembra, em seu artigo, de uma feliz comparação feita pelo crítico Dwight Macdonald, a respeito da montagem de *Acoissado*, filme-marco no uso de *jump cuts* na história do cinema moderno: "a montagem frequentemente salta como uma agulha em um disco" (Macdonald *apud* Bordwell, 1984, p. 10). A comparação nos abre uma outra possibilidade de

jump cut, não mencionada por Bordwell no referido artigo. Uma agulha pode tanto saltar um pedaço da música no disco quanto pode retomar um trecho já escutado, espécie de "salto" para trás. Vislumbramos, portanto, a possibilidade de pequenos saltos no fluxo do filme que, ao invés de breves elipses, promovem breves reprises.

Isso não está fora do escopo do tipo de corte que, na língua francesa, ganhou a alcunha de *faux raccord*. O termo descreve a ligação um tanto estranha, descontínua, entre dois planos sucessivos que acompanham o desenvolvimento de uma mesma ação ou gesto no tempo. Estes, enfim, não fluem continuamente de um plano a outro. Há um desajuste no encaixe. Diferentemente do *jump cut*, não há *necessariamente* uma continuidade do ponto de vista simultaneamente a uma descontinuidade da duração. Há uma *suposta* continuidade de movimento quebrada pelo corte. Uma definição de dicionário especializado explica o *faux raccord* em termos mais genéricos como qualquer "mudança de plano que escapa à lógica da transparência", mas que, ainda assim, pressupõe uma ligação, um *raccord*, "pelo fato de assegurar uma continuidade mínima da narrativa" (Aumont; Marie, 2003, p. 116). Concluimos, afinal, que o *faux raccord* pode abarcar o *jump cut* como uma de suas variações, bem como pode abarcar repetições.³⁷

Jacques Aumont, autor junto com Michel Marie do dicionário acima citado, escreve em outro texto, diferentemente, que o *faux raccord* consiste em mostrar a mesma ação "duas vezes seguidas, repetida de dois pontos de vista diferentes" (Aumont, 2004, p. 107), uma definição quase simetricamente oposta àquela de *jump cut*. Consideremos, porém, tal definição como correta apenas para um tipo específico de *faux raccord* que, a título de precisão, podemos nomear *faux raccord de encavalamento* ou *faux raccord de repetição*: a agulha que salta para trás, uma micro-repetição.

Por mais que termos como *jump cut* e *faux raccord* tenham entrado no vocabulário de cinema após os anos 1960 – e Bordwell (1984) nota como o filme *Acossado* foi um marco para o surgimento do termo *jump cut* especificamente –, cortes descontínuos, muitos dos quais implicando repetições temporais, já existiam muito antes, no primeiro cinema, na montagem soviética dos anos 1920 ou nas vanguardas francesas.³⁸

³⁷ Mayara Fior Oliveira (2017), em dissertação de mestrado dedicada ao estudo do *faux raccord*, chega à mesma conclusão, compartilhada pelo teórico Vincent Amiel, por ela citado. O mestrado de Oliveira apresenta, aliás, um bom levantamento bibliográfico para discutir as definições de *faux raccord* e de *jump cut*.

³⁸ O artigo de Bordwell (1984) é particularmente interessante por analisar as razões institucionais e estéticas que explicam por que o termo *jump cut* só fora integrado à bibliografia de cinema à época de *Acossado*, e não antes, quando, seja no primeiro cinema, seja na filmografia soviética dos anos 1920, já existiam, em termos práticos, *jump cuts*.

André Gaudreault (1982, p. 204), ao comentar as possíveis formas temporais de articulação entre dois planos no primeiro cinema, chama uma delas justamente de *encavalamento temporal* (*temporal overlap* em inglês). Uma mesma ação (ou segmento de ação) retorna através do corte, dando a sensação de um fluxo "encavalado". Mary Ann Doane (2002, p. 187) classificou a montagem do primeiro cinema (especificamente nos filmes em busca de uma coerente construção espaço-temporal) segundo 3 lógicas: a lógica da perseguição, em que os planos se encadeiam mostrando personagens correndo uns atrás dos outros em diferentes espaços, progressivamente; a lógica da montagem paralela e do suspense, tão exaltada como precursora da narratividade clássica por alternar ações simultâneas rumo a um destino comum; e, finalmente, a lógica da repetição, a qual, em retrospecto, anacronicamente, soaria como uma antilógica ou como uma violação de regras (regras, contudo, de transparência e de continuidade que sequer haviam sido estabelecidas). O que Gaudreault caracterizou como uma forma de articulação de planos, Doane erige em uma das principais lógicas de articulação temporal do primeiro cinema.

A título de exemplos, podemos lembrar de *Next!* (1903, produção da Biograph/Mutoscope fotografada por A.E. Weed), no qual dois palhaços são expulsos de uma barbearia, ação vista primeiro de dentro do salão e depois de fora. Já em *Mary Jane Mishap* (1903, fotografado por George Smith), uma mulher acidentalmente causa uma explosão em sua casa, acidente mostrado duas vezes, também do interior e depois do exterior. E, enfim, há o caso magistral de *Life of an American fireman* (1903) de Edwin Porter, emblemático não apenas por conter cenas montadas segundo diferentes lógicas, mas por apresentar uma repetição (ou um encavalamento temporal) um tanto raro para a época devido à sua duração: não se trata de um breve gesto ou ação encavalada, mas de toda uma sequência de resgate repetida duas vezes, primeiro vista do interior do edifício em chamas e, em seguida, do exterior.

Para Gaudreault há uma excepcionalidade na montagem de repetição:

o tempo, salvo raras exceções, se move para frente no cinema; mesmo no *flashback*, o tempo é sentido como um presente, com exceção talvez do encavalamento temporal no qual, ao repetir uma ação anterior, o tempo parece ser contradito (Gaudreault, 1982, p. 205).

Não se trata, logicamente, de enxergar tal "contradição" do tempo como um erro – há filmes, como Gaudreault exemplifica, em que cortes com *raccord* convivem com cortes encavalados, o que demonstra se tratar de escolha e não de equívoco (Gaudreault, 1982, p. 211). Tampouco se deve ver no procedimento um traço precoce de modernidade, crítica dirigida por

Noel Burch (1982, p. 101) a quem chegou a ver em *Life of an American fireman* uma espécie de *Ano passado em Marienbad* antes do tempo.

A presença de tal lógica de repetição no primeiro cinema se explica, em parte, pela autonomia do plano. No primeiro cinema, antes da institucionalização de um determinado modo de narrar através da montagem, o plano possuía uma autonomia relativamente grande. Ou seja, ele não era compreendido em função do lugar que ocupava em relação aos planos antecessores e sucessores, mas em si mesmo. Uma ação repetida em dois planos, portanto, não aparece como um choque, uma contradição, um erro ou um gesto de vanguarda, mas faz parte de uma lógica específica da autonomia do plano no primeiro cinema. Além disso, a repetição por encavalamento atesta uma preocupação em ancorar a percepção dos espectadores em algum elemento familiar e reconhecível após o deslocamento espacial do olhar através do corte (Doane, 2002, p. 188), o qual, como nos lembra Aumont (2004, p. 103), sempre pode ser encarado como um "pequeno trauma visual".

As repetições que, no primeiro cinema, integrariam uma lógica própria de encadeamento temporal, décadas depois, serão compreendidas como choque em relação às normas já estabelecidas de montagem narrativa institucionalizada. Daí a sensação, como no caso do *jump cut* nos anos 1960, de uma agulha que salta no toca-discos. Na experiência de escutar um disco riscado, o momento em que a agulha retoma um trecho já escutado faz nossa atenção imediatamente deslizar da música para o aparato defeituoso. Analogamente, na experiência de assistir a um trecho em repetição, o retorno no tempo pode fazer com que nossa atenção se desloque da narrativa para o modo atravancado do narrar.

Micro-repetições, junto a *faux raccords* e *jump cuts*, fizeram parte de um arsenal de procedimentos de "anti-ilusionismo", principalmente nas décadas de 1960 e 1970, como crítica à ideologia da transparência narrativa com seus cortes em continuidade. Se o corte contínuo, linear e fluido mascararia o trabalho de montagem, o corte descontínuo, com elipses ou repetições, poderia causar um estranhamento na percepção do fluxo temporal e, talvez, sublinhar e revelar o trabalho da montagem. Esse raciocínio, contudo, não está isento de contradições, como bem esmiúça Jean-Louis Comolli:

A automarcação do corte pode aparecer como reivindicação de 'verdade'. O filme é um filme que o diz e o mostra. O *jump cut* designa o filme como artifício, operação de montagem. Nisso, é verdadeiro. Ele rompe com o sistema da ilusão. Essa ruptura funciona como *efeito de verdade*. Observo apenas que os efeitos de verdade e de desconstrução do engodo são, no cinema, da mesma ordem do engodo: o jogo da ilusão só pode ser denunciado do próprio interior da ilusão [...]. O efeito de continuidade e o efeito de

descontinuidade pertencem, ambos, a uma retórica da ilusão. Ao menos o primeiro não se faz passar por uma marca de veracidade (Comolli, 2007, p. 25).

Evitemos, pois, louvar esses cortes como a "verdade" em contraposição à "falsidade" da montagem contínua, mas retenhamos a estranheza que eles provocam – e que, certamente, provocavam com mais força em meados do século XX se comparados tanto ao primeiro cinema, como já visto, quanto a hoje em dia (graças à disseminação e quase institucionalização de tais procedimentos de linguagem no audiovisual como um todo).

Essa estranheza é aludida, por exemplo, na entrevista de Glauber Rocha a Michel Ciment, quando este comenta ao diretor que a fragmentação, ou seja, os *jump cuts*, dos tiros do soldado contra Paulo Martins deram um aspecto "mecânico e irreal" ao movimento. Glauber complementa, remetendo-se à aparição também fragmentada por *jump cuts* de Antônio das Mortes em *Deus e o diabo na terra do sol*:

Em um *western* ou em um filme policial pode-se dar o movimento todo, faz-se um filme pelo prazer de filmar esse gênero de coisa; mas em *Deus e o diabo*, quando Antônio das Mortes é apresentado pela primeira vez, em ação, isto é, matando, eu fragmentei também essa cena, pois o interessante não é a ação em si mesma, mas o seu caráter simbólico (Rocha, 2004, p. 125).

No lugar de um talvez ingênuo *efeito de verdade* da montagem, Glauber clama um efeito de simbolização, um efeito de distanciamento com relação ao conteúdo mais direto da violência. É um argumento bastante interessante, que parece ecoar, em um detalhe, o ideário transformador de seu cinema, com sua "épica-didática".

Autores que analisaram a morte do "homem do povo" no comício de *Terra em transe* chegaram, talvez não por acaso, a uma conclusão semelhante diante de sua montagem fragmentada. Para Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1991, p. 164), há um processo de irrealização quando se mostra o homem do povo assassinado em dois planos colados por um *faux raccord*, cuja repetição traria um "acréscimo de metaforização" à cena. Maria Rosa Magalhães e Robert Stam (1991, p. 151) também insistem na "desrealização" da morte pela montagem em *faux raccords* ("falsos emparelhamentos", segundo expressão em português, no texto). Mais do que isso, os autores escrevem que o cineasta "nos obriga a refletir sobre a violência e não a nos integrar no espetáculo da violência". Nas duas argumentações, o *faux raccord* e a repetição implicam em um distanciamento da violência. Repetição, portanto, não

como forma de ver novamente (ou ver melhor, ver de outro ângulo etc.), mas como distância, como forma de transformar o olhar: simbolização, metaforização, reflexão.

Há uma questão, contudo, que leva a discussão para outro caminho. Não haveria, ao invés de um desencaixe, um encaixe oportuno entre a violência do representado e a violência do corte?

A agulha que penetra a carne

A cada disparo que Antônio das Mortes desfere contra os beatos de Monte Santo em *Deus e o diabo na terra do sol*, há um corte. A cada disparo que o soldado desfere contra Paulo Martins em *Terra em transe*, há um corte. Esses cortes em *faux raccord*, por mais que avancem o tempo por breves elipses, imprimem repetição às cenas. José Lino Grunewald (2001, p. 146), ao comentar a sequência de Monte Santo, inclusive tem a impressão de ter visto repetirem-se os mesmos planos do matador entre os cortes; Michel Ciment, ao trazer o adjetivo "maquinal" (Rocha, 2004, p. 125), não deixa de aludir a um mecanismo de repetição.

Os repetitivos espasmos provocados pelos *faux raccords* rimam com os próprios tiros representados, em um gesto que parece mimetizar o impacto da bala no próprio corpo do filme. A violência dos tiroteios transborda para a montagem. A montagem se vê afetada pelo que representa e termina por intensificar a força dessa violência. Não haveria uma contradição na convivência entre a "metaforização" ou o "distanciamento" do *faux raccord* com a capacidade expressiva dos cortes de intensificar a violência dos tiros materialmente? Ambas as possibilidades atestam a capacidade do *faux raccord* de produzir um mal-estar diante do fluxo do tempo.

Noël Burch (1992, p. 149-150) fala desse mal-estar do *faux raccord* como uma forma de *agressão* à sensibilidade do espectador (vale lembrar que o autor critica a adesão ao adjetivo "falso" para designar tais *raccords*, pois o termo remeteria a uma concepção normativa da decupagem). Enquanto *agressão*, portanto, as micro-repetições tanto ecoam a *agressão* da violência do material filmado e da narrativa quanto, por outro lado, distanciam-nos do mergulho "transparente" no fluxo do filme. Estamos diante de procedimentos de montagem que indicam um esforço de desnaturalização da representação da morte, esforço já indicado pela fala de Glauber Rocha, com sua evidente distância diante do "mostrar" a que o cinema de gênero permitia se entregar.

Não nos parece ser fortuito que justamente cenas de morte estejam tão frequentemente associadas a micro-repetições por *faux raccord*. Em *Desesperato* (1968, Sérgio Bernardes

Filho), por exemplo, há uma cena em que o protagonista esfaqueia e mata um inimigo em uma festa, e a ação é fragmentada em diversos *faux raccords*, repletos de encavalamentos temporais. Na filmografia de Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol*, podemos citar o encontro fatal de Corisco com Antônio das Mortes, diante de quem o cangaceiro dá um grito e um salto para trás, ação mostrada quatro vezes, alternando-se sucessivamente dois pontos de vista (lateral e frontal). Nesses exemplos, o encavalamento temporal não se dá somente entre dois planos, mas vários. E o que dizer do assassinato do coronel Horácio por Antão, em momento *clímax* de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*? Na cena, de iconografia alusiva à luta de São Jorge contra o dragão, o momento em que Antão, montado em seu cavalo, crava sua lança em Horácio é mostrado sete vezes (!) em repetições sucessivas, com pequenas variações de quadro e de posicionamento das figuras.

Essas sequências se localizam em momentos de *clímax* dos filmes, momentos de resolução fatal dos conflitos, momentos, como nos tiros de antes, violentos. A forma do filme, nesses casos, através da repetição, enfatiza a dramaticidade da situação. Na retórica, a utilização de repetição de palavras pode ser lida como estratégia de ênfase no discurso. Mas no cinema, pela repetição por *faux raccord* (ainda mais quando passamos de duas para quatro ou sete repetições), trata-se de uma *ênfase* produzida com estranhamento. Uma ênfase que atravanca o fluir do filme, que encavala o tempo.

Para o crítico inglês Bruce Kawin, que estudou repetições em um extenso *corpus* filmico e literário, a ênfase é quase sempre expressão de uma frustração, da busca de dizer o indizível, de uma inadequação do enunciado em dar conta da experiência enunciada: "nós só podemos supor o que não podemos dizer – só podemos enfatizar até que a própria ênfase comunique". A partir de comentário sobre o romance *Absalão, Absalão!* de William Faulkner – escritor admirado por Glauber Rocha, diga-se de passagem – Kawin afirma: "quando o assunto está para além da expressão direta, o que se constrói [com repetições] é quase menos importante à comunicação emocional do que o fato de que se está construindo [com repetições]" (Kawin, 2015, p. 50–1). A morte, entre outras coisas, seria um desses temas no limite da "expressão direta".

Não é um efeito semelhante, de um "assunto para além da expressão direta", que acomete o poeta Ferreira Gullar em "Poema brasileiro", diante de uma frase que, talvez, não passasse de um trecho de uma notícia de jornal dentre tantas outras? Pela repetição, pela ênfase, o peso vem à tona:

No Piauí de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças
que nascem
78 morrem
antes
de completar
8 anos de idade

antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade

De volta ao cinema, como exemplo filmico, Kawin lembra-se de *As duas faces da felicidade* (1965) de Agnès Varda, em que a protagonista é encontrada morta pelo marido, o qual, incrédulo, ergue o cadáver e o abraça, uma ação repetida de forma curiosamente semelhante à da morte de Horácio, em inúmeras e breves repetições por *faux raccord*. Segundo Kawin (2015, p. 42), há tanto uma razão psicológica para essa ênfase – "o marido não consegue compreender o que aconteceu e entra em uma espécie de choque temporal" – quanto uma razão crítica, de colocar a cena sob escrutínio – "a diretora está olhando com dureza para essa crise moral; de forma que a cena comunica tanto a dor do marido quanto chama a atenção do público para a ambiguidade e importância do abraço". Repetição, portanto, como ênfase no choque e na intensidade do ocorrido, mas também como escrutínio crítico. Intensificação e distanciamento, efeitos colados à morte, colados àquilo que frustra a expressão.

Para Jean-Louis Comolli (2007, p. 19-20), o *raccord* recalca a descontinuidade do tempo e do mundo em uma fluidez contínua que remete não à natureza do tempo, mas a uma concepção específica de seu funcionamento, a uma construção imaginária. Nessa concepção, um momento de "êxtase" seria justamente vivido e narrado "como saída do fluxo temporal, suspensão do tempo, 'pequena morte'". E a morte, a grande morte, carregaria a "ruptura maior", o "mais poderoso recalque" por trás da postulação da unidade e da continuidade do tempo.

Micro-repetições ligadas à morte, portanto, indicam que tais fenômenos não somente se ligam a uma tensão da expressão (o problema de "dizer o indizível", segundo Kawin), mas também à temporalidade descontínua neles implicada – o que, por sua vez, talvez indique, em livre especulação, uma correspondência entre essas duas questões, como se aquilo que

tensionasse a expressão pudesse ser justamente a temporalidade singular do fenômeno considerado. A agulha não apenas salta e chama atenção para o aparato do toca-discos, mas a cada repetição ela penetra na carne do filme, toca a materialidade do tempo ao esbarrar em um limite da expressão.

Cada agulha, uma agulha

Por mais que existam questões transversais perpassando as mais diferentes micro-repetições em *faux raccord*, é preciso analisar cada caso como um caso. Voltemos, pois, a *Longo caminho da morte* que, como outros exemplos aqui comentados, apresenta a morte por repetições.

O fim trágico de Orestes, agonizando sem ar em meio à fumaça do incêndio em sua fazenda, é visto três vezes sucessivamente, por ângulos variados. Eis, novamente, um momento limite sendo abordado na descontinuidade do tempo via repetições. Ênfase, intensificação, distanciamento. A repetição aqui, porém, toca outras questões.

Antes de tais cortes, enquanto corre de um lado para o outro a frente da casa, Orestes vomita um discurso em tom delirante e apocalíptico marcado pela repetição constante de palavras, traço que justamente reitera a perda da razão da personagem. Sob intensa emoção, a linguagem vacila. Nesse sentido, os cortes em repetição acabam funcionando como uma mimetização dessa perda de razão, um discurso indireto livre pela montagem. Difícil separar a constante repetição de palavras da forma repetitiva de montagem que a sucede.

Não podemos nos esquecer, além do mais, do jogo constante do filme com identidades e temporalidades múltiplas. Nesse contexto, na economia da obra, as muitas mortes de um Orestes aludem à morte de outros tantos Orestes. A morte é reiterada pela repetição como um acontecimento transgeracional sob *faux raccords* que espelham o mecanismo temporal mais geral da narrativa. Curiosamente, trata-se de uma repetição fatal, que marca o derradeiro momento da decadência da família e da propriedade. Ou seja, a repetição marca o fim do ciclo de repetições dos Orestes.

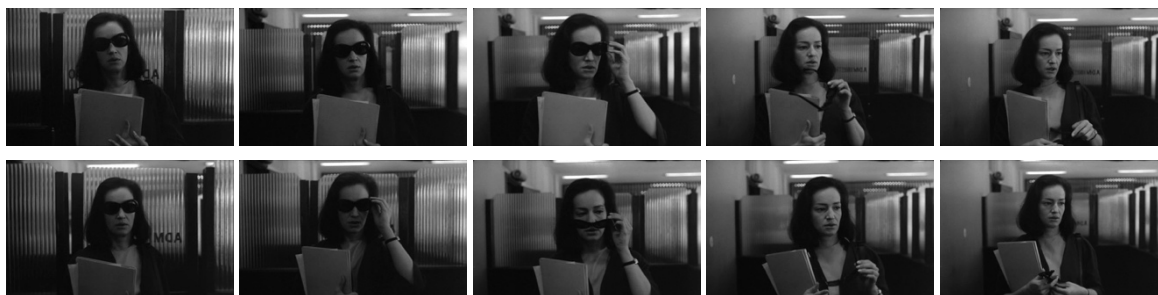
Às repetições da morte de Orestes podemos contrapor a repetição da entrada de Sara na redação de *Terra em transe*. Muito mais enigmática, essa repetição parece, ao contrário, furtar-se a motivações e justificativas. Primeiramente, não se trata de um evento limite como a morte, que potencialmente desafiaria a representação temporalmente contínua do acontecimento. Segundo, não se trata de um clímax na narrativa, de um ponto chave das tensões e dos conflitos.

Terceiro, não é um momento traumático, que provocaria extrema emoção na consciência do poeta que serve de mediação a várias escolhas formais do filme via subjetiva indireta livre. Enfim, trata-se, antes de mais nada, de um gesto banal.



As três mortes sucessivas de Orestes, em três diferentes planos em *Longo caminho da morte*.

Logo antes do plano de Sara, Paulo Martins era visto trabalhando na redação do jornal, batendo um texto à máquina. Da imagem da folha de papel em que escreve, corta-se para Sara, que acaba de cruzar a porta da redação. Enquanto a porta ainda balança às suas costas, ela dá alguns passos, segurando uma pasta de papeis contra o corpo, e para. Tira os óculos escuros e olha ao redor em uma postura apreensiva. E então, outra vez, com pequenas variações. Corta-se para Sara, que acaba de cruzar a porta da redação. Enquanto a porta ainda balança às suas costas, ela dá alguns passos, segurando uma pasta de papeis contra o corpo e remove os óculos escuros, até parar e olhar ao redor, apreensiva. Da primeira vez, o som ambiente da redação do jornal acompanhava a imagem. Da segunda vez, o ruído das máquinas de escrever silencia e dá lugar a uma lenta melodia ao piano, que prossegue sequência adiante, quando Sara mostra fotografias da miséria do país para Paulo.



A entrada de Sara na redação em *Terra em transe*, mostrada duas vezes

Nas análises de Ismail Xavier (2012, p. 90) sobre o filme, essa breve repetição é vista como um recurso sintético para conferir "densidade" ao momento da entrada de Sara, um momento destacado também pela música que preenche a banda sonora. Para Robert Stam (1976, p. 177), essa montagem de repetição seria apenas um exemplo dentre outros da proliferação de *faux raccords* que marcam o tratamento espaço-temporal descontínuo do filme. Já Luiz Cláudio da Costa (2000, p. 75), em seu livro sobre o cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970, movido pela teoria de Deleuze, insiste na pequena diferença entre os dois planos da cena. A variação na repetição, segundo ele, revelaria a proposta mais geral do filme, curiosamente sintetizada como "repetir para diferenciar". E, no espectro da recepção negativa a *Terra em transe*, o crítico conservador Moniz Viana (1967) qualifica a sequência com visível sarcasmo como uma "godardice", e complementa: "duas vezes o mesmo gesto de tirar os óculos da bolsa (sic), certamente porque ninguém havia ainda visto a transcendentalidade de tão automático gesto".

Mesmo que Moniz Viana tenha retido erroneamente o gesto na memória – Sara não tira os óculos da bolsa –, ele se lembrou da repetição da cena e julgou relevante comentá-la em sua pequena coluna de jornal. Robert Stam, dentre os muitos *faux raccords* do filme, escolheu justamente esse momento como exemplo, grifando o efeito de repetição. Surpreendentemente, o pequeno gesto de montagem permitiu inclusive a um pesquisador como Luiz Cláudio da Costa enxergar a cena como reveladora da proposta geral do filme (algo que julgamos um tanto exagerado). Ismail, mais comedido, apenas retém o detalhe de ênfase provocado pela repetição. Todos, porém, inegavelmente foram marcados em maior ou menor grau por essa repetição.

Nuno Ramos (2019, p. 84-85), em seu já citado ensaio sobre as dinâmicas de tendência de introspecção e fechamento da arte brasileira, entende a repetição da entrada de Sara como um destaque, na cronologia dos acontecimentos, ao momento do primeiro encontro entre a militante e o poeta. Contudo, a repetição, "pela estranheza do recurso, toma o lugar do acontecimento" (o que, em certa medida, parece uma justificativa para o lapso de Moniz Viana). Para o autor, além do mais, esse trecho carrega uma espécie de embrião da fase seguinte do

cinema de Glauber, na qual, através da constante repetição de passagens, os personagens aparecem condenados a si próprios em uma "exasperante clausura" (Ramos, 2019, p. 85). Ramos crê que a entrada de Sara na redação seja a primeira vez na filmografia do diretor em que se "repete literalmente uma cena, utilizando duas tomadas parecidíssimas" (p. 84). Apesar de em *Deus e o diabo* já haver o salto de Corisco, mostrado quatro vezes por dois pontos de vista alternados, o esquecimento de Ramos é indicativo do impacto distinto provocado por essa repetição de *Terra em transe*, desvinculada, afinal, de um momento de forte emoção, de morte, de clímax etc.

A aparente gratuidade da repetição a situa como algo da ordem do *excesso cinematográfico*, conceito desenvolvido por Kristin Thompson (1977) para dar conta daquilo que, em uma obra cinematográfica, excede não apenas as motivações narrativas, mas a própria unidade da obra. Segundo a autora, a partir do conceito de "excesso" em artigo de Stephen Heath, e dialogando com o formalismo russo e com o conceito de "terceiro sentido" de Roland Barthes, é possível perceber em qualquer filme narrativo, em maior ou menor grau, elementos excedentes, sem uma motivação clara, ligados diretamente ao *estilo* propriamente dito, sobretudo quando este se faz notar de maneira mais frontal. Trata-se, afinal, de elementos da materialidade da obra cinematográfica, como luz, cor, ritmo, duração, quadro etc. (Thompson, 1977, p. 54-56).³⁹ Podemos entender, enfim, a repetição da entrada de Sara como excesso.

Esse excesso permite afastarmo-nos das motivações narrativas que, em certa medida, até aqui guiaram nossa tese. Vislumbramos, então, um outro campo de repetições. Não mais as recorrências da história do país, não mais as obsessões da personagem, não mais as circularidades do tédio, não mais o fatalismo da vida, mas repetições que implicam um trabalho sobretudo material do filme, do *corpo do filme*.

Nos próximos capítulos, pois, voltaremos nosso estudo às repetições que estão para além dessa linha que, como vimos, já não era retilínea. Ela se retorcia, se dobrava, se fechava em círculo, produzia repetições. Mas há repetições que não dizem mais respeito à linha. E há filmes, inclusive, que se esforçam na tentativa de abolir a própria linha, emancipando as repetições da condição de *excesso*. Ou, paradoxalmente, fazendo do *excesso* o próprio centro da obra.

Antes, enfim, de abordarmos o corpo *do* filme, vale determo-nos no excesso dos corpos *nos* filmes, na medida em que atores e atrizes emprestam sua carne e sua voz à força da repetição desvinculada da linha narrativa.

³⁹ Agradecemos a Mariana Baltar pela indicação do texto de Kristin Thompson.

4. Transe

Por isso uma força me leva a cantar
Por isso essa força estranha no ar
Por isso é que eu canto, não posso parar
Por isso essa voz tamanha

Caetano Veloso – *Força estranha*

Diferentemente dos capítulos anteriores, em que a linha narrativa nos guiava em suas circunvoluções e repetições, agora é o transe dos corpos que abre os caminhos. Não à toa, nosso *corpus* de filmes visivelmente passa a se afastar do espectro mais narrativo para adentrar o experimental, com destaque aos trabalhos de Júlio Bressane, de Rogério Sganzerla e de Helena Ignez. Os três desenvolveram poéticas de repetição a partir do corpo de forma consistente e reiterada, sobretudo no período de criação coletiva pela produtora Belair.

A alta carga performativa comum a quase todos os filmes da Belair, e presente em tantos outros do chamado Cinema Marginal, se exprime, entre outras coisas, através do erotismo, da escatologia, do grito, da dança, da agressividade e do improvisado. A falta de um desenvolvimento de intriga narrativa, reforçada pelo esgarçamento da duração das cenas, contribui para destacar a presença corporal na poética dos filmes. E a forma experimental como os atores jogam, em especial Helena Ignez nos cinco longas-metragens sobreviventes da Belair, grifa ainda mais a força dessa presença, distanciando os corpos da função convencional de servir de base à construção de uma personagem com identidade e psicologia determinadas e coerentes.

Pensamos, pois, as atrizes e atores desse cinema experimental como também "experimentais", segundo a noção trabalhada por Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2021) em seu livro *Helena Ignez: atriz experimental*, uma referência importante não apenas pela riqueza das análises específicas do jogo atoral de Ignez (às quais retornaremos mais adiante), mas também por esmiuçar o que seria essa faceta experimental do ator, relativamente pouco estudada, que se opõe ao jogo do cinema clássico narrativo e, ao mesmo tempo, não se confunde com o jogo do cinema moderno.

Guimarães e Oliveira (2021, p. 56-106) elencam uma série de características do cinema experimental no que tange ao trabalho atoral, dentre as quais destacaríamos, resumidamente: a recusa do programa mimético convencional, o excesso de corporalidade (conferido pelo risco à integridade física, pela sexualidade e por atos fisiológicos) e a abertura da performance ao

acaso e ao improviso, muitas vezes em locais públicos, em meio a transeuntes desavisados. Todas essas características tendem a contribuir justamente para enfatizar a presença corporal em cena, uma presença, segundo os autores, indicativa de um desejo muito mais de "aparecer" e simplesmente "estar-lá", diante do dispositivo e, conseqüentemente, dos espectadores, do que de encenar uma trama, desenvolver personagens, elaborar signos claramente legíveis. Em outras palavras, "é no terreno em que há o caos da presença que ele [o ator experimental] reina, e não na organização de uma *mise en scène* controlada" (p. 61) – ainda que exista, de nosso ponto de vista, um projeto muito preciso e organizado de *mise en scène*, algo como um controle do descontrole, organização do caos.

A performance com gestos e falas repetidos exaustivamente é comum no terreno do "caos da presença" do cinema da Belair. E, nesse terreno, as repetições não devem ser lidas como um elemento da trama ou do desenvolvimento das personagens, pois os filmes justamente insistem em se afastar desse campo de legibilidade narrativa, propondo outra experiência audiovisual. Sem negligenciar a teia de relações estabelecida entre as performances de repetição e o quadro geral dos filmes em que se inserem, nosso intuito será, antes de tudo, compreender seus efeitos na imediatez da emergência corporal cênica.

Copacabana em transe

No corpo o tempo bailarina.
[...]
No tempo o corpo bailarina.

Leda Maria Martins – *Performances do tempo espiralar*

O corpo dos atores, pela maneira como gesticulam, como falam, como se submetem a situações extremas, como performam o grotesco e o erótico, é certamente um dos traços característicos do cinema experimental do pós-AI-5 sob o guarda-chuva do Cinema Marginal. Nesse sentido, a atuação dos atores em *Copacabana mon amour*, filme dirigido por Rogério Sganzerla à época da produtora Belair, pode ser vista como exemplar.

O jovem crítico Sganzerla, em textos de meados dos anos 1960, já demonstrava uma forte sensibilidade à importância do corpo no cinema. Ele defendia o que chamava de "cineastas do corpo" contra os "cineastas da alma". Estes últimos empreenderiam uma "busca frenética de revelações interiores" que poderiam levar ao "tratamento servil do corpo", em filmes

racionalistas e de "profundidade", que levavam a "resultados estéreis". (Sganzerla, 2001, p. 74-76) Os primeiros, por sua vez, valorizariam as estruturas orgânicas dos personagens e das coisas, sem submetê-los à "expressão" de uma ideia de profundidade, realizando uma apreensão direta dos corpos em conflito, e ressaltando a violência e a velocidade como foco no tempo presente, de forma anti-literária (p. 81-85). Tais dicotomias são matizadas por Sganzerla na síntese do cinema de "corpo mais alma", um cinema superior e livre em relação ao qual os outros dois seriam apenas estágios provisórios (p. 96). E anos depois, em texto de 1981, o cineasta retoma tais questões sob a ótica do ator, e defende o corpo como "lugar de revelação" e o ator como "matéria prima do cinema moderno" (p. 58-61).

Certamente, podemos pensar o ator não apenas como matéria prima de *Copacabana mon amour*, mas como a sua engrenagem central. No filme, a história é rarefeita, fragmentada, elíptica. Grosso modo, acompanhamos as dificuldades cotidianas de Sônia Silk (Helena Ignez) e de seu irmão Vidimar (Otoniel Serra), na alternância entre o morro onde moram e as ruas de classe média onde trabalham em Copacabana – ela, como prostituta, ele, como empregado doméstico do Dr. Grilo (Paulo Villaça). O registro da encenação é solto, improvisado, tendendo ao deboche pelo exagero. É, acima de tudo, carregado de presença. As personagens comem derrubando comida pra fora da boca, cospem o que bebem, ficam nuas, agonizam, gritam, cantam, dançam, brigam, se beijam, se agarram, chafurdam no lixo, rolam na areia, interpelam transeuntes, interpelam a câmera... enfim, toda uma pletora de situações em que o aspecto físico mais imediato salta aos olhos e oblitera a causalidade do registro ficcional narrativo. Faz parte desse jogo cênico próximo do burlesco a repetição de gestos e falas que, por sua vez, também salta aos olhos e oblitera o desenvolvimento narrativo. São repetições, evidentemente, *figurais*.

Em uma primeira leitura, contudo, as repetições podem ser vistas como forma de caracterizar as personagens com tiques e manias. Mais de uma vez, Sônia cospe bebida na calçada. Mais de uma vez, Vidimar sai correndo, pulando, caindo e gritando. Mais de uma vez, o cafetão interpretado por Guará Rodrigues brinca com seu canivete. Mais de uma vez, o Dr. Grilo grita "quem manda aqui sou eu". Tudo, talvez, contribuindo para uma caracterização por reiteração, própria à representação de personagens tipificados, caricaturais ou planos, segundo definição de Forster (1985, p. 67): personagens marcados por uma ideia única, reafirmada constantemente.

Em oposição ao personagem esférico, cuja complexidade imprime surpresas em seu desenvolvimento na história, o personagem plano, para Forster (1985, p. 68), pode ser resumido por uma única frase. Ora, é curioso que no Cinema Marginal, em filmes dirigidos por Sganzerla e Bressane, as personagens de fato se exprimam muitas vezes repetindo uma única e mesma

frase, um bordão particular. Exemplos marcantes, nesse aspecto, são os casos da personagem de Maria Gladys em *Sem essa, aranha*, continuamente em agonia repetindo ter fome e estar com dor de barriga, e o de Helena Ignez, em *Copacabana mon amour*, repetindo com aversão ter nojo de pobre, ironia altamente incômoda.

Esse caráter plano dos personagens pode ser compreendido também em relação à constelação cultural em torno da qual Sganzerla orbitava. Em análises de *Copacabana mon amour*, Estevão Garcia (2018, p. 129) e Anna Karinne Ballalai (2014, p. 115) lembram que a tipificação das personagens, com seus figurinos sempre constantes, e seus gestos e bordões repetidos, marca um diálogo com o universo das histórias em quadrinhos, universo pelo qual o cineasta nutria particular apreço. Podemos também lembrar do universo de programas populares da televisão e do rádio, dentre os quais destacaríamos os programas do Chacrinha com seus célebres bordões. Não por acaso, o apresentador é citado por Helena Ignez em *Copacabana mon amour*, quando ela reproduz sua famosa frase "quem não se comunica, se estrumbica". Para Fernão Ramos (1987, p. 132-133), lembrando-se também do mundo das histórias em quadrinhos como referência, as atitudes de muitas personagens do cinema marginal são extremamente estilizadas, o que confere paradoxal espessura ao seu caráter plano.

No processo de simplificação e tipificação da psicologia das personagens, reduzidas a bordões e gestos repetidos, a presença física imediata de seus corpos é reforçada. E é reforçada mais ainda pelo caráter de *happening* das filmagens. O universo estético e processual do Cinema Marginal (e de alguns filmes de Glauber Rocha) se aproximava dos *happenings* performáticos pelo seu modo de produção independente (Garcia, 2018, p. 80–1), pela interação dos corpos dos atores com transeuntes tomados da realidade cotidiana (Araujo Silva, 2010, p. 70; Garcia, 2018, p. 91, 251; Uchôa, 2016, p. 65) e pela a experiência desnorteadora e instável que propunham ao espectador (Xavier, 2012, p. 429).

De acordo com Pierre Chabert (1982, p. 158), os *happenings* são uma reação contrária à repetibilidade da representação teatral (toda noite o mesmo texto encenado da mesma forma). No lugar, eles propõem um "acontecimento único", "aqui e agora", aproximando espectadores e atores como em uma "festa" ao invés de uma encenação. Contudo, o mesmo Chabert (p.161) aponta criticamente que o *happening* pode parecer bastante "repetitivo" já que frequentemente os atores apenas reproduzem estereótipos – segundo Peter Brook, retomado por Chabert, a forma do *happening* estaria frequentemente presa nos mesmos símbolos obsessivos.

Há certamente algo dessa ambivalência do *happening* em um filme como *Copacabana mon amour*: negar a repetição do sempre igual, do processo texto-ensaio-encenação, insistindo no aqui e agora; e, ao mesmo tempo, afirmar a reiteração de clichês, bordões, simplificação

extrema da psicologia. Contudo, é essa própria simplificação e tipificação que fortalece a leitura alegórica do filme, tão central em sua construção. Nele, os personagens tipos reproduzem com humor ácido as mazelas da desigualdade social brasileira: Vidimar, como o empregado apaixonado pelo patrão; Sônia Silk, como a moradora da favela com preconceito de classe contra pobres; o Dr. Grilo, como o homem de classe média que se considera superior com seus pequenos poderes. Há uma ambição totalizadora de, através da alegoria, fornecer uma imagem do subdesenvolvimento, do país e de sua miséria, através dessa história mínima com personagens tipificados, o tempo todo referindo-se ao Brasil, ao terceiro mundo, ao planeta Terra, em termos gerais. Como Ismail Xavier (2012, p. 32-38) já demonstrara para outros filmes do período, há uma dialética entre a totalização e a fragmentação na alegoria desse cinema – uma fragmentação dada por acumulação de dados, descontinuidades, pluralidade de focos, estilo de colagem etc. Tal dialética, no pós-AI-5, pende para o fragmentário em sua exasperação, mas, ainda assim, uma ideia total de "nacional" mantém "seu privilégio como estrutura imaginária de referência" (Xavier, 2012, p. 34).

E na alegoria de *Copacabana mon amour*, há um elemento crucial elaborado tanto em nível metafórico quanto em nível literal: o *transe*. Quase todos os personagens são atravessados pela possessão e pelo transe, ao ponto de marcar o filme todo pela noção de transe. As repetições performáticas não podem ser lidas sem se levar em consideração o transe nos corpos, que lhes confere um sentido para além da mera caracterização tipificadora ou do fortalecimento da presença em detrimento da psicologia.

A cena de abertura do filme de saída marca a literalidade do transe em um território espiritual: vemos Sônia Silk em um *ebó* realizado em cena pelo célebre pai-de-santo de Candomblé Joãozinho da Gomeia junto a algumas filhas de santo. Helena Ignez faz gestos que aludem à incorporação, pressiona a cabeça com as mãos e caminha com o olhar perdido falando sozinha. Não a escutamos, pois na banda sonora, sem som direto nesse momento, alternam-se silêncio, música e a voz de um narrador a elencar entidades do "panteão brasileiro", reforçando a moldura cultural e afroreligiosa do filme.

O transe aqui é primeiramente denotado por movimentos corporais lentos, inexpressão facial, olhar distante. Porém, pouco depois, Ignez já é vista convulsionando. Ela grita frases repetidas para sua mãe (fora do quadro), enquanto, de olhos semicerrados, balança o corpo em espasmos, abrindo e contraindo os braços alternadamente. Essa oscilação entre os polos "imobilidade e exasperação" é uma das figuras essenciais de jogo da atriz, segundo definem Guimarães e Oliveira (2021, p. 123). Para os autores, a partir de cotejos com os escritos de Artaud, que muito teriam influenciado o ambiente de criação artística do período, o transe é um

elemento central do jogo experimental. Eles identificam, contudo, o transe ao polo da imobilidade. E a possessão, sem se confundir com o transe para os autores, seria o resultado da oscilação entre os dois polos referidos:

Ignez doa seu corpo para uma alegoria: a do corpo agônico de uma sociedade fraturada. A oscilação entre transe e exasperação dá conta de estados de possessão que ela apresenta no seu jogo, vagando entre gestos antagônicos: a total ou quase total imobilidade e o trejeito desarranjado do paroxismo (Guimarães; Oliveira, 2021, p. 123).

Apesar de uma leve diferença de vocabulário – preferirmos identificar o transe com a possessão, ao invés de colá-lo ao polo da imobilidade –, concordamos com os autores que o jogo da atriz justamente "dá conta de estados de possessão", os quais, no caso de *Copacabana mon amour*, são bastante literais.

Essa literalidade se produz, em primeiro lugar, pela presença de cenas explicitamente ritualísticas, como o já citado *ebó* na abertura ou ainda o trabalho com velas e bebida feito por Vidimar na praia, mais adiante no filme. A explicitação do termo *possessão*, em mais de uma ocasião, também contribui à literalização, como quando a mãe de Sônia (Laura Galano) surge em *close* a gritar convulsivamente que seus filhos estariam possuídos pelo "demônio" – curiosa cena em que ela anuncia uma possessão alheia e, ao mesmo tempo, parece estar "possessa" pela forma como grita e gira exageradamente. Distante do preconceito da leitura "demoníaca" do transe (pontuado pela mãe de Sônia), o filme acumula inúmeras referências à umbanda e ao candomblé, seja na trilha musical, com pontos cantados, seja também na iconografia, através do figurino vermelho de Sônia Silk, associando-a à entidade da Pombagira (conforme lembra Ballalai [2014, p. 90] em sua análise). O gesto de cuspir bebida, citado acima, mais do que ênfase na presença física ou uma forma de marcar a personagem com tiques, é uma alusão ao rito de terreiro de "cuspir marafo"⁴⁰. O filme todo, enfim, transmuta-se em ritual, e Copacabana, em terreiro.

Dentro desse universo, a repetição performática é um elemento bastante forte na associação ao transe. O discurso de Sônia Silk, em convulsões, para sua mãe, é exemplar nesse sentido, pois se trata de uma cena de repetição e de transe simultaneamente. Não é fortuito o fato de que, no plano, Vidimar esteja ao lado da irmã segurando um galo e cantando um ponto. Eis o texto completo da fala de Sônia:

⁴⁰ Encontramos referência ao rito de cuspir marafo e sua simbologia ligada a Exu como potência de invenção em artigo de Rufino (2016, p. 61).

Mãe, a senhora não acredita, mas eu estou vendo aquele espírito do preto, mãe, falando sobre futebol!

Ai, eu vou morrer!

Mãe, eu vou morrer hoje!

Eu não aguento, mãe.

Eu me mato, mãe!

Eu vou morrer hoje, mãe!

Eu vou morrer hoje!

Vou morrer hoje!

Eu não aguento!

Eu vou morrer hoje, mãe!

Ahhh! Eu vou morrer hoje!⁴¹

Ainda que a mesma frase – "eu vou morrer hoje" – apareça sete vezes, sua repetição está de certa forma integrada à performance de convulsões e ao tom desesperado e agônico da personagem. Para a linguista Madeleine Frédéric (1985, p. 108), certas repetições involuntárias no discurso falado resultam de um estado de forte emoção. Poderíamos ler o transe como um estado que, ao seu modo, também produz na linguagem repetições involuntárias. Transe e forte emoção, comporiam momentos em que a razão vacila e outras forças ganham premência na modulação da linguagem e do discurso. Não estamos distantes da personagem de Helena Ignez como empregada doméstica no filme *Cuidado madame* (1970), de Júlio Bressane, quando ela aparece em *close*, olhando o vazio, repetindo, num misto de transe e êxtase:

Ai, eu vi Jesus.

Eu vi Nossa Senhora.

Eu vi Jesus, o nosso Deus.

Eu vi Jesus.

Eu vi nossa Senhora.

Eu vi Jesus.⁴²

As repetições da fala, junto com olhares para o vazio ou convulsões, é um indicador do estado de transe. São repetições talvez um tanto banais, no sentido de apenas reiterar a figuração do transe já exposta por outros signos físicos. É muito diferente os casos em que a repetição na

⁴¹ A transcrição das falas das personagens, feita com saltos de linha e diferentes recuos de parágrafo, é livremente inspirada no modelo de verticalização de texto que a linguística convencionou para transcrever a língua falada em língua escrita, modelo cuja vantagem é destacar as repetições e reformulações do discurso em processo (Cf. Prak-Darrington, 2021, p. 145).

⁴² Omitimos aqui a réplica da colega empregada doméstica, interpretada por Maria Gladys, que, num tom debochado e crítico, distante da compenetração do transe de Ignez, diz: "Então pede pra ele [Jesus] dar um pulo aqui embaixo que a barra aqui tá violenta".

fala emerge quando a performance dos corpos não apresenta signos tão evidentes do transe e nem sequer de "forte emoção". Nessas situações, a sensação de estranheza é muito forte, pois a repetição perde uma moldura referencial provedora de sentido e se aproxima do *non-sense*.

Talvez o caso mais emblemático, em *Copacabana mon amour*, seja o momento em que Sônia Silk conversa com a potencial cliente Turista Argentina (Lilian Lemmertz, dublada por Maria Gladys)⁴³. À porta de um botequim, a Turista pergunta a Sônia se ela topa um programa e quando esta retruca perguntando o tipo de programa, a Turista tenta desconversar, mas logo a convida para uma cerveja em sua casa. A partir desse momento, enquanto caminham na calçada, o diálogo passa a ser completamente desencontrado e repetitivo. A Turista pergunta se Sônia quer acompanhá-la até a Argentina, mas a outra só repete que tem pavor da velhice. A conversa é ainda entrecortada pela aparição, anunciada por uma *voz over*, de um "fantasma" que corre pela rua entre as duas mulheres (um homem, possivelmente Otoniel Serra, coberto com um lençol sobre a cabeça). A reprodução, logo abaixo, das linhas de diálogo da cena evidencia a estranheza do procedimento, em que os personagens parecem surdos uns aos outros.

Vamos tomar uma cerveja lá em casa...

O pior é que eu tenho pavor da velhice.

Pavor da velhice!

Olha o fantasma, o fantasma! É um pesadelo ao vivo.

Um fantasma!

Pavor da velhice!

Olha o fantasma!

Topa ir comigo pra Argentina, ida e volta, tudo pago?

O pior é que eu tenho pavor da velhice.

Pavor da velhice!

Pavor da velhice!

Você topa ir pra Argentina, passagem, estadia, tudo pago?

O pior é que eu tenho pavor da velhice.

Pavor da velhice!

Pavor da velhice!

O pior é que a sequência ainda continua no apartamento da Turista Argentina, com novas e velhas repetições se sucedendo. Sônia Silk passa a reafirmar incessantemente o seu nojo de pobre, além de narrar alguns fatos de sua vida. Quase nada, como na cena anterior, é dito apenas uma vez. E entre uma repetição e outra do discurso de Sônia, a Turista Argentina ainda lhe pergunta uma vez mais se ela não gostaria de ir junto para a Argentina, tudo pago.

⁴³ Tanto a personagem de Lilian Lemmertz quanto a de Guará Rodrigues não são nomeadas no filme, mas em documentos escritos por Sganzerla aparecem designadas respectivamente como "Turista Argentina" e "Proxeneta Alcaguete", conforme pesquisa de Anna Karinne Ballalai (2014, p. 87).

Dada a onipresença do transe de possessão ao longo do filme (poderíamos citar outros momentos em que o fenômeno é figurado ou aludido) e dada a associação entre repetição no discurso falado e perda da razão, não nos parece difícil ler a cena da Turista Argentina como uma transmutação de diálogo cotidiano em transe. E a repetição na performance é o elemento central na cena que materializa essa passagem do cotidiano para o ritual, propondo um jogo cênico singular, cuja lógica escapa à causalidade.

Em uma recente formulação sobre *Copacabana mon, amour*, o crítico Fábio Andrade (2019) escreve: "A paisagem carioca é o palco de um teatro mítico onde a ação jamais consegue avançar, e a repetição é uma espécie de maldição." Não é difícil olhar esses corpos em transe como amaldiçoados, condenados ao giro em falso, à impossibilidade de transformação, à eterna repetição. Lembremos aqui da citação de Guimarães e Oliveira (2021, p. 123) de que Ignez doa seu corpo à alegoria do "corpo agônico de uma sociedade fraturada." O transe do corpo, afinal, como o transe de uma sociedade.

O raciocínio da alegoria nos faz sair do transe literal e adentrar o transe metafórico. Principalmente desde *Terra em transe* (e já a partir do próprio título do filme), o transe tem servido de diferentes maneiras no cinema brasileiro como forma de caracterização sintomática para as conturbadas dinâmicas sociais e políticas do subdesenvolvimento, dinâmicas nas quais a razão parece vacilar, as contradições parecem se sobressair, e os corpos parecem perder o controle.

Em *Terra em transe*, segundo Robert Stam, bastante atento à carnavalização da política exposta pelo filme de Glauber Rocha, o transe evocaria o "movimento frenético do carnaval, o delírio pessoal mesclado com a histeria coletiva" e, simultaneamente, os "cultos africanos", convocados pela trilha musical. Porém, para Stam (1976, p. 181), o filme justamente demonstra que esse movimento frenético é um movimento alienado e ilusório e, portanto, próximo da imobilidade.

Ismail Xavier acrescenta ainda um outro dado: *Terra em transe*, na medida em que esquematiza as dinâmicas políticas e cria associações entre diferentes temporalidades históricas, propõe a existência de uma ordem cósmica que sobrepõe o mito à história. O filme sugere "esferas de determinação que apontam para o aspecto mágico-religioso, expresso com maior ênfase na feição de 'possessos' de seus agentes" (Xavier, 2012, p. 111). E, para Nuno Ramos, esse transe confere a tais agentes, enquanto alegorias (a burguesia, Igreja, o pobre sindicalizado etc.), uma alteridade: "são o que são, alegorizados brutalmente, mas parecem, ainda assim, *fora de si*, como que tomados por uma energia que não lhes é inteiramente própria" (Ramos, 2019, p. 76).

Em suma, o transe, no filme de Glauber Rocha, pode ser lido como um movimento frenético que leva à imobilidade, sinal de uma ordem cósmica que atravessa os agentes históricos possuindo-os e, como vimos em capítulo anterior, aprisionando-os em uma história de repetições.

No caso do Cinema Marginal, esse cinema pós-AI-5, os comportamentos convulsivos e de repetição de gestos e frases nas performances físicas podem ser lidos, juntos com a abjeção e o avacalho, conforme análises de Fernão Ramos, como sintomas frente à situação política e social de terror no país. Para Ramos (1987, p. 142), nas últimas linhas de seu livro sobre o cinema do período, a "violência estilística" do Cinema Marginal era própria a um momento histórico em que "o chão parece faltar e o buraco que se vislumbra é, ao mesmo tempo, aterrorizador e profundo demais para ser levado a sério." Pela mesma imagem da falta de chão, Nuno Ramos, em um artigo recente (sobre o bolsonarismo) volta-se à estética do Cinema Marginal e comenta as repetições performadas pelas personagens, através da imagem do giro e do autocircuito:

Se as personagens giram e giram numa loquacidade sem fim é porque o chão coletivo, político, simbólico, o que seja, dissolveu-se debaixo delas com o golpe dentro do golpe (o AI-5) e também com o milagre econômico. Gritam o próprio nome para que não derretam à nossa frente. Presas num autocircuito de gestos, vestuário, frases, alcançam uma continuidade que lhes falta historicamente (Ramos, 2020).

A hipótese aqui parece ser a de que a violência da ditadura levou a uma ruptura profunda a ponto de cindir os sujeitos nessas representações. Os sujeitos representados, para alcançar a "continuidade que lhes falta historicamente", entram em uma prisão de repetição: giro, loquacidade sem fim, autocircuito. Traços de Moebius, novamente? Transe metafórico?

O chão, para muitos, de certa forma, já fora perdido bem antes do AI-5, cinco séculos atrás. A permanência dos efeitos da colonização no subdesenvolvimento é uma das questões que *Copacabana mon amour*, como outros filmes, parece abordar ao insistir na convivência de diferentes temporalidades no presente – e a ditadura militar (junto ao AI-5) seria uma espécie de atualização e desdobramento da opressão colonial, como já insistira *Terra em transe*. Certas intervenções da voz *over* do narrador do filme de Sganzerla buscam constantemente friccionar o presente com o passado, aproximando-se do *non-sense* inclusive, como quando diz que Sônia Silk teria saído da África presa em um navio negreiro em 1635, formulação que insiste no vínculo do colonialismo e, principalmente, da escravidão, com o cotidiano de pobreza da personagem.

Já vimos em capítulo anterior como um entrelaçamento de diferentes temporalidades pode ser acompanhado por um embaralhamento na identidade. Quem é, afinal, Sônia Silk? Uma mulher capturada em 1635? Uma mulher de origem rica, expulsa de casa ainda jovem, como ela mesmo diz? Uma mulher cuja ascendência remonta à Gengis Khan e Nicolau de Cusa, como escutamos em um aparte *non-sense* do narrador? Não é difícil supor que seu autocircuito de gestos e falas seja o sintoma de sua falta de chão no presente e, ao mesmo tempo, de seu atravessamento por outras tantas identidades possíveis na sinistra continuidade histórica da colonização (temperada com *non-sense*).

A questão instável da identidade já era central em outros filmes de Rogério Sganzerla. Em seu primeiro longa, *O bandido da luz vermelha*, como nos lembra Jean-Claude Bernardet (1991, p. 157-158), a constante pergunta verbalizada pelo protagonista – "Quem sou eu?" –, colada a seu caráter "camaleônico" (ele é apresentado segundo origens e profissões diversas e contraditórias), reforçava o problema da identidade. Em *A mulher de todos*, segundo longa do cineasta, os personagens, junto a locutores em voz *over*, "ocupam boa parte de suas falas a se definirem" (Bernardet, 1991, p. 220–221).

É preciso compreender a identidade das personagens de *Copacabana mon amour* não apenas como uma vontade de quebra da unidade convencional de personagem ou como um sintoma da violência dilacerante do período e do subdesenvolvimento, mas como uma proposta distinta de pessoa, a qual dialoga profundamente com o universo ritual do transe afroreligioso, na medida em que este supõe a alteridade como parte integrante do ser. É importante, afinal, levar a sério os sentidos do transe para além da metáfora alegórica (dada sua centralidade no filme como um todo).

O antropólogo Márcio Goldman, em artigo dedicado a pensar a noção de pessoa no candomblé, com foco no transe de possessão, traz alguns elementos que nos permitem repensar a personagem em filmes como *Copacabana mon amour*. Segundo Goldman (1987), a "unidade do eu" seria um dos dogmas mais arraigados na cultura ocidental – e, podemos acrescentar, um dogma que influi sobre o cinema narrativo. Mesmo quando a cultura ocidental reconhece transe de possessão, estes em geral são vistos como obra do demônio, o qual deve ser exorcizado para salvar o possesso, ou seja, salvar sua unidade ameaçada. É muito distinta a ideia de possessão de outras culturas, em que a divindade cavalga o corpo do fiel em busca do benefício do grupo social (Goldman, 1987, p. 88-89).

O transe, ao invés de ser pensado como um desvio da pessoa, é um caminho para a transformação e, portanto, para a constituição da pessoa. O ser humano é pensado no candomblé como multiplicidade, "como uma síntese complexa, resultante de uma série de componentes

materiais e imateriais – o corpo (ara), o Ori, os orixás, o Erê, o Egum, o Exu" (Goldman, 1987, p. 104). É ao longo de um processo de anos que o filho-de-santo assenta seus diferentes santos via incorporação e, aos poucos, ganha mais controle sobre seus transe. Pode-se dizer, portanto, que o indivíduo não só "nasce aos poucos", mas que somente após vinte e um anos de iniciação ele se constitui como pessoa "completa" (p. 104). E esta, enfim, é sempre postulada como fragmentada, já que a unidade, mesmo que visada pelo ritual, nunca pode ser plenamente atingida, pois estaria reservada, simplificando-se, apenas ao divino, aos orixás (p. 112).

Em *Copacabana mon amour*, a personagem de "identidades múltiplas e aparentemente contraditórias" (Ballalai, 2014, p. 13) assume ao final do filme uma identidade mais estável, reafirmada em *over* com um tom de voz mais assertivo e seguramente menos convulsivo do que o exposto até então. Em seu aparte conclusivo, diz a protagonista: "Era o fim de mim, Sônia Silk, Miss Prado Júnior, e começava uma outra Sônia Silk". Há, nesse momento, portanto, uma reordenação explícita da personagem, um movimento de transformação que evidentemente aponta no sentido de um maior equilíbrio de sua pessoa, indicando um caminho análogo ao da iniciação espiritual do candomblé – sem, contudo, haver uma representação literal dessa iniciação (já que o filme, desde cedo, abandona o espaço literal do terreiro).

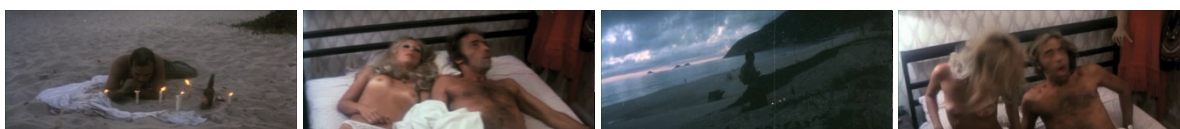
Estamos, portanto, longe de um modelo naturalista, em que o sujeito, personagem de unidade psicológica, amadurece pela experiência, vista através de uma progressão temporal. Trata-se aqui de um processo de transformação radical e de constituição da pessoa justamente via "rituais" (no filme, rituais de transe, sexo e violência). É, afinal, após uma longa sequência de transe de possessão e de sexo que Sônia Silk assassina o Dr. Grilo com a ajuda do irmão, um acontecimento marcante em um filme cujo tom é próximo da crônica de cotidiano. Estevão Garcia (2018, p. 132) nota como esse movimento de transformação, apesar de não se confundir com a progressão do cinema clássico, grifa a importância de um "antes" e de um "depois" na fábula do filme.

As análises tanto de Garcia quanto de Ballalai exploram com minúcia o vínculo do filme com os escritos de Frantz Fanon (autor citado por Sganzerla em seus textos e filmes), a partir da centralidade da fome, da violência e da condição colonial. Parece ser de inspiração fanoniana que o ato violento de assassinar o opressor (o Dr. Grilo no filme), junto à experiência (e à consciência) da fome, tenham levado Sônia Silk a assumir seu lugar na luta social, afirmando sua vontade de "transformar pela violência" o planeta, conforme ela mesma diz no seu aparte conclusivo. Vidimar, ao final, também está transformado: tendo ultrapassado sua paixão e obsessão sexual pelo patrão, conforme nota Ballalai, ele passa a correr e pular de forma muito mais livre e leve, reiterando o caráter libertário do ato violento.

A transformação dos irmãos, contudo, é antecedida não apenas pelo assassinato do Dr. Grilo, mas também pelo transe literal. Vidimar faz um trabalho com velas e bebida nas areias da praia que resulta, conforme sugestão da montagem alternada, em um transe de Sônia e Dr. Grilo, que haviam acabado de transar. É apenas depois de uma longa sequência de convulsões na cama do Dr. Grilo, onde Vidimar também aparece para transar com o patrão, que os irmãos partem para o assassinato. Estevão Garcia (2018, p. 150) reforça essa ordenação dos acontecimentos, indicando que seria através da magia que a derrota do opressor se produz, construção indicativa de uma certa distância entre Sganzerla e Fanon, para quem haveria ainda um caráter alienante na religião.

Nessa longa sequência de transe, a repetição é um dado constante. Os corpos semi-nus, em um estado letárgico, vão repetidas vezes e de forma súbita passar a convulsionar, gritar, urrar, balançar a cabeça freneticamente. Eles seguem a figura de jogo da polaridade imobilidade-exasperação, esmiuçada por Guimarães e Oliveira (2021).

Porém, à diferença de outros momentos de transe, agora a repetição incide sobre a própria cronologia da cena. Não se trata apenas de corpos que entram em estados de "repetição". O tempo da cena se repete e se retorce, em uma montagem paralela desconjuntada. Da imagem de Vidimar na praia, fazendo seu trabalho, corta-se para Dr. Grilo e Sônia deitados na cama, relaxados como se houvessem acabado de transar. Eles, porém, logo passam a convulsionar violentamente, erguendo-se na cama. Corta-se novamente para Vidimar na praia, fazendo seu trabalho (um sinal de montagem a indicar a concomitância das situações, uma relação causal entre planos rara em um filme de montagem tão livre e fragmentada). E corta-se, então, uma vez mais para o momento do início do transe – Dr. Grilo e Silk aparecem deitados na cama e se erguem e passam a convulsionar violentamente. Repetição.



Sequência de transe com repetições em *Copacabana mon amour*

A sequência prossegue de forma mais fragmentada, indo e vindo entre o quarto onde está o casal e outras imagens externas, sem nenhuma relação clara de simultaneidade, causalidade ou de cronologia entre si. Retorna-se sempre à mesma situação no quarto, na cama, enquanto que, no exterior, a cada vez há uma cena diferente – algumas delas com a própria Sônia presente, indicando a impossível simultaneidade das duas situações na montagem alternada.

Esse momento bastante fragmentado e repetitivo parece indicar um deslizamento do transe nos corpos para o transe no corpo do filme. A inquietação por traduzir o transe místico em linguagem cinematográfica fora explicitada verbalmente para Rogério Sganzerla por Glauber Rocha em 1966. *Terra em transe* estava ainda em preparação quando o veterano cineasta baiano foi entrevistado pelo jovem crítico catarinense, que lhe perguntara pela linguagem de seu próximo filme. Glauber, então, diz que o problema seria pensar a "linguagem do transe":

O que me interessa no filme é o próprio transe – um ritmo e um clima que sejam transe. [...] Porque se eu não incorporar o transe à linguagem farei apenas o relato do transe e se o espectador não participar do transe, isto é, entrar no transe, o filme fracassa (Rocha *apud* Sganzerla, 2010, p. 163-164).

A fala é interessante não tanto por sugerir uma referência comprovável no passado de uma suposta influência ou origem do estilo de Sganzerla (leitura demasiado fechada), mas por explicitar o quanto os dois cineastas compartilham um compromisso ético e estético na incorporação do transe pela linguagem cinematográfica: para ambos não é possível apenas fazer o "relato do transe".

Em Sganzerla, a repetição é fundamental para embalar a experiência de assistir ao filme com a rítmica dos corpos em transe. Na medida em que o filme evita subtrair e abreviar as repetições, mostrando duas, três, quatro vezes os mesmos diálogos, as mesmas falas, os mesmos gestos em sucessão, ele faz com que a duração do filme se cole à duração repetitiva dos corpos. Isso ocorre desde o início do filme, mas quando a própria montagem retorce o tempo, como na sequência na cama do Dr. Grilo, dá-se um passo a mais no processo de "transe da linguagem". A repetição na montagem cria uma descontinuidade no tempo em analogia à descontinuidade da pessoa sob transe (tudo isso, obviamente, em um sentido metafórico, pois o filme não pode – até onde sabemos – entrar literalmente em transe).

A descontinuidade do tempo, em um filme marcado pelo corpo e pela ritualística afrorreligiosa, acaba por aludir também a uma experiência temporal não ocidental, africana, resumida por Leda Maria Martins (2021) pela noção de "tempo espiralar". A partir do estudo de filosofias e religiões africanas e de performances rituais afrodiáspóricas como congados e reinados, a autora se debruça sobre concepções de tempo ligadas aos saberes do corpo e da cultura oral. Enquanto a concepção de tempo ocidental mais usual parte da "sucessividade", da "linearidade" e de uma cultura da escrita, rituais de matriz africana, fortemente ancorados na ancestralidade e no corpo, sinalizam um "tempo curvo, recorrente, anelado", feito de retornos

e repetições. Nessa ontologia ancestral, "o tempo gira para a frente e para trás, constituindo o presente"; e a pessoa é a "materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro" (Martins, 2021, p. 63). O corpo, através da dança e do rito ancestrais, transmitidos por gerações, mostra-se "clivado de descontinuidades, reversibilidades, giras temporalizantes" e inclui "experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social" (p. 80).

Se o corpo, nas culturas orais e gestuais é um "local e ambiente de memória", Martins (2021, p. 89) nos lembra que ele também, ao performar, dançar, ritualizar, "não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento representado". Repetição, portanto, não como mera reiteração do passado, mas como, a partir dessa memória, abertura para um futuro, para uma ação: "todo o processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro" (Martins, 2021, p. 83).

De alguma forma, *Copacabana mon amour*, mesmo com um elenco predominantemente branco, é atravessado por essa temporalidade curvilínea do corpo e da ancestralidade negra. Vimos como o filme insiste em marcar a "ancestralidade" de Sônia Silk, que teria vindo num "navio negreiro" para o Brasil. Assim, o corpo que vemos em tela é, simultaneamente o corpo presente e o corpo ancestral. E, quando a montagem performa uma repetição figural evidente com o ritual de Vidimar, a narrativa se abre para a transformação da situação presente de opressão com a subsequente morte do Dr. Grilo. Repetição não como prisão do hábito. Repetição como transformação.

Atores possuídos

Passemos para outro filme da Belair. Em *Cuidado madame*, Helena Ignez protagoniza algumas das repetições performáticas mais memoráveis do cinema do período. O filme, bastante fragmentado, sem um desenvolvimento de intriga com começo meio e fim, enfileira sequências cuja temática comum é a revolta de empregadas domésticas contra suas patroas no Rio de Janeiro. As cenas de crônica de cotidiano se alternam com episódios sangrentos em que diferentes patroas são brutalmente assassinadas com escárnio pelas domésticas.

A estrutura do filme é basicamente feita de repetição e variação, forma tão cara a Júlio Bressane, um tópico importante para a tese a ser retomado com mais detalhes no capítulo

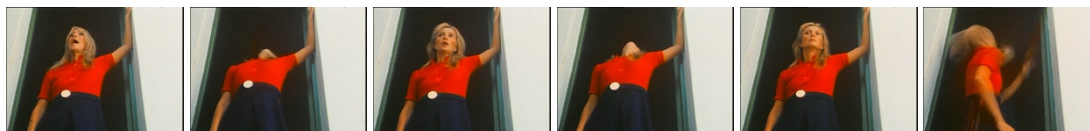
seguinte. Por ora, fixemo-nos na personagem de Ignez. Ou melhor, em *uma* de suas personagens, já que a atriz interpreta diversos papéis. No início do filme, ela surge como uma provável assassina de um homem já morto em cena. Logo, ela será vista em uma breve cena como uma madame assassinada pela empregada interpretada por Maria Gladys. Pouco depois, novamente como uma madame, agora em uma sequência de cenas um pouco mais longa em que sua postura obsessiva com barulho e controladora de suas domésticas (Gladys e Renata Sorrah) culmina com seu terrível e já esperado desfecho fatal. Tudo isso no primeiro terço do filme. Depois, Ignez assumirá até o final o papel de empregada doméstica, a amiga de Maria Gladys e por esta iniciada no mundo dos assassinatos em série. Diferente de Ignez, Gladys, visivelmente protagonista do filme, surge sempre como empregada doméstica, porém às vezes chamada por um nome, às vezes por outro, deixando-nos a dúvida sobre seu estatuto: seria sempre a mesma personagem com outros nomes, ou de fato personagens distintas? Independente da resposta, a identidade da "personagem" se localiza, como diz Estevão Garcia (2018, p. 134), em seu corpo e em sua profissão.

Fixemo-nos na sequência em que Ignez interpreta a patroa controladora, obsessiva com barulho. Ao contratar Maria Gladys, em espécie de entrevista de emprego, ela impõe as condições do trabalho: proíbe televisão e rádio enquanto não estiver em casa, diz para a mulher não cantar no banheiro e arremata "Eu detesto barulho." Depois, ouviremos mais duas vezes ela repetir essa obsessão. Primeiro, sozinha em cena, ao se dirigir a alguém fora de quadro: "Vitorina, eu já disse que não gosto de barulho!". E, depois, quando entra na cozinha e vê as duas empregadas se beijando ao som de música: "Não gosto de música alta em minha casa!" (ironicamente finalizando a frase e espatifando um disco de vinil contra a porta da geladeira, com um estrondoso ruído de louça quebrada).

A obsessão com barulho, como é próprio das obsessões, exprime-se pela repetição, a repetição do comportamento de Ignez cena a cena. Contudo, a obsessão não é suficiente como explicação para dois momentos marcantes de repetição nessa sequência.

Quando Ignez grita para Vitorina (seria um dos nomes de Gladys?) que não gosta de barulho, apoiada num batente, vista em *contraplongée*, provavelmente à saída da casa para o quintal, com as costas voltadas para o interior, ela ainda acrescenta "Sou uma pessoa nervosa!" e logo faz um gesto bastante exagerado de jogar a cabeça para trás. Eis que, após alguns instantes de silêncio, congelada na posição, ela retoma o olhar para frente e diz, novamente, "Sou uma pessoa nervosa!", com uma modulação na voz um pouco menos exaltada, e, novamente, joga a cabeça para trás com exagero. Enfim, ela retoma o olhar para frente e, após um momento de silêncio, vira-se bruscamente e entra em casa.

A repetição da fala e do gesto chama a atenção. Seria só um sinal da obsessão da personagem? Seria apenas uma ênfase própria do registro exagerado da encenação do Cinema Marginal? Parece-nos que não.



Helena Ignez em *Cuidado madame*

Pouco adiante, a mesma estrutura se repete. Em uma *mise en scène* bastante semelhante, novamente Ignez aparecerá sozinha, vista em *contraplongée* no espaço externo da casa, olhando para fora do quadro e supostamente falando com uma de suas empregadas, com um tom de voz agora mais contido:

Arrume suas coisas e vá embora.
Arrume suas coisas e vá embora.
Vá embora.
Arrume suas coisas e vá embora.
Vá embora!

Entre as repetições do texto, também um gesto repetido. As três últimas frases são acompanhadas pelo movimento de braço que se ergue e aponta para fora, ilustração icônica do gesto de demissão.



Helena Ignez em *Cuidado madame*

Essas duas breves cenas de repetição são comentadas por Guimarães e Oliveira em seu livro sobre a Helena Ignez, ao explorarem a figura do "ator circular". Os autores falam de Ignez como "mestra em momentos disfêmicos", em referência ao que chamam de filme disfêmico: "o filme em que há uma repetição voluntária de fragmentos da fala no mesmo plano, gerando um estranhamento na imagem e na evolução da trama do filme pela repetição *ad nauseam* do mesmo tropo persistente". Nesse sentido, a performance de Ignez em vários filmes gerava uma "diegese enclausurada" em "frases sem nexos, sem evolução nem objetivo, puro exercício de desconforto" (Guimarães; Oliveira, 2021, p. 157-158). Havia certamente muito dessa

performance disfêmica em *Copacabana mon amour*, mas, no caso da sequência da patroa obsessiva em *Cuidado madame*, Guimarães e Oliveira (2021, p. 163) trazem ainda uma outra questão que nos parece central: a repetição confere à cena a impressão de um ensaio filmado.

Algo semelhante notara Anna Karinne Ballalai nas repetições de *Copacabana mon amour*. Para a autora, a repetição, do ponto de vista da linguagem cinematográfica, "promove a reflexividade, suspende a ilusão, denuncia a forma como o filme foi construído" (Ballalai, 2014, p. 113). É uma afirmação talvez um tanto apressada, quando pensada de forma generalizada, pois certamente há outras repetições no cinema que não promoveriam a reflexividade. Porém, no que tange ao trabalho do ator, objeto de maior atenção de Ballalai, a repetição é uma maneira de perscrutar seu processo de trabalho, na medida em que observamos a forma como, a cada repetição, com sutis diferenças, o personagem ganha forma no corpo do ator. Segundo a autora, seria como se estivéssemos assistindo a um ensaio durante o próprio filme (Ballalai, 2014, p. 108) – lembrando que a palavra ensaio, em francês, é traduzida justamente por *répétition*.

O caráter de ensaio talvez esteja de forma mais lateral no filme de Sganzerla, mas parece explícito em *Cuidado madame*. A sensação de ver Helena Ignez, no papel de patroa, dando seu texto é a sensação de ver uma atriz modulando a voz e o gesto para atingir o efeito ideal. Guimarães e Oliveira (2021, p. 166), que descrevem em detalhes a cena, notam a dificuldade de caracterizar os gestos da atriz, e concluem que eles seriam gestos "avulsos" (entre aspas no original): "não feitos para marcar pausas no fluxo da fala, mas para pontuar quebras no ensaio de planos que a atriz mostra acintosamente para a câmera." Segundo os autores, a cena promove, enfim, uma ambivalência em nossa percepção: diante de nossos olhos, o corpo em quadro oscila entre *persona*, atriz e personagem. Através da gestualidade em repetição, várias camadas da encenação fílmica e do trabalho do ator são exploradas (Guimarães; Oliveira, 2021, p. 163-169).

Essa exploração das múltiplas camadas que constituem o corpo no cinema é, afinal, uma exploração do próprio cinema, de uma forma bastante rica e complexa, indo além da imediatez de procedimentos como a quebra da quarta parede ou a inserção de imagens de bastidores de filmagem. Não à toa, Ismail Xavier (2004, p. 77) enxergava no Cinema Marginal um meta-cinema mais rigoroso do que a filmografia brasileira precedente apresentara até então.

O procedimento metalinguístico, no âmbito do trabalho do ator nos filmes da Belair – esse ator em camadas, em camadas desdobradas pela repetição de seus gestos –, toca uma questão que vai além da mera constatação da "opacidade" ou da "reflexividade" desse cinema. Podemos, inspirados pela noção de transe já trabalhada, compreender o ofício do ator,

metaforicamente, também como um exercício de possessão, o que cenas como a da patroa obsessiva sublinham.

Roland Barthes (2007, p. 221), em seu breve ensaio "O mito do ator possuído", explica como a ideia de possessão dos atores, atravessada pelo sagrado nas sociedades não-burguesas, dessacralizou-se e, sem perder sua carga mítica, foi "civilizada" (com aspas irônicas no texto de Barthes): "exige-se doravante do ator que esteja possuído por sua personagem e, ao mesmo tempo, que dissimule os sinais dessa possessão."⁴⁴ Barthes escreve sobre o desejo em nossas sociedades – referindo-se, naturalmente, à representação naturalista – de que ator *seja* a personagem:

quer-se que ele assuma ao mesmo tempo os dois aspectos do mito, o aspecto irracional e o aspecto racional, o dispêndio físico (gritos, suores, lágrimas, tremores) que define o transe do feiticeiro, e a reserva que poderia convir a uma intimidade verdadeira entre o ator e sua personagem; em suma, pede-se, paradoxalmente, ao ator que seja ao mesmo tempo objeto e sujeito, presa e liberdade, como se o destino da personagem lhe concernisse de certo modo injustamente (Barthes, 2007, p. 221).

A partir dessa constatação da persistência do mito da possessão nas artes dramáticas, Barthes sublinha o alto custo desse mito para o próprio ator. Por um lado, o ator fica preso a certas formas de representação, entre o binômio possessão-naturalidade. Por outro, conferido em seu ofício com uma função de "sacerdócio", ele perde capacidade de negociação quanto às condições de trabalho, já que possuiria uma "vocação" (Barthes, 2007, p. 218, 222). A conclusão de Barthes é que, se os mitos que vangloriam o ator servem para explorá-lo, "a luta por um melhor estatuto profissional é solidária de uma arte crítica" (p. 222). E encontramos em seu texto o vislumbre do que seria essa arte crítica, no que concerne ao corpo do ator, quando ele clama por uma "desmistificação" do ofício: "Encontrar a liberdade, para o ator, só pode ser colocar-se abertamente no palco como ator, como intérprete, *nem totalmente ele próprio nem totalmente sua personagem*" (p. 222).

Voltemos a Ignez em *Cuidado madame*. Na cena dos gestos e falas repetidos, o "mito da possessão" é claramente colocado à luz e, nesse procedimento, desmistificado. Vemos, simultaneamente, como Oliveira e Guimarães disseram, a Ignez persona-atriz-personagem em oscilação. A repetição permite acessar o ator em trabalho sem necessariamente "desmontar" a

⁴⁴ Encontramos a mesma citação em artigo recente de Sandro Oliveira (2023) que dá prosseguimento às suas reflexões sobre o ator no cinema experimental.

personagem, mas modulando-a em um jogo de repetição e variação que grifa sua presença física em cena.

Há, porém, uma outra leitura da ideia de possessão nessa sequência. Assim como podemos considerá-la como uma espécie de apresentação do processo de incorporação da personagem pela atriz, podemos, simultaneamente, considerá-la a representação do processo de *incorporação de uma personagem por outra persona*. Temos a sensação de ver a personagem da própria patroa em busca da performance ideal de patroa: do gesto e do tom de voz ideais para assumir sua persona social, sua figura de autoridade doméstica.

Não se trata de optar por uma leitura ou outra, pois o que a performance em repetição no caso parece produzir é justamente uma indecidibilidade constante, uma ambivalência sobre o estatuto daquilo que está diante de nós. Não há elementos em cena que atestem com segurança tratar-se exclusivamente de uma coisa ou de outra.

Seguindo as ideias de Artaud estudadas por Alain Virmaux, Guimarães e Oliveira apresentam a possessão e o transe não como um mito, mas como forma de abertura do ator a se deixar mudar de pele e se deixar habitar por forças mágicas. Isto, segundo eles, Ignez demonstra em sua "figuração da exasperação e da dor" (Guimarães; Oliveira, 2021, p. 113). Na sequência citada de *Cuidado madame*, estamos distantes desse registro, tão comum ao trabalho de Ignez, de exasperação e dor, o qual não está ausente do filme de Bressane – pelo contrário, basta remetermo-nos à cena do assassinato da patroa-Ignez, pouco adiante no filme, quando ela berra e se contorce exageradamente após ter o pescoço cortado. Ainda assim, através da repetição de gestos e frases, não deixa de haver uma espécie de figuração do ator sendo atravessado por outras forças. Tais gestos e frases, na forma de fragmentos autônomos, não integrados ao fluxo dramático contínuo, parecem irromper como quebra da unidade da pessoa em cena (seja ela a unidade ator-personagem ou a unidade da personagem consigo própria – ou ambas, simultaneamente). Repetição como descontinuidade, possessão como multiplicidade.

E que forças são essas que atravessam os corpos?

Força estranha

Independente de estarmos vendo um personagem ensaiando sua persona social ou um ator ensaiando sua personagem, as falas repetidas em *Cuidado madame* acabam por cristalizar-se em clichês. É próprio do clichê – essa placa de metal destinada à impressão na prensa tipográfica – permitir a repetição e proliferação infinita de um texto ou imagem. "Arrume suas coisas e vá embora" é um clichê de demissão ou de separação. O gesto de esticar o braço

apontando para fora também. Notamos seu caráter de clichê na medida em que o gesto e a frase são repetidos sucessivamente a nossa frente. A repetição na cena não faz parte de um processo de construção de personagem que emula uma busca da suposta expressão da singularidade de sua subjetividade, mas sim de um processo que escancara justamente a permeabilidade da pessoa a elementos externos, cristalizados em gestos e frases feitas. Mesmo a frase "sou uma pessoa nervosa" e o gesto exagerado de jogar a cabeça para trás, dificilmente compreendidos como clichês, ao serem repetidos por Ignez, parecem ganhar a autonomia própria das frases feitas que nos atravessam e nos "possuem" cotidianamente.

O Cinema Marginal foi primoroso na forma de integrar à boca das suas personagens frases feitas, *slogans* publicitários, bordões televisivos etc., demonstrando a porosidade desse cinema à cultura de massas, em geral repelida pelo Cinema Novo. É antológica a cena do ator Guará Rodrigues em *A família do barulho* (dir: Júlio Bressane), repetindo "Milagre! O petróleo é nosso!" enquanto, de quatro e semi-nu, finge tentar perfurar o chão do quintal com uma faca. A força da propaganda nacionalista getulista, retomada aqui no contexto da ditadura de 1964, é expressa pelo absurdo de uma pessoa que *incorpora* o slogan em repetição, como num transe (e o que é um *slogan* senão uma frase feita para ser repetida?).

Não se trata apenas de um cinema poroso à cultura de massas, ao universo do rádio, da televisão e da publicidade, mas de um cinema capaz de demonstrar o quão forte essa cultura é, na medida em que atravessa as pessoas, "baixa" nelas, reproduz-se através de suas bocas e de seus corpos. O atravessamento do ser por outras vozes e outras agências dilui sua individualidade, uma marca característica tanto do transe de possessão (conforme análise do candomblé por Goldman [1987]) quanto da construção da personagem na literatura modernista (conforme notara Bardèche [1999]), porém agora adiciona-se à equação a reverberação, através dessas vozes, da cultura de massas.

Esse atravessamento não deixa de ser mais uma forma de construção das "alegorias do subdesenvolvimento", conforme expressão-síntese de Ismail Xavier. Para o autor, filmes do Cinema Marginal (como *O bandido da luz vermelha*) e mesmo algumas comédias da fase tropicalista do Cinema Novo (como *Macunaíma*) buscavam superar um "nacionalismo organicista que fazia de um conceito vago de raízes o motivo positivador da tradição popular". Buscavam superar, assim, a esquemática oposição entre "a autenticidade rural (folclore enraizado) e a descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional)." Com efeito, esses novos filmes a partir do final da década de 1960 puderam "redirecionar a discussão de temas como o da identidade nacional, dentro de estratégias variadas que guardavam em comum a crítica ao ufanismo oficial e seus emblemas de exaltação patrioteira" (Xavier, 2012, p. 47).

Há imagem mais sintética dessa crítica ao ufanismo oficial do que a de um homem seminu no quintal tentando perfurar o solo com uma faca repetindo o *slogan* da célebre campanha nacional do petróleo?

Nesse universo cinematográfico, mesmo quando os seres ficcionais repetem bordões inventados para o próprio filme, de alguma forma eles reproduzem a lógica da repetição de clichês, de frases prontas, da cultura de massas. Porém, ao invés de apenas reiterar essa cultura, colocam-na ironicamente em foco. Às vezes, dolorosamente em foco, difratada pela condição de pobreza e violência no país (como quando ouvimos os repetidos gritos de fome de Maria Gladys em *Sem essa, aranha* – inclusive quando Gladys está, sugestivamente, em um palco de teatro: fome e espetáculo unidos).

Conforme as frases se repetem nesses filmes, elas se descolam das personagens e ganham autonomia, deixando de lado a função tradicional de comunicação ou mesmo de caracterização das personagens. Tal autonomia pode ser exemplificada em *Sem essa, aranha*. A frase "é preciso pecar em dobro para o país não virar de pernas para o ar" surge de início na boca de Maria Gladys, repetida com algumas variações pela atriz ao longo do filme. Quando, ao final, escutamos a frase na boca de Helena Ignez, fica claro o quanto o bordão tem autonomia e migra entre os corpos. A frase vale por si mesma como frase feita, e sua polissemia irônica e escrachada desvincula-se da construção das personagens.

A repetição apresenta esse efeito de descolamento não apenas quando escutamos as falas migrarem de um corpo a outro, mas também no caso de permanecerem em *loop* na boca de um mesmo ator. A abertura de *Cuidado madame*, nesse sentido, é bastante instigante. Na imagem, estirado sobre um piso de taco de madeira, um braço masculino queda inerte com a palma da mão para baixo, um dos dedos aflitivamente dobrado sob si. Um pé feminino pisoteia a mão com seu tamanco e, depois, descalço, brinca com a mão desfalecida antes de voltar a pisoteá-la. De saída, a morte e o escárnio, marcas do filme. A voz de um narrador masculino, junto à música de Villa-Lobos, preenche o som. O texto de sua fala alterna lamento e ufanismo, expressos, respectivamente, pela constatação do assassinato da sua esposa e pelo louvor ao Brasil. O texto, porém, não progride, ele se repete, e ouvimos as mesmas poucas frases, inúmeras vezes repetidas, moduladas, escorrerem desse plano para o plano seguinte. Eis o texto, dito em *over*:

Lá em cima, o Corcovado com Cristo de braços abertos.
A empregada matou minha mulher a facadas.
A empregada matou minha mulher.
E agora?

Eu sou um viúvo...
...fracassado.
O Brasil é mesmo uma terra abençoada.
Eu sou um viúvo fracassado.
Eu sou um viúvo fracassado.
E agora?
E agora?
Eu sou um viúvo fracassado.
E agora?
E agora?
O Brasil é mesmo uma terra abençoada.
O Brasil é mesmo uma terra abençoada.
O Brasil é mesmo uma terra abençoada.
E a empregada matou minha mulher a facadas!
A empregada matou minha mulher a facadas!
O Brasil é mesmo uma terra abençoada!
Eu sou um viúvo fracassado!
Eu sou um viúvo fracassado!
O Brasil é mesmo uma terra abençoada!
A empregada matou a minha mulher, a facadas!
A empregada matou a minha mulher, a facadas!

Muitos elementos podem ser percebidos nesse discurso, desde a primeira frase proferida (a única não repetida), a qual estabelece um contraste irônico entre o explicitado ausente "lá em cima", onde estariam os monumentais Corcovado e Cristo, e o presentificado e implícito "aqui embaixo", onde a câmera, voltada para o chão, à altura dos pés, mostra a morte e o escárnio. A esse contraste, e ao contraste na imagem entre a mão morta e o pé desdenhoso, soma-se o contraste interno na fala entre o mórbido fato narrado, suas lamúrias autodepreciativas e a celebração ufanista. Nessa fala, encontra-se também um comentário irônico sobre um sujeito para quem o assassinato da esposa pela empregada doméstica é menos sinal de tragédia do que de "fracasso" pela perda do *status quo* do matrimônio, ainda mais dada a inversão na relação de poder de classes que o ato violento instaura.

Tudo isso percebemos graças à repetição. A cada vez que as frases são repetidas, fica mais clara a disjunção irônica em jogo. Uma vez só, possivelmente, não seria suficiente para grifar o tom da ironia. Naturalmente, também poderíamos ler a repetição como um dado da obsessão e da ideia fixa que pesam sobre o viúvo "fracassado". O tom geral, porém, indica um caminho menos psicologizante e mais distanciado, sugerindo relações de ironia mais escrachadas e menos matizadas pela subjetividade das personagens.

A repetição das frases, ao mesmo tempo em que grifa a ironia ácida da cena, sugere certa autonomia daquele discurso. É como se as frases existissem independente do personagem,

o qual, aliás, não é nada mais do que uma voz sem corpo (pode-se conjecturar que a voz pertença ao cadáver no chão). Esses enunciados não só *parecem* autônomos, fazendo do corpo (ou da voz) em cena um ventríloquo (curiosa imagem: uma voz ventríloqua), mas são enunciados que de fato existem para além da personagem. Eles precedem o filme, pertencem a um outro texto, um texto externo, anterior, que *Cuidado madame* faz circular. Trata-se de falas de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade.

Na peça da década de 1930, uma personagem (Totó Fruta-do-Conde) fala em mais de uma situação "Eu sou uma fracassada" (Andrade, 2017, p. 40;53). A mesma frase é repetida por outra personagem (Joana – ou João dos Divãs) quando esta zomba da primeira, emulando seu bordão (p. 45). E é na boca de um terceiro personagem (Belarmino) que encontramos de forma mais explícita a fonte das falas da abertura de *Cuidado madame*: "Lá em cima, o Corcovado com o Cristo de braços abertos. Consola-me ver o Rio de Janeiro aos pés da cruz! O Brasil é mesmo uma terra abençoada. Temos até um cardeal. Só nos falta um Banco Hipotecário!" (p. 45).

Talvez não seja surpreendente re-encontrar essas linhas oswaldianas no filme do Bressane. Afinal, a redescoberta e releitura de Oswald de Andrade foi um dado central da produção cultural do período, desde o concretismo, passando pelo tropicalismo até o Cinema Marginal. Bressane (2002, p. 249-252), em entrevista, reconhece a importância do escritor modernista em sua filmografia, afirmando que a Belair trouxera à cena cinematográfica a linha de força da releitura de Oswald de Andrade, e enfatiza sobretudo a importância do manifesto antropofágico para o seu cinema.

Sganzerla também explicitara o vínculo com Oswald de Andrade, por exemplo, em seu texto "A questão da cultura", conforme analisa Estevão Garcia (2018, p. 72-81), no qual o cineasta estabelece uma oposição entre Cinema Novo e Cinema Marginal a partir da oposição entre as figuras de Mário e de Oswald de Andrade. Em seus filmes, encontraremos também o texto de Oswald circulando e sendo citado – às vezes frontalmente, como em *Sem essa, aranha* (1970), quando um acrobata lê em cena um livro de Oswald (cena analisada por Garcia [2018, p. 177]), às vezes de forma mais indireta, como em *Copacabana mon amour*, quando o narrador situa o filme no "Século de Serafim ou da fortuna mal-adquirida", frase retirada do livro *Serafim Ponte Grande*.

Esse atravessamento de vozes pode também assumir nos filmes uma ligação com a ideia de possessão. *Copacabana mon amour* sugere isso na já comentada cena do transe de Dr. Grilo e Sônia Silk na cama, no apartamento. À certa altura, cessam as convulsões e Dr. Grilo, em estado de letargia, declama: "No nosso planeta Terra a vida humana é um drama. O teatro do

destino é que começa o programa. Só termina quando a morte vem trazer o telegrama". Logo em seguida, volta a convulsionar. Ora, esse texto é na realidade uma citação literal da primeira estrofe de um cordel de Manoel d'Almeida Filho (s.d.). O transe, portanto, é oportunidade para que outras "entidades" – no caso, outros textos – atravessassem os corpos em cena. E, curiosamente, o próprio cordel em questão é, de saída, um evidente atravessamento de textos, pois se trata de uma paródia de um conto de *As mil e uma noites* (Cf. Quintela, 1996, p. 76-77). Contudo, mesmo sem saber da origem dos versos proferidos em transe, a encenação grifa, pela alteração de tom de voz da personagem e pela própria moldura "ritual" do momento, o quanto aquelas palavras não lhe pertencem totalmente.

Se o cordel de Manoel d'Almeida Filho é apenas uma referência dentre tantas outras, própria do espírito de colagem do Cinema Marginal, a presença de Oswald de Andrade demarca uma influência mais contundente, uma irreverente reverência. E em meio à sua obra, *O rei da vela* guarda uma singular importância para o período, pois a peça foi montada pela primeira vez justamente em 1967, pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa.

Os pontos de contato entre a peça e o Cinema Marginal são muitos. Zé Celso, em manifesto à época, diz que o *cogito* oswaldiano seria "Esculhambo, logo existo" (Correa, 2017, p. 92). Não estamos longe do bordão de *O bandido da luz vermelha*: "quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba."⁴⁵

No mesmo manifesto, a descrição de *O rei da vela* por Zé Celso nos apresenta uma série de elementos que se vinculam à estética Marginal:

O humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas, de teatro no teatro, literatura na literatura, faz do texto [*O rei da vela*] uma colagem do Brasil de 30. Que permanece uma colagem ainda mais violenta do Brasil de trinta anos depois, pois acresce a denúncia da permanência e da velhice destes mesmos e eternos personagens (Correa, 2017, p. 94).

Paródia, formas feitas, metalinguagem, colagem, atenção às permanências do passado no presente (reforçadas, no caso, pelo intervalo de tempo entre o texto e a apresentação da peça), tudo isso atravessa a sensibilidade Marginal em muitos filmes, sobretudo alguns aqui já comentados, de Sganzerla e Bressane. Não é coincidência que cineastas com particular apreço por bordões e frases feitas se encantassem com a obra de Oswald de Andrade na qual, talvez, houvessem justamente encontrado uma inspiração para essa irônica reciclagem das formas da cultura de massas.

⁴⁵ Estevão Garcia (2018, p. 71) aponta a "sinergia" entre Sganzerla e Zé Celso.

No caso da abertura de *Cuidado madame*, em que escutamos diversas vezes as mesmas frases em um mesmo monólogo, algo de curioso acontece. As frases são repetições do texto de Oswald e são, no próprio filme, repetidas exaustivamente. Trata-se, logicamente, de duas repetições bastante distintas. Em um caso, o retorno de um elemento externo à obra, uma citação, uma repetição imperceptível sem o conhecimento da "fonte". No outro caso, o retorno de um elemento interno à obra, uma repetição figural, perceptível inclusive para alguém que não compreenda o português. É próprio dessa repetição figural, aliás, ser uma figura da *percepção*, antes de ser semântica, como nos explica Prak-Darrington (2021, p. 119). Em suas palavras, "a repetição é a estruturação do 'ruído' do discurso pelo retorno de unidades idênticas ou similares no continuum ou no fundo sonoro" (p. 122-123).

Se usamos a mesma palavra – repetição – nos dois casos (citação / repetição figural) é porque, potencialmente, uma reforça a outra, ainda que não se confundam. A frase feita, reiterada sucessivas vezes, desvela-se ironicamente como clichê. A citação, repetida *ad nauseum*, insiste em sua não originalidade, em seu "ser repetível", sua capacidade de ser repetida – algo, no limite, que podemos dialogar com a teoria de Derrida de que não há origem a ser repetida, pois todo texto já é repetição (Cf. Santiago, 1976, p. 78).

Nos breves minutos da abertura de *Cuidado madame*, assistimos ao processo insistente de se repetir uma citação, grifando o quanto as frases são repetíveis, não são originais. E por mais que tenhamos retraçado uma suposta "fonte" às frases repetidas (*O rei da vela*), trata-se de uma fonte já atravessada de paródia, citação, formas feitas. Abismo de repetições. E a força estranha que passa através dessas frases é a força de Oswald, com o deboche do ufanismo e do *status quo*; e também a força da própria repetição.

De volta a Glauber

Glauber Rocha, por uma outra perspectiva, também tocou na questão da autonomia dos discursos a partir das repetições. Apesar dos intensos atritos entre o bastião do Cinema Novo e a nova geração do Cinema Marginal, é inegável os pontos de contato entre as suas filmografias, de forma mais "empática" sobretudo na segunda fase da trajetória de Glauber. O monumental *A idade da terra*, por exemplo, traz inúmeras semelhanças com a estética de *Copacabana mon amour*, conforme já apontado por Jairo Ferreira (2016, p. 182-183) e por Júlio Bressane (2002,

p. 286), entre outros.⁴⁶ E o próprio Glauber Rocha (2004, p. 245), sem se constranger, chegou a afirmar com soberba que fora ele quem realizara, com *Câncer*, o "primeiro e único filme *underground 68*". Apesar de estapafúrdia, a sua afirmação reitera um desejo compartilhado por um cinema de equipes menores, feito sem roteiro rígido, com um esquema de produção leve e barato. Como Rocha (2004, p. 180) mesmo disse, *Câncer* era uma indicação de que "o caminho para o cinema são todos os caminhos" (e não apenas os filmes grandes, coloridos etc.). E basta assistirmos aos filmes para que outros pontos de contato emerjam, como a performance improvisada, o contato com transeuntes e, como não poderiam faltar, as excessivas repetições.

Em uma formulação instigante, Nuno Ramos (2019, p. 84), ao escrever sobre Glauber, e atento às suas poéticas de repetição, afirma que depois de *Terra em transe*, o cineasta buscou "captar os próprios discursos como se fossem personagens." A afirmação, cujo sentido exato pode ser um pouco difícil de precisar, parece indicar justamente o quanto os discursos possuem autonomia e o quanto é sobre eles que o cineasta busca lançar luz – mais do que sobre a relação dos discursos com a interioridade subjetiva das personagens ou sobre suas virtudes comunicacionais. A sugestão de que Glauber capta discursos como personagens está posicionada no texto de Ramos logo após um comentário sobre a verborragia de Paulo Martins, compreendida como tematização da impossibilidade do dizer, e logo antes de o autor se debruçar sobre as repetições da entrada de Sara na redação em *faux raccord*. Assim, a ideia de captar os discursos como personagens, partindo da impossibilidade do dizer, escoa para a figura da repetição nos filmes.

Ele prossegue e define a repetição como "elemento estilístico fundamental" desse "segundo Glauber", pós-*Terra em transe*, a partir de quando "todas as obras terão passagens repetidas, numa exasperante clausura, *take* após *take*, com personagens condenados ao próprio monólogo, presos dentro dele" (Ramos, 2019, p. 85). Ao invés de personagens autônomos que se apropriam da linguagem, a ideia é que a linguagem, os discursos, aprisionam os personagens nesses monólogos repetitivos. Certamente, o exemplo mais pungente é *A idade da terra*, como o próprio Ramos indica:

Um pouco disso já está presente na consciência atormentada de Paulo, que nunca exterioriza sua potência. [...] Uma *esterilidade loquaz* o isola. No último filme de Glauber, *A idade da terra*, o recurso será utilizado até o paroxismo, espalhando-se, por metonímia, ao filme inteiro – com certeza, no infundável monólogo de Tarcísio Meira, repetindo *n* vezes a sua fala sobre as

⁴⁶ Um artigo de nossa autoria busca contribuir com alguns comentários acerca dos pontos em comum entre os dois filmes (Wahrhaftig, 2021b).

pedras junto ao mar, mas de modo especial a partir da abertura do filme, um longo plano-sequência da alvorada no palácio da Alvorada, o sol nascendo sobre o palácio de Niemeyer. Aqui, o signo coincidiu com o significado, nome e coisa se encontraram numa *pureza estéril* (Ramos, 2019, p. 85, grifo nosso).

O estilo ensaístico de Ramos passeia sem problemas da ideia da repetição de um texto pelo personagem à coincidência signo-significado (a alvorada sobre o palácio da Alvorada). Comum nos dois casos está a ideia da esterilidade do discurso – seja pela repetição monológica, seja pelo encontro entre nome e coisa. Ambas as estratégias parecem expressar o caráter de Moebius percebido por Ramos, esse movimento visando exterioridade que culmina em um retorno sobre si, um fechamento. É a "impossibilidade do dizer": ou como contínua repetição do mesmo ou como coincidência entre linguagem e referente (porém, no caso da alvorada no Alvorada, o encontro entre nome e coisa nos parece, mais do que traço de Moebius, uma paradoxal conjunção entre ironia de linguagem e amplitude mítica – mistura, aliás, própria do filme como um todo).

Grosso modo, *A idade da terra* acompanha, em três cidades do Brasil, situações vividas por quatro "Cristos" brasileiros (Antônio Pitanga, Geraldo del Rey, Jece Valadaão e Tarcísio Meira), sempre em contraponto e em relação à destrutiva presença do industrial estrangeiro imperialista Brahms (Maurício do Valle). Segundo Ivana Bentes (1998, p. 151), "trata-se de um filme que mal pode ser descrito ou contado, qualquer leitura parece 'fechar' demais todos os caminhos abertos". E, nas palavras de Glauber Rocha, trata-se da "antítese da dramaturgia ocidental" (1985, p. 235), a "desintegração da sequência narrativa" (2004, p. 497). Ruy Gardnier, em debate sobre o filme, qualifica-o como um grande monumento: estátua, afresco, painel (Gardnier *et al.*, 2005).

Nesse painel alegórico, Tarcísio Meira faz o papel do ambivalente Cristo-Militar, uma figura próxima do industrial Brahms e, ao mesmo tempo, seu rival. Ele protagoniza antológicas sequências de repetição no filme, dentre as quais aquela citada por Nuno Ramos, junto às pedras do mar (sobre a qual falaremos em capítulo seguinte). Em uma outra cena, Tarcísio aparece sentado em uma mesa externa do bar Amarelinho, no Rio de Janeiro, bebendo junto a Danusa Leão, a frente de uma massa de figurantes, alguns sentados em outras mesas, outros de pé, visivelmente espectadores da encenação. Ao som intermitente de Villa-Lobos na trilha musical, em um longo plano sequência estático, Tarcísio repete, com pequenas variações, entre goles de cerveja, um discurso nacionalista de teor tão ambivalente quanto ele próprio:

A independência, a proclamação da república, a abolição da escravatura são conquistas de nosso povo.

E por isso eu as defenderei até a morte.

Mesmo quando exerço a violência, eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos.

A independência, a abolição da escravatura, a proclamação da república são conquistas de nosso povo.

E por isso eu as defenderei até a morte.

Mesmo quando eu exerço a violência, eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos.

A independência, a abolição da escravatura, a proclamação da república são conquistas de nosso povo.

E por isso eu as defenderei até a morte.

Mesmo quando eu exerço a violência, eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos.

A independência, a abolição da escravatura, a proclamação da república foram conquistas de nosso povo.

Por isso eu as defenderei. Até a morte.

Mesmo quando eu exerço a violência, eu estou consciente de que estou... de que estou defendendo... os mais sagrados direitos humanos.

A independência, a abolição da escravatura, a proclamação da república foram conquistas de nosso povo.

E por isso eu as defenderei, até a morte.

Mesmo quando eu exerço a violência, eu estou consciente de que defendo os mais sagrados direitos humanos.

Quando finalmente advém um corte, passando do plano geral a um plano angulado de Danusa, ainda é possível ouvir Tarcísio recomeçar outra vez seu texto, sua voz submergindo aos poucos sob o som crescente de Villa-Lobos. Esse corte adia o já bastante adiado fim da cena, e, pela lenta sobreposição da música à voz, sugere o prolongamento das repetições, sem fim. O corte, conforme aponta o montador Ricardo Miranda (Elduque, 2017, p. 203), solicita o retorno à ação.

Ismail Xavier (1981, p. 72), apesar de seu pouco entusiasmo com o filme, considera notáveis as repetições de Tarcísio nessa cena, dada a força irônica de sua "paródia do pomposo". O discurso, com datas célebres enfileiradas como clichês da narrativa da nação, sob o guarda-chuva de "conquistas do povo", parece destituído de substância, qualificando direitos humanos como "sagrados" em uma forma pomposa vazia apenas para justificar a violência exercida em nome de um "povo" abstrato. A paródia também se reforça na *mise en scène*: o tom solene de

suas palavras contrasta com o ar despojado da mesa de bar, o calor, a camisa semi-aberta, a cerveja, o charuto.

Toda essa ironia, porém, é perceptível na cena independentemente de suas repetições. Estas, contudo, grifam o quanto o próprio personagem está descolado de seu discurso. É como se ele estivesse sendo atravessado por aquelas palavras e se esforçando, ao mesmo tempo, por acreditar nelas, modulando a voz a cada repetição para melhor aderir a uma suposta verdade do discurso, malgrado sua patente contradição (defesa de direitos humanos com exercício da violência contra o povo em nome do povo).

Semelhante jogo entre ator e palavra já víamos na cena da patroa Helena Igenz em *Cuidado madame*. Com Tarcísio Meira, contudo, o personagem parece se adensar através das repetições. Para Ismail Xavier (1998), o Cristo-Militar é o personagem mais interessante do filme justamente por articular ironia e humor ao filme, sem cair na chave da repulsa inspirada pelo grotesco Brahms e nem na seriedade dos discursos evangélicos dos outros Cristos. Sua ambivalência é seu trunfo: "como figura que 'sobra', ele intui sua vulnerabilidade, o que torna mais intenso seu teatro de celebração das conquistas dos ancestrais entendidas como construção da identidade nacional" (Xavier, 1998, p. 170). É pela repetição que se adensam a caracterização ambivalente, a força do teatro e a vulnerabilidade da personagem. As repetições contribuem para essa caracterização não pela ênfase da soma (como se aquelas palavras a cada vez repetidas melhor exprimissem a crença da personagem), mas por sinalizar o quanto há de teatralidade no uso dessas formas feitas e pomposas: ou seja, o quanto a personagem está descolada da altivez das palavras, o quanto ela está cindida. Corrosão via repetição. Subtração, e não soma.

Encontraremos uma outra cena extremamente repetitiva no âmbito da palavra falada no experimental filme *Claro* (1975), rodado na Itália. Dificilmente classificável, sem nenhuma narrativa evidente, extremamente fragmentado, o filme é, nas palavras de Luciano Gatti (2007), "um mosaico de esquetes brechtianas, performances de rua e cinema direto" (p. 155), em que a personagem sem nome de Juliet Berto pontua a narrativa com sua presença quase constante (p. 160). Nas palavras de Glauber, o filme seria "uma visão brasileira de Roma", "um testemunho do colonizado sobre a terra do colonizador" (Rocha *apud* Moura, 2005, p. 83).

Em um dos esquetes do filme, dentro de uma sala de estar com pesada decoração *kitsch*, Berto contracena com Carmelo Bene vestido como uma mulher aristocrata, de chapéu e colar de pérolas, com uma garrafa de bebida nas mãos. Bene, como se desse uma palestra particular a Berto, enquanto come sorvete, fala longamente do imperador romano Setímio Severo, dos arranjos militares e policiais à sua época, e insiste no bordão "a decadência é bela", tudo

indicando sua orientação fascista, que fica mais evidente quando ele chama um dos generais romanos de *Duce*, título que ficou marcado por se referir, depois, a Mussolini. Segundo Ramsey McGlazer (2020, p. 153), no discurso de Bene, assim como no do regime fascista, a Roma antiga aparece como presságio e sanção para o Fascismo.

Ne cena, vez ou outra, Bene articula as palavras como se estranhasse os seus significantes, em um curioso desmembramento dos signos. Por exemplo, ele repete a palavra *polizia* (polícia, em italiano) a ponto de o significante se destacar, e logo alterna a língua, traduzindo-a para o francês – dada a interlocução com Berto – para então emendar a mesma palavra em uma citação apócrifa de Camus. Ou ainda, tentando fazer com que Berto o entenda, ao falar do Ministério do Interior criado por Setímio, ele grifa que se trata do *ministero dell'interno*, e não *esterno* ou *eterno*. A articulação das palavras salienta sua materialidade sonora e dá ao discurso um ar lúdico. Porém, todas as palavras com que brinca, incluindo *duce*, são também próprias da violência política por ele exaltada – o que compete por trazer um desconforto à brincadeira linguística.

Em seguida, após uma breve elipse, a cena culmina em um momento análogo ao transe, no qual Bene parece ser tomado de forma delirante pelo peso do nacionalismo fascista italiano, a partir do qual tanto discursara, ao ponto de não conseguir mais falar outra coisa senão repetir as mesmas frases (em italiano), à exaustão, acompanhado do som de uma ópera de Bellini. De início, Bene está de pé, ao lado de Berto, ela também em um estado próximo ao transe, olhar fixo, balançando no ar uma escultura de anjo em uma das mãos. Depois de um corte, ele segue com o texto, mas agora deitado, de pernas abertas diante de Berto, cujo transe persiste. Segue abaixo a tradução do texto dito por Bene no trecho, interrompido apenas em algumas pausas para Bene cantarolar a ópera de fundo ou simplesmente gargalhar:

"Rex Itália"...

A Itália para mim!
A Itália para mim!
A Itália para mim!
A Itália para mim!
A Itália para mim!
A Itália para mim!
A Itália para mim!
A Itália para mim!
A Itália!
A Itália para mim!

"Rex Itália!"
A Itália para mim!

"Rex Itália!"

A Itália para mim!
 A Itália para mim!
 A Itália para mim!
 A Itália para mim!
 "Rex Itália!"
 A Itália para mim!
 A Itália para mim!
 A Itália para mim!
 A Itália para mim!
 A Itália para mim!
 O Universo!
 A Itália para mim!
 A Itália para mim!
 A Itália para mim!
 Rei do Universo!
 Universo da Itália.
 A Itália para mim!
 A Itália para mim!

É muito interessante que seja justamente Bene quem protagonize uma cena tão marcada pela repetição em *Claro*, já que ele mesmo admitira ter praticado "um cinema de demolição da imagem, da montagem convulsiva, da repetitividade, da repetição como diferença" (Bax, 2009, p. 159). O crítico Erik Bullot (1997, p. 69), por exemplo, fala do cinema de Bene como marcado pelo motivo "impedimento e repetição", responsável pelo aspecto burlesco crítico de sua obra. E Jacques Aumont (2010, p. 82-85) dedicou algumas páginas para comentar o que chamou de "regime terrorista" de repetição no filme *Nossa senhora dos turcos* (1968), no qual, segundo o crítico, a repetição prolonga o tempo, gira em círculos, agride o espectador.

Só o momento dos gritos repetidos de "A Itália para mim!" em *Claro* dura mais de dois minutos (dos sete de duração da verborrágica sequência com Bene). Evidentemente, há algo de agressão ao espectador, na medida em que a cena lança um convite a uma espécie de inaudita prova de resistência – uma agressão que não deixa de produzir, em uma inversão de chave, fascínio e prazer, com seu poder hipnótico.

Porém, mais do que simplesmente agressão, há a construção de um atravessamento possessivo nessa sequência. Assim como em *Copacabana mon amour*, em que o texto repetido pela voz no início era uma citação de um outro texto (*O rei da vela*), a frase repetida à exaustão por Bene é extraída diretamente de um outro texto: a ópera *Attila* de Giuseppe Verdi. Não por acaso, personagens da ópera como o rei Attila e o general Ezio eram citados por Bene momentos antes de ele começar a repetir "A Itália para mim!". Em Verdi, os versos originais, que serão modulados e repetidos por Bene, são: "Avrai tu l'universo,/ resti l'Italia a me" ("Você terá o

universo,/ deixe a Itália para mim"). A personagem, portanto, não está somente possuída pela força simbólica e histórica de um nacionalismo italiano, mas está também atravessada por uma outra voz que já cantara esse ambivalente patriotismo romano um século antes (e a ópera da década de 1840 foi baseada, por sua vez, em uma peça alemã de 1809, de Werner). Ambivalente, pois, na história da ópera, o general romano Ezio, através dessas palavras, busca barganhar o controle da Itália traindo seus superiores e se aliando aos hunos invasores.

Attila foi uma das mais populares óperas patrióticas do período. Quando estreou, reza a lenda, ela teria levado a plateia italiana a aplausos efusivos justamente no momento em que era cantado o fatídico verso citado por Bene em *Claro*: "*Avrai tu l'universo,/ resti l'Italia a me*" (Budden, 1978, p. 248, 251). Se nos demoramos um pouco nos comentários sobre essa ópera, foi apenas para demarcar o quanto as palavras de Bene, por mais simples que possam parecer, são carregadas de camadas – tanto mais evidentes, certamente, para um público italiano.

Como em Bressane, conjugam-se a repetição de um texto passado e a repetição em cena desse mesmo texto diversas vezes. A recorrência do procedimento em mais de um filme é reveladora de o quanto a citação de um texto pode sugerir a exploração performática de sua repetição.

A centralidade do corpo na exploração da repetição é enorme, como vimos ao longo de todo o capítulo. E Glauber Rocha (2004) dedicou alguns escritos a pensar sobre a importância do ator. Sobre o teatro, ele já afirmara que "o ator é o corpo e a voz que materializam o inconsciente coletivo" (Rocha, 2004, p. 261). Sobre o cinema moderno, defendeu a "liberação dos atores" (p. 213): "essa liberação das energias dos atores promete um produto estético diferente e coincide automaticamente com a liberação das estruturas audiovisuais" (p. 301). Outras considerações suas, mais marcadas pelo seu conceito de "teatro épico-didático" afirmam que "o Ator é o Ynterprete da Hystorya e Transcendência do Myto" (p. 280) e que um ator revolucionário "deve investir todas suas qualidades na interpretação dialética da História" (p. 294). Finalmente, referindo-se à figura basilar do dramaturgo e encenador alemão: "Para Brecht, o ator é um produtor de crítica às estruturas alienantes do personagem alienado que se desaliena através de um ator desalienado" (p. 285).

Não é algo próximo disso que vemos em Bene, em *Claro*? A crítica às estruturas alienantes (fascistas) através da representação da força dos discursos que baixam na personagem alienada? Há uma atmosfera verdadeiramente alucinatória na performance de Bene, que parece estar em uma espécie de transe fascista, regado à ópera, transformando o verso citado em *slogan* autoritário: "Itália para mim!".

"O Brasil é uma terra abençoada", "... são conquistas de nosso povo... mesmo quando exerço a violência...", "A Itália para mim!", todas essas frases, repetidas, vinculam-se ao peso simbólico da nação, sempre com alguma ironia, dada a disjunção entre o elogio patriótico e o seu contexto: a morte de patroas e o fracasso do viúvo, a justificativa nos direitos humanos da violência contra o povo, o delírio fascista em uma atmosfera decadentista kitsch. As personagens aparecem, no caso de Glauber Rocha, tomadas por esses discursos, seja de forma mais convulsiva, como em *Claro*, seja de forma mais rígida, como em *A Idade da terra*. Assim, a força estranha que atravessa os corpos, fazendo-os repetir, essa força que atravessa os tempos e que provém de outros textos, de outros autores, essa força estranha aparece aqui como o peso da nação enquanto totalidade (totalitária).

Passamos, enfim, das repetições do transe libertador e transformador de *Copacabana mon amour* às repetições do transe nacionalista e destrutivo de *Claro*. Ambivalências da repetição.

5. Material

Uso total do material

Em *A idade da terra*, quando Tarcísio Meira repetia o mesmo discurso incessantemente sentado ao lado de Danuza Leão, o filme parecia se aquietar com o intuito de melhor dar espaço àquele ritual desmesurado de repetição performática. A câmera, após algumas cenas bastante convulsivas, imobiliza-se no quadro fixo. A montagem do filme, muitas vezes frenética, cede lugar ao plano longo sem cortes.

A configuração geral da cena contrasta com um momento, alguns minutos antes, quando Tarcísio Meira aparecia na performance de seu primeiro e memorável ritual de repetição em *A idade da terra*. Entre rochas, diante da Baía da Guanabara, ao lado de Ana Maria Magalhães (na figura de Aurora Madalena), Tarcísio grita para os céus um monólogo desesperado, reiterando uma catástrofe iminente. A câmera movimenta-se com velocidade de um lado para o outro, para cima e para baixo, deliberadamente enquadrando e desenquadrando as figuras humanas. Operações na lente, como alterações de foco e de diafragma, atropelam-se contribuindo para uma composição visual extremamente caótica e instável. Na trilha sonora, o concerto nº 5 de Villa-Lobos preenche intermitentemente a cena, alternando a ambiência grandiloquente de sua presença de fundo com, na sua ausência, a placidez indiferente do ruído de um avião longínquo ou do marulho do entorno.

Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr., pensando o filme como um todo, são centrais as ideias de excesso e de transbordamento, já que "tudo que o filme trabalha conflui para um sentimento de que ele se auto-ultrapassa, um filme que não cabe nos próprios limites que se impõe, nem nos limites de duração nem nos de enquadramento" (Gardnier *et al.*, 2005). Um filme, nas palavras de Serge Daney (1998, p. 55), "torrencial e alucinado". Acrescentaríamos que o impulso transbordante também culmina em uma estética que quer abarcar o seu próprio processo de criação, o que se nota, por exemplo, pelo destaque dado ao trabalho de câmera em toda a sua arbitrariedade de movimentos "gratuitos". A composição geral da sequência em questão, além de desnortear-nos profundamente, enfatiza, pelo excesso, os aspectos materiais de sua produção. Nessa sequência, como em outras, o filme abre brechas na encenação, ultrapassando seu enquadramento ficcional, já bastante matizado ao longo de toda a obra: Tarcísio "desmonta" o personagem e aparece fumando um cigarro ou buscando um paletó que lançara pouco antes ao chão; a voz de Glauber Rocha invade a cena e grita instruções ao elenco.

Nessa cena específica, a primeira intervenção de Glauber no áudio gritando "Corta!" introduz uma primeira repetição. Primeira de muitas. Os atores, após o "Corta", retomam a cena. E depois retomam novamente. O texto de Tarcísio é repetido à exaustão. Oliveira Jr. enxerga a repetição como mais um dado do transbordamento desenvolvido pelo filme, e é inegável o quanto há de "excessivo" nessa montagem de repetições – somada ao excesso de sua visualidade demasiado inquieta. Aos poucos, conforme as repetições se sucedem, vislumbramos o texto integral do monólogo – apenas interrompido pontualmente pela intervenção de Ana Maria Magalhães pedindo, aos gritos, que o Cristo Militar mate Brahms.

É possível ter uma ideia da vertigem de repetições em jogo apenas pela transcrição do texto falado ao longo da sequência (sem sequer considerar os gestos repetidos, também muitos, como o paletó lançado ao chão ou o beijo entre os atores). Eis o texto:

As nossas estruturas, nossos alicerces foram destruídos.
A qualquer momento, poderemos ser tragados num abismo.

Nós estamos condenados!
Nós estamos condenados!
Houve uma implosão no centro da Terra.
Os nossos alicerces foram destruídos.
A qualquer momento, poderemos ser tragados...

Nós estamos condenados.
Houve uma implosão no centro da Terra.
A qualquer momento, nós poderemos ser tragados num abismo.

As nossas infraestruturas, os nossos alicerces foram destruídos.

Nós estamos condenados!
Houve uma implosão no centro da Terra.
Os nossos alicerces foram destruídos.
A qualquer momento poderemos ser tragados pelo abismo.

É a cloaca do Universo!
Nós estamos condenados!
As nossas estruturas foram destruídas.
A qualquer momento, nós podemos ser tragados no infinito, no abismo.
Mate Brahms!
Mate Brahms!
Você, você é a mulher que eu procurei em

milênios de guerras
da Terra, em todos
os planetas, no
infinito, em todas as
galáxias do
Universo.

Esta é a cloaca do Universo.

Nós estamos condenados.

Houve uma implosão atômica no centro da Terra.

Uma guerra entre seres desconhecidos.

As nossas estruturas foram destruídas.

A qualquer momento, nós poderemos
ser tragados pelo abismo.

Mate Brahms!

...do universo, do
infinito...

Esta é a cloaca do Universo.

Nós estamos condenados.

Houve uma implosão no centro da Terra.

Uma guerra entre seres desconhecidos.

...da terra, de todos
os planetas de todas
as galáxias, do
infinito do universo.
...do infinito do
espaço sideral.

Esta é a cloaca do Universo!

Nós estamos condenados.

Houve uma implosão atômica no centro da Terra.

Uma guerra entre seres abissais.

As nossas estruturas foram destruídas, os
nossos alicerces, abalados.

A qualquer momento, poderemos
desaparecer no fundo de um abismo.

Mate Brahms!

Mate Brahms!

Mate Brahms!

Mate Brahms!

...do infinito, dos
espaços siderais...

Estruturas destruídas, implosões atômicas, iminência de ser tragado pelo abismo, tudo corrobora a ideia da inevitável destruição: "Nós estamos condenados!". A condenação é a ideia mais forte aqui. Não é de todo impossível pensar que Glauber tinha em mente um texto de Ferreira Gullar em que ele descreve a perspectiva "condenatória" da condição nacional de ex-colônia subdesenvolvida. Retomando frases célebres de Euclides da Cunha ("estamos

condenados à civilização", em *Os sertões*) e de Mário Pedrosa ("estamos condenados ao moderno", proferida em um congresso em 1959), Gullar explica que se trata de uma condenação, mesmo que em direção a um suposto "desenvolvimento", porque ela se dá independente da vontade nacional, já que o país não possuiria um passado para empurrá-lo. Ele é "puxado" por uma força impulsionadora externa e não interna: o imperialismo (Cf. Mota, 2014, p. 262). Imperialismo, aliás, que é o "antagonista" do filme de Glauber. Há, porém, uma ressalva de Gullar. Ele afirma a necessidade do moderno, mesmo com a sensação de que tal moderno dissolverá o nacional. Segundo ele, somente o desenvolvimento permitiria a criação de um "motor impulsionador que nos fará sentir-nos donos de nossa própria história – e não 'condenados' a ela" (Cf. Mota, 2014, p. 263). Ora, nesse aspecto o filme de Glauber Rocha parece ir no sentido contrário, apostando menos no moderno como motor e muito mais na cultura e na religiosidade popular como saída para a condenação.

De toda forma, na formalização da cena em questão, a repetição, em si mesma, já reflete a ideia de condenação, pois a série de retornos incessantes formaliza a impossibilidade de saída da própria cena, sempre recomeçada. Estamos condenados à repetição. E o que se repete é o próprio discurso calamitoso, reforçado pela montagem e *mise en scène*.

A repetição é, aqui, uma força negativa, destrutiva. Ela se aproxima da sensação de "beco sem saída" de que faláramos a partir do texto de Sganzerla de 1964. Curioso beco, que se prolonga desde o golpe militar até as vésperas da abertura política... Em *A idade da terra*, o beco assume, para o Cristo Militar, a feição de um fim catastrófico, abismo que se abrirá por consequência de uma implosão anterior, já consumada, inevitável. O filme todo, aliás, é apocalíptico, dramatizando uma espécie de luta do bem contra o mal em cujo horizonte está a destruição da Terra, conforme explicita Brahms logo no início do filme: "minha missão é destruir a Terra, esse planeta pequeno e pobre".⁴⁷

A amplidão da dimensão planetária advogada pelo filme (inclusive no título), a vontade de expansão infinita de sua estética, o transbordamento de que fala Oliveira Jr., o arco temporal totalizante (indo de "sequências cosmogônicas" – nas palavras de Mateus Araújo Silva [2010, p. 53] para descrever o início do filme – à ameaça do fim do mundo), toda essa magnitude excessiva convive com uma fragmentação brutal que mina o viés totalizante. E as repetições reiteram essa dialética contínua entre uma vontade megalomaniaca de tudo abarcar e a impossibilidade de unificar esse todo e dar-lhe um sentido unívoco.

⁴⁷ Tal adjetivação pejorativa do planeta nos parece um eco do filme *Sem essa aranha*, no qual Helena Ignez chamava a Terra de "planetazinho vagabundo, metido à besta". Tal paralelo entre os dois filmes não escapou aos olhos de Luís Rocha Melo ([s.d.]).

Diferentemente das repetições do discurso "pomposo" de enaltecimento da nação, pelas quais, progressivamente, a ironia se fortalece e a personagem revela suas ambivalências, aqui tudo parece estar caoticamente dado de saída. São repetições que não nos permitem melhor enxergar o drama da figura do Cristo Militar. Repetições que não nos fazem melhor compreender, a cada vez, uma possível contradição do texto falado. Talvez seja a própria repetição, como diz Luiz Cláudio da Costa (2000, p. 54), um motivo que *persegue* Tarcísio Meira e, por conseguinte, persegue o filme: "é o pensamento que repete e se repete, mas não pode eliminar o impensado, o abismo que insiste em fissurá-lo." Não estamos longe da ideia, apresentada anteriormente, de *ênfase* como forma de lidar com o arrebatador. Nesse sentido, trata-se de entender a repetição como luta do pensamento contra o que o desafia, mas sem poder chegar a uma resolução pensável.

Porém, há mais coisa em jogo aqui. A profusão excessiva de repetições sugere o aproveitamento justamente dos "excessos" do trabalho de filmagem, ou seja, o aproveitamento de suas múltiplas tomadas. Trata-se de mais um signo da megalomania do filme (e, simultaneamente, de sua fragmentação). O "uso total do material" é explicitado em depoimentos por Ricardo Miranda, um dos montadores de *A idade da terra* (junto a Carlos Cox e Raul Soares), responsável pela edição das sequências do Rio de Janeiro e, portanto, pelos *tours de force* de repetição de Tarcísio Meira. Diz Miranda:

O Glauber tinha uma questão das repetições, um estilo de montagem que era o "toque do tamborim", que é muito simples e ao mesmo tempo é muito complexo. Foi surgindo essa *ideia de repetir, usando todo o material*. Na verdade o material do Rio de Janeiro é quase totalmente usado no filme, não tem muita sobra. Tem sobra, é claro: a sequência do carnaval foram 3 horas de material e ficaram 10 minutos, mas nos diálogos o material foi quase todo utilizado (Gardnier *et al.*, 2005, grifo nosso).

E, em outro depoimento, Miranda complementa:

[...] comecei a experimentar com repetições, com pedaços de sequências que possuíam, uma, duas, três repetições. E aí Glauber, que não costumava passar muito tempo do lado da moviola (dependendo da semana, ele até viria duas vezes), apareceu e disse: "Tá bom. Agora use todas as tomadas que filmei." E havia alguns planos que ele filmou dez ou mais vezes! (Elduque, 2017, p. 198-199).

Essa estranha ideia de usar "todo" o material filmado parece contradizer uma das bases do cinema institucionalizado. Parece contradizer aquilo que Walter Benjamin, na segunda versão de seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, chamara

de "perfectibilidade" de um filme, ou seja, sua "capacidade de ser melhorado"⁴⁸, conforme já comentado em nosso primeiro capítulo. O filósofo aponta essa característica no intuito de contrapor o valor de eternidade da arte antiga grega com a arte reprodutível da modernidade e, ao fazê-lo, descreve como fundamental para o cinema a ideia de se trabalhar a partir de um material excedente, passível de ser melhorado pela montagem, pelas escolhas do montador. Inclusive, ele cita como exemplo Charles Chaplin, famoso por filmar em grande volume, às vezes chegando a centenas de *takes* para um mesmo plano. Benjamin lembra que para realizar *Casamento ou luxo?* (1923), fita com comprimento de 3 mil metros, Chaplin teria filmado 125 mil metros de material (Benjamin, 2014, p. 51).

Em *A idade da terra*, a montagem de repetições faz o trabalho de transformar as sobras em algo aproveitável enquanto, no processo, mina a ideia de "perfectibilidade" do filme – ele se destrói enquanto se faz, destruição por adição e não por subtração, por excesso e não por falta. Pascal Bonitzer (1980) forja uma expressão muito sagaz para descrever o filme ao falar, no lugar de *work in progress*, em *destruction in progress*. Podemos compreender essa progressiva destruição de várias maneiras, dentre elas, pela incorporação do excesso, pela não escolha do *take* ideal: enfim, pela repetição. Bonitzer, afinal, usa a expressão *destruction in progress* logo após caracterizar *A idade da terra* como um "monstro", de uma "monstruosidade atravessada por *clowns* alegóricos bradando sem cessar as mesmas frases, como discos riscados, em planos-sequência sem fim" (Bonitzer, 1980, p. 43). A monstruosidade, a destruição em processo, vem de uma duração esgarçada, marcada pela repetição "defeituosa", o tal disco riscado.

A incorporação, no filme finalizado, do seu excedente, daquilo que normalmente seria relegado à lata de lixo da ilha de montagem, reflete não só um gosto pela imperfectibilidade, pela processualidade defeituosa (*destruction in progress*), mas também um gosto específico pela ideia de lixo propriamente dito. Não à toa, a primeira vez em *A idade da terra* em que a repetição chama bastante atenção é nessa sequência da "cloaca" do universo, filmada em meio a detritos ao redor da baía da Guanabara.

Em sua crítica ao filme, José Carlos Avellar (1981, p. 64) diz que *A idade da terra* pretende "levar o espectador a sentir com os olhos e ouvidos este sofrimento de quem se sente no meio do lixo do mundo, sem alicerces" – palavras que remetem obviamente à própria cena do Cristo-Militar analisada. Porém, não se trata aqui apenas de pensar o lixo como metáfora para o sofrimento no subdesenvolvimento, mas de pensar a forma do filme a partir da ideia de

⁴⁸ Trata-se de reflexão exposta na seção VIII da segunda versão do ensaio (seção suprimida em versões subsequentes), aqui lida a partir de duas traduções do original de Benjamin (2013, 2014).

lixo. E o lixo da filmagem é, entre outras coisas, o próprio material filmado em seu caráter excedente. E uma forma de integrar poeticamente esse lixo é, afinal, pela repetição na montagem.

Esse procedimento não deixa de sugerir uma espécie de desdobramento da chamada "estética do lixo", termo que remete mais diretamente ao cinema paulista feito na região da Boca do Lixo, mas que acabou servindo como guarda-chuva para muito do que foi produzido em outras regiões, às vezes quase se confundindo com a noção de Cinema Marginal. Como diz Ismail Xavier (2004, p. 73), o filme *O bandido da luz vermelha*, por conta de seu caráter de "paródia feita de resíduos", inspira o rótulo de "estética do lixo", o qual depois seria associado "a todo um cinema agressivo que fez um inventário do grotesco e da violência".

João Luiz Vieira (2012, p. 107) reforça o papel estruturante da paródia na estética do lixo, a qual seria uma radicalização da "estética da fome", uma rejeição do "cinema bem-feito em favor da tela suja", em suma, "um estilo mais apropriado a um país pós-colonial que transitava entre os detritos da dominação capitalista do Primeiro Mundo". Segundo Vieira e Robert Stam, "a metáfora do lixo expressava um senso agressivo de marginalidade, de sobreviver em meio a escassez, de estar condenado a reciclar os materiais da cultura dominante" (Vieira; Stam, 1985, p. 40). Ismail Xavier (2004, p. 73) sintetiza a estética a partir das "operações construtivas" de *O bandido da luz vermelha*, tais como "justaposição de resíduos" ou "incorporação antropofágica de referências conflitantes", que compõem um "quadro da experiência no Terceiro Mundo como empilhamento de sucatas."

Justaposição de resíduos, empilhamento de sucatas, tela suja, detritos, reciclagem – todo um vocabulário próprio do lixo. No caso do Cinema Marginal, através da paródia, esse lixo pode ser compreendido como a cultura de massas, muitas vezes de origem estrangeira, integrada à estética do filme (além, evidentemente, de servir como metáfora para uma estética que não se alinha aos padrões de "qualidade" de um cinema "bem-feito"). Essa cultura de massas pode surgir através de objetos de cena (cartazes, mercadorias, letreiros, todo tipo de material próprio do mundo da publicidade), através da trilha sonora (canções populares, universo do rádio etc.), ou mesmo como uma referência para a encenação (via os códigos do cinema de gênero, por exemplo), tudo misturado de forma bastante heterogênea: um "empilhamento de sucatas", um conjunto de "referências conflitantes".

João Luiz Vieira e Robert Stam (1985, p. 42) ainda apontam a possibilidade de o tal lixo reciclado pelo filme ser literalmente um pedaço de película de outro filme, ao lembrar da estética de colagem de uma obra como *O segredo da múmia* (1982), de Ivan Cardoso, que se apropria não apenas dos códigos dos filmes de gênero, mas de restos de filmes "retirados

diretamente das latas de lixo das ilhas de montagem, o que equivale a uma literalização da estética do lixo" (coincidentalmente ou não, o filme foi montado, entre outros, também por Ricardo Miranda). Anos antes de *O segredo da múmia*, em um filme como *O pornógrafo* (1970) de João Callegaro (montado por Sylvio Renoldi, montador de *O bandido da luz vermelha*), já encontrávamos justaposições entre cenas do ator Stênio Garcia e pedaços de outros filmes – uma justaposição que reforça a paródia e o sentido de colagem, literal, de resíduos e detritos.

Em *A idade da terra*, a repetição de *takes* produz também a ideia de colagem de resíduos, mas, no caso, resíduos do próprio filme. É um outro tipo de lixo. Não mais os detritos do Primeiro Mundo ou da cultura de massas, mas um detrito da sua própria filmagem. Não mais outros produtos culturais, reciclados, mas pedaços de um filme em processo, repetidos. Em comum, nos dois casos, está o fato de o próprio material filmico ser colocado em destaque pelo procedimento. A colagem de *O pornógrafo* ou de *O segredo da múmia*, pela textura heterogênea das imagens justapostas (provindas de diferentes filmes, diferentes épocas, diferentes câmeras, diferentes negativos) ressalta seu caráter material. A colagem de *takes* em repetição de *A idade da terra*, ao insistir no trabalho envolvido em sua fatura – não tanto pela presença da voz em *off* do diretor ou pela imagem dos atores desmontados de seus personagens entre *takes*, mas principalmente pela evidência de sua produção excedente –, também ressalta seu caráter material. É como o disco riscado a nos lembrar, pela repetição, que o som escutado provém de uma fonte física, material.

O acento ao material dado pelo uso de sobras e pela repetição de *takes* aparecera de outra forma, anos antes de *A idade da terra*, em *A família do barulho*, produção da Belair à qual certamente cabe o rótulo "estética do lixo". O filme acompanha o cotidiano quase burlesco de um grupo de três adultos em uma casa, constituindo uma família incomum. A mulher (Helena Ignez) detém o poder e o dinheiro, trabalhando como prostituta. Sob sua autoridade, dois homens (Kléber Santos e Guará Rodrigues) passam o dia à toa, entre atividades inúteis, agressões e carícias sexuais com tons de incesto (não se sabe ao certo o vínculo familiar entre os três). A intriga do filme é mínima, resumida em torno da vontade dos dois homens de substituir a mãe-esposa-Ignez por uma outra mulher, a Odalisca (Maria Gladys), auxiliados por um outro homem (Grande Otelo). A força do filme está menos na narrativa do que no seu humor grotesco, seu subtexto político de crítica à instituição da família, sua montagem fragmentária, e sua alusiva estética de colagem, misturando e intercalando as cenas com outras imagens (filmes e fotografias de família, sobretudo).⁴⁹

⁴⁹ Para uma análise aprofundada da crítica à família e da importância das fotografias e filmes amadores na montagem, ver a já comentada tese de Estevão Garcia (2018, p. 209-234).

A "estética do lixo" é evidente, em primeiro lugar, pelo aspecto visual imediato do filme, marcante pela superexposição das imagens, às vezes beirando a indiscernibilidade das figuras em cena. Imagens "imperfeitas", consideradas em geral descartáveis por suas qualidades técnicas, são incorporadas sem pudores pelo filme, talvez, como sugere Estevão Garcia (2018, p. 214), no intuito de uma ponte com o universo das imagens amadoras e de filmes de família, presentes ao longo da montagem (e, como Estevão aponta, muitas vezes tecnicamente superiores às rodadas para o filme).

Em segundo lugar, o "lixo" está presente não só no aspecto amador, mas nos signos de um processo de filmagem que em geral tendem a ser excluídos do corte final: claquetes, atores em espera para começar a cena (ou desmontados após o fim da cena), erros de diálogo e, costurando todos esses "erros", a repetição de *takes*. Pela repetição, o acento material é reforçado, bem como é reforçado o fato de estarmos vendo um filme em "processo". Estevão Garcia (2018, p. 214-215) comenta os vários procedimentos de "revelação do processo de realização do filme" pensando neles como *sobras* que são *reintegradas* no todo (sempre um todo incompleto, ele frisa), o que permite uma reflexão sobre a instituição *família* enquanto *imagem*. E o questionamento sobre a materialidade dessas imagens é produzido, sobretudo, pela repetição, pelo seu caráter excessivo, de *sobras* de uma produção.

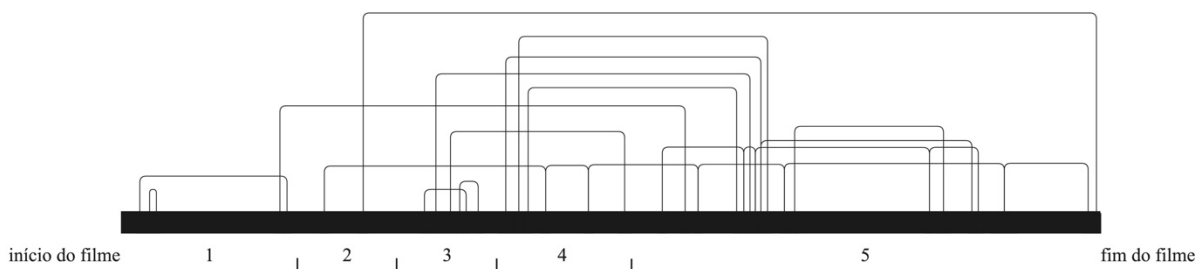
O poeta Torquato Neto (1995, p. 127), em resenha elogiosa ao filme publicada na imprensa em 1972, falou em "aproveitamento geral do material filmado" – expressão bastante próxima do "uso total do material" nas palavras de Ricardo Miranda para *A idade da terra* (Gardnier et al., 2005). Torquato Neto (1995) acrescenta ainda que tal aproveitamento geral seria uma forma de desmistificar conceitos tradicionais "borocochôs" da linguagem do cinema como plano, montagem e ritmo, conclusão iconoclasta que reaparece de forma mais comedida em texto de Carlos Adriano (1995), para quem o filme, uma "metadesmontagem de recusas derrisórias, coloca à prova a resistência de certas regras da gramática convencional, através da recorrência de planos que interrompem a ação e que se repetem em variação de motivos e movimentos [...]." E Rosa Dias (2012), ao escrever sobre o filme, fala de uma "montagem joyciana, com blocos indo e vindo, feixes e fluxos de diversas linguagens" e reitera o princípio de "utilizar todo o material filmado, as repetições, os véus, os enganos, os engasgos da câmera." Assim como Torquato Neto, Dias parte para uma conclusão iconoclasta ao dizer que tal princípio dava "o limite o e deslimite da montagem" e tinha como propósito "levar o cinema até os limites de sua possibilidade, de modo que ele pudesse sair dele mesmo, mas através dele mesmo" (Dias, 2012, p. 102–3).

Há uma diferença crucial, contudo, entre o filme de Glauber e o de Bressane nesse aspecto do uso total do material. Em *A família do barulho*, ao invés de as repetições serem montadas de forma sucessiva, uma logo após a outra, elas se intercalam e se espalham por todo o filme. Um dos efeitos dessa estrutura é a diluição da causalidade e da hierarquia entre as cenas e, conseqüentemente, o reforço da autonomia de cada uma delas, que se assemelham a "esquetes" independentes. Luiz Cláudio da Costa (2000, p. 12) exprime o vínculo entre autonomia e repetição ao dizer: "*A família do barulho* produz séries autônomas e entre elas uma comunicação enigmática e rarefeita cuja ordem é a do eco e da repetição." Isso é muito diferente de *A idade da terra*, onde as repetições incidiam em uma mesma seqüência, de forma concentrada, sucessiva, como um disco riscado (tal metáfora, diga-se de passagem, provavelmente agradaria a Bressane, cujo *Matou a família e foi ao cinema* termina justamente ao som em *loop* de um trecho de canção do Roberto Carlos, tocado como se viesse de um disco riscado, sobre a imagem das protagonistas mortas).

Em *A família do barulho*, a narrativa mínima dá sinais de avanço apenas para realizar movimentos de retorno logo em seguida, gerando uma temporalidade muito particular, próxima da poesia ou da música. E esses retornos, que se espriam ao longo do filme, passam a praticamente dominar a história no bloco final, desintegrando-a completamente. Eis uma possível divisão em blocos do filme:

- 1) introdução com cenas de filmes de família;
- 2) cotidiano da "família do barulho";
- 3) a busca da Odalisca;
- 4) o novo cotidiano com a Odalisca na casa;
- 5) espiral de repetições e desintegração narrativa.

Nessa quinta parte, a trama deixa de avançar, e o filme se lança num movimento ou de retomada do que já mostrara ou de esquetes autônomas, momentos de performance próximos de um "cinema de atrações", sem uma preocupação narrativa (preocupação, por sinal, bastante rarefeita no filme como um todo). A concentração da trama nas três partes centrais do filme – cada uma delas mais curta do que a primeira ou a última parte – indica claramente o quanto o filme não está particularmente interessado em contar uma história. E a quinta parte, justamente a dedicada a intensificar o movimento de repetições, colocado em marcha desde os primeiros minutos do filme, indica o quanto o "retorno" é um motivo crucial do filme. Para termos uma ideia desse andamento simultaneamente para frente e para trás do filme, de constante retomada do que já foi, basta vermos um esquema das repetições ao longo dos cinco blocos:



Esquema gráfico de repetições em *A família do barulho*

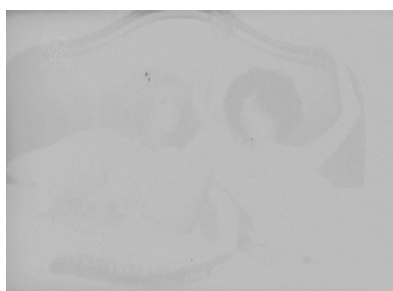
Cada linha do esquema exprime a conexão entre uma cena e um momento anterior na linha do tempo, retomado e repetido por ela. Consideramos nessa construção apenas as repetições mais explícitas, em que parece haver um retorno a um mesmo momento da linha do tempo. Não consideramos as repetições do cotidiano, dos hábitos da casa (ainda que as duas repetições – retornos no tempo e hábitos cotidianos – se confundam em algumas sequências). Obviamente um esquema como esse pode soar matematicamente frio, quando comparado à energia oswaldiana, performática, escrachada e sexualizada do filme. Contudo, o esquema nos ajuda a enxergar não somente, de um lance, a quantidade de repetições operada pelo filme, mas também a perceber o quanto sua montagem é bastante rigorosa e enquadra a "avacalhão" da obra em uma estrutura de retornos.

Parte das repetições do filme insiste na ideia da sobra de material ao retomar cenas já vistas usando *takes* com algum erro de filmagem (em geral, atores esquecendo-se do texto). Quando revemos, por exemplo, uma segunda vez a cena em que a Odalisca conta seu sonho de dançar em Bagdá, a atriz Gladys desmonta da personagem dizendo "errei tudo". O mesmo ocorre com Grande Otelo, ao errar o texto na repetição da cena em que Kléber e Guará lhe pedem ajuda para encontrar a tal Odalisca. Há momentos, no entanto, em que *takes* ou trechos de *takes* retomam cenas anteriores sem o acréscimo de uma variação evidente como um erro de diálogo ou algo do tipo. Trata-se apenas de uma outra tomada, pura e simplesmente.

Esse uso reiterado das mesmas cenas, trazendo a repetição para o centro da experiência do filme, curiosamente espelha uma outra forma de repetição trabalhada pela obra: não mais a repetição *intratextual*, mas uma repetição *intertextual*. A tal comunicação entre cenas "cuja ordem é a do eco e da repetição" (Costa, 2000, p. 12) é uma boa forma de descrever a comunicação do filme com outros filmes, outras imagens e sons da cultura brasileira, externas a ele. Bressane (2002, p. 251), em entrevista, diz que *A família do barulho* parte de várias tradições, entre elas o ciclo de cinema de Recife da década de 1920 e a chanchada das décadas seguintes (tradições incorporadas, segundo ele, de maneira intuitiva e instintiva, não como

citação). Porém, mesmo sem citações diretas, há algo nas imagens do filme que faz com que elas pareçam assombradas por outras imagens, das quais elas poderiam ser ecos reconfigurados, deformados, parodiados. A figura cômica do Grande Otelo arrasta inevitavelmente o mundo da chanchada para dentro do filme, bem como o faz o orientalismo escrachado em torno das cenas da Odalisca. Esta personagem, além disso, é um eco das palavras de Oswald de Andrade, mais especificamente de uma frase de seu Manifesto da Poesia Pau-Brasil citada em cartela na abertura do filme: "Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi."

Esse aspecto de um filme assombrado por outras imagens é reforçado pela própria direção de fotografia que, além de sugerir o universo dos filmes amadores ou de família, sugere uma certa espectralidade das figuras em si, que se dissolvem no branco da superexposição. É Rosa Dias (2012, p. 101-102) quem diz, em texto sobre o filme, que o diretor de fotografia Renato Laclete criara para *A família do barulho* uma "imagem fantasmática" a partir de uma técnica de fotometria que remetia ao cinema mudo brasileiro do ciclo do Recife. Essa "imagem fantasmática" não só traz à tona o "fantasma" da visualidade do cinema do ciclo do Recife, mas produz a impressão de que as personagens em cena são aparições, vestígios de luz e sombra retornados de outra época, outras imagens, outros filmes.



Helena Ignez e Maria Gladys em cena de *A família do barulho*

Para além da textura visual das imagens, a *mise en scène* de inúmeras sequências também contribui para nos remeter a outras imagens, outros filmes. A pesquisadora Lila Foster (2020, p. 319), em artigo dedicado à relação do cinema de Bressane com o universo das imagens domésticas, escreve que em *A família do barulho* "a iconografia fotográfica é inspiração para a disposição dos corpos e para os enquadramentos", o que o filme grifa ao constantemente alternar planos de fotografias de família com as cenas do elenco. Além disso, o aspecto autônomo dessas cenas com encenação bastante posada e externalizada (como se dirigida a um público e não aos outros atores em cena – algo notável na performance de Ignez), o tom cômico generalizado, a presença da música e da dança, a configuração espacial restrita, tudo isso remete

ao universo da chanchada, da televisão, do teatro de revista (os quais, de certa forma, também assombram, como imaginário, os filmes amadores na forma de uma brincadeira imitativa).

Rosa Dias (2012, p. 101), de forma poética, fala dos gestos dos atores como "gestos sobreviventes, cristais de memória histórica." A limitação de cenários e a ambientação doméstico-familiar inclusive levam as imagens do filme a dialogar com o universo estético das *sitcoms* televisivas (como a norte-americana *I love Lucy* ou, no caso brasileiro, a série *Família trapo*, exibida na TV Record ao final dos anos 1960).⁵⁰ A própria expressão título do filme, "família do barulho", pode ser encontrada, anos antes, tanto no título de espetáculos ou de quadros de teatro de revista, quanto em programas humorísticos de rádio, quanto também em traduções para títulos de filmes estrangeiros.⁵¹ Clichês, afinal, assombram as imagens. O filme, porém, subverte o clichê, acentuando em sua paródia o erotismo, a violência e o *non-sense*.⁵²

O mais intrigante, contudo, não é simplesmente o fato de que outras imagens circulam sob suas imagens (algo bastante corrente na filmografia de Júlio Bressane). O mais intrigante é como essa repetição *intertextual* se contamina pela repetição *intratextual*, dois procedimentos, a princípio, independentes.

As cenas do filme, ao retornarem, ao se repetirem, produzem a curiosa impressão de um *déjà-vu* (sobretudo quando não apresentam um erro de atuação ou algum outro sinal evidente de seu processo de produção, como claquetes de início). Assim, o que vemos é um eco de uma imagem passada *do próprio filme*. Porém, dada a insistente configuração intertextual do filme, o que vemos é também um eco de uma imagem passada *de fora do filme*. A repetição faz circular esse *dentro* e esse *fora* de uma maneira muito singular, enredando-os um no outro. Isso é algo que já vimos, no capítulo anterior, em funcionamento no corpo das personagens, sobretudo aquelas dos filmes da Belair quando elas repetem bordões e frases feitas, girando-as em um sistema de retornos incessantes ao mesmo tempo que aludindo à exterioridade dessas palavras em relação ao filme (não são, afinal, palavras originais).

⁵⁰ Sobre o humor na televisão brasileira e seus antecedentes no rádio e no teatro de revista, ver artigo de Cardoso e Santos (2008).

⁵¹ Uma busca pelos termos "família do barulho" nos arquivos da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, entre as décadas de 1930 e 1960, permitiu-nos encontrar esse rol de homônimos ao filme do Bressane espalhados nos campos do rádio, do cinema e do teatro.

⁵² Bressane fala, em entrevista a Ruy Gardnier, sobre o seu trabalho de recriação em cima da tradição do cinema brasileiro, sobretudo a partir dos *clichês*: "O meu cinema sempre foi uma observação, uma criação, uma invenção em cima de alguns clichês, em que 90% são clichês do cinema feitos no cinema brasileiro. Clichês de cinema, mas drenados, estilados, feitos dentro do cinema brasileiro. Os meus filmes tem essa relação muito forte com esses clichês" (Bressane, 2003, p. 11). E, em outra entrevista, fala da importância do domínio do clichê para manipulá-lo: "Reproduzir, copiar, é muito difícil. Copiar no sentido do ateliê é muito difícil" (Bressane, 2002, p. 260).



Fotograma de *A família do barulho*

Assim, à materialidade processual do filme soma-se outro efeito levado à cabo pela repetição. O filme cria um circuito de ecos que o coloca em contínua relação a outras obras da história da cultura, destituindo suas imagens de uma possível aura de originalidade. Novamente: "estética do lixo". Se isso é algo que a paródia, por si própria, já se encarregaria de produzir, a repetição das cenas leva o procedimento mais longe. Ela faz com que cada uma se torne um eco de uma outra cena do próprio filme, em um circuito de retornos que dobra o filme sobre si mesmo, em uma antiteleologia radical. Não à toa, há inclusive um eloquente plano de uma placa com a palavra "RETORNO" em meio ao quarto bloco de *A família do barulho* (momentos antes, aliás, de uma das repetições mais chamativas do filme, quando, pela segunda vez, um plano-sequência mostra Helena Ignez assaltando um caixa no aeroporto Santos-Dumont).

Poesia concreta e repetição

Não é impossível ler a antiteleologia agressiva do cinema experimental de fins dos anos 1960 e início dos anos 1970 como uma espécie de sintoma do fechamento democrático, sobretudo pós AI-5: a radicalização formal como sintoma da radicalização do regime militar. A narrativa que não avança, prenhe de repetições, com seus personagens girando sem sair do lugar como sintoma de um período em que o próprio país parecia voltar no tempo, regredir, girar sobre si em uma caça aos "inimigos internos" como dizia a doutrina de segurança nacional.

Já vimos como Fernão Ramos (1987, p. 142) conclui seu livro com uma citação de Walter Benjamin descrevendo o Cinema Marginal como um estilo violento à altura da violência dos acontecimentos históricos. De forma um tanto semelhante, Inácio Araújo (2012, p. 28), em um pequeno texto memorialístico do período, escreve: "Não se compreendia o que esses filmes

queriam dizer? Mas, se vivíamos em um mundo opaco, por que haveriam os filmes de dizer as coisas claramente? Havia ali o sentimento de uma tragédia que se vivia todos os dias."

Porém, a ditadura, o momento político, não pode ser uma explicação única, final, causa de todos os "sintomas estéticos". Araújo, no mesmo texto, diz que o AI-5 não tinha como mudar tudo, já que eles seguiam, em sua geração, com os interesses de antes, com suas leituras e suas crenças. Araújo (2012, p. 27) se pergunta se o "Cinema Marginal" não teria nascido, afinal, justamente do choque entre, de um lado, as esperanças de antes com, de outro, o clima novo e "nauseante" da ditadura – uma bela formulação dialética da influência do momento político da ditadura sobre a estética.

Ismail Xavier também afirma a correlação do cinema com o momento político sem deixar de complexificá-la. Ele fala do AI-5 como uma "demarcação política que estabeleceu uma relação muito nítida entre o teor agressivo do cinema experimental aqui realizado a partir de 1969 e o fechamento definitivo do regime". Em seguida, acrescenta que a evidente diversidade de estrutura dos filmes do período é consequência de sua inserção "em tradições que correspondem a processos da cultura cinematográfica já em andamento mesmo antes do fechamento político mais radical" (Xavier, 2012, p. 54-55).

Nesse sentido, vale voltarmos às repetições de filmes como *A idade da terra* e *A família do barulho* pensando sua ligação com uma tradição artística específica, em marcha desde antes do golpe militar, e que muito informa suas construções formais: a poesia concreta. E, antes mesmo da poesia concreta, vale pensarmos a relação da montagem dos filmes com a poesia de maneira mais geral.

Falamos, pouco antes, na centralidade da ideia de *retorno* para a montagem de *A família do barulho*. O filme, ao mesmo tempo em que avança, joga-nos para trás, fazendo com que cenas já vistas retornem. Isso dá ao filme um andamento pouco orientado segundo as ações das personagens ou segundo a intriga mínima da "família do barulho". Trata-se de um andamento muito mais próximo de um texto poético do que de uma prosa narrativa. E aqui não fazemos referência ao conceito de "cinema de poesia" de Pasolini, mas sim ao próprio fluxo do verso poético, feito de retornos de sons, de sílabas, de palavras, e até de estrofes inteiras sob a forma de refrões. Sabe-se, aliás, o quanto Júlio Bressane sempre foi muito ligado à literatura e à poesia, linguagens a que se refere recorrentemente em seus depoimentos e textos extra-fílmicos (e linguagem presente, muitas vezes, diretamente nos filmes).⁵³

⁵³ Caetano Veloso (2017, p. 421), sem necessariamente atentar para as minúcias das aproximações entre as linguagens do cinema e da poesia chamou os filmes de Bressane de "filmes-poema", além de falar que o cineasta radicalizara sua postura de poeta.

A linguista Prak-Darrington relembra como diversos teóricos saudaram a repetição como o coração do discurso poético. É o caso de Barbara Smith, para quem "todos os princípios que foram ou podem ser usados para gerar uma estrutura formal na poesia são passíveis de ser descritos em termos de repetição" (Smith *apud* Prak-Darrington, 2021, p. 80). Ou ainda, Phillipe Hamon, para quem "a versificação é somente uma manifestação particular e institucionalizada do princípio mais geral de repetição" (Hamon *apud* Prak-Darrington, 2021, p. 80).

A temporalidade do verso, em especial o seu movimento de *retorno*, foi esmiuçada no livro *O ser e o tempo da poesia* por Alfredo Bosi (1977, p. 116), para quem "o discurso poético, enquanto tecido de sons, vive em um regime de ciclo"⁵⁴:

a fisionomia do poema é sulcada sempre por diferenças e oposições que se alternam com maior ou menor regularidade, de tal modo que a figura do ciclo e a figura da onda parecem ser as que melhor se ajustam ao todo do poema e ao seu processo imanente. Pelo ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva do discurso (Bosi, 1977, p. 117).

Esse regime de ciclo, dado a ondas que vão e vêm, é fruto de uma série de alternâncias recorrentes entre sílabas fortes e fracas, consoantes e vogais, sílabas graves e agudas (Bosi, 1977, p. 117). Assim, o *verso* (cuja raiz latim *versu* viria de *vertere*, voltar) é definido por Bosi justamente a partir do ritmo de alternâncias, pelo seu particular movimento temporal de retorno: "*Verso* quer dizer *caminho de volta* dentro de um conjunto verbal em que o ir e o vir demoram o mesmo tempo" (p. 72). Essa definição um tanto enigmática talvez sugira que o tempo de "ir", a leitura do verso, se iguale ao tempo do "vir", na medida em que simultaneamente a leitura para frente propicia uma sensação de retorno (de sons, palavras etc.). Bosi, enfim, atenta para essa "dupla direção" da frase, que sempre vai "para frente", enquanto produz um movimento "para-trás", numa linha periódica e espiralada (p. 91).

O movimento de repetições em *A família do barulho* enfatiza os retornos incisivamente. E não se trata de um retorno sutil de alguns gestos, frases e formas a produzir uma linha periódica e espiralada de fundo ao discurso. A periodicidade e a espiral são patentes, frontais. O esquema de repetições do filme é direto e brutal: cenas inteiras retornam.

O cinema, enquanto linguagem artística, na condição de um filme projetado, impõe uma duração a ser experienciada de forma muito mais "restritiva" se comparada à experiência da

⁵⁴ Leda Maria Martins (2021) também trabalha com as ideias de Alfredo Bosi sobre poesia para pensar o "tempo espiralar".

leitura de um poema, aberta aos tempos, velocidades e pausas da leitura. Talvez, por isso, a aproximação com a linguagem poética da repetição seja mais perceptível quando o filme insiste, sem sutileza, nos retornos – já que estes, se sutis, podem se perder na experiência do visionamento.

A família do barulho insiste em uma experiência do tempo periódica e espiralar, não linear e não progressiva (por mais que a experiência da projeção, em condições tradicionais, seja sempre linear e progressiva), conferindo ao filme um andamento próximo à dupla-direção da versificação poética, na medida em que as cenas ao mesmo tempo que avançam no tempo, retornam como ecos – um procedimento que coexiste com a postura agressiva da antiteleologia narrativa.

Porém, esse gesto de proximidade com a poesia, manifesto na montagem de repetições, dada suas especificidades, não é apenas um gesto em direção à linguagem poética em geral, mas uma aproximação com um movimento específico: o concretismo – o qual, por sua vez, justamente se colocou frontalmente em oposição ao que seria a versificação tradicional poética.

Quando Bressane (2002, p. 254-255) comenta, em entrevista, sobre a relação de *A família do barulho* com Oswald de Andrade, ele tece vários elogios à poesia concreta e ao papel dos três fundadores da revista Noigandres – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari – como intelectuais transfiguradores da arte brasileira no século XX (e reafirma a importância dos irmãos Campos, em particular, na revalorização de Oswald). Bressane (2002, p. 249), inclusive, afirma ter descoberto tardiamente a poesia concreta, a qual já era familiar, antes, para Rogério Sganzerla, que, ainda segundo Bressane (2010), já "frequentava" o poeta Augusto de Campos desde 1964. Tardio devedor confesso da "cultura da poesia concreta", Bressane (2002, p. 254-255) paradoxalmente diz que seu trabalho não tem nada a ver com ela, e que, por isso mesmo, deve muito a ela. Mas podemos, contrariamente às palavras do cineasta, encontrar relações diretas entre a estética do filme *A família do barulho* com o concretismo.

Primeiramente, podemos associar a colagem do cinema do lixo à colagem da poesia concreta. No cinema do lixo, há a justaposição fragmentária de materiais com diferentes texturas, a incorporação paródica de códigos de gêneros cinematográficos, o trabalho com uma gama heterogênea de músicas, muitas delas provindas do mundo do cinema de gênero e do filme-B. Na poesia concreta, encontramos obras como os *popcretos*, objetos-poemas compostos, entre outras coisas, por fragmentos de jornais e de revistas que, ao seu modo, trabalham uma justaposição de diferentes materiais, diferentes texturas, paródia de códigos etc. Nas palavras de Gonzalo Aguilar (2005, p. 108), os *popcretos* demonstram a abertura da

"vontade construtiva" para "os detritos e os restos", procedimento devedor, em certa medida, da estética do artista alemão Kurt Schwitters, sobre cuja poética Haroldo de Campos escrevera:

O despejo linguístico – esse amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiqueta, lugares comuns coloquiais etc. – também assumia o aspecto de um material a ser reencontrado e devolvido ao mundo novo do poema (Campos, 1969, p. 36).

Não seria algo muito próximo disso que encontramos em filmes da Belair, na forma mesma de um "amontoado residual de frases feitas", de "ecos memorizados de anúncios", de "citações", de "convenções sentimentais"? Bordões de programas televisivos, slogans de campanhas de publicidade nacionalistas, painéis luminosos com marcas de empresas estrangeiras, *outdoors* publicitários, músicas de cinema bem ao modo das convenções de gênero... tudo isso está presente no cinema da Belair e no Cinema Marginal de forma ampla. Tanto a poesia concreta quanto o cinema do período (bem como o movimento tropicalista, é importante lembrar⁵⁵) manifestam uma aproximação com a cultura de massas e com esses seus "detritos".

Porém, não se trata apenas de acumular resíduos, mas de organizar as partes em uma *estrutura*, segundo a tal "vontade construtiva". O termo estrutura surge com frequência nos textos dos concretistas, como aqueles compilados no livro *Teoria da poesia concreta* (livro que, segundo Bressane [2010], Sganzerla teria ganho de Augusto de Campos – o que reitera a circulação das ideias do grupo Noigandres entre os cineastas). É difícil precisar exatamente o sentido de estrutura, mas ele se liga tanto ao processo de composição do poeta Mallarmé, quanto a noções de música (como contraponto e tema, trabalhadas pela literatura de Mallarmé, de e. e. cummings, de James Joyce), quanto ao ideograma chinês (via Ezra Pound sobretudo), quanto à teoria da *gestalt*... enfim, a um rol vasto de conceitos e autores distintos (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 17-25).

A ideia de uma organização, nas palavras de Haroldo de Campos, "poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura" da poesia concreta (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 25), fica mais clara quando entendemos que, para a poesia concreta, as palavras atuam "como objetos autônomos", em uma "estruturação ótico-sonora irreversível" (p. 34). Há, nesses poemas, um sentido e uma vontade forte de "arquitetura", como diz Décio

⁵⁵ Caetano Veloso (2017, p. 249-253), ao seu modo, em capítulo intitulado "Vanguarda" de seu livro autobiográfico, também explica ser devedor do concretismo.

Pignatari (p. 40). Ou, ainda, segundo Haroldo de Campos, "a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática)":

em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial [...], uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. [...] Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 93).

Essa estruturação do material poético de forma construtiva, matemática, musical, arquitetônica etc., quando transposta ao cinema, certamente não está tão presente na filmografia marginal quanto o trabalho com resíduos da cultura de massa, mas a encontramos em cineastas como Bressane e Andrea Tonacci. Inclusive, esses dois cineastas são estudados por Ismail Xavier em seu *Alegorias do subdesenvolvimento* num recorte do cinema do período visando o que o autor chama de "uma vertente mais empenhada na elaboração formal, com espírito de geometria":

um trabalho em que o dado estético marcante, ao lado de um claro teor de agressão, é a precisão formal, o rigor das construções, do enquadre, da montagem, da trilha sonora. Tal como outras propostas estéticas do período – no teatro, nas artes plásticas, na música – tratam de colocar o espectador numa nova situação, com o *traço particular aqui de um gosto pela criação de estruturas recorrentes e simetrias que potencializam a percepção da forma (ou seja, do próprio cinema)* (Xavier, 2012, p. 56, grifo nosso).

Enfim, como diz Ismail Xavier (2012, p. 56-57), trata-se de um cinema que traz na "força da estrutura" uma solução para o problema de potencializar a percepção da construção da obra, mas de forma diferente de outras tendências para o mesmo problema no teatro e nas artes visuais como o rompimento, respectivamente, com a "quarta parede" e com o "objeto dado à contemplação".

Mesmo em *A idade da terra* encontramos esse trabalho formal de geometria, ainda que a estética do filme, carregada de improvisação, de performatividade, de um sentido de liberdade muito grande, possa obliterar esse lado mais "construtivo". Não é por acaso que justamente nas cenas mais "repetitivas" o tal lado construtivo se faz presente, já que o trabalho de repetição tende a sugerir uma formalização do tempo bastante rígida, sem seguir nem uma suposta fluidez "orgânica" da forma narrativa institucionalizada nem o livre curso de uma improvisação solta.

O texto falado por Tarcísio Meira na sequência da "cloaca do Universo", por exemplo, a cada repetição, demonstra uma progressiva ordenação, passando de uma cena fragmentada a uma cena contínua. O escalonamento das oito frases do texto da cena, cada uma citada em um recuo de parágrafo diferente, ajuda a perceber essa progressão (ver *infra*, p. 209). Conforme a sequência avança, a ordem das frases se estabelece: a certa altura, escutamos inclusive todas as frases quase na íntegra (apenas a última fica incompleta) antes de cortar, novamente, para outra repetição. Diferentemente do início da cena, muito mais dilacerado, nunca ordenado do início ao fim do texto, o final parece buscar uma estabilização do todo: estabilização provisória e relativa (ou ele segue incompleto ou logo dá vazão a outra repetição).

Uma estrutura de montagem semelhante, mas em escala reduzida na duração, aparece no breve momento em que Brahms revela seu medo dos movimentos de independência anticoloniais. Ele declama, com uma bandeira translúcida verde caída sobre o rosto:

na África
e nas Américas Latinas
existem movimentos nacionalistas
na África
Na Ásia,
e nas Américas Latinas
nos ameaçam com independência
existe um movimento nacionalista
e nas Américas Latinas
que os ameaçam com independência
Na Ásia,
que nos ameaçam com independência
na África
e nas Américas Latinas
existem movimentos nacionalistas
que nos ameaçam com independência

Entre cada uma das linhas do texto acima, no filme, há um corte – e, às vezes, planos são entrecortados apenas com o rosto do ator em silêncio. Ao final, porém, nas quatro últimas linhas, acompanhamos o desenrolar do texto em um plano sem cortes, em continuidade, marcando a passagem do fragmentado ao contínuo – nunca totalmente acabado, já que o trecho "na Ásia" é deixado de fora.

Esse singular procedimento de montagem é explicitado por Ricardo Miranda ao citar como referência tanto a poesia concreta quanto os compositores de música eletroacústica (os quais, não por acaso, foram bastante referenciados pelo grupo concretista):

É o uso total do material, e o uso desconstruído da fala e construído quase como um poema concreto. Ouvindo compositores contemporâneos, como Stockhausen, Xenakis, você também encontra essa dimensão de desmontagem na música. É nitidamente o que acontece aqui, nesse vai-e-volta, nessas repetições de diálogos e no diálogo inteiro, como se fossem várias notas cortadas e depois uma nota uníssona porque é o diálogo total (Gardnier *et al.*, 2005).

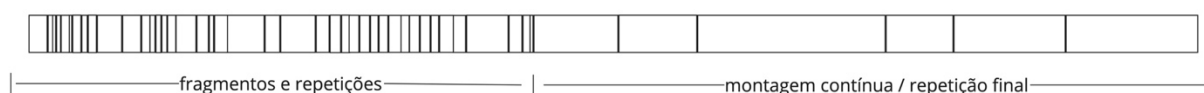
Miranda, "apaixonado" pela poesia concreta à época do filme, como revela em outro depoimento, foi tomado pela ideia de construir um poema concreto com a montagem – ideia que, segundo ele, já estava de certa forma presente no cinema de Glauber anos antes em sua curta-metragem *Pátio*, de 1959 (Elduque, 2017, p. 198-199). Segundo Jair Tadeu Fonseca (2020), não só em *Pátio*, mas nos poemas de juventude do cineasta, é possível notar a forte influência da poesia concreta. O curta, assim como grande parte da filmografia do cineasta, já apresenta uma mistura entre o "cuidado formal construtivo" e o que Fonseca (2020) chama de "desconstrução informalista".

Nessa balança, certamente *Pátio* tende mais para o cuidado construtivo. O filme possui um jogo de tendência abstrata, como descreve Juliana Froehlich (2018, p. 284-291), pelo qual, sem nenhum diálogo, duas figuras humanas se afastam e se aproximam, dispostas em um piso quadriculado como em um tabuleiro de xadrez, sob um esquema visual que confronta as linhas geométricas do cenário com as linhas orgânicas das personagens e da natureza do entorno. Froehlich, em sua tese, faz referência a um artigo de Josette Manzoni que, além de comentar a proximidade de Glauber Rocha com as ideias da poesia concreta (e do concretismo das artes visuais), traz como característica fundamental da montagem de *Pátio*, compartilhada com o clássico experimental *Limite* de Mário Peixoto, a "repetição ou retorno". Segundo a autora, "*Pátio* é inteiramente um exercício de repetição/combinção de seus elementos constitutivos", e por trazer poucas variáveis cenográficas e muitas vezes reutilizar os mesmos planos, o procedimento de recombinação pela repetição fica bastante evidente. Isso, acrescido ao fato de a história das personagens ser banal, faz com que o enredo do filme seja "constituído não pela somatória dos eventos relacionados com os personagens (andar, sorrir, urinar etc.) – predomínio da temporalidade –, mas pela análise das relações sonoro-visuais possíveis = inter-relação espaço-temporal" (Monzani, 1986, p. 9).

Em *A idade da terra*, por mais que prevaleça certa "desconstrução informalista", "o cuidado formal construtivo" existe e fica evidente pelas repetições, as quais também nos afastam da "somatória dos eventos relacionados com os personagens". Porém, o filme propõe

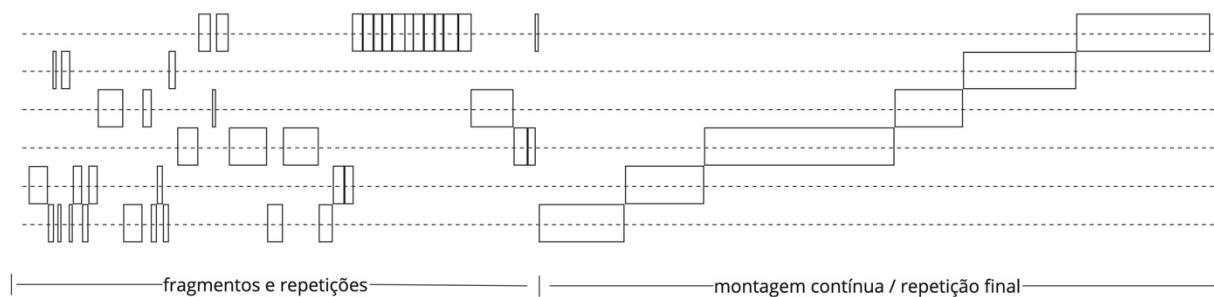
um jogo diferente de *Pátio*, onde os elementos eram recombinados segundo variações a cada repetição, como num jogo de permutação. Em *A idade da terra* são os fragmentos de cena que retornam e se recombinam, num jogo de permutação não mais de elementos pró-filmicos, mas do próprio material filmico, seus planos. Nesse sentido, a montagem, enquanto procedimento, chama muito mais a atenção para si.

E não há sequência mais exageradamente construída segundo um princípio de desmontagem, de fragmentação e de repetição, em analogia a um poema concreto de influência musical eletroacústica (para retomar Miranda), do que uma sequência de montagem alternada entre seis diálogos de Brahms – três deles com o Cristo Militar e três deles com Aurora Magdalena. A sequência se inicia com as seis diferentes cenas se entrecortando com relativa rapidez e com vários fragmentos de cada uma se repetindo exaustivamente. É como se o procedimento de montagem da cena da cloaca do universo fosse agora potencializado por uma montagem paralela junto a outras cenas de repetição semelhantes. No caso, seis cenas de repetição entrecortadas. Ao final da sequência, os seis diálogos se sucedem integralmente, em continuidade, sem mais repetições – ou, na verdade, sendo cada um deles uma última repetição do que antes aparecera em fragmentos. Um mapeamento dos cortes ao longo da linha do tempo, ajuda a enxergar a progressiva distensão das durações, do fragmentado rumo ao contínuo:



Linha do tempo com distribuição de cortes em sequência de *A idade da terra*

O processo construtivo da montagem fica mais preciso se distinguirmos, no esquema gráfico, as seis cenas intercaladas entre si, espacializando-as ao longo do eixo vertical. Cria-se, então, uma partitura cuja aparência nos remete ao viés matemático da poesia concreta e da música eletroacústica.



Partitura para sequência de *A idade da terra*

Seria possível, ainda, ir mais longe na esquematização gráfica e distinguir, em cada linha (de cada cena), quais de seus trechos se repetem ao longo do eixo horizontal. Vale nos perguntar se esse tipo de representação – semelhante a que fizéramos para *A família do barulho* – ajuda-nos a melhor captar a força da composição do filme. Alfredo Bosi, pensando em poesia, escrevera sobre como pode ser traiçoeira a espacialização de um texto ao nos fornecer a imagem de uma estrutura com "solidez imponente" em suas recorrências e simetrias, uma imagem de uma linguagem ajustada a um "esquema de paradigma". Como diz Bosi (1977, p. 27-28), a leitura de um poema não nos fornece como imagem final uma imagem espacial, mas sim uma "conquista do discurso sobre a linearidade", procedendo, entre outras coisas, por operações mediadoras *temporais*.

Bosi, contudo, não tem em mente a experiência literária do concretismo com seu apelo à visualidade do texto e sua crítica ao verso. Considerando que a montagem do trecho de *A idade da terra*, de influência concretista, produz, em seu desenvolvimento temporal, a "imagem" de um movimento fílmico acelerado de recombinação repetitiva do material das cenas até a sua estabilização em uma repetição integral e contínua, não nos parece que a representação gráfica lhe seja traiçoeira, por mais obviamente incompleta que seja (sem som, sem cor, sem movimento, sem luz, sem gesto, sem corpo, sem tempo).

Lembramos, assim como na representação gráfica das repetições de *A família do barulho*, que tais "mapas" ou "partituras" ajudam-nos a perceber a estrutura formal de uma montagem orientada segundo princípios construtivos próprios – princípios que, no limite, a montagem parece desejar nos revelar. Não haveria, afinal, no filme de Bressane, uma organização de repetições que, ao invés de seguir a estrutura do tipo "cena-puxa-cena", ou seja, uma estrutura orgânica (narrativa?), estaria muito mais pautada por uma estruturação musical, arquetônica, do todo do filme? Uma estrutura na qual as cenas, como palavras em um poema concreto, são "objetos autônomos"?

Pensemos, por exemplo, na emblemática cena da despedida na praia, na qual Guará, ajoelhado na areia, acena com seu chapéu para Helena Ignez, que se afasta para longe. Nela, os atores usam um figurino diferente do resto do filme – parecem roupas de época, do início do século XX. O gesto clichê de despedida com o chapéu pode ser um "gesto sobrevivente", como diria Rosa Dias, alusivo, junto com o figurino, ao filme do ciclo do Recife *Aitaré da praia* (Gentil Roiz, 1925), como sugere Estevão Garcia (2018, p. 219).

Além de um eco do passado, de um cinema do passado, a cena é também montada como eco de si mesma no filme. Ela surge *sete* vezes. Quatro delas, por um mesmíssimo

enquadramento, apenas variando levemente a posição das figuras. Uma outra vez, com o enquadramento mais aberto. E outras duas vezes, para além de uma diferença de enquadramento, com uma variação maior na própria ação: Helena estapeia Guará, afasta-se e ele a segue ao invés de se despedir.



Fotogramas das sete vezes em que a cena da despedida da praia surge em *A família do barulho*

Se quiséssemos classificar essa cena com uma noção da poesia ou da música poderíamos pensar nela como um *refrão*? Segundo a linguista Prak-Darrington (2021, p. 263), um refrão se define, em enunciados verbais, pela conjunção de três critérios: repetição, distância e imutabilidade. Na montagem das cenas da despedida na praia, certamente há repetição, já que voltamos ao mesmo momento, à mesma ação, todas as vezes. Distância também existe, no sentido de que as ocorrências repetitivas não são sucessivas – o que seria, não um refrão, mas uma "duplicação" (p. 264), como, por exemplo, encontramos em certas repetições de *A idade da terra*. Imutabilidade, porém, não parece ser uma realidade, já que a cada retorno, há uma variação na cena da praia, mesmo nos planos que parecem idênticos – há variação na trilha sonora, na posição das figuras, no ponto de início e fim da ação.

E se pensássemos em *leitmotiv*? Na música, *leitmotiv* é associado a peças dramáticas e diz respeito à recorrência de um fragmento musical ao longo de uma ópera, em geral associando funções dramáticas e musicais (o termo foi usado sobretudo para pensar obras de Wagner).⁵⁶ Transposto para a literatura, o *leitmotiv* já foi definido como "uma fórmula verbal deliberadamente repetida, facilmente reconhecível a cada recorrência, e que serve, ao ser reconhecida, para ligar o contexto no qual surge a repetição com contextos anteriores em que o motivo apareceu" (Brown, 1948, p. 211). Para Tomachevski, do grupo formalista russo, fala-se em *leitmotiv* quando um motivo "é repetido mais ou menos frequentemente e sobretudo quando é livre, isto é, exterior à fábula", no sentido de que não é um acontecimento imprescindível para o desenvolvimento da história contada (Tomachevski, 1970, p. 180).

Se o *leitmotiv* é, na música, associado ao drama encenado na ópera, e, na literatura, à ligação entre diferentes contextos em uma situação fabular, sua função certamente difere do que a cena da praia em *A família do barulho* propõe, já que estamos diante de uma cena alheia

⁵⁶ Conforme a entrada para *leitmotiv* no Dicionário de Música de Harvard (Randel, 2003).

à narrativa, alheia à trama das personagens, alheia à própria noção de "contexto" na história. Além do mais, sendo um filme tão pouco (ou na verdade anti) narrativo, falar em *leitmotiv* soa quase equivocado (por mais que o termo tenha se popularizado a ponto de praticamente se igualar à ideia de "recorrência").

Mais do que refrão ou *leitmotiv*, portanto, e mais do que uma estratégia poética análoga à versificação (ainda que com ela dialogue), estamos diante de repetições que demonstram a própria capacidade do filme de jogar com o seu material, uma forma de se dispor livremente dos planos na montagem como "objetos autônomos". O trabalho com repetições ressalta o trabalho de construção formal da montagem do filme ao trazer para o primeiro plano a ideia de organização do material, de uma arquitetura ou de uma geometria (no tempo). Ressalta, também, a proposta dos ecos do desenrolar temporal do filme: tanto ecos do passado do cinema quanto ecos do próprio filme. E ressalta, enfim, uma espécie de trabalho de permutação, de variações possíveis em torno de um mesmo elemento – a despedida na praia. A sobreposição de ecos do passado com ecos do próprio filme, a ênfase na organização formal da montagem, a permutação do material como método, tudo isso transparece ao longo do filme em suas repetições.

Vale destacar, entre outros, o único momento do filme em que claramente há uma repetição "exata", no sentido de que o trecho de material filmado que retorna na edição é exatamente o mesmo – e não uma tomada diferente de uma mesma ação ou situação. Ainda nos primeiros minutos, após a "família do barulho" posar estática para a câmera, sucedida por duas pontas de película com Guará segurando nas mãos uma claquete, surge a primeira sequência sonorizada do filme. Uma série de planos, acompanhados por uma música um tanto genérica de suspense ou terror de um filme-B ou de uma série televisiva⁵⁷, mostra uma paisagem evidentemente estrangeira vista do interior de um carro e, por fim, mostra um homem sentado em um parque atirando algo em direção à câmera. São imagens, conforme explica Bressane (2002, p. 235), de sua infância, filmadas em uma viagem aos Estados Unidos com uma câmera que ganhara da mãe. São, surpreendentemente, suas primeiras filmagens.

É um gesto no mínimo emblemático iniciar um filme sobre "família" e sobre "imagens domésticas" (concordando aqui com Lila Foster e Estevão Garcia que essa questão é central ao filme) com as *primeiras* imagens cinematográficas do cineasta, ainda criança. Porém, é mais emblemático ainda o gesto seguinte: logo depois dessa sequência, os mesmos planos são

⁵⁷ Trata-se da música *Dramatic Mountain Tension* de Roger Roger, compositor francês de música de divertimento, conhecido, entre outras coisas, por realizar trilhas musicais para cinema, rádio e séries televisivas da emissora inglesa BBC.

repetidos. Retornam com a mesma montagem. A mesma duração. Apenas a música, ao invés de se repetir, prossegue de forma contínua. O sentido de uma imagem "original", de uma "fonte primeira" é um tanto minado pela repetição, que logo passa a trabalhar com essas imagens de forma livre, jogar com elas como "objetos autônomos" (e, a bem da verdade, o sentido de imagem de infância ou de uma primeira imagem cinematográfica do cineasta fica restrito a quem conhece a anedota da gênese do filme, e nela acredita).

Os efeitos principais dessa breve sequência de repetição exata são, por um lado, pela sonoridade e visualidade, o reforço da referência a um universo cinematográfico do filme B, do cinema de gênero, do clichê. É uma forma, também, de mostrar, ironicamente, como a música pode insuflar uma imagem aparentemente banal com um sentimento de horror. Não seria isso, de certa forma, também a proposta do filme ao mostrar como, por detrás das aparências um tanto clichês da família tradicional (aludida ao longo do filme pelos retratos familiares), transcorre o horror de jogos de poder, violência e abuso (explicitados pelas cenas do elenco principal)?

Para além disso, a sequência, através da repetição das imagens e da continuidade da música, parece didaticamente demonstrar a possibilidade de quase invisibilizar a repetição. Os planos, apesar de idênticos, fluem como se não fossem uma repetição exata ou um retorno no tempo. Este parece se mover continuamente para frente graças à costura realizada pela música, de um suspense em *crescendo*. Assim, mascara-se o movimento estranhado da repetição pela naturalidade com que a música transcorre, em uma espécie de provocação para quem assiste, pois incute a dúvida sobre o que é visto: trata-se ou não de um retorno?



Sequência de planos com repetição exata em *A família do barulho*

Assim como outras tantas sequências, joga-se aqui com a qualidade de "objetos autônomos" dos planos. Pensando no todo do filme, podemos dizer que a própria repetição é um "objeto autônomo" explorado de diferentes formas, segundo variações e permutações. Repetições sucessivas e repetições não sucessivas. Repetições com erros de filmagem e sem erros. Com variação de enquadramento e sem variação. Exatas e não exatas. Com música e sem

música. O jogo do filme com o seu material de base – os planos, as imagens, os sons – parece se aproximar de um desenvolvimento serial ou permutativo de diferentes maneiras de se trabalhar a repetição.

Será, contudo, em um outro filme do período que a técnica da permutação alçará ao primeiro plano e levará a repetição a um patamar estruturante inédito nos filmes vistos até aqui ao longo de toda a tese.

Permutação e serialidade em *Memórias de um estrangulador de loiras*

Quando a obra de arte moderna [...] desenvolve suas séries permutantes e suas estruturas circulares, ela indica à filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação.

Gilles Deleuze – *Diferença e repetição*

Realizado por Bressane durante o exílio em Londres, *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971) – originalmente, em inglês, *Memoirs of a strangler of blondes* – apresenta Guará no papel do protagonista, um *serial-killer* cujas vítimas, como o título já revela, são mulheres loiras. Sem nenhum diálogo, o filme se resume ao cotidiano do personagem de Guará, visto ou no exterior nublado londrino, em ruas, parques e quintais, ou em sua casa, em alternância com algumas imagens em tom sépia, estáticas ou em movimento, de filmes anteriores do cineasta, como *Cuidado madame* (1970), *O anjo nasceu* (1969), *A família do barulho* (1969), entre outros. O cotidiano do protagonista consiste, além de algumas atividades banais em sua casa, basicamente em espreitar mulheres loiras pelas ruas e assassiná-las por estrangulamento, ação repetida à exaustão ao longo do filme, contabilizando vinte e cinco assassinatos.

Seria possível interpretar as excessivas repetições no filme a partir de conceitos freudianos muito atravessados pela noção de repetição, como trauma, pulsão de morte e infamiliar, um caminho interpretativo sugerido por Camarneiro (2016, p. 26-27) em sua tese sobre Bressane, associando também a violência do filme, de forma alegórica, à violência traumática da ditadura militar. Nessa linha, ainda poderíamos falar de uma possível infância traumática da personagem, já que, no início do filme, entre as imagens singelas de um bebê diante da câmera, ora sozinho, ora no colo de uma mulher loira (seria o assassino em sua infância?), há um momento esquisito e sugestivo de pedofilia quando a mulher lambe a bochecha da criança em um *close*. Outros caminhos de leitura são ainda sugeridos pelo próprio

Bressane (2002, p. 268), como uma possível interpretação racial segundo a qual o estrangulador seria um personagem em busca de pureza contra a mistura racial, e que por isso assassinaria as loiras, diferentes dele.

Ora, se o filme, pela sua narrativa bastante opaca e lacunar, abre-se a interpretações múltiplas, uma interpretação psicologizante das repetições e dos assassinatos parece distante da experiência da obra, que procede sobretudo por *esvaziar* as ações de sentido. A encenação é sempre desdramatizada e inverossímil. Os assassinatos, por sua vez, parecem não implicar em nenhuma consequência no mundo. E o personagem de Guará em nada se transforma ao longo de toda a trama. Para além de seus acessos bruscos de agressividade nos enforcamentos, ele permanece, desde o início até o final, oscilando entre uma apatia opaca e uma angústia "mecânica" (denotada por um gestual sempre igual e repetido).

As vinte e cinco vítimas, todas interpretadas pelas mesmas cinco atrizes (recrutadas entre as figurantes de um *set* de filmagem do cineasta Joseph Losey, como conta Bressane [2002, p. 267]), com exceção do momento em que estão sendo estranguladas, nunca demonstram medo, nem mesmo nas situações em que há outra vítima em quadro sendo atacada – situações infladas de um frio humor *non-sense*, onde o cômico provém, entre outras coisas, da própria repetição ou, como escreve Theo Duarte (2019, p. 157), de sua "variação serial" (e há, inclusive, um momento em que vemos uma das atrizes se levantar depois de assassinada no finzinho do plano, esvaziando ainda mais o sentido trágico da morte).

Assim, mesmo com o exagero das repetições e certa frieza cruel da encenação, a violência do filme aparenta um certo apaziguamento, principalmente se comparada à violência presente em filmes anteriores do cineasta, como *Matou a família e foi ao cinema* ou *O anjo nasceu*. E o tão impactante sangue, marca das mortes de *Cuidado, madame*, aqui não existe. A impressão é menos de estarmos diante de uma violência real do que de uma alusão a uma violência de cinema, paródia de filmes de terror ou suspense. E, nesse sentido, as músicas cumprem papel primordial.

A trilha sonora, como de costume no cinema de Bressane, é bastante significativa. Ela joga com os clichês musicais do cinema de gênero de suspense e horror – elemento já presente tanto na sequência de arquivo inicial de *A família do barulho* quanto, de forma mais consistente, ao longo de todo *Barão Olavo, o horrível* (1970), cujo trabalho musical Bressane reconhece como próximo ao de *Memórias de um estrangulador*. Para o filme inglês, as músicas foram encontradas em um estúdio onde haviam discos repletos de efeitos sonoros e de "clichês musicais" do início do cinema falado (músicas clichê de terror, de comédia, de romance etc.), conforme conta o cineasta em entrevista (Bressane, 2002, p. 268). Segundo Elduque (2021), a falta de músicas

brasileiras (junto com a citação de imagens de filmes anteriores do cineasta, como memórias espectrais) demonstra como o exílio influenciou profundamente na estética de *Memórias de um estrangulador de loiras*.

Para além das músicas – e de longos momentos de silêncio completo, os quais parecem aludir ao período silencioso do cinema –, há também sons ocasionais de gritos e sons de ambiente de cidade. E, chamando mais a atenção, há descontextualizados sons de animais: momentos em que a trilha sonora é invadida pelo rugido de feras, pelo coaxar de sapos, pelo assóvio de pássaros... sons que muitas vezes parecem sintetizados eletronicamente, reforçando o ar sóbrio de horror do filme que convive com seu calculado humor.

O cinema de gênero comercial, de suspense, está presente não apenas na trilha musical, mas na recorrência de alguns motivos. Além de algumas citações específicas – como o plano de um ralo em alusão clara a *Psicose* de Hitchcock –, o motivo central aqui é, naturalmente, o assassinato por estrangulamento, marca de um gênero cinematográfico reproduzido sobretudo na Inglaterra. Bressane (2002, p. 269) se recorda de uma sala de cinema próxima à sua casa em Londres onde eram exibidos os tais filmes ingleses de "terror por estrangulamento".

Para além do motivo em si, sua *mise en scène* é construída em diálogo com o gênero. Em alguns planos, há uma exploração bastante expressiva da profundidade de campo, pela qual o assassino, vindo do fundo do quadro, se aproxima lentamente da vítima, ignorante da ameaça próxima. Essa seria também uma marca do gênero do suspense, em especial do cinema silencioso, evocando cineastas como Griffith e Feuillade, segundo Camarneiro (2016, p. 24) e Elduque (2021), respectivamente.

Memórias de um estrangulador de loiras parte, pois, de um clichê do cinema de gênero – o assassinato de uma mulher jovem por um assassino homem inescrupuloso – e repete-o exaustivamente, sem encadeá-lo em uma intriga narrativa. Novamente, estamos diante de uma curiosa simultaneidade entre duas repetições, o que cada vez mais se mostra como uma espécie de marca do trabalho com repetição no cinema do período. O clichê, por definição, é aquilo que é repetível, repetido num sentido intertextual, entre diferentes obras, diferentes textos. Em *Memórias de um estrangulador de loiras*, a incorporação do clichê, do motivo do assassinato por estrangulamento, não somente é uma repetição intertextual, reiterada por uma determinada forma de *mise en scène*, por um determinado acompanhamento musical, mas também adquire um desenvolvimento temporal enquanto repetição intratextual: o clichê se multiplica no filme em repetições ao longo de sua duração. A evocação reiterada de um universo cinematográfico anterior ao filme, ecos de um cinema de gênero, convive sobreposta à evocação, a cada cena, de uma cena passada, ecos do próprio filme, multiplicados.

Não é à toa que o espelho é um motivo constante no filme, a ponto de haver um longo plano de Guará, estático, multiplicado em um jogo de reflexos infinitos. O filme é esse jogo de reflexos infinitos, cinema debruçado sobre o próprio cinema, sobre os clichês do gênero, sobre o próprio passado da filmografia de Bressane (através dos *inserts* de planos de outros de seus filmes). E é, também, filme debruçado sobre o próprio filme que, enquanto reflete filmes passados, reflete-se a si próprio, continuamente, por repetições.

A paródica repetição do clichê no filme também aproxima sua poética da *pop art*, como certas serigrafias e esculturas de Andy Warhol em que uma mesma imagem-clichê é reproduzida e multiplicada. Camarheiro (2016, p.25), em sua tese, sugere que a repetição de "estilemas" do cinema de suspense seria uma forma de criticar "a lógica do cinema comercial, que, de maneira distinta, também repete os mesmos (e desgastados) modelos – personagens, fórmulas, padrões narrativos etc." Porém, assim como em Warhol, através da crítica, um curioso fascínio transparece nesse gesto paródico de repetição do clichê. E, assim como em Warhol, há um tom silencioso e frio na paródia. Mas, diferentemente da disposição espacial de serigrafias ou esculturas, aqui há um trabalho na duração, de organizar a repetição no tempo.

Ao longo do filme, o gesto do assassinato, na medida em que se repete, e na medida em que aparece desvinculado de uma intriga de causa e efeito, desdramatizado, passa a valer como um "objeto autônomo" livremente manipulável. E essa manipulação, na duração, é talvez o foco de maior interesse do filme. Através de um trabalho de *permutação* dentro de um universo restrito de elementos – o assassino, a vítima loira, o estrangulamento –, *Memórias de um estrangulador de loiras* se constitui como um enorme jogo combinatório no qual a cadência das repetições se destaca de forma quase musical. Haroldo de Campos, em conversa com Hélio Oiticica, chegou a definir o filme como uma espécie de musical sem música, onde os estrangulamentos ocorrem em "ritmo de balé" (Campos; Oiticica, 1995, p. 72).

Esse balé de estrangulamentos é feito a partir da repetição e variação em torno dos assassinatos. O mesmo universo restrito de elementos repetidos a cada morte é re combinado segundo uma série de variações de *mise en scène*. A vítima pode estar dentro ou fora-de-campo. Fora-de-campo atrás de um objeto de cena ou para além do enquadramento. Fora-de-campo para as laterais do quadro ou para a borda inferior. A cena pode estar em *plongée* ou *contra-plongée*. Vista ou não por um reflexo. Em um plano geral ou próximo. O assassinato aludido por um detalhe ou explicitado em cena. A câmera na mão, em movimento, ou fixa no tripé. A

morte pela imagem ou pelo som.⁵⁸ Uma única morte no plano ou várias em um mesmo plano – duas, três ou até quatro, como na última sequência de assassinato do filme.



Assassinatos em série em *Memórias de um estrangulador de loiras*
 (cada fotograma, um assassinato – fotogramas colados indicam continuidade da ação sem cortes)

Há outras repetições, paralelas aos assassinatos. Para além da repetição sonora, com as recorrentes entradas e saídas da música de suspense e dos sons de animais, e para além da repetição cromática, com o retorno do vermelho no figurino (praticamente sempre o mesmo figurino) e nos detalhes cenográficos (em contraste com a paisagem cinza esverdeada), há a marcante repetição gestual de Guará. Repetidas vezes ele passa a mão sobre o rosto, gesto entre o desespero e a angústia. Repetidas vezes ele gira uma correntinha com a mão, gesto entre o tédio e a ansiedade. Repetidas vezes ele torce seus bigodes, gesto entre a mania e a vaidade. Os

⁵⁸ Os primeiros assassinatos em *Matou a família e foi ao cinema* (1969) já exploram a combinatória som e imagem: o pai do protagonista é assassinado sem gritar, morrendo silenciosamente na imagem, enquanto sua mãe é assassinada fora-de-campo, mas soltando um estridente grito em *off*.

gestos, como os assassinatos, entram em uma dinâmica de alternância, de combinatória – gesto em plano próximo, gesto em plano geral, gesto em *contra-plongée*, gesto em *plongée*, gesto antes de um assassinato, gesto depois de um assassinato, gesto de costas, gesto de frente, gesto sozinho em quadro, gesto diante de outras pessoas etc.



Repetição de um mesmo gesto em *Memórias de um estrangulador de loiras*

Bressane (2002, p. 267, 271) conta como à época estava fascinado pela ideia de repetição, aludindo em entrevista ao livro *Diferença e repetição* de Deleuze, filósofo que, assim como Foucault e Derrida, o cineasta lia com frequência. Mas a grande inspiração para a realização do filme teria vindo da leitura de um estudo de Augusto de Campos sobre o poeta simbolista Maranhão Sobrinho, no qual Bressane descobriu o seguinte verso, fecho do poema em alexandrinos "Poeta maldito": "Satã! Satã! Satã! Satã! Satã! Satã!".

O pesquisador Antônio Martins de Araújo (1993, p. 204), em um artigo sobre o poeta, em seção justamente intitulada "As variáveis da repetição", lembra de outros versos de Sobrinho marcados por repetições (como "eterno, eterno, eterno, eterno, eterno..." ou "saudades de saudades de saudades...") e ainda cita um soneto cujo próprio título já é repetição: "Rosas, rosas, rosas". Augusto de Campos (2010, p. 21), em um poema em homenagem a Maranhão Sobrinho, descreve o alexandrino satânico, que marcara Bressane, como "gertrudesteiniano", e logo aproxima as rosas do soneto brasileiro às célebres rosas de Gertrude Stein: "*rose is a rose is a rose is*".

O fascínio de Campos por Maranhão Sobrinho e suas repetições foi repassado a Bressane, que, também impactado pelas repetições do Bolero de Ravel, chegou a fazer na época uma espécie

de "abecedário" da repetição nas artes (música, pintura, dança, poesia, literatura), inventariando tudo o que encontrava: "Onde havia repetição, também havia eu". A partir do verso de Maranhão Sobrinho, Bressane passou a encontrar nas outras artes essa obsessão radical de repetir exatamente as coisas. Mas o cineasta sublinha: "O exatamente igual não existe, o ritmo ou a repetição provocam a mudança. É o princípio do *Estrangulador*, é sempre a mesma coisa, mas um pouco diferente" (Bressane, 2002, p. 267).

A repetição provoca a mudança pelo próprio fato de se constituir enquanto repetição. No verso de Sobrinho, por exemplo, um "Satã" não se iguala a outro, na medida em que uma palavra posterior já vem transformada pelo fato de ser repetição da anterior, e uma palavra anterior já é transformada, *a posteriori*, por ser repetida. E se considerarmos uma leitura em voz alta, cada palavra certamente possuirá um grão próprio de timbre, misturado à respiração. Segundo Prak-Darrington (2021, p. 286-287), uma reduplicação de palavras tem o seu sentido bastante transformado a depender do "gesto vocal" de sua enunciação (gesto apenas suposto na escrita das palavras).

O próprio Bressane reconhece como a dicção pode produzir pequenas variações na repetição de uma mesma palavra. Mas, quando ele fala sobre a repetição de uma ação em seu filme, insiste na ideia de uma "nova combinação de coisas" junto com a repetição (Bressane, 2003, p. 10). Ou seja, reafirma não a diferença inerente da repetição do mesmo (o que talvez estivesse presente na poética de *A família do barulho*, com suas repetições de *takes*), mas a produção de diferenças por análise combinatória ou permutação a partir da repetição, uma questão central da poética de *Memórias de um estrangulador de loiras* – uma questão, no fundo, talvez desimportante nos versos de Maranhão Sobrinho.

Uma pista para os sentidos possíveis da permutação no filme se encontra no ensaio "A arte no horizonte do provável", de Haroldo de Campos (ensaio cujas ideias, muito provavelmente, Bressane chegou a conhecer, dada sua erudição e afinidade com o autor). No texto, Campos (1969, p. 15) nota que a arte contemporânea, diferente da arte clássica com seus valores eternos, incorpora os valores do relativo e do transitório, resultando em uma "provisoriedade do estético". Diferentes artistas de diferentes campos buscaram se afastar do ideal da obra autônoma e fechada ao trazer o *acaso* para dentro de seus trabalhos. Para tanto, propuseram sistemas ou programas a partir dos quais as obras poderiam se constituir de maneira aberta e imprevisível.

Na literatura, o exemplo paradigmático para Campos é Mallarmé, referência chave e constante dos concretistas. Campos pensa, mais especificamente, em seu projeto inacabado do *Livro* – ainda que a preocupação com o acaso já estivesse colocada no antológico *Un coup de*

dés jamais n'abolira le hasard (em português, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*). O Livro incorporaria "a permutação e o movimento como agentes estruturais", já que, entre outras coisas, seria possível mover suas páginas e trocá-las de ordem (Campos, 1969, p. 18). Trata-se de um projeto "que faz da categoria do provisório a sua própria categoria da criação, pondo em questão, constantemente, a ideia mesma de obra conclusa" (p. 19).

Na música, é possível encontrar projetos com valores semelhantes, por exemplo, em compositores como Stockhausen ou Pierre Boulez, cujas obras oferecem grande margem de liberdade aos intérpretes (Campos, 1969, p. 20-21). Nas artes visuais, Haroldo de Campos se interessa por artistas de tendência construtiva que "baseiam suas obras numa técnica permutatória ou que incorporam em seu projeto, em sua sintaxe mesma, a ideia de múltiplas transformações, previamente definidas pelo autor, pelo menos como âmbito virtual de possibilidades" (p. 24). Ele cita como exemplo os quadros em movimento de Yaacov Agam que se alteram de acordo com a posição do espectador. Cita também as serigrafias intituladas *Permutações* de Almir Mavignier, feitas a partir de um jogo de combinações cromáticas e de trocas entre figura e fundo cujos resultados teriam surpreendido o próprio artista como "objetivação 'livre' do conteúdo de possibilidades de sua obra". Cita, além do mais, as pinturas seriais do artista e designer Karl Gerstner, que assim definiu seus propósitos:

Não se trata de quadros no sentido usual, se por tal se entende algo imediato e acabado. Antes, trata-se de um grupo de possibilidades, de variantes a partir de elementos iguais. E, no entanto, não há a modificação de um tema primeiro, por assim dizer, um "original" que é variado. *Original, nesses trabalhos, é, sobretudo, o tipo de sua estrutura, sua lei formativa.* Esta é de tal arte que os elementos não se fixam reciprocamente de maneira coercitiva e definitiva, mas através de um sistema de referências. O importante é o seguinte: no âmbito do sistema, não se cogita meramente de uma "composição", mas de inumeráveis "constelações" igualmente válidas (Gerstner *apud* Campos, 1969, p. 24-25, grifo nosso).

Re-encontramos, nessa seleção de obras e artistas feita por Campos, o impulso construtivo na forma de ênfase na estrutura como lei formativa. Encontramos, também, a ideia de um sistema que não resulta em uma obra fechada, mas em "inumeráveis constelações", um campo virtual de possibilidades. Nesse tipo de obra, há aquilo que Umberto Eco chamou de "dialética singular entre acaso e programa, entre matemática e aleatório, entre concepção planejada e aceitação livre daquilo que sucederá" (Eco *apud* Campos, 1969, p. 26). Ou seja, é pela limitação das opções em um programa fechado que resultados imprevistos podem ser encontrados. Dessa forma, a arte encontra um caminho para a incorporação do acaso.

Na última parte do ensaio, Haroldo de Campos se pergunta como seria possível tal abertura na literatura. O autor lembra que, antes do *Livro* de Mallarmé, já havia uma antiga cogitação maneirista de "textos permutatórios", de uma "literatura combinatória". Depois, na literatura do século XX, essa tendência se exprime, por exemplo, em *Cem mil bilhões de poemas*, livro de Raymond Queneau composto de 10 sonetos com linhas destacáveis, permitindo a permutação dos versos (obra um tanto criticada por Campos por seu diletantismo e por uma visão tradicional da poesia na forma soneto) (Campos, 1969, p. 28). Porém, Campos fecha seu texto citando obras que não podem ser diretamente transformadas pelas mãos do leitor, mas que possuem uma matriz aberta, como é o caso dos poemas concretos compostos a partir da técnica da permutação. Ele finaliza o ensaio republicando o poema intitulado emblematicamente *Acaso*, de Augusto de Campos:

S O C a a	S O a c a	S C a O a	O C a S a
O S C a a	O S a C a	C S a O a	C O a S a
S C O a a	S a O C a	S a C O a	O a C S a
C S O a a	a S O C a	a S C O a	a O C S a
O C S a a	O a S C a	C a S O a	C a O S a
C O S a a	a O S C a	a C S O a	a C O S a

S O a a c	S a a O c	S C a a O
O S a a c	a S a O c	C S a a O
S a O a c	a a S O c	S a C a O
a S O a c	O a a S c	a S C a O
O a S a c	a O a S c	C a S a O
a O S a c	a a O S c	a C S a O

S a a c O	O C a a S
a S a c O	C O a a S
a a S c O	O a C a S
C a a S O	a O C a S
a C a S O	C a O a S
a a c S O	a C O a S

O a a c S
a O a c S
a a O c S
C a a O S
a C a O S
a a c O S

O S C O S
1 9 6 3

augusto de campos

Apesar de Haroldo de Campos não trabalhar com a ideia de repetição em seu ensaio, parece-nos evidente que ela é central nessas obras permutativas. Central, sobretudo, em obras onde a permutação não está relegada à execução do intérprete na música ou à operação de um leitor-manuseador de texto com páginas destacáveis. A repetição é central, pois, sobretudo em obras *relativamente* fechadas em sua recepção (o texto impresso, o quadro fixo na parede etc.), pois sua presença torna palpável a permutação enquanto procedimento chave de estruturação. Em um poema como *Acaso* é justamente a partir da repetição dos mesmos elementos em variadas ordens e posições que a permutação é notada como técnica de composição. A chave construtiva do texto se dá a ler pelo jogo de repetição e variação.

Algo semelhante podemos dizer das repetições na montagem de *A idade da terra*, feitas segundo o princípio relatado por Miranda de repetir as cenas em fragmentos e depois repetí-las na íntegra. A partir das repetições fragmentadas e da repetição final, entendemos o método de composição que orientou a montagem nesses trechos. Em *A família do barulho*, por sua vez, as recorrentes repetições nos mostram que o filme está, na realidade, operando segundo uma lógica particular de retornos, em que os mesmos elementos são retrabalhados e permutados de variadas formas. E, em *Memórias de um estrangulador de loiras*, a redução drástica dos elementos em jogo a serem repetidos fortalece ainda mais a percepção de sua estrutura e de sua ordem de composição. Nesses casos todos, logicamente, o programa estrutural não é matematicamente tão rígido como o de um poema em que sessenta palavras se formam da permutação de seis letras do alfabeto.

Justamente, porém, por não ser tão "fechado" o sistema, é que ele deixa de ser "aberto" ao acaso, no sentido que Haroldo de Campos sugere. Em *Acaso*, entre as várias repetições, algumas "palavras" (ou conjuntos de letras) foram formadas como que por "acaso" a partir do programa compositivo da permutação das letras. Já em *Memórias de um estrangulador de loiras*, a impressão é de que cada cena, cada variação, foi pensada como combinação a partir de um grupo restrito de elementos, mas jamais "composta" ao acaso. Assim, notamos o interesse do filme por uma técnica compositiva explorada no meio da poesia concreta e na arte contemporânea, mas desprovida de seu sentido de abertura para o acaso. Este, no cinema, parece existir quando há abertura da ficção para o entorno documental, procedimento recorrente no cinema da Belair com os personagens caminhando entre transeuntes nas ruas – vide tanto *Cuidado, madame* quanto *Barão Olavo, o horrível* (quanto os filmes dirigidos por Sganzerla). Paradoxalmente, portanto, o sistema da repetição por permutação parece excluir o acaso em *Memórias de um estrangulador de loiras*, ao invés de acolhê-lo.

Ainda que o filme, ao recusar o acaso, não se encaixe completamente na ideia de "provisoriamente do estético" apresentada por Campos em seu ensaio, seu trabalho serial parece ir ao encontro de um movimento geral das artes de meados do século XX. Em um livro dedicado a pensar a repetição nas artes visuais, a historiadora de arte e crítica Briony Fer afirma que, ao final da década de 1950, teria ocorrido uma virada na arte, de uma estética de colagem, para uma estética serial. Isso é notado, entre outras coisas, pela recorrência do termo *serialidade* nos debates de arte nos Estados Unidos durante a década de 1960, sobretudo em textos do artista Mel Bochner (Fer, 2004, p. 2).

Para Bochner, pensando em obras de artistas como Carl Andre, Sol LeWitt, Jasper Johns e inclusive Marcel Duchamp, a ordem serial não é um estilo, mas um método (e Campos falava

da permutação como técnica, não estilo). Mais do que isso, a serialidade é uma atitude: "A atitude serial é uma preocupação com a forma pela qual um tipo específico de ordem se manifesta" (Bochner, 1967b). Bochner, assim como Campos, usa as palavras permutação, probabilidade, sistema – noções que, tradicionalmente, não pertenceriam ao domínio de arte, como o autor sugere em outro texto:

O pensamento serial ou sistemático tem sido geralmente considerado a antítese do pensamento artístico. Sistemas são caracterizados por regularidade, meticulosidade e repetição na execução. São metódicos. [...] As partes individuais de um sistema não são importantes em si mesmas, mas são relevantes apenas de acordo com a maneira como são usadas na lógica fechada de toda a série (Bochner, 1967a, p. 40).

Não há, contudo, um consenso para a definição do conceito de série, que será buscado pelos artistas em campos da lógica e da matemática. Bochner (1967b, p. 31), por exemplo, define-a como uma "disposição de elementos ordenados em sequência, cada um relacionado ao precedente de uma maneira especificável pelas condições lógicas de uma progressão finita." John Coplans (1968, p. 35), artista implicado no debate à época, discorda dessa definição, pois não considera necessária a finitude da progressão, com um primeiro e/ou um último termo definido. Independentemente das discordâncias, em ambos os casos, e em sintonia com o que já vimos no texto de Haroldo de Campos, há uma diminuição no valor de "composição" em prol de um valor de "disposição" ou "arranjo" (como escreve Bochner [1967a, p. 40]), ou ainda "constelação" (como dissera Karl Gerstner).

A noção de série pode ser pensada em *Memórias de um estrangulador de loiras* não somente devido à lógica de repetição e variação dos mesmos poucos elementos, desdobrados, em uma relativa progressão que culmina, enfim, no mais longo plano do filme com mais de quatro minutos, no qual quatro assassinatos ocorrem, mas pelo fato de que cada assassinato, em si mesmo, individualmente, não tem importância singular. Cada um só vale, na dinâmica do filme, na medida em que integra a série. É diferente, portanto, do caso de outros filmes brasileiros do período também estruturados a partir de assassinatos em série, "linhagem" notada por Estevão Garcia quando ele escreve sobre *Cuidado Madame*. Segundo Garcia (2018, p. 133), a "repetição dos assassinatos" é o "procedimento estilístico principal e primordial" desse filme de Belair, uma estratégia que seria compartilhada com *O bandido da luz vermelha* (1968), *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *O anjo nasceu* (1969), *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, 1971) e *Terror da Vermelha* (Torquato Neto, 1972) – além, claro, de *Memórias de um estrangulador de loiras*. Porém, se todos esses fazem da repetição de assassinatos um procedimento estilístico central, o

filme de exílio de Bressane o faz com tal controle de variáveis e com tal rigor geométrico no jogo de repetição e variação que o valor da própria ação (o assassinato) se retrai em função do destaque dado à forma serial.

Transe concretista: Batmacumba

batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê
batmacumbaie
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaie
batmacumbaieiê
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumbaobá

Gilberto Gil e Caetano Veloso – *Batmacumba*

A canção tropicalista *Batmacumba*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, é feita basicamente da repetição de um mesmo verso, permutado de forma a perder uma sílaba poética por repetição cantada, reduzindo-se progressivamente a apenas um "ba" para, logo em seguida, se recompor no caminho inverso, ganhando de volta uma sílaba a cada repetição.

Nas palavras de Celso Favaretto (2000, p. 112), a música apresenta o "procedimento de contração e expansão da poesia concreta com rompimento da sintaxe e da semântica lineares". A transcrição da canção na forma ideogramática da letra "K", ressaltando seu caráter de poema concreto, foi proposta justamente por Augusto de Campos (1974, p. 288) em artigo do final dos anos 1960.

Para além desse aspecto, é possível observar no texto mínimo da canção, a força antropofágica do tropicalismo, aglutinando em um mesmo verso o tradicional e o moderno, o sagrado e o secular, o local e o estrangeiro, apenas por alguns poucos vocábulos em jogo que se destacam de acordo com a permutação, conforme lista Favaretto (2000, p. 112): "Batman (os quadrinhos, e por extensão a indústria cultural), macumba (elemento cultural brasileiro); iê-iê-iê (música jovem proveniente do *rock*)." E acrescentaríamos ainda: Yèyé (em iorubá, mãe); Obá (em iorubá, tem o sentido de rei, e é também nome de orixá guerreira da linha de Xangô); bate (o imperativo do verbo "bater", como instrução para tocar percussão); e "bá" (palavra em iorubá, com sentido de "nunca"). Para Gonzalo Aguilar (2005, p. 153), interjeições como "iê-iê" ou "bá", junto a ideia de "bater", exprimem uma sensação corporal pela música, uma dimensão de certa forma ausente da poesia concreta.

Isso tudo, apenas tendo em vista o texto do poema, e não o trabalho musical propriamente dito. Para Favaretto, é no arranjo de *Batmacumba* que se torna perceptível o "sincretismo musical, em forma de devoração antropofágica." Favaretto detalha sua descrição da música seguindo as análises da pesquisadora Virginia de Jesus:

O ritmo básico é uma batida, misto de macumba e de ioruba cubano, com acompanhamento de guitarra elétrica e uma espécie de alaúde como fundo. Há, ainda uma marcação rítmica de tambor que, pela sua repetição, funciona como uma fórmula encantatória, semelhante ao que ocorre na macumba (Favaretto, 2000, p. 112).⁵⁹

Aqui, para além da descrição sincrética da música, com ritmos de origem africana combinados a guitarras elétricas, há ainda uma outra ideia: de que a repetição percussiva funciona como "fórmula encantatória". Já não estamos mais apenas na dimensão do texto, mas em uma dimensão performativa, física, de um som desdobrado em uma duração.

Mais do que isso, há uma dimensão ritualística na obra. É sintomático que Favaretto finalize seu comentário sobre a música, afirmando que seu "ritual" participa, junto a outras

⁵⁹ Essa espécie de alaúde é notada na versão da música presente no disco *Tropicália ou Panis et circenses*, de 1968. A versão gravada no disco de estreia d'Os Mutantes, no mesmo ano, enfatiza a presença da percussão e da distorção da guitarra elétrica, sem sinal do alaúde.

canções do disco *Tropicália*, de um "ritual-devoração", de uma "cena dessacralizadora das imagens do Brasil" – tendo em vista uma dessacralização de uma suposta unidade nacional estável.

Aqui, a palavra "ritual" pode ser entendida, simplesmente, como conjunto de atos próprios de uma cerimônia. Ou seja, nesse sentido, a música *Batmacumba* seria feita de um conjunto de elementos os quais, combinados, contribuiriam para uma metafórica cerimônia dessacralizadora e antropofágica do tropicalismo. Porém, haveria outra forma de ler o "ritual de *Batmacumba*". Não haveria um sentido ritualístico na própria repetição – não só da percussão (como nota Favaretto), mas do texto e do canto, em sua dinâmica permutatória? Seria possível, enfim, pensar a *repetição como ritual*? Transe concretista?

Batmacumba apresenta muitas características que re-encontramos em filmes aqui analisados: a antropofagia oswaldiana, deglutindo o material estrangeiro junto com local; a mistura de elementos heterogêneos; a presença da cultura afrorreligiosa (tanto pela sonoridade quanto pela palavra); a presença da cultura de massas; e a estrutura de repetição por permutação, como em *Memórias de um estrangulador de loiras*. Gostaríamos, portanto, de questionar, em nosso último capítulo, uma possível dimensão ritual das repetições.

6. Ritual, brincadeira estrutural

repetimos para compartilhar

Emmanuelle Prak-Darrington – *Magies de la répétition*

Paulo Emílio Salles Gomes, em um breve texto de 1973 sobre *Bang bang* (1970) não esconde o entusiasmo diante desse primeiro longa de Andrea Tonacci, visto em sessão especial lotada na Cinemateca Brasileira. E também não esconde a indignação, já que o filme, três anos depois de finalizado, ainda não tinha sido programado no mercado exibidor, uma barreira antes de tudo comercial do que de censura.

Para além das considerações econômicas e culturais, Paulo Emílio também explora de maneira sintética os aspectos formais de *Bang bang*, deparando-se, inevitavelmente, com a figura da repetição, tão marcante no filme:

O personagem principal de *Bang bang* mantém prolongados diálogos ocasionais com um chofer de táxi ou com um bêbado e uma moça num bar. Como essas sequências não derivam e não levam propriamente a nada é em si mesmas que acabam nos interessando intensamente: cada instante de fala, gesto, ruído e ambiente adquire uma responsabilidade dramática decisiva. O estilo em que tudo é tratado se situa aparentemente no mais corriqueiro naturalismo, que engloba a própria câmera, *mas a repetição visual das sequências — integral ou parcial — com pequenas variantes apenas na trilha sonora ajuda a revelar a carga ritual que possuem* (Gomes, 2016, grifo nosso).

A bem da verdade, é difícil pensar *Bang bang* segundo o mais corriqueiro naturalismo, dada a teatralidade exibicionista das performances com seu tom escrachado de paródia. Porém, ainda assim, é interessante o papel que Paulo Emílio atribui à repetição, enigmaticamente associando-a, sem maiores explicações, à ideia de *ritual*.

A figura da repetição está presente em *Bang bang* desde o seu título – assim como, curiosamente, nos filmes precedentes do cineasta, intitulados *Olho por olho* (1965) e *Blá blá blá* (1967); e idem, surpreendentemente, em alguns filmes posteriores, como *Jouez encore*,

payez encore (1975) e *Já visto, jamais visto* (2013).⁶⁰ *Bang bang* traz também, desde o título, um eco do cinema de gênero, do faroeste e da cultura de massas.

Mais uma vez encontramos a recorrente sobreposição entre a repetição formal, intratextual, e a repetição paródica, intertextual. *Bang bang* é tanto uma paródia dos gêneros policial, gângster e *noir*, temperados com ações e personagens burlescas, quanto um filme de forte rigor geométrico, seja nos enquadramentos, seja na montagem, que abusa das repetições intratextuais. Com uma forte sistematização construtiva, *Bang bang*, nas palavras de Ismail Xavier (2012, p. 395), "alia o cuidado de composição com o desafio à plateia, versão 'estrutural' de uma tendência à agressão que chega, em 1970, a seu termo".

Antes de explorarmos o encontro entre a ideia de ritual e a noção de um filme estrutural a partir das repetições, vale compreendermos um pouco melhor o que, afinal, é *Bang bang*, esse filme-enigma, que serve como guia para nosso capítulo final da tese.

***Bang bang*: além da metalinguagem**

O esforço da narrativa, de se dizer por uma autorreflexão, só pode redundar num malogro; cada nova explicitação acrescenta uma nova camada àquela espessura que esconde o processo de enunciação.

Essa vertigem infinita só cessará se o discurso obtiver uma perfeita opacidade: nesse momento, o discurso se diz sem que seja necessário falar dele próprio.

Tzvetan Todorov – *As estruturas narrativas*

Descrever a narrativa de *Bang bang* é uma tarefa ingrata, já que os eventos praticamente não possuem ligação causal entre si e nem mesmo hierarquia de importância na trama. Esta, ao ser resumida em poucas palavras, não pode ser senão traída em seu caráter paratático. O filme é composto por uma série de esquetes quase autônomas, amarradas por um tênue fio narrativo dado pela relação antagônica de um homem (Paulo Cesar Pereio) contra três gângsters burlescos que o perseguem, dinâmica atravessada pela presença ocasional de uma mulher (Jura Antero). *Bang bang* parece pouco interessado em contar uma história. A perseguição no filme nem

⁶⁰ A indicação do ano dos filmes de Tonacci segue os dados da filmografia publicada em livro de Daniel Caetano (2008) – e posteriormente atualizada em edição dedicada ao cineasta da Revista *Devires* (v. 9, n. 2, jul/dez 2012). Outras fontes, como o banco de dados da Cinemateca Brasileira ou o site IMDB, indicam datas diferentes para os seguintes filmes: *Olho por olho* (1966), *Blá blá blá* (1968) e *Bang bang* (1971).

sequer possui uma motivação clara, ainda que haja uma sugestão de que Pereio seja um assaltante com máscara de macaco que roubou uma maleta do trio de bandidos.⁶¹

A falta de causalidade no encadeamento das ações é inquietante, e a autonomia das cenas é intensificada pelos recorrentes efeitos de dissolução no preto e de fechamento de íris, sugerindo sempre um recomeço no lugar de continuidade e causalidade. A ideia mesmo de uma fábula a ser elaborada a partir da trama é colocada em xeque, se levarmos em conta a conceituação de Tomachevski (1970, p. 173), de que "a fábula não só exige um índice temporal, como também um índice de causalidade", o qual é desprezado pelo filme.

O mesmo Tomachevski (1970, p. 173) afirma: "quanto menos aparece a causa, mais o tempo tem importância". No caso da literatura visada pelo teórico, tal enfraquecimento da causalidade leva-nos ao gênero da crônica ou a obras que ele classifica como "sem trama" (poesia descritiva, escritos de viagem etc.). Esses exemplos, contudo, não parecem fazer do tempo um material temático central, ainda que se trate de uma sucessão de eventos (sem causalidade) no tempo. Já no caso do filme de Tonacci (e em muitas outras obras de cinema), a falta de causalidade torna a própria duração um elemento sobre o qual recai nossa atenção. No cinema, estamos irremediavelmente presos a uma constrição temporal para a apreciação da obra, a uma duração determinada. Em *Bang bang*, especificamente, na falta de causalidade, a duração salta ao primeiro plano (não à toa, os planos longos são uma constante). Porém, para além desse tempo, interno, da duração das imagens e sons, há o tempo *entre* os acontecimentos, um tempo propositadamente tratado como enigma ao longo do filme, já que nunca fica claro efetivamente o que vem antes e o que vem depois.

Como escreve Ismail Xavier (2012, p. 397), em seu capítulo de *Alegorias do subdesenvolvimento* dedicado a *Bang bang*, a diegese do filme tem uma função de "pretexto". O filme trabalha "de forma lúdica com a suspensão do que é mais próprio às narrativas – sua teleologia – e, no caminho, levanta questões: como perceber, como imaginar?" (p. 408). Como, afinal, percebemos o tempo do filme?

Em primeiro lugar, há uma impressão de estagnação, como se a história se passasse em um *presente* eterno, sem antes e sem depois, sem sucessão e sem causalidade. Ao pensarmos na trajetória do personagem de Pereio, só há retornos constantes e nenhum avançar de fato. Do passeio de táxi sem rumo que abre o filme, passando por suas idas e vindas entre um banheiro e um quarto de hotel, um sobe e desce de elevadores, e uma perseguição de carro na estrada, nada parece levar a nada. Não à toa, o último plano do filme mostra Pereio se barbeando em

⁶¹ Na falta de um nome próprio, ou mesmo de uma identidade clara para o personagem, ele será referido, neste artigo, através do nome do ator, Pereio. O mesmo se dará para a personagem interpretada por Jura Otero.

um banheiro de hotel, o mesmo local onde o víamos, na primeira parte do filme, vestido com máscara de macaco também se barbeando (isto se aceitarmos a sugestão de que se trata do mesmo personagem). Nenhuma ação desse anti-herói parece trazer consequências para a trama. E o retorno ao banheiro do início está longe de ser uma resolução, nos moldes da fórmula do "retorno do herói para casa", afinal o espaço do hotel é, antes de mais nada, um espaço de trânsito – assim como todos os espaços do filme, um dado que, segundo Ismail Xavier (2012, p. 408-409), contribui para estabelecer Pereio como uma figura "desenraizada, sem vínculos capazes de 'costurar' uma identidade". Filme sem causalidade, sem identidades.

O tempo do filme, além disso, com seus constantes recomeços faz com que ele se encaixe na noção de "beco sem saída" descrita por Sganzerla, marca de filmes nos quais anti-heróis erram sem destino e sem encontrar solução para seus conflitos, girando em círculos. Porém, *Bang bang* esvazia a base "psicológica" do sofrimento do "beco sem saída", mergulhando os personagens, antes de tudo, em uma espécie de brincadeira. A tal "forma lúdica" de se trabalhar o tempo, inclusive, é não apenas uma prerrogativa da montagem e de sua estrutura (anti)narrativa, mas parece atravessar os próprios personagens (ou talvez fosse melhor dizer, as figuras), que ora estão em um tiroteio mortal, ora dançando, cantando ou fazendo truques de mágica.

A certa altura da história, justamente um mágico, com poderes *à la* Georges Méliès (como aponta Ismail Xavier [2012, p. 410]), faz personagens aparecerem, desaparecerem e se transformarem com um estalar de dedos. O filme, ao seu modo, parece brincar de maneira análoga com o tempo, desorientando-nos conforme manipula a cronologia, sempre instável.

Uma série de cenas, logo no início do filme, é exemplar nesse sentido, ao criar uma circularidade paradoxal na ordem dos eventos, apresentados acronologicamente. Tal estrutura instiga em nós um esforço por reconstituir a ordem dos acontecimentos, esforço que nunca será plenamente recompensado. A série começa com uma cena no quarto de hotel completamente sujo e bagunçado. Jura está deitada na cama, recostada na parede, encarando a câmera. O enquadramento fecha, com cortes no eixo, aproximando-se cada vez mais de seu rosto. Uma fusão nos leva para o banheiro, na emblemática e longa cena onde Pereio-macaco se barbeia e canta diante do espelho, com a câmera ali refletida. Outra fusão e voltamos ao quarto em cuja cama Jura agora aparece deitada na transversal. Pereio-macaco entra e transa com ela emitindo sons guturais enquanto ela permanece em silêncio sob seu corpo. Terminado o sexo "animal", e após Pereio-macaco se vestir e sair do quarto, Jura se ergue na cama e se senta apoiada contra a parede, na exata posição em que estava no início da sequência, a encarar-nos. Fecha-se um

ciclo que dá a entender que toda a cena (banheiro e sexo) foi uma espécie de *flashback*, disparado no momento em que Jura encarava a câmera no início da sequência.

Contudo, essa ordem temporal será conturbada pelos acontecimentos seguintes na trama. Em seguida à cena de sexo, Pereio (sem máscara) desce de elevador e, no hall do hotel, é apanhado pela trinca de bandidos. Cativo, sobe no elevador junto aos captores, e afirma em um tom escrachado: "eu não tenho nada a ver com isso!". Logo veremos o personagem no banheiro (novamente), preso tentando escutar pela porta o que se passa do outro lado, no quarto de hotel. Um corte nos leva para esse quarto (recorrência da estrutura de montagem entre os espaços quarto-banheiro), o mesmo quarto de antes, porém agora perfeitamente limpo e arrumado. Como num passe de mágica, aparece a figura do mágico sentada na cama, ao som da trilha musical característica da abertura dos filmes do estúdio Fox (reforçando a associação entre cinema e magia com ironia).

Conforme a cena se desenrola, com o mágico pontuando aparições e desaparecimentos de personagens e objetos com o estalar de seus dedos de forma extremamente "exibicionista" para a câmera, o quarto passa aos poucos a ficar no estado sujo em que o víramos antes. Os bandidos aparecem magicamente e, magicamente, mudam de posições, de figurinos, de identidades. Pereio também aparece magicamente no quarto e, logo, é escoltado de volta ao banheiro por um dos bandidos. Porém, depois, com a desapareção mágica do trio antagonista, Pereio adentra o quarto para, enfim, sair de lá tranquilamente levando a maleta dos bandidos consigo. E, novamente, passamos para o elevador, onde Pereio está agora sob a ameaça do mágico que lhe aponta um revólver.

Fecha-se um outro círculo, com essa sequência, não apenas pela circularidade do elevador no início e no final, não apenas pelas circularidades constantes do deslocamento de Pereio entre quarto e banheiro, mas sim, sobretudo, pela circularidade acronológica com relação à sequência anterior de Jura. Como o quarto só fica bagunçado ao final da sequência seguinte, parece-nos que toda a cena de Jura seria cronologicamente posterior à passagem dos bandidos, fazendo desta também um *flashback*. Um empilhamento de circularidades, de vais e vens no tempo.

Porém, nada de fato "se fecha" com esses círculos. Todas essas acronologias não parecem levar a lugar algum e nem sequer se estabelecem com tanta clareza. A própria causalidade aparece invertida dentro da sequência, já que Pereio somente rouba a maleta ao seu final. Ou seja, a sua captura no *hall* de hotel antecede o roubo: causa e consequência invertidas.

Sem uma linha causal que estruture a trama, a impressão é de que o tempo está sendo ludicamente manipulado com o objetivo de desorientar ou de fazer uma paródia do cinema,

uma paródia da própria noção de narrativa, de ficção. No fundo, tanto faz o que veio antes e o que veio depois, desde que o deslocamento seja constante, e de preferência em círculos. A ideia de *flashback* é mais uma provocação do que uma forma de agenciar revelações, fornecer informações, sugerir pontos de vista subjetivos para as cenas. A única coisa que se mantém, do sentido do *flashback*, é a sensação de fatalidade, mas aqui menos voltada para a psicologia das personagens do que para o próprio andamento do filme, condenado a dobrar-se sobre si próprio.

A circularidade gratuita desses *flashbacks* produz uma sensação de repetição no filme, mas de certa maneira ainda tímida. Há outros momentos em que a repetição realmente salta ao primeiro plano, num jogo muito mais agressivo com a temporalidade da narrativa. É emblemática, nesse sentido, a sequência do bar, verdadeira reflexão em abismo sobre a impossibilidade de se avançar, de se chegar a algum lugar.

Na metade do filme, Pereio entra em um bar e se senta ao balcão, ao lado de um bêbado inconveniente que fica balbuciando as mesmas frases a ponto de levar qualquer um à loucura. No som, um telefone toca sem parar, reforçando uma atmosfera agonizante que cresce conforme Pereio, durante toda a cena, chama em vão um garçom que nunca aparece. Nada se conclui. Tudo gira em falso.

Na entrada de Pereio, a câmera realizara um movimento para acompanhá-lo até o banco onde ele se senta. Depois, ela se mantém fixa enquadrando tanto as personagens de costas contra o balcão quanto o seu próprio reflexo num espelho ao fundo. A certa altura, a equipe, também enquadrada no reflexo, abandona a câmera, que segue, autônoma, em funcionamento (motivo recorrente, evidente na cena do homem macaco no banheiro). Então, um sutil movimento lateral do quadro marca uma mudança: revela-se, também no reflexo, uma mulher sentada em uma mesa, imagem que atrai a atenção dos dois homens no balcão. Pereio se vira em seu banco e olha diretamente para a mulher, fora de campo.

Um corte reorienta a cena para a mesa onde ela, Jura, está sentada. No som, junto ao telefone incessante, entram ruídos de explosões e de tiros, que contrastam com a placidez da postura de Jura. Pereio, então, senta-se em frente a ela e serve cerveja. O diálogo que se segue é um exemplo perfeito de uma certa "vontade de repetição" do filme, já que a personagem exige, ao final das poucas frases trocadas, que tudo recomece:

Pereio: Cigarro?

Jura: Aham.

(Ele entrega-lhe um cigarro. Ela fuma)

Pereio: Oi.

Jura: Oi. Tá bom?

Pereio: Por que que você falou "tá bom"? Eu só falei "oi".

Jura: Porque não é assim que se fala?

Pereio: Vamos começar tudo de novo, tá bom? Oi.

Jura: Oi.

Os dois se encaram e a tela fica escura. Volta-se, então, para a imagem de Pereio sentado ao balcão, olhando para Jura, fora de campo. É como se o pedido para "começar tudo de novo" houvesse sido acatado pelo próprio filme, pela própria montagem. E, novamente, há um corte para a mesa de Jura, aonde Pereio logo chega para se sentar. Dessa vez, os sons de guerra cessam e dão lugar a suaves fraseados musicais. A atmosfera muda, mas o diálogo se repete e se prolonga em uma longa discussão de quase cinco minutos sobre o próprio falar, sobre o porquê de se perguntar "tá bom?" ou de se falar "bom dia" ou "boa tarde." Falam também sobre o tempo de reação correto em um diálogo: se a resposta vem rápida demais, é como se a pessoa nem sequer ouviu a pergunta. Conversam sobre como ter uma conversa fluída. Uma conversa sobre conversar. Ou, como nota Ismail Xavier (2012, p. 407), um conversa sobre a função fática da linguagem: enfim, uma metaconversa. E, ao final, eles sugerem, uma vez mais, recomeçar, cumprimentando-se uma vez mais, engatando uma discussão que terminará, uma vez mais, com a tela preta.

Nessa segunda "tomada" da cena, os três bandidos surgem ao fundo e se aproximam da janela do restaurante, colando seus corpos no vidro.⁶² O diálogo, porém, prossegue como se eles não estivessem lá. A sequência parece uma metonímia do próprio filme: despreza a causalidade e insiste em repetições, priorizando uma reflexividade lúdica. Nesse caso, a sequência também parece um abismo (ou um fractal) de repetições, com suas partes menores funcionando como imagens à semelhança das partes maiores (repetição do início do diálogo internamente na cena e, depois, repetição do diálogo dada pela própria montagem).

Porém, além disso, há também nessa sequência uma provocação com a temporalidade da narrativa, assim como a circularidade da sequência de Jura no quarto de hotel sugeria um *flashback* despropositado. Quando, na cena do bar, repete-se o plano de Pereio olhando para Jura e, em seguida, repete-se a ação de ele ir sentar para conversar com ela, parece estarmos diante do procedimento de um *falso despertar*.

Diane Arnaud, em livro dedicado ao "motivo visual e narrativo" do "falso despertar" (*faux réveil*, no original em francês), descreve algumas de suas formas ao longo da história do cinema.

⁶² Em uma seção do dossiê da revista *Devires* dedicado à sua obra, Andrea Tonacci (2012, p. 109) comenta fotogramas de seus filmes. No caso de *Bang bang* comenta justamente a imagem de Pereio e Jura no restaurante com os bandidos no vidro ao fundo. Seu comentário, contudo, é de teor biográfico e lê a cena a partir de sua vida amorosa à época, relacionando Pereio e Jura a, respectivamente, ele próprio e sua primeira companheira, e falando dos bandidos como "fantasmas" que perseguiam sua relação, uma interpretação que não nos interessa particularmente aqui.

Em geral, trata-se de mergulhar a ficção em um mundo imaginário ao mostrar um personagem despertando em cena não para a vigília propriamente dita, mas para um sonho. Um falso despertar, pois. Este pode ser explicitado enquanto tal ou, ao contrário, manipulado como se fosse de fato um despertar para a "realidade" até o momento fatídico em que um "real despertar" rompa com o mundo imaginário. Não são poucos os casos na história do cinema em que um filme nos revela, subitamente, que tudo não passava de um sonho (Arnaud, 2018, p. 9-10).



Cena de "falso despertar" em *Bang bang*:
Pereio olha Jura, senta-se à sua mesa, e depois aparece olhando novamente

O retorno ao plano de Pereio virado para fora do quadro, com o olhar para a mesa onde logo antes o víamos conversando com Jura, ainda mais por ser precedido por um escurecimento da tela, nos induz a ler a cena imediatamente anterior do diálogo como uma projeção de sua imaginação, aos moldes de um "falso despertar" – conceito que Arnaud (2018, p. 19) expande para além do sonho literal, para além do próprio gesto do despertar em cena, abarcando outras formas da "virtualidade das experiências" na ficção.

Bang bang, contudo, subverte a vocação do "falso despertar". Segundo Arnaud (2018, p. 13), o falso despertar se enrosca "nos enclaves expiatórios da ficção" para "satisfazer certos desejos cinematográficos: o frisson do erotismo, a procuração da violência, a evasão do cotidiano." Trata-se de blocos imaginários que permitem à ficção se entregar a desejos e realidades que tenderiam a ser reprimidos, o que encontramos, por exemplo, em *As libertinas*.

Andrea Tonacci certamente conhecia esse filme de 1968, em três episódios, dirigidos por Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antônio Lima, nos quais mais de uma vez notamos "falsos despertares". No episódio *Alice*, de Reichenbach, por exemplo, o protagonista Felipe e sua esposa Augusta, logo antes de se deitarem para dormir em um quarto de hotel, conversam sobre fotografias eróticas e logo passam a se beijar na cama. Um corte, porém, leva-os de repente de volta às posições iniciais anteriores (ele lendo à cama, ela escovando os cabelos à penteadeira). Numa *mise en scène* praticamente idêntica e com o mesmo movimento de câmera da cena anterior, acompanhando o caminhar da mulher até a cama, eles agora conversam sobre a saúde e educação do filho pequeno. A repetição constrói uma oposição entre uma versão

erotizada do cotidiano e outra não. Ainda que o sentido *narrativo* da repetição não esteja colocado de forma óbvia pelo filme, a temática geral de adultério, em que o homem busca experiências sexuais fora do casamento, nos leva a crer que a primeira versão da cena seria imaginária, um "fragmento onírico" em que o protagonista imagina viver dentro do casamento o erotismo tão desejado.



Repetição de cena com "falso despertar" em *As libertinas*: diferentes visões do cotidiano do casamento

É curioso que Fernão Ramos, sem levar em conta as diferenças de tom entre as cenas repetidas, tenha compreendido as repetições do episódio de *As libertinas* como um gesto de fragmentação radical, como reprises de tomadas sucessivas (algo que vimos em *A idade da terra*): "Algumas ações são repetidas em sequência, como se o montador, distraído, tivesse se esquecido de separar diferentes tomadas de uma mesma cena do copião" (Ramos, 1987, p. 69). Preferimos compreender as repetições aqui como "falsos despertares", não só pela estrutura formal da cena, mas inclusive pelo sentido "expiatório" implicado neles, que é central.

Já no falso despertar de *Bang bang* notamos algo curioso, pois ele visa, ironicamente, o contrário dos desejos expiatórios mencionados acima. Justamente a cena "imaginária" do falso despertar deixa de lado a violência, a perseguição, o sexo e a mágica (presentes ao longo do filme) para simplesmente mergulhar na banalidade das convenções dos diálogos cotidianos. A imaginação de Pereio se mostra como o ápice do mergulho no prosaico, um sonho sobre uma discussão em torno de falar ou não falar "tudo bem" depois de se dizer "oi". E, pior do que isso, o verdadeiro despertar leva a uma cena praticamente idêntica àquela supostamente imaginária, reforçando a arbitrariedade da ficção e reforçando a indiferença entre sonho e realidade. Não mais o imaginário como expiação para a ficção, mas como dobra da ficção sobre si e como

exploração da gratuidade do agenciamento temporal das ações e da banalidade das convenções da comunicação.

Todo esse jogo destrutivo do filme com a narrativa e suas convenções participa do seu caráter evidentemente metalinguístico. Trata-se, contudo, de uma metalinguagem bastante singular, dentro do panorama do cinema moderno. Segundo Ismail Xavier (2012, p. 396-397), mesmo ao abraçar procedimentos de "revelação dos bastidores da filmagem" e de "cinema dentro do cinema" frequentes nesse panorama (o autor relembra a presença de claquetes nos filmes de Sganzerla e Bressane), *Bang bang* o faz de forma que o esquema formal se torne o próprio centro da discussão (o que não deixa de nos lembrar de certas estruturas construtivas abordadas no capítulo anterior).

Rodrigo de Oliveira (s.d., v. 79), em crítica ao filme, aprofunda-se na dinâmica particular da câmera enquanto elemento interno das cenas, não tanto como uma "revelação" do aparato que registra, mas como um agente em interação direta com as personagens. A câmera é, como ele diz, "incorporada à cena". Um exemplo paradigmático dessa incorporação é o momento, citado pelo crítico, em que Pereio caminha no *hall* do hotel em direção à câmera e parece subitamente "trombar" com ela ou mesmo "apanhar" dela, caindo para trás com força (gesto notado também por Ismail).

Mesmo em momentos em que a câmera está relativamente mais "passiva" (apesar de nunca o estar completamente, já que ela registra as cenas), como no banheiro onde Pereio-macaco se barbeia, é notável que haja uma interação entre ela e o personagem. Na medida em que o protagonista manipula o espelho articulado sobre a pia, enquadrando ou desenquadrando o reflexo do aparato, percebemos como a "realidade da máquina está sob o controle do agente da ficção" (Oliveira, s.d., v. 79). E, nesse dispositivo cênico, há um sentido de "alteridade radical", pois pelo jogo de reflexos "a cena se fecha em si mesma e nos aliena" (Xavier, 2012, p. 425).

Oliveira, enfim, propõe a tese de que, como um filme de "perseguição", *Bang bang* não busca uma perseguição interna da ficção, mas a perseguição do *cinema* pelo *filme*, entendendo aí o *cinema* como o universo da ficção regido por códigos diversos e o *filme* como o trabalho pragmático de registro por um grupo de pessoas munidas de aparatos. Próximo ao final do filme, haveria uma cena-chave, segundo Oliveira, na qual Pereio dirige um jipe pela estrada, dando a impressão de estar fugindo:

Não só a alta velocidade, mas sobretudo a trilha sonora, emocional e incisiva, anunciando o perigo, confirmam essa impressão. A música é pinçada do *Hatari!* de Howard Hawks. No clássico americano ela serve de base para a primeira

sequência do filme, quando John Wayne e sua equipe de caçadores de animais partem em busca da joia rara das savanas africanas, o rinoceronte. Em *Bang bang*, logo percebemos, o clima de uma perseguição dramática fica mesmo só no clima, nunca se materializa. Não há nenhum carro de bandido a reboque do jipe do herói, o ambiente não oferece nenhum perigo, a ameaça sugerida pela música simplesmente não existe. Mas a música permanece, o plano se estende, e então percebemos que há sim uma perseguição ali, de espécie totalmente diversa. É o carro da equipe, onde está a câmera, que persegue o jipe, onde está o personagem. Tonacci/John Wayne caça o rinoceronte Pereio. Tonacci, o filme, caça Pereio, o cinema (Oliveira, s.d., v. 79).

Além de atentar para o procedimento paródico com a trilha musical (algo já visto no cinema de Bressane), essa inventiva síntese do procedimento metalinguístico do filme, junto aos comentários anteriores sobre a presença da câmera, revela o quão complexo *Bang bang* é enquanto metacinema.

Dentro da economia do filme, a presença da câmera, enquanto máquina, enquanto aparato industrial, irmana-se ao carro, elemento fundamental de sua estética. Paulo Emílio, inclusive, grifou como Tonacci possuía todo um talento especial na forma de filmar automóveis (Gomes, 2016). Ismail, sugerindo um diálogo de *Bang bang* com *Weekend* de Godard, nota como, em ambos, esse item emblemático da sociedade de consumo é retrabalhado de modo a culminar em desastre, acidente (Xavier, 2012, p. 416). Assim, a atenção dada à câmera, enquanto máquina, da mesma forma que a atenção dada ao automóvel, é problematizadora. Ela problematiza o próprio filme e o trabalho cinematográfico dentro de um contexto em que a máquina é vista com fascínio, mas está associada à destruição. Talvez não haja melhor resumo dessa ambivalência de Tonacci diante da "máquina" do que aquele feito por Patrícia Mourão em uma carta-ensaio dedicada ao cineasta:

Seus filmes da primeira fase eram sobre o absurdo da civilização e sobre a relação desumanizante entre homem e máquina. (Faria sentido investigar essa relação junto a um capítulo da história da arte da sua Itália que ainda hoje gera mal-estar entre a intelectualidade de esquerda, o futurismo.) A máquina te fascina, mas também te horroriza, assim como vários da sua geração nascidos dos escombros de cidades marcadas na pedra pelo poder destruidor da mentalidade técnico científica (Mourão de Andrade, 2022, p. 174-175).

Bang bang brinca, em cena, com os carros. Com a câmera. E, correlatamente, brinca com a montagem, com a narrativa cinematográfica. Ela também está lá como algo que gera fascínio, mas que é destruidor, não leva a nada. Ela é implodida por dentro. A repetição, nesse sentido, dialoga com o universo maquinal, conforme já vimos em capítulo sobre *São Paulo SA*,

mas não mais tematizando as engrenagens fabris. Aqui, o filme mesmo parece uma engrenagem, com seus movimentos repetitivos, e dá a ver sua arbitrariedade. A metalinguagem, assim, se faz na ponte entre o objeto câmera (nos reflexos), o objeto carro (nas perseguições e destruições) e o objeto filme (pela montagem em repetição, pela desmontagem da narrativa): absurdos da civilização assentados na forma do filme.

A dinâmica de vai e vem, acima comentada e vista nas estruturas circulares, nas sugestões de *flashback*, no falso despertar, contribui com o sentido metalinguístico na medida em que gera um estranhamento constante com relação à forma do filme, tornando sua estrutura mais evidente enquanto construção arbitrária, de lógica própria. Porém, o mais surpreendente lance de estranhamento vem próximo à marca da metade do filme, quando uma das mais inquietantes repetições do cinema brasileiro do período tem lugar. A primeira cena do filme, uma cena longa, de quase cinco minutos de duração, filmada em plano único, de dentro de um carro, repete-se, retorna na montagem. Uma repetição bastante perturbadora, que possivelmente já deve ter levado pessoas a pensarem que o projecionista (ou o cineasta?) fez algo de errado.

A primeira cena do filme é, por si só, emblemática da falta de rumo e dos eternos recomeços da história, dos conflitos com a máquina. E repeti-la, marcando a metade do filme, é mais emblemático ainda. *Bang bang* abre, afinal, com um plano-sequência, visto em grande-angular pelo banco de trás de um táxi. A cena se inicia com Pereio postando-se na frente do veículo, que freia bruscamente. Ele entra no carro e logo os dois, Pereio e taxista, começam a brigar por conta daquele quase atropelamento. A agressividade dá o tom da relação durante toda a corrida. Pereio reclama recorrentemente da forma como o taxista dirige e este reclama do passageiro por lhe dar as instruções do caminho sempre de última hora, sem tempo hábil para virar nas ruas indicadas. Para piorar, o carro está com uma das marchas enguiçadas, o que torna todo o trajeto mais agonizante. A cena é longa e, mesmo com uma breve menção de que eles estariam sendo seguidos por um outro carro, a tônica é o *nonsesne*, termo usado tanto por Ismail Xavier (2012, p. 399-401) quanto por Nelson Alfredo Aguiar (2012, p. 172) para caracterizar a sequência e os diálogos entre os personagens. A sequência só se encerra quando as desavenças entre os dois crescem ao ponto de o motorista parar o carro e exigir que o passageiro desça, mas Pereio se recusa e os dois começam a se agredir fisicamente enquanto a imagem se dissolve na tela escura.

Segundo Ismail Xavier, "a corrida de táxi sem rumo definido reproduz, no detalhe, o andamento da situação narrada que, a seu modo, pode ser comparada a um passeio sem destino." Assim, essa sequência de abertura "anuncia a matriz do filme: o paradoxal passeio em que se

discute acerbamente o destino justamente como forma de não chegar a lugar nenhum, coroadado com uma arbitrária interrupção do processo" (Xavier, 2012, p. 401).

Como se não bastasse a força inicial do plano como "matriz do filme", *Bang bang* repete a sequência mais de meia hora depois. Do carro girando em círculos sem rumo passamos ao filme girando em círculos sem rumo. Novamente, a cena se inicia com a freada brusca do taxista diante de Pereio, que entra no carro. Novamente, trata-se de uma corrida conturbada pelas ruas da cidade de Belo Horizonte. Novamente, os conflitos dos dois culminam em agressão física. Novamente, a imagem escurece ao fim da cena.

A repetição da cena, de certa forma, reforça as repetições internas à cena, como o contínuo re-engate do câmbio defeituoso – uma "repetição neurótica", segundo Fábio Uchôa (2016, p. 164), que, como as perseguições sem fim, indica uma "neurose da incapacidade de conclusão" (apenas sublinharíamos que se trata de uma neurose metafórica, *do filme*, e não algo que acomete a psicologia das figuras representadas).



Fotogramas do plano-sequência da corrida de táxi e de sua repetição em *Bang bang*

O retorno da corrida de táxi, contudo, não é uma repetição exata, do mesmo trecho de película. Parece se tratar de uma outra tomada da cena, realizada de forma quase idêntica, com pequenas variações de diálogo. E há um detalhe que aumenta a ironia da cena (e da repetição). Logo após ser quase atropelado, Pereio exclama olhando para o taxista: "Você de novo?!".

Essa breve frase, colocada no início da cena, faz com que enxerguemos a repetição como cronologicamente posterior à primeira cena. Porém, o fato de as duas se mostrarem tão semelhantes entre si produz um efeito "infamiliar", além de minar qualquer certeza de cronologia, fortalecendo, ao contrário, a dimensão material do trabalho de filmagem (com seus vários *takes*) e a dimensão estrutural da montagem (com sua repetição proposital). Oscilação semelhante entre repetição na cronologia e repetição como ênfase no material aparecera em *A família do barulho*, de forma marcante, na cena do assalto ao aeroporto, uma cena, assim como a corrida de táxi,

também em plano-sequência, e com uma movimentação e *mise en scène* um tanto complexas para os padrões de *A família do barulho* (em geral organizado em planos fixos). E, assim como em *Bang bang*, a repetição da cena não ocorre de forma sucessiva e sim espaçada.

Das duas vezes, Helena Ignez, no início de um plano superexposto, caminha no saguão do aeroporto Santos-Dumont e se aproxima de um homem vestido com uma capa. Em um diálogo bastante debochado, ela lhe pede ajuda para conseguir dinheiro com um assalto, mas ele recusa. Das duas vezes, o mesmíssimo diálogo, o mesmíssimo tom de escracho. Os detalhes repetidos nas frases sugerem se tratar de duas tomadas diferentes para uma mesma cena, com enquadramentos e movimentação levemente distintos, mas com a mesma ação. Nas duas vezes, depois do diálogo, ainda no plano sequência, Helena vai até um atendente atrás de um balcão e, com um gesto de mão imitando uma arma, ameaça-o. Porém, enquanto na primeira vez Helena termina a cena dizendo "Todos pro banheiro!", da segunda vez ela diz: "De novo, pro banheiro!".



Repetição do assalto em *A família do barulho*

Ao escutarmos as palavras "de novo", uma desestabilização ocorre: uma desestabilização na ideia de que aquela repetição seria apenas uma outra tomada de um mesmo plano. O "de novo" sugere, afinal, um segundo assalto realizado na história. Com esse mero "de novo" na boca de Helena, o filme brinca com nossa percepção dos retornos, brinca com a confusão entre cena repetida na montagem ou ação repetida na trama. Com um simples "de novo", a cena ironicamente desestabiliza a ideia de uma repetição exclusivamente "material", via montagem, para integrá-la em uma incerta cadeia cronológica ilógica. Já *Bang bang* marca o início da cena repetida com o "de novo" de Pereio, para aos poucos, ao longo da corrida de táxi, desconstruir a ideia de uma repetição cronológica na trama graças ao grau de identidade entre as duas ocorrências, reforçando a repetição como retorno material.

Com exceção desse "de novo" proferido na segunda vez, as sutis variações entre as repetições da cena – no diálogo, no gestual e na trajetória do táxi – beiram o irrelevante. O centro aqui é a ideia de retorno, rever uma cena já vista, uma cena, não por acaso, preenchida

por discussões infundáveis e deslocamentos que não levam a lugar algum. Discordamos, por exemplo, de um artigo sobre *Bang bang* que grifa a importância do "modo diferencial" com que as cenas são retomadas, um modo diferencial "apontado na sutileza dos encontros e dos diálogos e na reação dos atores". Com uma base e um vocabulário deleuzianos, tal artigo afirma que a repetição da cena do táxi surge como "afirmação do que difere, demonstrando uma potência do simulacro em criar o novo" (Maciel Junior; Lobo, 2019, p. 152).

Esse tipo de argumentação pode mais confundir do que auxiliar a entender repetição em jogo, a qual, longe de afirmar a criação do novo, propõe o retorno e o girar em falso como regras. O que é, contudo, importante, é considerar o efeito da repetição em quem assiste ao filme. E se voltarmos para Deleuze, lembramos da célebre tese de Hume citada em *Diferença e repetição*, segundo a qual "a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla" (Deleuze, 2018a, p. 107). As cenas do táxi bem poderiam ser idênticas, sem sutis variações no diálogo ou na reação dos atores e, ainda assim, a nossa percepção do filme teria sofrido um abalo, um deslocamento, uma transformação diante de tal repetição, uma repetição sem justificativa lógica, narrativa, causal.

Nesse processo, é quem assiste ao filme que se desloca, sem nunca poder contar com um ponto estável de apoio. A repetição emerge de certa forma como enigma, como desafio à percepção, desafio à ordenação cronológica do narrado. Como sintetiza Ismail Xavier (2012, p. 416), *Bang bang* "quer *desautomatizar a percepção* e, no eterno recomeço, acaba por lembrar as justaposições do surrealismo em sua ironia aos esquemas teleológicos" (difícil não nos lembrarmos da gratuidade com que Buñuel utilizava cartelas de demarcação espaço-temporal em sua fase surrealista).

Chegamos, assim, ao coração do jogo metalinguístico de *Bang bang*. Ele, afinal, não visa apenas refletir sobre o cinema, mas jogar com o cinema e, sobretudo, com o espectador. Para Nelson Alfredo Aguilar (2012, p. 171), em texto na imprensa sobre o filme ainda na década 1970, a constante presença da câmera através de reflexos ou sombras já seria uma forma de trazer o espectador para dentro do filme. Porém, é muito mais a partir da instabilidade constante do narrado, do visível e do audível – instabilidade produzida, entre outras coisas, por repetições e circularidades – que o filme perturba e arrasta o público consigo. Nas palavras de Ismail Xavier:

A regra é cortar o prazer da fluência do imaginário que favoreceria identificações, ancoragens para os investimentos emocionais. As ações são pano de fundo para o jogo de composições e ritmos apto a trazer as estruturas do olhar a primeiro plano, os efeitos da montagem e, principalmente, os efeitos da duração do plano-sequência. Estilhaçada a diegese, *Bang bang* propõe uma experiência que discute a forma da relação filme-espectador, pois a

explicitação dos termos dessa relação se afigura mais relevante do que o uso convencional de um poder do cinema na comunicação de mensagens. Para Tonacci, a questão central é a travessia, não o destino; o processo, não o produto (Xavier, 2012, p. 407).

A repetição é uma forma de trazer a estrutura da montagem para o primeiro plano, na medida em que, assim como em filmes tratados em capítulos anteriores, ela explicita a construção, evidencia uma estrutura não regida por uma suposta organicidade da narrativa ou da intriga. Paulo Emílio escrevera: "A eficácia com que constrói a gratuidade e a desordem acaba excluindo do filme essas duas características" (Gomes, 2016). O crítico está, justamente, atentando para sua "força estrutural", construtiva. A desordem é estrutural, e o trabalho de repetição possibilita, simultaneamente, quebrar a ordem lógica, sem deixar de sustentar uma *estrutura* ordenada. Sua eficácia, portanto, no trabalho da desordem exclui a desordem. Sua eficácia no trabalho com a gratuidade exclui a gratuidade.

Repetição estrutural

A pessoa espectadora é produzida pelo filme como um sujeito em processo, no processo de demonstração do filme, com a repetição sendo uma intensificação desse processo, a produção de uma certa liberdade ou aleatoriedade de energia, não a produção de uma memória específica.

Stephen Heath – *Repetition time*

O termo *estrutural* foi usado até aqui, em parte, como referência às ideias vistas no capítulo anterior. Tanto a poesia concreta quanto alguns filmes brasileiros trabalharam com repetições de forma a tornar visível a estrutura que organiza as obras, uma estrutura distante da organicidade narrativa e mais próxima, em sua formalização, de construções matemáticas e musicais. De outra parte, contudo, o termo estrutural nos remete diretamente ao universo do "filme estrutural", termo usado por P. Adams Sitney (2015, p. 11) para abarcar uma série de filmes experimentais surgidos em meados dos anos 1960 nos Estados Unidos, filmes cujo formato inteiro seria "predeterminado e simplificado", respondendo pela "impressão primeira do filme" e possuindo mais importância do que o conteúdo referencial das imagens. Essa primeira definição, inclusive, não deixa de apresentar alguns pontos em comum com as

prerrogativas estéticas da poesia concreta brasileira, por mais que os dois campos, até onde saibamos, não tenham se cruzado diretamente.⁶³

O texto de P. Adams Sitney, de grande importância na circunscrição de um novo campo estético dentro do cinema experimental, foi alvo justificado também de muitas críticas, como lembra Theo Duarte (2015), entre outras coisas por sua redução do filme estrutural à presença de quatro características (raramente presentes em conjunto num mesmo filme): a câmera fixa, o efeito de *flicker*, a repetição por *loops* (elemento que aqui nos interessa particularmente) e a refilmagem da tela projetada (Sitney, 2015, p. 11). Essa definição, limitante e contingencial, não invalida, segundo Duarte (2015, p. 45), a fecundidade do termo estrutural levantado por Sitney para se pensar uma série de obras com preocupações comuns surgidas em um mesmo ambiente e contexto histórico.

Duarte (2015, p. 47) elenca uma série de afinidades no contexto norte-americano, por exemplo, entre a estética do filme estrutural e a escultura minimalista, ambos compartilhando a ideia de uma "forma regular por meio da qual é enfatizada a unidade da obra". Contudo, o autor faz a ressalva de que o filme, por possuir uma duração, jamais chegará à imediatez de uma "impressão primeira" do formato da obra, como sustentaria Sitney. De toda forma, ainda notamos uma dimensão escultórica em muitos filmes estruturais, em sua qualidade de *objeto* dado à percepção: *Wavelength* de Michael Snow (um filme inteiro rodado em uma sala, de um mesmo ângulo, apenas com um lento movimento de zoom, indiferente às movimentações ocasionais de seres humanos no espaço); *Serene velocity* de Ernie Gehr (um filme inteiro feito em um corredor, alternando a cada corte distâncias focais menores e maiores sucessivamente de um mesmo ponto de vista fixo)⁶⁴; *The flicker* de Tony Conrad (um filme inteiro montado apenas com fotogramas brancos e pretos alternados em diferentes velocidades, chegando a fortes efeitos estroboscópicos), entre outros. Enfim, são filmes de uma tal simplicidade, de uma tal construção programática, paramétrica, que se mostram mais pelo formato do que pelo conteúdo, mais pela estrutura do que por um discurso (algo também presente no cinema de longas durações de Warhol, um precursor do filme estrutural).

Bang bang não possui uma forma tão regular, não é um filme de simplicidade tão evidente e está mais longe de uma dimensão escultórica. Porém, ao seu modo, através de sua construção cronológica, de suas repetições, de seu esvaziamento programático da narrativa, não

⁶³ Um exame detido das características comuns entre a poesia concreta e o filme estrutural resta a ser feito, sendo que já existem pesquisadores e artistas implicados e interessados pelos dois campos, como é o caso de Carlos Adriano Rosa.

⁶⁴ Especificamente sobre as relações entre arte minimalista e filme estrutural, ver artigo de Theo Duarte (2018) dedicado à obra *Serene Velocity*.

buscaria ele também a percepção da estrutura antes de qualquer coisa? Não buscaria, como diz Ismail, em citação acima, trazer as "estruturas do olhar para o primeiro plano, os efeitos de montagem e, principalmente, os efeitos da duração do plano-sequência"?

Como diz Duarte, nos filmes estruturais, há uma dimensão de *convite* a um jogo perceptivo:

essas obras convocariam os espectadores a tentar compreender os padrões de suas organizações. Parte do prazer em ver esses filmes estaria exatamente em desvendar esses sistemas, buscando compreender os seus traçados, a lógica do que se sucede que poderia antecipar e esclarecer a situação imediata e futura do filme (Duarte, 2015, p. 49).

E a lógica desses "sistemas" não é uma lógica narrativa, psicológica, que depende de "conteúdos" referenciais. As predeterminações das estruturas nesses filmes são definidas por "sistemas impessoais (eventualmente organizadas em fórmulas matemáticas, proposições lógicas, repetições seriais, jogo de permutações, etc.) que estabelecem os padrões, variações e repetições responsáveis por delinear a forma geral da obra" (Duarte, 2015, p. 48).

Notamos, inevitavelmente, semelhanças com questões vistas em capítulo passado, sobre permutações e serializações. No caso de *Bang bang*, as repetições não são tão sistematicamente trabalhadas assim, mas trazem consigo uma estrutura impessoal de organização da forma para o primeiro plano. Sem propor um jogo tão delimitado de antecipação do desenvolvimento de suas situações, dada a instabilidade constante, o filme ainda assim se mostra como um enigma a ser decifrado, um jogo cujas regras não estão dadas de antemão (ao contrário de muitos filmes estruturais). Um jogo aberto, mas ainda assim voltado para sua própria organização interna, sua própria dimensão processual.

Para Peter Gidal (1978), a ideia de "decifrar" a estrutura está na raiz do filme estrutural. Ou melhor, do filme *estrutural-materialista*, expressão usada por ele para se contrapor criticamente a certas ideias de Sitney e focar em trabalhos experimentais mais assumidamente reflexivos dentro do campo "estrutural." Em seu vocabulário marxista, esse decifrar participa da "desmistificação do processo" do filme, o que é muito diferente de "representar" o processo do filme (Gidal, 1978, p. 1). A reflexividade, enfim, não viria de mostrar uma equipe filmando, mas sim das operações materiais próprias da prática filmica (p. 10).

Bang bang e outras obras do período jogam abertamente com os elementos do processo de fatura do filme. Por um lado, pode parecer que elas "representam" o processo, na medida em que mostram, na imagem, a câmera, a equipe, claquetes etc. Por outro, elas não se contentam apenas em mostrar tais elementos, ainda que o façam de forma bastante inventiva (como vimos

no caso da presença da câmera em *Bang bang*). O processo de construção do filme é evidenciado e problematizado, sobretudo, pelo trabalho de montagem através das repetições.

Segundo Gidal, a dialética dos filmes estruturais-materialistas se estabelece no "espaço de tensão" entre a materialidade (superfície, grão, luz, movimento) e a "suposta realidade representada." O filme, enfim, não representa (verbo intransitivo), mas sim produz relações entre "o que é visado pela câmera e a forma como a imagem é apresentada" (Gidal, 1978, p. 1).

Se considerarmos a materialidade também no sentido do material bruto como algo maleável, montável, remontável, percebemos como *Bang bang* participa de uma dialética análoga. No filme, as relações entre "o que é visado pela câmera e a forma como a imagem é apresentada" às vezes tomam a forma de uma instabilidade e de uma oscilação extrema que o aproxima da estética do filme estrutural, mas acrescentando a própria ideia de narrativa como parte da equação (ou seja, não apenas uma relação referente-material, mas uma relação referente-narrativa-material). A repetição da cena do táxi ou do diálogo no bar produzem uma indecidibilidade entre o universo referencial-ficcional (repetição na história narrada, repetição na imaginação do personagem) e o material do filme (repetição de montagem, repetição como abismo da representação). Sitney descreve o filme *Wavelength* de uma forma que nos lembra *Bang bang* (e outros filmes vistos no capítulo anterior): "coisas acontecem no quarto de *Wavelength*, e coisas acontecem ao filme sobre o quarto". Ou seja, enquanto assistimos ao filme, percebemos tanto aquilo que está sendo filmado (um apartamento em Nova-Iorque, uma pessoa morrendo – ou uma corrida de táxi em Belo Horizonte) quanto aquilo que acontece ao filme (diferentes filtros de cor, de texturas de película, um movimento de *zoom* indiferente – ou a repetição de uma cena como um gesto de montagem palpável). Sitney (2015, p. 19) diz, afinal: "A convergência dos dois tipos de acontecimento e sua subsequente metamorfose criam, para o espectador, uma experiência de ilusão e anti-ilusão cinematográficas em contínua transformação."

É nesse sentido que Ismail Xavier lembra explicitamente do gênero do filme estrutural ao comentar o momento final de *Bang bang*, em que, logo após o escurecimento da última cena sob o som de risadas de fundo, a imagem de uma banda ótica de som se desliza para o centro da tela preta, como se tivesse se soltado das bordas da película, agitando-se ao som das risadas em *off*, transfiguração do som referencial em matéria fílmica:

O espectador se vê transportado de um prometido banguê-banguê para um lance de cinema *underground* que lembra o gênero "filme estrutural", com seu gosto pela exposição dos materiais e códigos rigorosos. Chega ao fim o jogo

serial em torno dos parâmetros do cinema, nessa imagem "chapada", pura superfície (Xavier, 2012, p. 424).

Curiosamente, essa cena produz uma espécie de *ilusionismo* da materialidade do filme. Como tantas coisas em *Bang bang*, trata-se de um truque de mágica: afinal, logicamente, a banda ótica de som jamais deslizou para o centro do quadro durante a projeção do filme (teria sido um acidente de projeção, deixaríamos de escutar o som). Ela é incorporada na obra quase como uma animação, um efeito, um caso de "faz de conta". Para usarmos um conceito de Emmanuel Siety, diríamos se tratar de uma "ficção de imagem", ou seja, "a ficção que um espectador constrói, a convite do filme (que não é necessariamente um filme de 'ficção'), sobre imagens que não estão no filme, mas que são justamente *aquelas de que o filme é feito*." Não exatamente aquilo de que o filme é feito, portanto, mas uma ficção. Siety, justamente, agrupa alguns exemplos de "ficção de imagem" como jogos de "faz-de-conta" do filme (Siety, 2009, p. 10).

Por mais que Ismail veja na brincadeira com o som ótico um gesto *à la* filme estrutural, ela ainda nos parece pouco convidativa como desafio ao espectador, se comparada com as repetições. Repetições, sobretudo em *loops*, já vimos, fazem parte das características do filme estrutural. Para Gidal (1978, p. 1), inclusive, a repetição é um procedimento que força o espectador a tentar decifrar tanto o material quanto o constructo, a estrutura, do filme – e é muito importante que a tentativa seja mais relevante do que o formato específico da obra (caso contrário, esse formato ou sistema, uma vez "descoberto", apaziguaria o filme em um tema, em uma narrativa de outra sorte). Além disso, *loops* (ou aparentes *loops*) conseguem minimizar o sentido do *conteúdo* referencial das imagens (Gidal, 1978, p. 2) – um argumento que não deixa de lembrar a ideia de que, ao se repetir uma palavra falada, ela aos poucos perde o seu sentido, algo que Sitney (2015, p. 30) notara em *T:O:U:C:H:I:N:G* de Paul Sharits, no qual a palavra *destroy*, destruir, é repetida em *loop* até o ouvido recusar o seu "conteúdo").

Em outro sentido, a repetição, como fenômeno fundamentalmente *temporal*, pode ser compreendida como totalmente implicada na imbricação entre os "três tempos" do cinema segundo Gidal (1978, p. 9): o tempo real, o tempo ilusionista e o tempo pós-newtoniano ou einsteiniano. Resumidamente, o tempo real seria o tempo não conotado, o tempo do registro e da projeção. Já o tempo ilusionista está ligado à montagem convencional narrativa, com suas elipses, acronologias, simultaneidades etc. E o nome pomposo de tempo "pós-newtoniano" alude a um tempo de natureza relativa, não mensurável, que se produz da interação entre pessoa espectadora e filme. A repetição em *Bang bang*, por exemplo, não deixa de produzir um curioso atravessamento entre esses tempos todos: repetição como retorno de um tempo real na projeção,

pela montagem, mas em tensão contínua com uma repetição do tempo ilusionista da cronologia narrativa, produzindo, evidentemente, um terceiro tempo, instável, na percepção de quem assiste.

A inter-relação entre atividade espectral e repetição é trabalhada em um artigo de Stephen Heath sobre o cinema estrutural-materialista justamente intitulado "Repetition Time". Para o autor, o lado *materialista* desse cinema não está exatamente na ideia de materialidade, mas na ideia de *processo*. E se o objetivo desse cinema é apresentar o processo *reflexivamente*, ele deve, inevitavelmente, considerar a temporalidade. Naturalmente, todo filme, seja narrativo, seja estrutural-materialista, lida com temporalidades. No cinema narrativo, por exemplo, segundo Heath, há uma multiplicidade de tempos (tempo da narração, tempo da projeção), mas no final todos se amarram em torno da narrativa e seguem um *princípio de homogeneidade*. O filme estrutural visa, ao contrário, a quebra da unidade, a *heterogeneidade*. E o que é essa desunidade, essa disjunção heterogênea? Ora, para Heath (1981, p. 165-167), é precisamente a pessoa espectadora. Não mais uma pessoa unificada subjetivamente pela narrativa, mas dispersa no processo do filme. A pessoa espectadora, aí, é "confrontada com uma repetição 'em si mesma', não subsumida a uma narrativa". É a repetição, de acordo com Heath (1981, p. 168-169), que intensifica o processo de produção da pessoa espectadora como um "sujeito em processo", no processo de demonstração do filme: uma repetição, afinal, não delimitada em termos de uma memória específica, mas que faz parte da "liberdade ou aleatoriedade de energia" gerada pelo processo da obra. Lembramos aqui das comparações feitas por Theo Duarte (2015, p. 53) entre filme estrutural e arte minimalista: ambos negariam "os significados provenientes de um espaço psicológico interior" para afirmar, ao contrário, "o *papel preponderante* do espectador na construção do sentido e na reflexão sobre os modos como a própria forma modula ou engendra a sua recepção perceptiva e cognitiva".

É notável o papel que diversos autores, ao se defrontarem com o cinema estrutural (ou estrutural-materialista), conferem tanto à repetição formal quanto à espectralidade. Da mesma forma, filmes brasileiros do período com marcantes repetições na montagem, como é o caso de *Bang bang*, produzem, ao seu modo, uma dinâmica de provocação, de jogo, de tensão com seus espectadores e espectadoras. O campo do filme estrutural fornece, portanto, algumas pistas de como se aproximar do "enigma" das repetições de *Bang bang* e, ao mesmo tempo, ilumina questões vistas em capítulos anteriores sobre materialidade fílmica e repetição.

Repetição lúdica

Uma forma de ler a combinação entre repetição e experiência espectral é pensar o cinema pela dimensão do *lúdico*, do *brincar*, do *jogo*. Não deve ter passado despercebido o número de vezes, ao longo das últimas páginas, em que essas palavras vieram à tona – Ismail Xavier, por exemplo, falara da "forma lúdica" com que o filme suspende a teleologia. Tal vocabulário, por mais que possa ser usado de forma genérica (sobretudo a palavra *jogo*, como sinônimo de "articulação" ou "agenciamento"), pode também ser pensado em sua especificidade.

Em seu livro *Homo ludens*, Johan Huizinga (2012, p. 16) define o jogo como uma "atividade livre, conscientemente tomada como 'não-séria'" (e simultaneamente levada muito a sério), desinteressada, e que se distingue da vida "comum", uma atividade isolada em um tempo e espaço próprios, operando segundo uma ordem e regras próprias. O que mais nos interessa, contudo, é a centralidade da repetição para Huizinga, notada em dois aspectos. Primeiramente, os jogos tendem a ser transmitidos por gerações e a se fixarem como fenômenos culturais: ou seja, são *repetíveis*. Em segundo lugar, essa capacidade de repetição "não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua *estrutura interna*": "os elementos de repetição e de alternância (como no *refrain*) constituem como que o fio e a tessitura do objeto [jogo]" (Huizinga, 2012, p. 12-13).

Walter Benjamin (2002, p. 101), ao se debruçar sobre brinquedos e jogos de criança, afirma categoricamente que a "grande lei, que acima de todas as regras e ritmos particulares, rege a totalidade do mundo dos jogos" é a "*lei da repetição*". Diferentemente de Huizinga, Benjamin não pensa aqui na transmissão cultural do jogo, nem em uma possível estrutura interna, mas sim na "obscura compulsão à repetição", via Freud, das crianças para quem não basta brincar "duas vezes, mas sim sempre de novo, centenas e milhares de vezes":

O adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início. [...] A essência do brincar não é um "fazer como se", mas um "fazer sempre de novo", transformação da experiência mais comovente em hábito (Benjamin, 2002, p. 101-102).

Podemos, com alguma liberdade, entender certas escolhas formais cinematográficas como gestos de brincadeira. Na medida em que os filmes trabalham a repetição sem dotá-la de um papel narrativo causal – aproximando-se da *gratuidade, inutilidade e não-motivação* que Bardèche (1999, p. 206) encontrou no princípio de repetição na literatura do *nouveau roman* –, eles assumem um gesto lúdico, um gesto que não visa emular a ordem e as regras de certa

realidade suposta, mas sim criar sua própria ordem e suas próprias regras, em seu próprio tempo e seu próprio espaço, conforme definição de Huizinga para jogo.⁶⁵ E, conforme eles trabalham repetições, eles insistem em sua compulsão insaciável, que não funciona segundo a lógica de uma experiência narrada, elaborada, assentada, mas sim segundo a lógica do "fazer sempre de novo": isso é patente, por exemplo, em *Memórias de um estrangulador de loiras*. As tais "memórias" do protagonista, afinal, aparecem não como experiências narradas e articuladas, mas como repetição (quase uma anti-memória).

De acordo com Fernão Ramos (1987, p. 126-127), o cinema marginal, de forma ampla, assume uma "posição lúdica" em relação ao cinema e à ficção. Suas ficções se distanciam "de qualquer parâmetro realista", com "procedimentos de estilização diversos", e com personagens cujas "atitudes são exageradas, deformadas ou caricaturais". Esse lado lúdico se conecta ao ar contracultural do período, marcado por noções como *curtição*, *desbunde* ou *avacalho*, que expressam um desejo de liberdade para além das normas sociais, um desejo de novas experiências sensoriais, sexuais, alucinógenas, um descompromisso (e um deboche) para com a ordem, a lei, a institucionalidade. No caso do cinema marginal, como lembra Fernão Ramos, há um lado desse "avacalho" que se expressa através da agressão ao espectador por via de imagens abjetas – o que se conecta diretamente ao horror do período da ditadura, horror intensificado com o AI-5 de 1968. Por outro lado, esse "avacalho", no cinema, também assume uma postura irreverente, "carnavalesca", mais em fase com a *curtição* do desbunde, uma *curtição* não apenas das "personagens" em cena, mas da própria narrativa "deglutidora" de outras obras, um "avacalho-curtiçao do discurso alheio" (Ramos, 1987, p. 127-128).

Aqui, portanto, Fernão Ramos (1987, p. 129-130) lê a "brincadeira" do cinema marginal como uma brincadeira para com as formas e códigos do cinema de gênero – e cita como exemplo, entre outros, *Bang bang* com sua intertextualidade, suas perseguições de carro ao som da trilha de Howard Hawks, sua iluminação *à la* filme *noir* etc. Trata-se, afinal, de uma brincadeira paródica que se dá pela *repetição* (e muitas vezes deformação) de elementos provenientes de outros filmes. Repetição intertextual, portanto. Bernardet (1991, p. 82-83), da mesma forma, ao analisar os primeiros longas de Bressane, reflete sobre situações em que as personagens (e, simultaneamente, os próprios filmes) "brincam" de parodiar um cinema anterior, o qual serve de modelo para "representações lúdicas e prazerosas" – prazer que nasceria justamente do gesto de transformar o modelo anterior.

⁶⁵ Para um estudo voltado ao impulso lúdico no anti-ilusionismo e na autorreflexividade do cinema, em diálogo com noções de Huizinga, ver sobretudo o capítulo 2 do livro *O espetáculo interrompido*. de Robert Stam (1981).

Mas, como já percebemos ao longo da tese, frequentemente a repetição intertextual, paródica, é acompanhada de repetição intratextual. Gostaríamos, agora, de entender melhor o lado lúdico também dessa outra repetição, repetição nas "estruturas internas" da brincadeira da linguagem. Para tanto, façamos um breve desvio pela literatura do período.

Silviano Santiago (2019), em seu emblemático ensaio "Os abutres" de 1972, escreve sobre a *curtição* na literatura, sobretudo em livros de Waly Salomão e Gramiro de Matos. Para o autor, a *curtição*, que teria adentrado a literatura brasileira um pouco em defasagem em relação a outras esferas culturais e artísticas como a música e o cinema, é perceptível pela utilização de recursos técnicos "menos comuns dentro da seriedade da literatura e mais comuns dentro de uma estética dadá". Dentre esses recursos, Santiago (2019, p. 363) grifa, entre outros, a presença de "repetições constantes de palavras, de frases". Para exemplificar, podemos citar os repetitivos versos finais de "Huracan", último poema de *Me segura qu'eu vou dar um troço* de Wally Sailormoon (Waly Salomão), livro sobre o qual Santiago se debruça.

TORNAR AOS CÉUS

TOMAR OS CÉUS DE ASSALTO

O céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola
o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola
o céu retirado como livro que se enrola o céu retirado como livro que se enrola
o céu retirado como livro que se enrola

TORNAR AOS CÉUS

TOMAR OS CÉUS DE ASSALTO

(Sailormoon, 1972, p. 113)

Santiago também se refere à dimensão lúdica da literatura do período através da figura de José Vicente, que dizia explicitamente: escrever é como brincar. Nas palavras de Silvano Santiago, para essa geração, trata-se de uma "redescoberta" da linguagem "em seu aspecto mágico e encantatório de abre-te-sésamo, quebra-cabeça, charada, enigma". A arte, para esses poetas, enfim, ergue-se como um brinquedo e "encontra sua satisfação numa apreciação lúdica em que o interesse maior vem do fato de o curtidor (visto que a palavra 'leitior', já nesta altura, guarda certo ranço) manobrar o texto como se apresentasse ele 'modelos para armar'" (Santiago, 2019, p. 363) – a expressão "modelo para armar", referência à livro de Cortázar, também é citada por Waly Salomão, e por ele parodiada como "modelo para desarmar" (Sailormoon, 1972, p. 15;17).

Santiago amarra na dimensão lúdica tanto a estrutura interna das obras quanto a recepção delas. Indiretamente, ele associa o aspecto criativo de redescoberta da linguagem

como brinquedo à apreciação lúdica pela qual leitor (ou melhor, curtidor) manobra o texto. Curtição do lado da produção e curtição do lado da recepção. Quanto à repetição como procedimento literário lúdico, ela pode ser compreendida nessa ponte entre produção e recepção: repetição como sinal do brincar com a linguagem, longe de uma suposta seriedade literária (bastante "suposta", diga-se de passagem, pois a literatura há muito tempo já "brinca") e, simultaneamente, repetição como abertura, como convite à busca de uma outra ordem, sugestão de "quebra-cabeça, charada, enigma" da linguagem para quem lê.

De volta ao campo do cinema, certamente muitos filmes que vimos até aqui, em especial neste e nos últimos capítulos, são filmes atravessados pela curtição, por uma ideia de brincadeira, a qual, por mais que busque a quebra da ordem, da lei, da norma, não deixa de sugerir uma outra ordem, da qual a repetição seria um indício, promovendo uma espectadorialidade bastante singular. Arriscamos dizer que, entre outras coisas, é no trabalho mais "estrutural" com a repetição, onde há um convite para decifrar uma improvável ordem na desordem, que o cinema marginal foi mais feliz no longo prazo, tantas décadas após a produção dos filmes. Para Ismail Xavier (2004, p. 77), muitos dos filmes do período talvez sejam datados, "sintomas de época", ainda que tenha sido nessa atmosfera que se engendrou uma "poética mais densa, em que a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso". A curtição, como brincadeira, corre o risco, afinal, de se transformar em curtição *apenas* para os produtores dos filmes, principalmente se quem assiste está em outro contexto histórico cultural. É patente, em muitos filmes do período, uma atmosfera viva, de liberdade, de criação, mas que pode soar como uma brincadeira que exclui (às vezes propositadamente, provocativamente, agressivamente) as espectadoras e espectadores. Já alguns filmes – pelas repetições, pelo trabalho mais estruturado de recorrências, retornos e manipulações com a temporalidade (anti)narrativa – conseguem trazer a "brincadeira" para o lado das espectadoras e espectadores. Uma ordem no caos é um convite ao jogo. Diane Arnaud (2017, p. 14), por exemplo, em seu livro sobre *déjà-vu* e repetições no cinema, citando Winnicott (psicanalista bastante implicando na experiência do jogo e do brincar), pensa como filmes com repetições, ecos e reprises propõem *jogos* a seus espectadores e espectadoras. Podemos sustentar a hipótese de que a dimensão lúdica da curtição dos filmes do período se fortalece na medida em que incorpora repetições como uma espécie de ordem no caos, ordem que funciona como convite para o "enigma", a "charada", o "quebra-cabeça" que são os filmes: a desordem da curtição ordenada por uma sensibilidade estrutural e construtiva.

Há um outro ponto ainda a ser considerado: o ritual – essa carga ritual revelada pela repetição de que falara Paulo Emílio, ou o tal viés mágico da brincadeira repetitiva, o viés de "abre-te-sésamo" de que falara Silviano Santiago.

Repetição ritual

Pode-se, naturalmente, falar de jogo como um ritual (e vice-versa), com suas regras e ordem próprias, sua delimitação espaço-temporal. Huizinga (2012, p. 17-24), inclusive, dedica algumas páginas de seu livro a essa relação, explorando as semelhanças formais entre rito e jogo. Porém, gostaríamos agora de abandonar o escopo lúdico para mergulhar um pouco mais fundo na conceituação de ritual e em sua relação com a repetição, pressuposta por Paulo Emílio em sua descrição de *Bang bang*.

Não é o caso, aqui, de pensarmos na representação ou no registro de um ritual pró-filmico. Ou seja, não estamos falando de rituais existentes ou ficcionalizados captados pelo cinema e montados no filme (como vimos, por exemplo, no início de *Copacabana mon amour*). A ideia, agora, é pensar justamente a *carga ritual* da repetição no cinema (para além da noção de *transe*, trabalhada anteriormente).

Definir *ritual* não é uma tarefa fácil. Dentro da antropologia, a noção é controversa, e pode ser enquadrada segundo alguns modelos distintos, todos muitas vezes insuficientes, como afirma Marcio Goldman (1987, p. 105-106). Maria Laura Cavalcanti, em seus estudos sobre cultura popular, afirma que o ritual pode ser pensado, primeiro, de maneira ampla e genérica, como "a dimensão expressiva, simbólica e comunicativa de toda conduta humana" (Cavalcanti, 2015, p. 10). Mas, segundo, de maneira mais restrita, o ritual se refere a "momentos excepcionais", em que a "dimensão coletiva da experiência social se intensifica e parece mesmo palpável" (p. 11). E, concomitante à demarcação no calendário de um momento ou tempo excepcional, o ritual também transforma o próprio fluxo do tempo em seu transcórre, criando uma temporalidade interna própria, próxima inclusive da experiência teatral (p. 13).

A especificidade estrutural, interna, do ritual é o nosso foco de interesse, pois é a partir dela que poderemos avançar em algumas reflexões sobre a estética cinematográfica (nosso interesse, enfim, não é compreender a experiência do cinema enquanto fenômeno cultural próximo ao ritual ou como um ritual em si mesmo). A ideia de uma temporalidade interna própria, separada da vida cotidiana, já nos parece profícua, sobretudo se, analogicamente, entendermos a temporalidade de alguns filmes como apartadas de uma noção de temporalidade "comum" ou "cotidiana". E a repetição nesses filmes (*Bang bang*, *Memórias de um*

estrangulador de loiras, A idade da terra, entre outros) é uma repetição para além do tempo cotidiano, uma repetição que se dá em território próprio, com regras próprias.

Claude Lévi-Strauss (2011, p. 644-645), no final do último volume de suas *Mitológicas*, em *O homem nu*, tenta desembaraçar as confusões entre ritual e mitologia para explicar o funcionamento do ritual em si mesmo, em sua estrutura interna (tendo, como base, rituais indígenas).⁶⁶ Resumidamente, o ritual "consiste de palavras proferidas, gestos realizados e objetos manipulados", sendo que a realização de gestos e a manipulação de objetos não visam resultados práticos por relações de causalidade, mas servem como substitutos da fala, ou seja, eles *conotam* (p. 647-648). Se o ritual "fala" mesmo sem falar, o importante não é o *que* ele diz, mas *como* o diz, e aí entram dois procedimentos fundamentais que caracterizam a forma do "dizer" de todo ritual, segundo Lévi-Strauss: *fracionamento e repetição* (p. 648). Dois procedimentos que parecem já nos sugerir um campo de relações estéticas.

Fracionamento diz respeito à importância dos mínimos detalhes: "no interior das classes de objetos e tipos de gestos, o ritual distingue ao infinito e atribui valores discriminativos às mais ínfimas nuances" (Lévi-Strauss, 2011, p. 648). Assim, por exemplo, um gesto de mão feito com a mão oposta passa a ser um gesto completamente distinto dentro da moldura do ritual. Em compensação, no campo da fala, "ao custo de um considerável dispêndio verbal, o ritual se entrega a um exagero de repetições", ou seja, uma fórmula entoada parece valer apenas se ela retornar, se ela for repetida às dúzias (p. 649).

Quando Paulo Emílio Salles Gomes (2016) descreve *Bang bang*, ele parece encontrar os mesmos dois procedimentos: fracionamento e repetição. Na citação de seu texto, no início deste capítulo, ele afirmava: 1) que "cada instante de fala, gesto, ruído e ambiente adquire uma responsabilidade dramática decisiva" devido ao tom geral de deriva sem rumo; 2) que o corriqueiro naturalismo aparente é desmontado (o termo é nosso) pela carga ritual do filme, revelada pela repetição visual das sequências, parcial ou integral. Fracionamento (sem ser assim nomeado), repetição e ritual aparecem em um mesmo parágrafo no texto de Paulo Emílio. Um pouco antes em seu artigo, o crítico ainda escrevia que a "ausência de uma armação dramática racionalmente contínua torna o espectador muito exigente quanto à coesão interna dos episódios que se sucedem, e dentro desses, quanto a *cada pormenor visual ou sonoro*" (Gomes, 2016) – o que também aponta para a ideia de fracionamento. Logicamente, os dois procedimentos não são utilizados da mesma forma pelo crítico de cinema e pelo antropólogo estruturalista, mas ainda assim não deixa de ser impressionante a "coincidência" de suas descrições.

⁶⁶ Márcio Goldman (1987), em seu artigo citado acima, também se refere justamente a esse trecho de Lévi-Strauss para analisar o funcionamento do ritual, com foco no *candomblé*.

De volta a Lévi-Strauss, este indica que os dois procedimentos parecem se opor, já que, "num caso, trata-se de introduzir diferenças, por menores que sejam, no seio de operações que poderiam parecer idênticas" (fracionamento) e "no outro, ao contrário, trata-se de reproduzir um mesmo enunciado ao infinito" (repetição). Porém, ele logo insiste que isso é apenas aparente, pois, "na realidade, o primeiro procedimento se reduz ao segundo, que constitui de certo modo seu limite." E é notável, em especial para nós, no campo dos estudos audiovisuais, que para melhor explicar essa redução de um procedimento ao outro Lévi-Strauss se refira ao mecanismo do filme cinematográfico, "que decompõe o movimento em unidades tão pequenas que os clichês consecutivos se tornam indiscerníveis e parecem repetir-se", ou seja, as diferenças do fracionamento "se tornam infinitesimais" e "tendem a se confundir numa quase-identidade" (Lévi-Strauss, 2011, p. 649).

Aqui, encontramos uma descrição próxima do que Raymond Bellour chamou de primeira repetição interna do cinema, aquela que ocorre "em seu nível mais elementar e paradoxal: o fotograma". Elementar, pois não é perceptível no funcionamento em velocidade do filme. E paradoxal, pois ao observar o filme sobre uma mesa de corte, nota-se uma oscilação perpétua, na passagem de um fotograma a outro, entre uma diferença mínima ou nula e uma diferença mais marcada." Enfim, é através dessas diferenças, das maiores às menores, que a "repetição fotogramática assume o vir-a-ser do filme" (Bellour, 1979, p. 66-67).

Curioso paralelismo, enfim, entre cinema e ritual, em um nível formal. Lévi-Strauss evoca o cinema para explicar o ritual e Paulo Emílio evoca o ritual para descrever um filme. Um filme, no caso, dos mais "metacinematográficos" do período. Não seria, talvez, também a repetição e o fracionamento de *Bang bang* uma forma de se aproximar do próprio funcionamento da máquina-cinema, da lógica de seu mecanismo de ilusão de movimento? Não estaria o filme, no limite, em sua estrutura, em sua montagem, apontando indiretamente para a "repetição fotogramática" do cinema? E, para além desse viés metalinguístico, não estaria o filme evocando uma forma ritual em sua estética?

Essa forma, no caso de *Bang bang* não passa pela repetição de enunciados, como é o caso em filmes de "transe" analisados capítulos atrás, em que Helena Ignez ou Tarcísio Meira repetem sem parar as mesmas frases. Isso não impede, porém, em insistirmos na noção de ritual através de suas repetições.

Voltemos para as observações de Maria Cavalcanti. Em suas descrições do ritual específico dos desfiles de escola de samba, a autora se depara com uma singular temporalidade marcada pela repetição: a repetição musical do samba-enredo em contraste com a linearidade do desfile dos carros alegóricos. A descrição da autora é bastante elucidativa da experiência

estética dessa repetição, a qual nos parece quase próxima da descrição de um filme estrutural, com sua aparente simplicidade formal:

Quando o compositor minimalista Philip Glass veio ver os desfiles, lá nos idos de 1991, encantou-se com os sambas-enredo porque: "Eles repetem o tempo todo!" [...] O samba é cantado repetidamente enquanto a escola percorre a passarela em fluxo, e disso resulta o fato de que, no nível musical, há a insistência em apenas alguns tópicos do enredo, repetidos intensivamente com o samba. Porém, isso é só um aspecto da experiência ritual plena de um desfile, porque, junto com o canto, há o fluxo visual contínuo e linear do desfile na passarela que, obedecendo à sequencialidade do enredo, é mantido no plano visual e plástico. Quem está assistindo tem um ponto de vista fixo e vai ver em sequência os diferentes tópicos apresentados no desfile ouvindo repetidas vezes o mesmo samba. Assim é que a integridade da experiência vivencial de um desfile transforma por completo a relação supostamente direta entre enredo e encenação (Cavalcanti, 2015, p. 17).

De forma análoga, no caso da recepção de um filme, estamos (em geral) presos a um ponto de vista fixo e, a nossa frente, desfilam-se as imagens (ao nosso redor, o som). Quando falamos de repetição, não estamos focados nessa forma de repetição musical do samba-enredo em contraste com o desfile linear. Seguindo na analogia, estaríamos mais interessados no retorno exato de um mesmo carro alegórico na avenida. Porém, instiga-nos a ideia de uma "experiência vivencial", mesmo que diante da observação de um filme (e não de uma participação em uma festa, um carnaval, um ritual religioso). Haveria algo na forma da repetição, no cinema, que intensificasse a experiência do filme, que aproximasse sua simples observação de uma participação como num ritual? Sentimos, intuitivamente, que sim.

Os estudos da linguista Emmanuelle Prak-Darrington (2021) reforçam essa intuição. Em seu livro *Magies de la répétition*, a autora trabalha o valor *performativo* da repetição, ou seja, seu valor para além da função referencial, para além da ideia comunicativa de avançar informações. A repetição, pode, no limite, quebrar a lógica da comunicação (Prak-Darrington, 2021, p. 187-189). Uma das formas de produção dessa quebra é pela *litania*. Definida como uma reza litúrgica com invocações sob uma mesma fórmula repetida, a litania, fora do quadro religioso, tende a ser vista pejorativamente como uma longa enumeração, uma repetição tediosa e monótona (p. 199). Mas isso seria ver a repetição da litania como pautada pela informação e, conseqüentemente, como não "eficiente", já que fala muito e diz pouco. Porém, a repetição na litania pode transformar a "fraqueza informacional" em "potência performativa": palavras não mais que querem "dizer" algo, mas palavras que "agem" no mundo (p. 204-205).

E aqui tocamos também no poder *encantatório* da repetição, como um ato de linguagem transformador, tal qual um "abre-te-sésamo". Prak-Darrington, enfim, traz a noção de ritual para trabalhar com a repetição no sentido de que, enquadrada num contexto ritual, a repetição de enunciados adquire potência performativa, mágica, religiosa. Assim como Lévi-Strauss falava da importância do *como se diz* (em comparação *ao que se diz*), Prak-Darrington (2021, p. 304, 317) grifa a grande *formalização* da língua no ritual. E afirma: "para se endereçar às forças divinas ou sobrenaturais, não basta nomear, é preciso repetir". Novamente, vemos a "fraqueza informacional" da repetição ser ultrapassada por sua "potência performativa".

Muitas das repetições com que trabalhamos na tese poderiam simplesmente ser lidas como "fraqueza informacional", principalmente se operarmos na lógica do "story telling", da "eficácia dramática". Analisar, porém, *Bang bang, Copacabana mon amour, A família do barulho* e outros por essa lógica equivaleria a analisar uma reza de litania pela lógica da comunicação, pela pertinência da informação. Perde-se o valor performativo da repetição. E é no performativo, enfim, que encontramos a força ritual da repetição.

Prak-Darrington (2021, p. 246) pensa, na linguística, a performance como uma "corporificação do discurso que estabelece uma relação sensorial entre quem fala e quem escuta". A "performance vocal", assim, está no coração da repetição: trata-se de uma pragmática *encarnada* no lugar de uma pragmática da informação (p. 192). E, por essa performance, a repetição transforma a fala em uma espécie de canto e, ao fazer isso, ela aproxima a pessoa locutora daquela auditora, no sentido de uma comunhão, de algo compartilhado. Toda litania, afinal, é coral: "repetimos para compartilhar" (p. 251-258). E algo semelhante pode ser dito a respeito dos refrões musicais, prazerosos tanto pela sensação de domínio do tempo quanto pela força de comunhão e partilha (p. 264).

As repetições filmicas vistas aqui não são litânicas propriamente ditas. Não estão inseridas em uma moldura religiosa, não se dão pela repetição do mesmo trecho diversas vezes de forma idêntica, não são fisicamente encarnadas e não permitem às pessoas observadoras participarem diretamente em seu "coral". Ainda assim, contudo, gostaríamos de sustentar que pela própria forma da repetição, algo se produz como um convite à participação, a um compartilhamento de um tempo e de uma duração tornada explícita pela repetição. Para isso ser possível, logicamente, é necessário sair da lógica da comunicação. O ritual, lúdico, performativo, se produz em comunhão com a pessoa espectadora fora dos moldes da repetição enquadrada pela narrativa, pela intriga, pela causalidade.

Há uma proximidade, aqui, com o panorama do teatro pós-dramático. Ao se defrontar com uma forma radical de questionamento da posição da pessoa espectadora em obras de teatro

contemporâneas, Hans-Thies Lehmann, em seu estudo sobre essa "nova linguagem teatral" do século XX, traz reflexões justamente sobre as afinidades entre teatro, performance, ritual, religião e jogo. O autor chega a essa constelação conceitual, remetendo-se às ideias de Richard Schechner no cruzamento entre antropologia e teatro, ao se deparar com o problema da *autotransformação* e da *presença* nesse teatro marcado pelas artes performáticas. Nelas, o corpo do artista muitas vezes é usado como objeto, sob risco físico, o que leva a uma certa anulação do distanciamento estético entre artista e público (Lehmann, 2007, p. 228-230).

No cinema, o distanciamento é um dado. Não há copresença entre público e corpos na tela. Mas há um tempo compartilhado, uma duração experienciada pelo público, vivida em sintonia com o filme. E, aqui, surge a ponte mais direta com o teatro pós-dramático, quando Lehmann aborda o *tempo* nessa nova cena contemporânea. O autor fala do desenvolvimento de uma verdadeira "estética da repetição" (Lehmann, 2007, p. 309), uma repetição que funciona para desconstruir e desestruturar a fábula:

Se os procedimentos são repetidos de tal modo que não mais são vivenciados como parte de uma arquitetura cênica e como estrutura da composição, suscita-se no receptor a impressão de que eles seriam redundantes e sem sentido. Eles são apreendidos como um decurso infundável, impossível de sintetizar, descontrolado e incontrolável. Vivenciamos um monótono fluxo de signos que se esvaziaram de seu caráter comunicativo e já não podem ser apreendidos como parte de uma totalidade poética, cênica, musical: versão pós-dramática negativa do sublime (Lehmann, 2007, p. 310).

Encontramos aqui o esvaziamento do caráter comunicativo e uma nova forma de vivenciar o tempo. Mas nem tudo é negação na repetição. E Lehmann prossegue com afirmações que pareceriam ter sido formuladas não só para os palcos do pós-dramático, mas para as telas de Tonacci, Bressane, Sganzerla, Glauber:

Não se trata do significado do acontecimento repetido, mas do significado da percepção repetida, ou não se trata do fato repetido, mas da própria repetição. A estética do tempo faz do palco o lugar de uma reflexão sobre o ato de ver dos espectadores (Lehmann, 2007, p. 310-311).

Re-encontramos, afinal, a reflexão sobre o ato perceptivo a partir do trabalho com a repetição, algo com que já havíamos nos deparado em análises de *Bang bang*. Se a repetição contribui para tornar o tempo perceptível, ela também possibilita, no cinema, uma dinâmica singular de participação do público na pulsação do filme. Como sugerimos, capítulos atrás, sobre o transe, não basta indicar que o ator repete algo em cena, é preciso experienciar a

repetição na sua duração para, assim, compartilhar o transe, esteticamente (indo além da representação).

A ligação entre a experiência da percepção com a poética da repetição foi também objeto de estudo da performer e pesquisadora Eirini Kartsaki (2017), que a partir do referencial teórico de Roland Barthes e Laura Marks buscou entender o efeito da repetição em obras performáticas sobre o corpo de quem as observa (tendo em vista trabalhos como os de Pina Baush, Yvonne Rainer, Trisha Brown, entre outras). Kartsaki (2017, p. 60) explicitamente fala na repetição como convite à participação: "a temporalidade específica da repetição [...] torna possível a abertura de um espaço que precisa ser preenchido com sentido, o qual é *encarnado*, recorrente e incompleto." A autora entende que, em muitas obras de repetição, "a pessoa observadora participa do jogo da repetição, é seduzida pela repetição e *performa a repetição* no ato de ver" (p. 59). Não deixa de ser curiosa a ideia de performar a repetição no ato de observar.

Seguimos, pois, com a hipótese esboçada anteriormente de que certos filmes brasileiros modernos mantêm um vigor estético notável, décadas depois de produzidos, em parte, graças às repetições, a esse convite à participação delas resultante. E, se falamos em ritual, temos em vista um pouco essa forma de comunhão, num tempo comum, num ritmo comum, entre público e filme.

A repetição no cinema, enfim, mesmo que distante de uma arte performática, e construída na montagem do filme, não deixa de ser potencialmente performativa, na medida em que promove uma "corporificação do discurso". Não uma corporificação literal, mas, no caso, no *corpo do filme*, um corpo de cuja duração compartilhamos. Essa, talvez, seja uma forma instigante de pensar o ritual no cinema a partir da repetição: experiência tumultuada, agressiva, desnorteante para a percepção, mas compartilhada.

Considerações finais

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.

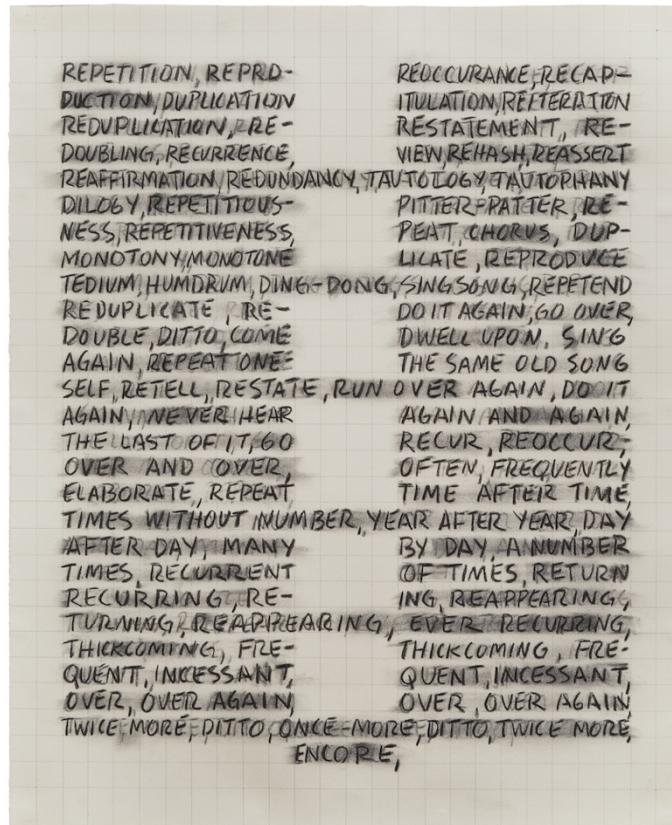
Carlos Drummond de Andrade – *Legado*

Repetições, como bem nota Freud (2019), têm algo de inquietante, de infamiliar, de *Unheimliche*. Quando pensamos que estamos avançando e, de repente, percebemos que estávamos andando em círculos, como um psicanalista austríaco vagando perdido em uma cidade na Itália, somos acometidos por esse sentimento contraditório de infamiliaridade, uma familiaridade deslocada, estranha, desamparada. Enquanto espectador, posso dizer que a experiência de assistir a algumas obras aqui estudadas foi certamente uma travessia inquietante. Quando pensava que estava avançando, de repente retornava. É a corrida de táxi em *Bang bang*. É o assalto de Helena Ignez em *A família do barulho*. É o destino fatal de Carlos em *São Paulo SA*. Lembro aqui do poema de Drummond *No meio do caminho*. Não seria também infamiliar e inquietante o inesquecível encontro com a pedra no meio do caminho? Ou o que é inesquecível é na verdade a própria repetição?

Talvez tenha sido essa sensação infamiliar, enquanto experiência de espectador, que me levou inicialmente a pesquisar a repetição no cinema – após já ter me deparado com um cinema de repetição durante a graduação e durante o mestrado, ao estudar as obras de Apichatpong Weerasethakul e de Abbas Kiarostami. Talvez, por conta da força dessa sensação infamiliar, eu também tenha achado importante incluir um capítulo sobre a experiência espectral (ritual, lúdica e estrutural) de atravessar repetições. Assim, retomo a citação de Ropars-Wuilleumier (1990, p. 227) feita na introdução para reiterar que as análises aqui feitas buscaram "renovar o prazer da errância" (e da inquietude), prazer descoberto enquanto espectador.

Admito que, de início, meu interesse era estudar a repetição no cinema sem um recorte específico de tempo e espaço. Cogitava abordar desde o primeiro cinema até as últimas estreias contemporâneas, desde o encavalamento temporal da montagem de *Life of an American fireman* (1903), de Edwin Porter, até os labirintos de repetições e variações do cinema recente de Hong Sang-soo, passando, no entremeio, pelo clássico moderno *Ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, sem deixar de mergulhar na obra de cineastas experimentais de diferentes períodos como Fernand Léger, Maya Deren, Ernie Gehr e Martin Arnold, para citar apenas

alguns. Sempre assombrado pela multiplicidade de possibilidades da repetição no cinema, assombrado por sua multiplicidade de definições (multiplicidade retomada por Mel Bochner ao repetir, décadas depois, em outro formato, seu retrato-repetição de Robert Smithson).



Repetition: portrait of Robert Smithson, de Mel Bochner, 2001

Carvão e grafite sobre papel

80,01 x 66,04 cm

Foi por um acaso, enfim, que assisti ao filme *Copacabana mon amour* poucos dias após ver, pela primeira vez, o filme *A idade da terra* em sessão na Cinemateca Brasileira. Foi com uma sensação certamente inquietante que notei o quanto os dois filmes, além de inúmeras semelhanças visuais, musicais, temáticas, também eram atravessados por repetições. Um recorte temporal e geográfico se definiu, sugerindo uma abordagem não mais somente "categorial" e geral da repetição, mas uma abordagem histórica, contextualizada, intensiva. Uma abordagem, além de tudo, que me pareceu relevante, pensando meu lugar enquanto trabalhador e realizador audiovisual no Brasil.

A ilusão, agora percebo, foi acreditar que o recorte de uma filmografia nacional em um determinado período histórico seria suficientemente fechado para esgotar o tema, permitindo-nos abordar exaustivamente (e intensivamente) as poéticas de repetição do cinema brasileiro

moderno como um todo. Muitos filmes acabaram ficando de fora da tese, pois, no percurso, acabei optando por mergulhos mais longos em alguns poucos filmes (sobretudo na primeira parte) do que um comentário mais panorâmico entre várias obras. Além disso, é inegável o quanto a tese se voltou ao "cânone" da história do cinema nacional, mesmo quando lidando com os filmes mais experimentais. A Belair, por exemplo, ainda que com uma produção independente e parcialmente invisibilizada por anos, hoje, certamente, está no cânone do que ficou conhecido na história como Cinema Marginal.

Se esse recorte dentro do recorte, mesmo com algumas brechas menos canônicas (vide a presença de *Longo caminho da morte*), pode certamente ser considerado um limite (ainda mais dada a centralidade de realizadores homens e brancos), não queremos, contudo, que a tese seja lida como a palavra final sobre poéticas de repetição no período. Acredito que a questão pode ser expandida e relida através de outros filmes, outros cineastas. Ao longo desse processo, deparei-me com uma série de obras instigantes que, por uma razão ou outra, não entraram no texto final. Algumas delas gostaria de comentar brevemente.

Dois filmes de Ana Carolina, *Lavra-dor* (1968), em co-direção com Paulo Rufino, e *Mar de rosas* (1977), exprimem uma sensibilidade única no trabalho com repetições. O primeiro, curta-metragem de ensaio documental, inspirado pela poesia práxis de Mário Chamie, experimenta com diferentes formas de repetição a ponto de parecer quase uma demonstração pedagógica da força da repetição no cinema (tudo isso em poucos minutos). Além de explorar, através da repetição, meios de o cinema se aproximar da poesia, o filme ainda usa a repetição do movimento de figuras humanas como comentário irônico, sem deixar nunca de atentar para a materialidade do filme em sua montagem. Sobre o filme e sobre sua particular relação com a poesia de Chamie, focando em seu trabalho de repetições, escrevi um pequeno texto que acaba por sinalizar o quanto que as questões vistas na tese, a depender do filme analisado, podem ganhar os mais diversos contornos (Wahrhaftig, 2021a). *Mar de rosas*, por sua vez, longa-metragem ficcional, se aproxima do universo do cinema marginal por seu tom escrachado e pela representação da violência. E, também, pelo lugar das repetições. Aqui, elas recaem sobretudo nos discursos, atravessados por frases feitas e clichês, que parecem dominar as personagens, esvaziando-as de subjetividade e revelando o absurdo que as cerca. O filme bem poderia ter sido abordado nos capítulos 4 ou 5 da tese. Todo diálogo das personagens parece um jogo de palavras, evidenciado pelas repetições e rimas de que são constituídos. Na fortuna crítica compilada em dossiê da revista *Filme Cultura*, não faltam comentários sobre o falar repetitivo e vazio das personagens como algo que aponta o absurdo trágico do cotidiano com humor (Dossiê, 1979).

Outro cineasta que ficou de fora da tese foi Olney São Paulo. Seu filme *Manhã cinzenta* (1969) é exemplar na construção de uma moldura que desestabiliza sua cronologia. A repetição, ao final do filme, das mesmas imagens da abertura, quando jovens perplexos com a situação política ditatorial do país assistiam, em uma sala de aula, a uma colega dançando, produz uma estranha circularidade. Entre as duas cenas, o filme nos mostrou manifestações estudantis, prisões e fuzilamentos. A sensação, ao final, é de não sair do lugar, de um tempo estagnado. Repetição como agudo comentário político.

A moldura, ou seja, a repetição de uma mesma cena no início e no final do filme, é também trabalhada com ácida ironia no caso do estranhíssimo *Sagrada família* (1970), de Sylvio Lanna. O filme acompanha, na imagem, uma família burguesa em viagem, enquanto, no som, escutamos jovens artistas *underground* conversando, divertindo-se, criando, ouvindo música. No fim e no início uma mesma imagem silenciosa e bastante emblemática: a empregada doméstica da família passa roupa na área de serviço. Além de um comentário irônico e crítico, a moldura parece zombar com a possibilidade de circularidade harmônica da narrativa. Como no caso de *Manhã cinzenta*, não se trata, de forma nenhuma, da circularidade resolutive ao modo de uma jornada do herói.

Quanto aos cineastas já abordados pela tese, haveria outros tantos filmes com marcantes repetições a serem abordados. De Glauber Rocha, há a repetição circular da violência em planos-sequência de *Câncer* (1968-1972), bem como a repetição de *slogans* incessantes em *Der leone have sept cabezas* (1970). De Sganzerla, há, além do célebre *A mulher de todos* (1969), com seu desenvolvimento serial de encontros entre a personagem de Ignez e diferentes homens, o caso de *Abismu* (1977), emblemático filme de repetição, repleto de gestos e frases repetidos, um filme que parece abolir a própria noção de desenvolvimento temporal, no qual as cenas são como espirais que giram sobre si mesmas e não saem do lugar. No caso da Belair, o filme *Barão Olavo, o horrível*, de Bressane, abusa de bordões, sem deixar também de lado a montagem de repetições, fazendo com que determinadas cenas e ações retornem ao longo da narrativa. E, distante desse espectro mais experimental, o próprio Walter Hugo Khouri explorou repetições em inúmeros outros filmes, dos quais podemos citar *O corpo ardente* (1966), em que encontramos não apenas a construção em moldura e os embaralhamentos temporais por *flashback*, mas também momentos chave de repetições figurais por *faux raccord*.

Enfim, não pretendo me alongar muito mais nessa lista. A ideia é compreender nossa tese como um fragmento de uma história, uma história que se transforma conforme outras obras são convocadas e outros períodos considerados. Sem um *happy end*, preferimos o final aberto. Nossa hipótese foi testar a proficuidade das poéticas de repetição em nosso cinema, de

diferentes formas. Cada capítulo, à sua maneira, aproximou-se do problema por diferentes meios, com diferentes instrumentos, em diferentes filmes. Espero que esse estudo tenha se mostrado uma maneira fértil de seguirmos descobrindo e redescobrando um cinema brasileiro inventivo que soube fazer do tempo um material plástico e uma ferramenta crítica. Um cinema, antes de tudo, e mesmo para quem nasceu e cresceu no país, infamiliar.

Referências bibliográficas

- AB'SÁBER, Tales. "Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação)". *In*: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 187–202.
- AB'SÁBER, Tales A. M. "Cabra marcado para morrer, cinema e democracia". *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 505–523.
- ADRIANO, Carlos. "Júlio Bressane: trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema". *In*: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**. São Paulo: Edusp, 2005.
- AGUILAR, Nelson Alfredo. "A câmera dentro do filme". **DEVIRES - Cinema e Humanidades**, v. 9, n. 2, 2012.
- ALMEIDA FILHO, Manoel d'. **O príncipe enterrado vivo e a rainha justiceira**. São Paulo: Prelúdio, [s.d.]. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&id=1164104556848&pagfis=34513>>. Acesso em: 4 abr. 2023.
- ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Fábio. "Copacabana Mon Amour (1970), Rogério Sganzerla". *In*: **Fábio Andrade**, 2019. Disponível em: <<https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2019/11/09/copacabana-mon-amour-1970-rogerio-sganzerla/>>. Acesso em: 23 mar. 2023.
- ARAÚJO, Antônio Martins de. "Maranhão Sobrinho (um jogo de dados)". **Anais da Biblioteca Nacional**, v. 113, p. 189–208, 1993.
- ARAÚJO, Inácio. "No meio da tempestade". *In*: PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras : filmes produzidos nos anos 60 e 70**. São Paulo: Heco Produções, 2012.
- ARAÚJO SILVA, Mateus. "Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe a outro". *In*: ARAÚJO SILVA, Mateus (Org.). **Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010, p. 47–89.
- ARAÚJO SILVA, Mateus. "Figurações da história no Glauber Rocha maduro". *In*: AGUIAR, Carolina; MORETTIN, Eduardo; MONTEIRO, Lúcia Ramos; *et al* (Orgs.). **Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética**. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 62–89.
- ARNAUD, Diane. **Glissement progressifs du réel: les faux réveils au cinéma**. Aix-en-Provence: Rouge Profond, 2018.
- ARNAUD, Diane. **Imaginaires du déjà-vu: Resnais, Rivette, Lynch et les autres**. Paris: Hermann Éditeurs, 2017.

- ASSOUN, Paul-Laurent. "Pour une histoire philosophique de la répétition". **Corps Écrit** (Répétition et variation), n. 15, p. 75–87, 1985.
- AUMONT, Jacques. "**Notre-Dame des Turcs**": Carmelo Bene, 1968. Lyon: Aléas cinéma, 2010.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. "O sentimento do nada". **Filme Cultura**, n. 38/39, p. 63–64, 1981.
- AVELLAR, José Carlos. "O vazio do quintal". In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 251–283.
- BALLALAI, Anna Karinne Martins. **O ator em ato: a dialética ator/personagem em Copacabana mon amour**. Dissertação de mestrado, UERJ, Rio de Janeiro, 2014.
- BARDECHE, Marie-Laure. **Le principe de répétition: littérature et modernité**. Paris; Montréal (Québec): l'Harmattan, 1999.
- BARTHES, Roland. "O mito do ator possuído". In: **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAX, Dominique (Org.). **Marco Bellocchio, Carmelo Bene**. Bobigny: Magic cinema, 2009.
- BELLOUR, Raymond. "Cine-Repetitions". **Screen**, v. 20, n. 2, p. 65–72, 1979.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. São Paulo: L&PM, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [segunda versão]**. Trad. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte / São Paulo: Editora UFMG / Imprensa oficial, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades/Ed 34, 2002.
- BENTES, Ivana. "Romantismo, messianismo e marxismo no cinema de Glauber". **Cinemas**, n. 13, p. 137–152, 1998.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Vitória sobre a lata de lixo da história". In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 465–478.

- BIÁFORA, Rubem; MOTTA, Carlos. "Florinda, direção de Lumet e duas estreias nacionais". **O Estado de São Paulo**, p. 28, 1974.
- BLANCO, María del Pilar; PEEREN, Esther (Orgs.). **The spectralities reader : ghosts and haunting in contemporary cultural theory**. Nova Iorque/Londres: Bloomsbury Academic, 2013.
- BOCHNER, Mel. "Serial Art Systems: Solipsism". **Arts Magazine**, p. 39–43, 1967.
- BOCHNER, Mel. "The serial attitude". **Artforum**, v. VI, n. 4, p. 28–33, 1967.
- BOLAÑO, Roberto. **Os detetives selvagens**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BONITZER, Pascal. "Amok, l'âge de la terre". **Cahiers du Cinéma**, n. 317, p. 43, 1980.
- BORDWELL, David. "Jump cuts and blind spots". **Wide Angle**, v. 6, n. 1, p. 4–11, 1984.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. Nova Iorque: McGraw-Hil, 2008.
- BORGES, Jorges Luís. **O fazedor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix / Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRESSANE, Julio. "Julio Bressane: trajetória". In: VALENTE, Eduardo (Org.). **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**. São Paulo: Sesc, 2003, p. 9–29.
- BRESSANE, Julio. "O signo Sganzerla". In: **Ocupação Rogério Sganzerla**, 2010.
Disponível em: <<https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/>>.
- BRESSANE, Julio. "Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. Entrevista a Julio Bressane di Simona Fina e Roberto Turigliatto". In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (Orgs.). **Julio Bressane**. Torino: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002, p. 233–323.
- BROWN, Calvin S. **Music and literature: a comparison of the arts**. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1948.
- BUDDEN, Julian. **The operas of Verdi: I - From Oberto to Rigoletto**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1978.
- BULLOT, Erik. "Sur quelques films de Carmelo Bene". **Trafic**, v. 22, p. 62–71, 1997.
- BURCH, Noël. "Porter, or ambivalence". In: HOLMAN, Roger (Org.). **Cinema 1900-1906, Vol 1: An analytical study**. Bruxelas: Fiaf, 1982, p. 101–113.
- BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAETANO, Daniel (Org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

- CAMARNEIRO, Fabio Diaz. **Cinema inocente: artes plásticas e erotismo em Filme de Amor, de Júlio Bressane**. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-22092016-141955/>>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- CAMPOS, Augusto de. "Música popular de vanguarda". *In: Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 283–292.
- CAMPOS, Augusto de. "Stefânio Maranhão Mallarmé Sobrinho". *In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (Eds.). Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 20–21.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de, OITICICA, Hélio. "Heliotapes". *In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Orgs.). Julio Bressane: Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio. "Humorísticos da TV brasileira: a trajetória do riso". *Lumina*, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20954>>. Acesso em: 14 jun. 2023.
- CARNEIRO, Gabriel; CALASSO JR., Júlio. "Entrevista: Júlio Calasso" – Parte 3. *Revista Zingu!*, n. 53, 2012. Disponível em: <<https://revistazingu.net/2012/05/28/entrevista-julio-calasso-parte-3/>>. Acesso em: 1 fev. 2023.
- CARNEIRO, Gabriel Henrique de Paula. "Longo caminho da morte (1971) e as fronteiras entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal". *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 7, n. 1, p. 41–62, 2020.
- CASARES, Adolfo Bioy. **Histórias fantásticas**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CAULY, Olivier. **Mise(s) en scène de la répétition: Bergman, Dreyer, Ibsen, Strindberg**. Paris: l'Harmattan, 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. "Ritual e teatro na cultura popular". *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 12, n. 1, 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16354>>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- CELAN, Paul. "Tübingen, Janeiro". *Revista 34*, Trad. Virgínia de Araújo Figueiredo. n. 7, p. 55, 1990.

- CHABERT, Pierre. "Problématique de la répétition dans le théâtre contemporain". *In*: PASSERON, René (Org.). **Création et répétition / Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S.** Paris: Clancier-Guénaud, 1982, p. 157–174.
- CHAUÍ, Marilena. "Do épico-pedagógico ao documentário". *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 455–459.
- CIMENT, Michel. "Der leone have sept cabeças, de Glauber Rocha". **Positif**, n. 121, p. 11–12, 1970.
- COMOLLI, Jean-Louis. "Algumas notas em torno da montagem". **DEVIRES - Cinema e Humanidades**, v. 4, n. 2, p. 12–40, 2007.
- COPLANS, John. "Serial Imagery". **Artforum**, v. VII, n. 2, p. 34–43, 1968.
- CORREA, José Celso Martinez. "O rei da vela: Manifesto do Oficina". *In*: **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 91–102.
- COSTA, Luiz Cláudio da. **Cinema brasileiro (anos 60-70): Dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- COSTA JÚNIOR, Edson Pereira da. **A figura humana no cinema: matéria, desejo e comunidade**. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11092018-164717/>>. Acesso em: 21 set. 2023.
- COUTINHO, Eduardo. "Nota introdutória [2006]". *In*: BERNARDET, Jean-Claude (Ed.). **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 9–11.
- COUTINHO, Eduardo. "O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade". *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 21–47.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DANEY, Serge. "La mort de Glauber Rocha". *In*: **Ciné Journal Vol. 1 (1981-1982)**. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p. 54–60.
- DANEY, Serge. **La maison cinéma et le monde. 4: Le moment Trafic 1991 - 1992**. Paris: P.O.L, 2015.
- DE MORAES, Ninho. **Radiografia de um filme: São Paulo sociedade anônima**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018a.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Ed 34, 2018b.
- DIAS, Rosa. "A Família do Barulho na Belair de Júlio Bressane". *In*: MASSENA, André; BARROS, Tiago (Orgs.). **Filosofia e cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Quintal Rio

Produções Artísticas/Caixa Cultural, 2012. Disponível em:
<<https://revistasofosunirio.files.wordpress.com/2012/03/a-familia-do-barulho-na-belair-de-julio-bressane.pdf>>.

DIRETOR faz um filme sem tempo. **O Estado de São Paulo**, p. 7, 1972.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2002.

DOSSIÊ crítico: Mar de Rosas. **Filme Cultura**, n. 32, 1979. Disponível em:
<<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-32-2/>>.

DUARTE, Theo Costa. "O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo". In: DUARTE, Theo Costa; MOURÃO DE ANDRADE, Patrícia (Orgs.). **Cinema estrutural**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015, p. 42–61.

DUARTE, Theo Costa. Serene Velocity no panorama da arte minimalista. **Revista FAMECOS**, v. 25, n. 3, 2018. Disponível em:
<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/30307>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

DUARTE, Theo Costa. "Guará Rodrigues: a trajetória cinematográfica de um ator-autor." **Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 6, n. 2, p. 148–165, 2019.

DUBORGEL, Bruno. "Vers un recital des sources". In: DUBORGEL, Bruno (Org.). **Figures de la répétition: recherches en esthétique et sciences humaines**. Saint-Étienne: Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Université Jean Monnet, 1992, p. 7–12.

ELDUQUE, Albert. "El vuelo del buitre: Ruy Guerra y la historia de las repeticiones". **La Furia Humana**, n. 30, 2016. Disponível em: <<http://www.lafuriahumana.it/index.php/63-archive/lfu-30/651-albert-elduque-el-vuelo-del-buitre-ruy-guerra-y-la-historia-de-las-repeticiones>>. Acesso em: 6 abr. 2019.

ELDUQUE, Alberto. "Cut it Like a Tambourine Beat: Ricardo Miranda on the Editing of The Age of the Earth". In: SOLOMON, Stephan (Org.). **Tropicália and Beyond: Dialogues in Brazilian Film History**. Berlin: Archive Books, 2017, p. 193–209.

ELDUQUE, Albert. "Matando em série: os assassinatos em Memórias de um estrangulador de loiras". Comunicação apresentada em XXIV Encontro anual da SOCINE. São Paulo (remoto), 28 out. 2021.

SCOREL, Eduardo. "Triunfo e tormento". In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 482–504.

FAUCON, Térésa. "Politique de la répétition (Francis Alÿs, Candice Breitz, Javier Perez)". In: AUELITANO, Alice (Org.). **The Cinematic Experience. Film Contemporary Art, Museum/Film, arte contemporanea, museo**. Pasian di Patro: Campanotto Editore, 2007.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FELMAN, Shoshana. Lyricisme et répétition. **Romantisme**, v. 3, n. 6, p. 3–18, 1973.

- FER, Briony. **The infinite line: re-making art after modernism**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2004.
- FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1998.
- FERREIRA, Jairo. "O longo caminho do Câncer". **Folha de São Paulo**, p. 39, 1978.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.
- FINGERMANN, Dominique (Org.). **Os paradoxos da repetição**. São Paulo: Annablume, 2014.
- FONSECA, Jair Tadeu. Glauber Rocha e a poesia concreta: Poetamenos, poeta-a-mais. **Tantas-Folhas**, v. 1, n. 1, 2020. Disponível em: <<https://tantasfolhas.com/glauber-rocha-e-a-poesia-concreta-poetamenos-poeta-a-mais/>>. Acesso em: 27 jun. 2023.
- FORSTER, E.M. **Aspects of the novel**. Nova Iorque; São Diego; Londres: Harcourt, 1985.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOSTER, Lila. "O gesto amador no cinema de Julio Bressane". **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 47, n. 54, p. 311–333, 2020.
- FRÉDÉRIC, Madeleine. **La répétition: étude linguistique et rhétorique**. Tübingen: Max Niemeyer, 1985.
- FREUD, Sigmund. "Além do princípio do prazer". In: **Obras completas, v. 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. (E-book).
- FREUD, Sigmund. "Recordar, repetir e elaborar". In: **Obras completas v. 10**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. (E-book).
- FREUD, Sigmund. **O infamiliar (Das Unheimliche)**. Trad: Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FROEHLICH, Juliana. **Painting cinematic art: a study on abstraction, expression and experimentalism in visual arts and cinema from Brazil, 1922-1931 and 1950-1968**. Tese de doutorado. Antuérpia: Universiteit Antwerpen, 2018.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. São Paulo: USP, 2018.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- GARDNIER, Ruy; MIRANDA, Ricardo; OLIVEIRA JR., Luiz Carlos; *et al.* "Debate sobre A Idade da Terra". **Contracampo - Revista de Cinema**, n. 74, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradebatecineclubes.htm>>. Acesso em: 11 out. 2017.

- GATTI, José. "Chiaroscuro: Glauber Rocha in Claro". **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 34, n. 28, p. 153–166, 2007.
- GAUDREAULT, André. "Temporality and narrativity in early cinema (1895-1908)". *In*: HOLMAN, Roger (Org.). **Cinema 1900-1906, Vol 1: An analytical study**. Bruxelas: Fiaf, 1982, p. 201–218.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. UNB, 2009.
- GELL, Alfred. **A antropologia do tempo: construções culturais de mapas e imagens temporais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- GENETTE, Gerard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GIACCOIA JÚNIOR, Oswaldo. "Paradoxos da repetição: Nietzsche e Kiekegaard". *In*: FINGERMANN, Dominique (Org.). **Os paradoxos da repetição**. São Paulo: Annablume, 2014, p. 13–46.
- GIDAL, Peter. "Theory and Definition of Structural/Materialist Film". *In*: GIDAL, Peter (Org.). **Structural Film Anthology**. Londres: BFI, 1978, p. 1–21.
- GOLDMAN, Márcio. "A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé". *In*: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). **Candomblé: desvendando identidades**. [s.l.: s.n.], 1987, p. 87–119. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/210887054/Aula-8-GOLDMAN-M-A-construcao-ritual-da-pessoa-1>>. Acesso em: 27 mar. 2023.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. "Bang Bang na SAC". *In*: **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (E-book).
- GRÜNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUIMARÃES, Pedro; OLIVEIRA, Sandro de. **Helena Ignez: atriz experimental**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.
- HAMEL, Jean-François. **Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité**. Paris: Minuit, 2006.
- HEATH, Stephen. "Repetition Time: Notes Around 'Structural/materialist Film'". *In*: **Questions of cinema**. Londres and Basingstoke: Macmillan Press, 1981, p. 165–175.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JOHNSON, Randal. **Cinema Novo x5 – masters of contemporary Brazilian film**. Austin: University of Texas Press, 1984.
- KAEL, Pauline. **I lost it at the movies**. Nova Iorque: Bantam books, 1966.
- KARATANI, Kojin. **History and repetition**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.

- KARTSAKI, Eirini. **Repetition in performance: returns and invisible forces**. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- KAST, Verena. **Sísifo: vida, morte e renascimento através do arquétipo da repetição infinita**. Trad. Erlon José Paschoal. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- KAWIN, Bruce F. **Telling it again and again: repetition in literature and film**. Champaign, Londres, Dublin: Dalkey Archive, 2015.
- KEHL, Maria Rita. "Tortura e sintoma social". In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123–132.
- KHOURI, Walter Hugo. "Depoimento". **Filme Cultura**, n. 12, p. 16–23, 1969.
- KIERKEGAARD, Søren. **Fear and Trembling; Repetition**. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto / Editora PUC-Rio, 2014.
- KUNTZEL, Thierry. "L'autre film". In: **Thierry Kuntzel: Galerie nationale du Jeu de paume**. Paris: Ed du Jeu du Paume, 1993, p. 28–31.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed 34, 2009.
- LAWDER, Standish D. **The cubist cinema**. Nova Iorque: Nova Iorque University Press, 1975.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O homem nu (Mitológicas v. 4)**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- LONGO caminho da morte. Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Acesso em: 1 fev. 2023.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MACDONALD, Dwight. **On movies**. Nova Iorque: Da Capo Press, 1981.
- MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. **Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira**. Tese de doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.

- MACIEL JUNIOR, Auterives; LOBO, Amanda Souza Avila. "A experiência do fora em Bang bang: os movimentos erráticos no cinema menor de Andrea Tonacci". **ALCEU**, v. 21, n. 39, p. 139–158, 2019.
- MAGALHÃES, Maria Rosa; STAM, Robert. "Dois encontros de um líder com o povo: uma desconstrução do populismo". *In*: GERBER, Raquel (Org.). **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 148–156.
- MARDORE, Michel. "Diaphragme à quatre". **Cahiers du cinéma**, n. 160, p. 83–84, 1964.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MCGLAZER, Ramsey. **Old Schools: Modernism, Education, and the Critique of Progress**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2020. Disponível em: <<http://ebookcentral.proquest.com/lib/sorbnouv/detail.action?docID=5987169>>. Acesso em: 2 maio 2023.
- MELO, Luís Alberto Rocha. Krysto Redentor (A idade da terra). **Contracampo - Revista de Cinema**, n. 58, sem data. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/cristoglauber.htm>>. Acesso em: 16 maio 2023.
- MESQUITA, Cláudia. "Resistir à morte: a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho". **DEVIRES - Cinema e Humanidades**, v. 12, n. 2, p. 38–51, 2015.
- MESQUITA, Cláudia Cardoso. "Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho". **Galáxia (São Paulo)**, n. 31, p. 54–65, 2016.
- MILLER, J. Hillis. "Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line". **Critical Inquiry**, v. 3, n. 1, p. 57–77, 1976.
- MILLER, J. Hillis. **Fiction and repetition**. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- MONZANI, Josette Alves de Souza. "O construtivismo de Glauber". **Folha de São Paulo**, p. 8–10, 1986.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MOULLET, Luc. "Entretien avec Luc Moullet". **Cahiers du Cinéma**, n. 216, p. 40–49; 56–62, 1969.
- MOURA, Hudson. "Glauber Rocha et l'image-exil dans Claro". **Cinémas**, v. 15, n. 1, p. 81–103, 2005.
- MOURÃO DE ANDRADE, Patrícia. "Contrassonho". **Revista Zum de Fotografia**, n. 23, p. 164–183, 2022.
- MOUREN, Yannick. **Le flash-back**. Paris: Arman Colin, 2005.
- MÜLLER, Adalberto. "Muito além da adaptação: a poesia do cinema de Terra em transe". **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 13, p. 115–140, 2008.

- NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- NEHRING, Marta Moraes. **São Paulo no cinema: a representação da cidade nos anos 1960**. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-215958/>>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- NETO, Torquato. "A família do barulho é da pesada". *In*: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.
- NOVAES, Regina. "Violência Imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho". **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n. 3, p. 187–207, 1996.
- NUNES, Rodrigo. "Terra em transe, cinema e política: 45 anos". *In*: **Prêmio de Ensaísmo Serrote**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 26–48.
- OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OLIVEIRA, Sandro de. "O corpo místico do ator experimental no cinema". **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, v. 48, n. 1, p. 1–23, 2023.
- OLIVEIRA, Mayara Fior. **Raccords e faux raccords e a construção do discurso na montagem cinematográfica**. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-22022018-171553/>>. Acesso em: 13 jan. 2020.
- OLIVEIRA, Rodrigo. "A caça do cinema-rinoceronte: Bang-bang, 1971". **Contracampo - Revista de Cinema**, v. 79, sem data. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/79/artbangbang.htm>>. Acesso em: 5 fev. 2020.
- OLNEY, Ian. "Repetition (with difference) and Ludic Deferral in the later films of Luis Buñuel". **Quarterly Review of Film and Video**, v. 18, n. 1, p. 71–82, 2001.
- PARANAGUÁ, Paulo. "Cabra marcado para morrer". *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 478–482.
- PARENTE, André. "O giro como atrator estranho". *In*: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe (Orgs.). **Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: Sesc, 2019, p. 42–58.
- PASSERON, René (Org.). **Création et répétition / Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S.** Paris: Clancier-Guénaud, 1982.
- PASTA JR., José Antônio. "O ponto de vista da morte - uma estrutura recorrente na cultura brasileira". **Revista da Cinemateca Brasileira**, v. 1, n. 1, p. 6–15, 2013.
- PRAK-DARRINGTON, Emmanuelle. **Magies de la répétition**. Lyon: ENS Éditions, 2021. Disponível em: <<https://books.openedition.org/enseditions/16369>>.

- PUCCI JR., Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras : filmes produzidos nos anos 60 e 70**. São Paulo: Heco Produções, 2012.
- QUINTELA, Vilma Mota. **Literatura de cordel: ensaios**. Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas, SP, 1996.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, Nuno. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019.
- RAMOS, Nuno. "Brasil enfrenta duplo apocalipse com Bolsonaro e coronavírus". **Folha de São Paulo**, 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/brasil-enfrenta-duplo-apocalipse-com-bolsonaro-e-coronavirus-reflete-nuno-ramos.shtml>>. Acesso em: 4 maio 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANDEL, Don Michael (Org.). **The Harvard Dictionary of Music**. Cambridge e Londres: The Belknap Press of Harvard Universtiy Press, 2003.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. "The Paradoxical Status of Repetition". **Poetics Today**, v. 1, n. 4, p. 151–159, 1980.
- ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceyro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. "Coutinho, leitor de Benjamin". **DEVIRES - Cinema e Humanidades**, v. 8, n. 2, p. 118–137, 2011.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. **Écraniques: le film du texte**. Lille: Presses universitaires de Lille, 1990.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. "A montagem e a cena ou dois estatutos do povo". *In*: GERBER, Raquel (Org.). **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 157–169.
- RUFINO, Luiz. "Performances Afro-diaspóricas e Descolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas". **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 40, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41797>>. Acesso em: 3 abr. 2023.
- SAFATLE, Vladimir. "O devedor que vem até mim, o deus que aposta e os amantes que se desencontram: a construção do conceito lacaniano de repetição". *In*: FINGERMANN, Dominique (Org.). **Os paradoxos da repetição**. São Paulo: Annablume, 2014, p. 55–80.

- SAILORMOON, Wally. **Me segura que eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1972.
- SALLES, João Moreira. "Morrer e nascer – duas passagens na vida de Eduardo Coutinho". *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 365–375.
- SÁNCHEZ, Pedro Poyato. "Suspensión del sentido y repetición en El ángel exterminador (Buñuel, 1962)". **Fotocinema: revista científica de cine y fotografía**, n. 3, p. 3–16, 2011.
- SANTIAGO, Silvano. **35 ensaios de Silvano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANTIAGO, Silvano (Org.). **Glossário de Derrida; trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. São paulo: Cosac Naify, 2002.
- SCHEFER, Raquel. "Brasil ! #4: Un cinéma de la non-conciliation. A propos d'Os Cafajestes de Ruy Guerra". **Debordements**. Disponível em: <<http://www.debordements.fr/Brasil-4>>. Acesso em: 24 jul. 2019.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Mauro Alice: um operário de filme**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. "Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história". **Novos estudos CEBRAP**, n. 72, p. 119–135, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. "O fio da meada". *In*: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 459–465.
- SGANZERLA, Rogério. **Edifício Rogério – Textos Críticos 1**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
- SHAHAM, Inbar. "The Structure of Repetition in the Cinema: Three Hollywood Genres". **Poetics Today**, v. 34, n. 4, p. 437–518, 2013.
- SIETY, Emmanuel. **Fictions d'images: Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009. Disponível em: <<https://books.openedition.org/pur/1999>>.
- SILVA, Jaison Castro. Metrôpole e melancolia: a ansiedade pela captação da realidade urbana no cinema brasileiro dos anos 1960. **O olho da história**, n. 13, 2009.
- SILVA, Jaison Castro. **A tessitura insuspeita: cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luiz Sérgio Person (1960-1968)**. Tese de doutorado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.
- SIMMEL, Georg. "A metrôpole e a vida mental". *In*: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Trad. Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 11–25.

- SITNEY, P. Adams. "O cinema estrutural". *In*: DUARTE, Theo Costa; MOURÃO DE ANDRADE, Patrícia (Orgs.). **Cinema estrutural**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015, p. 10–38.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed 34, 2008.
- STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: cinema e literatura de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- STAM, Robert. Terra em Transe. **Revista Discurso**, v. 7, n. 7, p. 169–181, 1976.
- STEIN, Gertrude. "Portraits and repetition". *In*: **Writings 1932-1946**. Nova Iorque: Library of America, 1988, p. 287–312.
- TELLES, Renata. **Roberto Schwarz vai ao Cinema: Imagem, Tempo e Política**. Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.
- THOMPSON, Kristin. "The concept of cinematic excess". **Ciné-Tracts**, v. 1, n. 2, p. 54–63, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TOMACHEVSKI, B. "Temática". *In*: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura – Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p. 169–204.
- TOMICHE, Anne. "Histoire de répétition". *In*: ENGÉLIBERT, Jean-Paul; TRAN-GERVAT, Yen-Maï (Orgs.). **La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 19–31. (Interférences). Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/35004>>. Acesso em: 28 jul. 2019.
- TONACCI, Andrea. "Fotogramas comentados: Cinema em alto relevo". **DEVIRES - Cinema e Humanidades**, v. 9, n. 2, p. 106–113, 2012.
- TURIM, Maureen. **Flashbacks in film: memory and history**. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1989.
- TURVEY, Malcom. "The avant-garde and the 'new spirit': the case of 'Ballet mécanique'". **October**, v. 102, p. 35–58, 2002.
- UCHÔA, Fábio Raddi. "Traços da perambulação no Cinema Marginal". **ALCEU**, v. 16, n. 33, p. 157–74, 2016.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VIANA, Antonio Moniz. "Terra em transe. **Correio da Manhã**, 1967. Disponível em: <<http://www.bancodeconteudos.gov.br/textos/760434>>. Acesso em: 24 maio 2022.
- VIEIRA, João Luiz. "Lixo, marginais e chanchada". *In*: PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. São Paulo: Heco Produções, 2012, p. 107–108.
- VIEIRA, João Luiz; STAM, Robert. Parody & marginality: the case of Brazilian Cinema. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, n. 28, p. 20–49, 1985.

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

WAHRHAFTIG, Alexandre. "'Lavra-dor', filme-poema: a relação entre cinema e poesia a partir da repetição". **AVANCA | CINEMA**, p. 585–591, 2021a.

WAHRHAFTIG, Alexandre. "Transe e desconstrução: a repetição nos corpos de Copacabana mon amour e A idade da terra". **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, v. 46, n. 46, 2021b. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/47231>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

XAVIER, Ismail. "Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto". **Filme Cultura**, n. 38/39, p. 69–73, 1981.

XAVIER, Ismail. "A idade da terra e sua visão mítica da decadência". **Cinemais**, n. 13, p. 153–184, 1998.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

XAVIER, Ismail. São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago. **Sinopse Revista de Cinema**, n. 11, p. 18–25, 2006.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.