

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

ALINE GABRIELLE RENNER

Por um cinema do sensível:

o realismo sensório em *Juventude em marcha* e *Luz silenciosa*

São Paulo

2021

ALINE GABRIELLE RENNER

Por um cinema do sensível:

o realismo sensório em *Juventude em marcha* e *Luz silenciosa*

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

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Araújo Silva

São Paulo

2021

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)

Renner, Aline Gabrielle

Por um cinema do sensível: o realismo sensório em
Juventude em marcha e Luz silenciosa / Aline Gabrielle
Renner; orientador, Mateus Araújo Silva. - São Paulo,
2021.

117 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Cinema. 2. Realismo. 3. Sensorialidade. I. Araújo
Silva, Mateus . II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Aline Gabrielle Renner

Título: Por um cinema do sensível: o realismo sensório em *Juventude em marcha* e *Luz silenciosa*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Profª. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profª. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio incondicional.

Aos amigos que fiz em São Paulo e aos que me acompanhavam de Porto Alegre.

Ao Prof. Mateus Araújo Silva, pela acolhida, paciência e incentivo. Aos professores Miriam de Souza Rossini e Maurício Liesen, por aceitarem participar da banca.

Ao Prof. Ciro Marcondes Filho, pela oportunidade e pelos ensinamentos.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001."

Resumo

A dissertação consiste numa reflexão sobre a possibilidade de um cinema erguido a partir do sensível, isto é, no corpo e nos sentidos. Buscamos aprofundar a noção do sensível a partir do filósofo e antropólogo François Laplantine e relacioná-la à tendência do realismo sensório no cinema contemporâneo. Partindo do princípio de que essa tendência revela-se sobretudo por uma inspeção prolongada da realidade física, propomos um estudo dos filmes *Juventude em marcha* (2006), do realizador português Pedro Costa, e *Luz silenciosa* (2007), do mexicano Carlos Reygadas, a partir de dois eixos: o trabalho com o tempo e o trabalho com a matéria. A partir desses eixos, buscamos compreender como os filmes participam de uma retomada, no âmbito do cinema mundial contemporâneo, de uma tendência realista que resgata a sensorialidade, produzindo obras ao mesmo tempo estéticas e políticas.

Palavras-chave: sensível; realismo sensório; materialidade; duração.

Abstract

This dissertation consists of a reflection on the possibility of a cinema built from the sensible, that is, in the body and the senses. We seek to deepen the notion of the sensible from the philosopher and anthropologist François Laplantine and relate it to the trend of sensory realism in contemporary cinema. Assuming that this tendency is revealed mainly by a prolonged inspection of physical reality, we propose a study of the films *Juventude em marcha* (2006), by Portuguese director Pedro Costa, and *Luz silenciosa* (2007), by Mexican Carlos Reygadas, based on two axes: the work with time and the work with materiality. Based on these axes, we seek to understand how these films participate in a resumption, within contemporary world cinema, of a realistic trend that rescues sensoriality, producing works that are both aesthetic and political.

Keywords: sensible; sensory realism; materiality; duration.

Lista de figuras

Figura 1 - Cena de abertura	61
Figura 2 - No apartamento de Vanda	62
Figura 3 - Revelação dos detalhes de uma flor	64
Figura 4 - A performance de Brel	67
Figura 5 - Ventura e Lento	70
Figura 6 - Planos de Ventura	72
Figura 7 - Construções temporais falsificantes	76
Figura 8 - Ventura	86
Figura 9 - Johan chora na cozinha	88
Figura 10 - Esther e Johan no carro	89
Figura 11 - Planos de Ventura	93
Figura 12 - Planos de Ventura	96
Figura 13 - Cena do banho em família	98
Figura 14 - Mãos em cena	100
Figura 15 - Marianne sendo tocada por Johan	100
Figura 16 - Marianne toca o sol	101
Figura 17 - Planos fechados de Marianne e Johan em momento íntimo	104
Figura 18 - Plano fechado do rosto do pai de Johan	104
Figura 19 - Caminhada	105
Figura 20 - O beijo de Marianne e Johan	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. REALISMOS	12
1.1 Realismo e neorealismo	12
1.2 Perspectivas do retorno do real e teorias corpóreas	19
1.3 O realismo sensório	28
2. O REAL EM TOM MENOR	38
2.1 O grande e o pequeno	41
2.2 Modos de aproximação	44
3. DOIS DIRETORES: CONDUTAS DO OLHAR	48
3.1 Pedro Costa e uma trilogia	48
3.2 Carlos Reygadas	52
3.3 Aproximações	56
4. O TRABALHO COM O TEMPO	59
4.1 Viver uma duração: tempos mortos e potências do falso	60
4.2 Planos longos e lentidão: o tempo das pequenas percepções	77
5. O TRABALHO COM A MATÉRIA	90
5.1 Considerações sobre o corpo em Juventude em marcha	90
5.2 A visualidade háptica em Luz silenciosa	97
SAÍDAS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é pensar um cinema erguido a partir do sensível. Desde sua primeira versão, apresentada ainda durante o processo seletivo para este Programa de Pós-Graduação, até o momento, este texto sofreu alterações significativas. Algumas ideias foram abandonadas, recortes teóricos, guardados. De modo geral, o tema desta dissertação é impulsionado por questões que me acompanham desde minha graduação em Comunicação Social, envolvendo relações entre corpo e sensorialidade, experiência estética e produção de sentidos no cinema. Delineava-se, então, meu interesse por formas cinematográficas “dissidentes” das grandes narrativas, por filmes que possuíam o poder de suspender meu pensamento no momento e na condição na qual os experienciava: como simples espectadora. Perguntava-me, então, por que alguns filmes nos capturam de modo tão pungente, e se haveria filmes em que os sentidos, ou a dimensão sensorial, de algum modo se sobressaísse em relação à dimensão da linguagem, isto é, dos sentidos e da interpretação. Perguntava-me, ainda, sobre a relevância que possuem as sensações e as impressões íntimas do pesquisador numa investigação no campo da Comunicação.

Apesar das mudanças que se apresentaram ao longo do percurso da pesquisa, algo mostrou-se perene: uma intuição inicial, uma zona de interesse; algo que atravessa campos de saber sem reclamar pertencimento a qualquer domínio único. Ela é melhor expressa por um questionamento, ou provocação, colocada pelo filósofo e antropólogo francês François Laplantine (2003), operando como gatilho para a reflexão que este trabalho deseja pôr em marcha. Questionando-se a respeito da potência do cinema de resistir à contemporânea inflação dos sons e das imagens que provocam, hoje, nos termos do autor, “uma anestesia das sensações e da reflexão”, Laplantine toma o problema ontológico de André Bazin (“o que é o cinema?”) e, aludindo à célebre pergunta de Espinosa (“o que pode o corpo?”), transpõe-no para o cenário contemporâneo, questionando: o que pode fazer o cinema hoje?

Afinal, o que pode fazer o cinema hoje? Qual a sua potência? A motivação por trás destes questionamentos alinhava-se a outros tantos levantados no âmbito do projeto de pesquisa coordenado pelo meu então orientador Ciro Marcondes Filho em seu projeto de pesquisa “Comunicação do sensível”, proposto no âmbito do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (FiloCom). Reagindo contra uma ideia trivial da comunicação como simples contato, troca, transmissão ou transferência de informações, o projeto buscava compreender o acontecimento comunicacional a partir de uma relação estética, como o efeito incorpóreo de um encontro entre corpos (entre pessoas ou entre pessoas e obras) que resiste à própria

compreensão, à linguagem e à interpretação, produzindo efeitos de transformação naqueles que o vivenciam. O projeto buscava dedicar-se especificamente àquilo que Marcondes Filho denominava de “formas sensíveis de comunicação”: a transformação que ocorre nos indivíduos a partir daquilo que é muito sutil e discreto, através de pequenas observações e mínimas sensações, longe de experiências calcadas no excesso, no hiperbólico, no espetacular ou no explícito.

Os esforços empreendidos neste trabalho visam contribuir para as discussões lançadas por Marcondes Filho acerca da “comunicação do sensível”, trazendo-as para o campo de reflexão do cinema. De modo específico, proponho testar a viabilidade da aproximação dessa noção (do “sensível”) com a tendência estética identificada pelo pesquisador Tiago de Luca no âmbito do cinema contemporâneo, denominada por ele de “realismo sensorial”. Segundo de Luca (2015), esta tendência representaria uma retomada de preceitos clássicos da estética realista, como a filmagem em locação, o uso de atores não profissionais, a profundidade de campo e o plano-sequência. Por outro lado, ela se distanciaria de sua manifestação histórica através de uma aplicação hiperbólica do plano-sequência, promovendo uma experiência contemplativa ancorada na duração e na inspeção prolongada da realidade material.

O interesse pelo tema foi oportunamente alimentado pelo meu desejo de investigar o filme *Juventude em marcha* (2006), do diretor português Pedro Costa. A figura central de *Juventude* é Ventura, imigrante cabo-verdiano e antigo operário da construção civil. Ao longo dos 156 minutos do filme, acompanhamos Ventura em deambulações entre o bairro das Fontainhas (já então esvaziada, exceto por uma última casa com uma última moradora, uma de suas filhas) e as paredes “excessivamente brancas” e do novo bairro Casal da Boba, para o qual os moradores das Fontainhas foram removidos. Ventura visita seus muitos filhos (reais e imaginários), vai à Fundação Calouste Gulbenkian (a qual ajudou a construir mas é impedido de frequentar), e recita uma dezena de vezes uma carta de amor que nunca é escrita. O que sabemos dele é construído adivinhando-se e juntando os diversos fragmentos de suas falas lacônicas e as elipses temporais incrustadas ao longo do filme, marcado por longos planos fixos, geralmente planos médios ou abertos em que a iluminação natural deixa ver, às vezes com dificuldade, fragmentos das passagens mais banais: um quarto, uma mesa, um muro. Nelas, inscrevem-se, lentamente, o silencioso desenrolar dos gestos contidos e um tanto magistrais de Ventura. Temos, a todo tempo, a sensação de que “nada está acontecendo”. Mas dali, dos longos silêncios e dos registros cotidianos de Ventura entre os bairros das Fontainhas e do Casal da Boba, surge algo da ordem do não-dito, uma potência que é ao mesmo tempo estética e política.

Acolhendo as sugestões recebidas na ocasião do exame de qualificação, optamos por trazer à análise também o filme *Luz silenciosa* (2007), do mexicano Carlos Reygadas. Assim como em *Juventude em marcha*, há o uso de atores não profissionais, especificamente moradores da comunidade menonita local, em Chihuahua, no México. Aqui, a figura central é Johan, homem religioso, casado e pai de uma família grande. Apaixonado por outra mulher, Johan divide-se entre a lida do campo e os sentimentos de paixão e culpa que o atormentam. De modo análogo ao filme de Pedro Costa, aqui também a construção temporal dificulta a compreensão de uma linha cronológica: o sol forte dos dias de colheita é contraposto por uma sequência em que a paisagem bucólica é tomada pela neve, sem que haja uma evolução temporal plausível. Mas, se o estranhamento no filme de Costa surge muito em decorrência das elipses temporais, no filme de Reygadas há ainda um outro fator: o milagre que testemunhamos ao final do filme quando a esposa de Johan retorna à vida.

Observando que ambos os filmes manifestam, de distintos modos, elementos que permitem-nos pensá-los como exemplos da nova tendência proposta por de Luca (2015), nossa hipótese aqui é de que os elementos formais e narrativos que dão a ver essa nova tendência estética estão intimamente ligados àquilo que Laplantine sustenta como um “modo de pensamento sensível no cinema”: um modo de conhecimento que se dedica ao infinitesimal, às “pequenas ligações e ínfimas gradações” (LAPLANTINE, 2003), que pretende dar conta das singularidades e especificidades do ser humano em seus modos de vida cotidiana e das maneiras extremamente diversas do sentir e do significar.

Desse modo, o objetivo principal deste trabalho é refletir sobre como *Luz silenciosa* e *Juventude em marcha*, enquanto filmes que lançam mão de estratégias estéticas ligadas à chamada tendência do realismo sensório, são guiados por um pensamento articulado não pela ordem do racional, mas do sensível, do afeto; que, buscando apreender o real em sua opacidade natural – duracional, ambígua, contingente, misteriosa –, convidam a uma experiência espectral marcada tanto pela potência política quanto pela imersão sensorial. Não à toa, ambos os diretores são listados por Tiago de Luca (2015) entre aqueles que, ao redor do mundo, têm realizado, na última década, filmes que reconfiguram os princípios tradicionalmente associados ao realismo cinematográfico. No entanto, mais do que constar numa lista ou adequar-se a um conceito (o “realismo sensório”), os dois filmes se aproximam, sobretudo, por meio de uma conduta do olhar de seus diretores.

Entre eles, observa-se que Pedro Costa é aquele que tem sido mais estudado em âmbito nacional. Em 2008, a revista *Devires*, da Universidade Federal de Minas Gerais, publicou um dossiê dedicado ao diretor; em 2010, o Centro Cultural do Banco do Brasil

estреou uma mostra dedicada a sua obra, juntamente com a publicação de um catálogo com diversos textos. Em pesquisa à Biblioteca Digital de Teses e Dissertações¹, realizada em março de 2020, constam duas dissertações de mestrado e cinco teses de doutorado que tratam diretamente de sua obra; esse número é significativamente menor para Carlos Reygadas, constando apenas uma dissertação de mestrado a respeito do estilo cinematográfico do diretor, defendida em 2014 por Hugo Leonardo Castilhos dos Reis na Universidade de São Paulo. Percebe-se, assim, que há uma carência de estudos sobretudo a respeito da obra de Reygadas, muito embora, internacionalmente, ambos os diretores tenham grande popularidade nos circuitos de mostras e festivais de cinema e mesmo em galerias de arte.

A estrutura do trabalho não está organizada de modo a abordar os filmes a partir de dois aspectos comuns e preponderantes que se relacionam diretamente com seu engajamento ao realismo sensório: o trabalho com o tempo e o trabalho com a matéria. O primeiro capítulo, então, traça um breve panorama a respeito da tendência realista no âmbito da história do cinema, passando por dois de seus maiores teóricos: André Bazin e Siegfried Kracauer. A seguir, propomos um breve panorama das chamadas “teorias corpóreas” do cinema para, então, introduzirmos a ideia-chave de “realismo sensório” a partir de Tiago de Luca (2015).

O segundo capítulo consiste na apresentação do pensamento de François Laplantine acerca do sensível, sendo também o momento em que exponho o modo como pretendo aproximar-me dos filmes ao longo do estudo. O terceiro capítulo dedica-se a apresentar o percurso de cada um dos diretores a fim de situar as obras estudadas no contexto da filmografia de cada um, sugerindo, ao fim, aproximações entre ambos na forma de uma conduta do olhar. Nos dois capítulos seguintes, aprofunda-se o estudo das obras segundo dois eixos sugeridos: o “trabalho com o tempo” e o “trabalho com a matéria”. Para tanto, recorreremos a autores como Gilles Deleuze, José Gil e Laura Marks. A partir destes dois eixos, acredito ser possível investigarmos como *Luz silenciosa* e *Juventude em marcha* participam de uma retomada, no âmbito do cinema mundial contemporâneo, de uma tendência realista que resgata e privilegia a dimensão sensível, produzindo obras ao mesmo tempo estética e politicamente potentes.

¹ Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/>. Acesso em março de 2021.

1. REALISMOS

Este capítulo busca apresentar os fundamentos do “realismo sensório” ou “realismo dos sentidos” (*realism of the senses*), nos termos formulados pelo autor Tiago de Luca (2013). Partindo da teoria pioneira de André Bazin, de Luca demonstra como esta vem sendo ressignificada no cinema mundial contemporâneo a partir de um modo sensório de endereçamento fundado na observação prolongada da realidade física. A fim de contextualizar a discussão, faz-se necessário introduzir brevemente o entendimento de realismo cinematográfico que reside no núcleo dessa reflexão, o que fazemos a partir das teorias realistas de Bazin e Siegfried Kracauer. A partir da aproximação da fenomenologia em Bazin, também apresentamos algumas perspectivas de teorias do corpo que, desde a década de 90, ganharam espaço nos estudos fílmicos e representaram uma retomada das ideias do autor. Ao final, trazemos a proposta de uma conexão entre a tendência estética do realismo sensório e a noção de “sensível” em François Laplantine e outros autores a fim de delinear os princípios metodológicos que nos guia.

1.1 Realismo e neorealismo

No âmbito das Artes Plásticas e na Filosofia, a compreensão da Estética sobre a relação entre Arte e Natureza gira, de acordo com Nicola Abbagnano (2007), em torno de três concepções fundamentais: da arte como imitação, da arte como criação e da arte como construção. Dessas três concepções, isoladas ou combinadas entre si, derivam alguns sentidos do termo Realismo, com postulados que nos remetem ao percurso da teoria do cinema e certa sistematização dualista que efetuou uma distinção pragmática entre teóricos “formalistas” e “realistas”. Muito embora tal distinção seja interessante como ponto de partida para o enfrentamento de questões estéticas suscitadas pelas diferentes práticas cinematográficas, devemos evitar aplicar tal esquematização automaticamente, sem refletir sobre o contexto cultural e sobre as condições sociais e materiais específicas de cada época (XAVIER, 2014b).

Por outro lado, é importante pontuar que a questão do realismo no cinema possui uma tradição de pensamento particular, independente do debate acerca do realismo em outras áreas, como nas artes plásticas, na literatura e no teatro. Considerando os diversos ciclos realistas que o cinema teve, cada um com suas particularidades, pontuamos a definição encontrada em Jacques Aumont e Michel Marie:

O Realismo reivindica a construção de um imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea. [...] De maneira geral, foram poucos os movimentos cinematográficos que procuraram algo totalmente diferente do Realismo no sentido da definição dada no século XIX; quase todos os movimentos que dele se afastaram, ou que reagiram contra o Realismo, respeitaram, no entanto, em parte, o programa de adequação ao real ou de revelação do real. Por isso, sempre foi difícil definir, no cinema, correntes realistas, e isso se deu sempre em nome de critérios extra-cinematográficos e geralmente extra-artísticos (AUMONT; MARIE 2006, p. 253).

Assim, embora o conceito de realismo cinematográfico seja maleável, sendo frequentemente fragmentado em categorias menores e subespécies e definido relativamente a um período e lugar particular, é possível falar de algumas tendências, tanto em termos de temática quanto em termos de meios de produção (MELLO, 2019) que são observáveis no tipo de realismo presente em Pedro Costa e Carlos Reygadas. Conforme Lúcia Nagib e Cecília Mello (2009), “realismo” se distingue da chamada narrativa clássica realista, estética ainda hoje largamente explorada nos filmes hollywoodianos, cujo objetivo é criar uma “impressão de realidade”. Substituindo a mimese narrativa, a hipótese a ser explorada remete ao conceito fundador de André Bazin sobre a ontologia da imagem fotográfica, baseada na impressão, ou no rastro do objeto na emulsão química que ocorre sem a mediação do homem. As teorias realistas de Bazin e Kracauer emergiram com força após a Segunda Guerra Mundial, momento dominado por uma reavaliação dos horrores e das mentiras perpetradas pelas ideologias nazistas e fascistas. O cinema teve um papel notório nessa tentativa de expurgo por meio de um interesse renovado pelo real, pelo cotidiano, pelo banal, e teve no neorealismo italiano sua mais alta expressão.

Quando falamos em realismo cinematográfico, dificilmente escapamos da teoria pioneira de André Bazin, lançada entre os anos 40 e 50 – muito embora a temática já se apresentasse desde a década de 20 na teoria do cinema, com Béla Balázs e Jean Epstein (NAGIB; MELLO, 2009). Bazin nunca escreveu um livro de teoria de cinema, contudo, sua vasta produção crítica e ensaística dedicou-se a problemáticas essenciais a respeito da transição do cinema clássico para o cinema moderno, sendo a reflexão e a sistematização acerca do realismo cinematográfico uma das suas contribuições elementares para a teoria fílmica. Sua tese sobre a “vocação realista” do cinema é desenvolvida ao longo de diversos textos críticos sobre o cinema italiano do pós-guerra. Nos termos de Ismail Xavier (2014a, p. 79), a importância de Bazin, “figura-eixo” na teoria do cinema e o mais sutil intérprete do neorealismo, está institucionalmente expressa na sua posição de cofundador e cérebro fundamental dos *Cahiers du cinéma*, lançado em 1951.

Rompendo com os teóricos da vanguarda, opondo-se ao esteticismo expressionista alemão, à “insossa idolatria da estrela hollywoodiana” (BAZIN, 2014, p. 281) e aos teóricos russos, Bazin encara a trajetória do cinema não como desenvolvimento na direção de uma arte pura absolutamente plástica e não-narrativa, mas como uma progressão rumo a um estilo narrativo cada vez mais realista. É nesse sentido que o autor aponta a vitória dessa tendência estética na década de 40. O esforço de Bazin, então, consistiu na defesa da legitimidade da missão realista do cinema, ou, nas palavras do autor, na sua vocação especial para “expressar a significação concreta e essencial do mundo” (XAVIER, 2014b, p. 83). De acordo com Ismail Xavier, a questão central do pensamento baziniano foi a da

[...] “vocação realista” do cinema, não propriamente como veiculação de um visão correta e fechada do mundo, mas como forma de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações. Realismo, então, como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisível, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas (XAVIER, 1991, p. 10).

Nessa defesa, dois pontos são essenciais: o primeiro, na origem de tudo, está sua crença na dimensão “ontológica” do processo fotográfico e, por consequência, da objetividade essencial que dá credibilidade à imagem cinematográfica. Bazin acentua o vínculo essencial entre um objeto e sua imagem fotográfica, entendida como vestígio da coisa, testemunho de sua existência. Para o autor, Niépce e Lumière são os dois redentores da obsessão das artes plásticas pela semelhança, visto que a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão pelo realismo, visto que a fotografia possui, em relação à pintura, uma originalidade definitiva: sua objetividade essencial. Devido ao seu processo físico-químico, a fotografia se beneficiaria de uma “transferência de realidade da coisa para sua reprodução” (BAZIN, 2014, p. 32), e suas virtualidades estéticas residem na sua capacidade de revelação do real. Esse traço de realidade que a imagem fotográfica possui (sua “ontologia”, nos termos do autor) foi traduzido posteriormente por Peter Wollen², na década de 70, como sua “indexicalidade”, aludindo ao índice de Peirce.

Desse modo, a fotografia e, conseqüentemente, o cinema, possuiriam uma relação “ontológica” com o real, derivada de sua natureza automática. Haveria também, então, uma missão ontológica da fotografia: testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar que ela revele o que há de essencial. No caso do cinema, que herda do processo físico-químico da fotografia tal missão de revelação do real, a realização do realismo

² WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in Cinema*. Londres: Secker & Warburg, 1972/1998.

verdadeiro depende de uma ilusão, de artifícios. Nesse sentido, Bazin considera legítima a manipulação que “salva a inocência do cinema” (XAVIER, 2014, p. 84). Isto é, o cineasta pode construir todas as ilusões, desde que seus truques colaborem com a objetividade essencial do registro cinematográfico, compondo um espaço construído “à imagem do real”.

O segundo ponto-chave de sua defesa refere-se à crítica à montagem e à decupagem clássicas, defendendo a utilização da profundidade de campo e do que Bazin denominou “plano-sequência”. Tomando Orson Welles, Renoir, Willian Wyler e o movimento italiano como ponto de partida, Bazin procura demonstrar como o plano-sequência, “as relações contidas simultaneamente numa mesma imagem, os movimentos de câmera e a exploração de um espaço que se abre continuamente” revelam o essencial, fornecendo uma experiência equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta, isto é, em sua “*duração concreta*” (XAVIER, 2014, p. 87, grifo do autor). Para Bazin, a mais modesta montagem já impõe uma direção que tende a dar uma unidade de sentido para os eventos, o que vai de encontro ao que ele entende por “objetividade”: o respeito à ambiguidade imanente ao real. O realismo estético

[...] não está no discurso que reorganiza os dados imediatos do real de modo a decifrá-lo e ir além da percepção. A representação legítima das coisas e dos fatos não é senão a sua representação integral, trabalhada, artificial, por isso mesmo estética; mas, acima de tudo, respeitosa, evitando acréscimos, de modo a que cada coisa responda por si mesma, ocupando o seu lugar que marca sua presença na realidade bruta. [...] O realismo estético não é a expressão de um pensamento, mas um exercício do olhar (XAVIER, 2014, p. 88-89).

Assim, o modelo realista de Bazin teria seus procedimentos-chave enraizados já no cinema mudo, em diretores como F. W. Murnau e Erich Von Stroheim, sendo, posteriormente, consolidado em vertentes do cinema moderno, por meio da decupagem em profundidade de campo, como ocorre no cinema de Orson Welles e William Wyler. Com Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, os efeitos de montagem serão frequentemente atenuados em função de um investimento no plano de longa duração como procedimento capaz de evidenciar a ambiguidade inerente ao real, subvertendo a noção de que a essência da linguagem cinematográfica estaria na montagem.

Em certas passagens de seus textos sobre o neorealismo, Bazin refere-se ao respeito pela integridade fenomenológica dos fatos. Nesse sentido, podemos perceber que uma tradição fenomenológica no cinema divide suas origens com questões do realismo. Sua aproximação com a fenomenologia deriva de sua teoria acerca do caráter ontológico da fotografia e surge como respeito à aparência dada, como fé no fenômeno como algo que se

auto-revela – nesse sentido Xavier fala em “realismo revelatório” a respeito de Bazin, na medida em que este defendia que a “vocalização profunda” do cinema é “mostrar antes de expressar” e que o objetivo final do cinema deveria ser não tanto significar como revelar. Decorre desse interesse também sua reprovação da montagem fílmica como defendida pela tradição soviética ou clássica, a qual introduziria muita abstração na estrutura da imagem, bem como sua preferência pelo plano-sequência, que preserva e respeita a unidade espaço-temporal, permitindo que os objetos e atores retenham sua integridade para além dos fins narrativos; e, por fim, seu apreço pela filmagem em locação, por atores não profissionais e narrativas elípticas do neorealismo italiano, cujo foco na aparência, isto é, na simples presença das coisas no mundo, faziam dessa tendência estética uma verdadeira fenomenologia. Em suma, a fenomenologia de Bazin representa uma contemplação reveladora de um transcendente “que se insinua no real, em última instância, representado na ambiguidade e no mistério que rodeia os fatos e as coisas” (XAVIER, 2014, p. 90).

No realismo de Bazin, o acontecimento filmado, ou seja, um fragmento de realidade, deve prevalecer como algo em si, independente da cadeia de relações causais valorizadas na narrativa clássica desde Aristóteles. Nesse sentido, a imagem cinematográfica deve despertar, por si própria, uma infinidade de possíveis sentidos e significados, ao mesmo tempo em que não encerra sentidos e uma moral claros *a priori*. Neste ponto é possível afirmar que Bazin antecipa uma discussão atual a respeito do filme para além do seu “regime do sentido” ao afirmar que a produção de sentido pelo espectador pode ser realizada através de um contato efetivo com a matéria fílmica, para além do enunciado e da narrativa tradicionais. Este se configuraria já uma aproximação com a discussão acerca da sensorialidade fílmica, como propõe Pablo Alberto Lanzoni:

A obra de Bazin remete à seara na qual a análise e a teoria cinematográficas apontam para um filme como aquilo que desencadeia uma experiência sensorial e afetiva, cujo sentido é um evento. Trata-se de considerar o que os materiais sensíveis – luz, enquadramentos, movimentos de câmera, duração dos planos, elementos de cena – e suas relações obtêm do pensamento situado, corporal, afetado por essas imagens. Trata-se também de um modo de se debruçar sobre o cinema no qual o filme é o próprio acontecimento, singular em sua materialidade sensível, modulada, e não apenas um enunciado sobre algo que o antecede (LANZONI, 2017, p. 74)

Em sua defesa das técnicas e estratégias que aumentam a realidade dos fenômenos, Bazin sublinhava suas qualidades e efeitos sensoriais, revelando uma subjetividade corporificada de sua fenomenologia realista. Tiago de Luca (2015) observa que Bazin “deleitava-se com momentos em que o contingente pró-fílmico rompia o fluxo narrativo,

realçando a materialidade da imagem e assim provocando uma resposta sensória por parte do espectador” (DE LUCA, 2015, p. 67), pontuando como a retórica dos textos de Bazin é repleta de descrições que celebram a realidade tátil e física dos objetos, o que enfatizaria os efeitos sensoriais da imagem sobre o espectador.

A noção de que o estilo realista afeta principalmente os sentidos do espectador também foi defendida em 1960 pelo alemão Siegfried Kracauer. É curioso que Kracauer tenha ignorado os escritos de Bazin em sua obra *Theory of Film*, desse mesmo ano. Assim como para Bazin, também a matéria-prima do cinema para Kracauer é a própria realidade, e o autor teorizou o realismo como uma propriedade intrínseca ao meio fílmico graças aos seus fundamentos fotográficos. Assim como Bazin, Kracauer também partia do axioma do realismo fotográfico, o qual permite uma relação sensória e experiencial com relação ao mundo físico. Para o autor alemão, o cinema afeta primeiramente os sentidos do espectador, engajando-o fisicamente antes mesmo que ele seja capaz de responder intelectualmente. Em outras palavras, Kracauer teoriza o realismo com base na sua capacidade de gerar um encontro sensório entre espectador e filme, na medida em que este último permitiria a experiência das coisas em sua concretude.

Kracauer argumentava que o homem, imerso num mundo de instrumentos sofisticados e de representações generalizadas, teria se desengajado da realidade concreta. Contra a difusão de um modo de pensamento científico e abstrato que avaliava as coisas fundamentalmente a partir de seu valor informacional, ele defendia a experiência concreta da realidade como propiciada pelo cinema. Nesse sentido, é significativa a transcrição que Kracauer faz do pensamento do filósofo inglês Alfred North Whitehead:

Quando entendemos tudo a respeito do sol e da atmosfera e tudo sobre a rotação da terra, ainda assim nos faz falta a radiação do pôr-do-sol. Não existe substituto para a percepção direta do desenvolvimento concreto de um fato em sua presença efetiva. Desejamos o fato concreto, como uma intensa luz projetada sobre o que é relevante na sua preciosidade (KRACAUER, 1960, p. 296 *apud* XAVIER, 2014, p. 69).

É o próprio Whitehead que sugere a Kracauer a ideia de uma reeducação pela apreensão estética; seria função do cinema, e das artes em geral, produzir experiências aptas a “fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos.” (XAVIER, 2014b, p. 69). De acordo com Xavier (1977), uma vez que a humanidade assistia ao declínio das grandes ideologias e da religião, Kracauer pensava o cinema como ferramenta para colocar o homem em contato com o mundo concreto novamente, de modo a experimentar sua presença efetiva. Isto é, o cinema como uma

experiência também redentora: “A arte, como lugar privilegiado desta apreensão estética (sensível) das coisas, significaria a garantia de que a sensibilidade humana não estaria condenada à morte” (XAVIER, 1977, p. 56).

De acordo com James Dudley Andrew, o cineasta, para Kracauer, tem dois objetos em mente: a realidade e o registro cinemático da realidade. Tem também dois objetivos: “o registro da realidade através das propriedades básicas de seu instrumento e a revelação dessa realidade através do uso judicioso de todas as propriedades disponíveis [...]” (ANDREW, 2002, p. 97). Em oposição à realidade fabricada, Kracauer dará preferência a um cinema que privilegia a afinidade com os espaços abertos e não compostos, com o não encenado, o fortuito, o sem fim e o indeterminado. O cinema registra, então, o fluxo da vida: o cotidiano, a matéria dos corpos e objetos, o comum. Xavier acrescenta ainda que, para autor, o fato banal passará a incorporar um significado a partir da observação exaustiva por parte do espectador. Nessa perspectiva, a experiência cinematográfica era entendida como um meio de nos colocar em contato com as coisas em suas concretudes, ou seja, como espaço sensível: “Dentro do fluxo de vida, em seus horizontes indeterminados, o apreensível é a experiência do momento singular e do ‘pequeno fato’, a observação direta das ações elementares que definem o homem em sua relação com o ambiente” (XAVIER, 1977, p. 57).

Se Kracauer escreveu uma obra que se pretendia ampla e definitiva sobre a teoria do cinema, os escritos de Bazin nunca seguiram, ao contrário, um plano de sistematização ou teorização fechada. Os contornos e ramificações da posição de Bazin em relação ao cinema e à realidade foram sujeitos, ao longo das décadas, a elucidações inconstantes e contrastantes. A partir do final da década de 60, dois anos após a morte de Bazin, em 1958, a aderência às teorias realistas passou por um declínio de pelo menos duas décadas. Isto ocorreu primeiro na França, onde os acontecimentos políticos de maio de 1968 fizeram surgir uma corrente de crítica cinematográfica inflada pelo marxismo, produzindo uma estética cinematográfica abertamente política. Com o início do estruturalismo e do marxismo, Bazin seria repreendido por ser “ingênuo” e “idealista”.

Na década de 70, quando os estudos filmicos recém adquiriam status de disciplina acadêmica, sustentados principalmente pelo estruturalismo, pela psicanálise e pela semiótica, o realismo foi descartado como representativo de uma ideologia burguesa e do cinema clássico de Hollywood. Essa rejeição teve início nas páginas do jornal britânico *Screen* que, de modo pouco problematizado, igualou o realismo baziniano ao estilo transparente da narrativa realista produzida em Hollywood. Nessa perspectiva, em vez de ser visto como uma janela para o mundo, o realismo foi encarado como um estilo que esconde suas características

discursivas e condições materiais de modo a produzir um efeito de realidade ou uma impressão de realidade e, conseqüentemente, uma visão de mundo burguesa e falocêntrica. Na esfera da produção cinematográfica, o realismo também passa por uma fase de rejeição a partir do final da década de 70, quando surge o “cinema pós-moderno” ou “cinema maneirista”, fortemente influenciado pela estética do vídeo e da televisão. Nesse contexto, as questões suscitadas pelo paradigma do real soavam como algo ultrapassado tanto no âmbito da realização quanto no espaço de crítica.

1.2 Perspectivas do retorno do real e teorias corpóreas

Desde o início da década de 90, contudo, as teorias psicanalíticas e pós-estruturalistas passaram, também, por sucessivas revisões. Tiago de Luca (2013) retoma uma passagem do teórico alemão Thomas Elsaesser que introduz a discussão a respeito da retomada de uma estética realista e da reabilitação do realismo no debate teórico a partir desse período. Elsaesser aponta que, adotando o ponto de vista cartesiano da divisão entre *res cogitan* e *res extensa* (o sujeito dividido do objeto), a nova geração ficou desapontada com o fato de que o cinema não fornecesse (e nem pudesse fornecer) um conhecimento “objetivo”. Contra essa visão, inicialmente podemos apontar os esforços de David Bordwell e Noël Carroll que, a partir do cognitivismo, levantaram uma revolta contra as grandes narrativas e se empenharam na demolição de todas as abordagens baseadas na psicanálise e nos estudos culturais, definidas pelos autores como “grandes teorias”.

A popularização das ideias do filósofo francês Gilles Deleuze sobre cinema, retomando, na década de 1980, pontos que haviam sido abordados por Bazin anteriormente, também contribuem para uma atualização de questões relacionadas às tentativas de captura das ambigüidades do real, enfatizando, através de termos como “sensação”, “afeto” e “corpo”, o caráter sensório e afetivo das imagens e dos sons, em contraposição, na teoria vigente e dominante, ao discurso clássico:

Bazin também está por trás da figura mais influente da teoria do cinema atual, Gilles Deleuze, cujo trabalho monumental sobre cinema, *L'Image mouvement* e *L'Image temps*, publicado em 1983 e 1985, respectivamente, ainda está desencadeando abordagens inovadoras para a mídia audiovisual. Deleuze presta lealdade a Bazin, em primeiro lugar, adotando sua visão do neorealismo como a linha divisória entre os cinemas clássicos e modernos, correspondendo respectivamente à “imagem do movimento” e à “imagem do tempo” (Deleuze, 1989); e, em segundo lugar, aproveitando a noção de duração de Bergson como o elemento definidor do moderno, como Bazin tinha feito em sua defesa do plano-sequência. (NAGIB & MELLO 2009, p. XXI).

Deleuze desloca a abordagem do “real” para o “mental” e o “motor sensorial”, culminando em ideias como a do háptico, na qual a sensorialidade e o toque ganham força como indício de uma tendência realista. Desse modo, a sensorialidade parece ser um dos pontos fundamentais de ligação entre as produções contemporâneas mundiais e o discurso de Bazin em seus ensaios sobre o neorealismo italiano. No contexto da crítica e da pesquisa, surge uma série de termos que tentam dar conta de vários cinemas contemporâneos que, ultrapassando o modernismo, ligam-se de forma inovadora ao estilo realista, como “cinema de fluxo” (VIEIRA JR., 2014a; 2014b; 2015), “*slow cinema*” e “realismo sensório”.

Também nas últimas duas décadas, os termos “ontologia” e “indexicalidade” retornaram ao debate no campo da teoria do cinema sob ameaça de desaparecimento, tendo em vista o surgimento e a consolidação do uso de tecnologias digitais no processo cinematográfico. Com o surgimento do digital, a indexicalidade da imagem fotográfica teria sido perdida, e não faria mais sentido falar em realismo. Instalou-se uma série de discussões, ora com tom comemorativo, ora nostálgico, sobre a indexicalidade do cinema, questionando-se até a sobrevivência do próprio meio. Nesse contexto, surge a reconfiguração teórica proposta por Lúcia Nagib em seu livro *World Cinema and the Ethics of Realism* (2011), no qual a autora explora noções como a do realismo “do meio”, “realismo corpóreo” e a produção do real no cinema, assim como revisita uma série de conceitos fundamentais para os estudos de cinema.

A respeito da retomada do realismo no cinema mundial contemporâneo, o teórico Thomas Elsaesser (2015) propõe uma hipótese preliminar: tratar do realismo no cinema mundial, atualmente, também significaria engajar-se com o que foi chamado de “volta ontológica”, em outros termos, o retorno do real, a presença e ação das coisas: “Está em pauta uma nova materialidade, uma nova inquietação e o respeito pela referência nos meios visuais, após meio século de lamentações pela perda do real e reclamações sobre ou comemorações dos simulacros, das cópias sem originais, de midialidade e da midiatização” (ELSAESSER, 2015, p. 39). Elsaesser entende o realismo como um elemento definidor do que seria o cinema mundial em todos os tempos, mas enfatiza que essa tendência realista contemporânea, que ele chama de volta ontológica, ou “marco dois da ontologia” (uma ontologia pós-fotográfica, em oposição ao marco um, da ontologia fotográfica identificada com Bazin), ou ainda “ontologia pós-epistemológica”, vem gradualmente incorporando elementos como a fantasia e a mágica.

Na visão do autor, filmes contemporâneos que flertam com marcadores tradicionais de uma estética realista (o que se revela, principalmente, por escolhas estilísticas como cenas

estáticas, quadros fixos, profundidade de campo e plano-sequência) tendem, hoje, a estar infundidas com fantasia e mágica, “nutridas por histórias de fantasma e aparições espectrais, ou então funcionam como evidência do real, em vez de sua aparição ou perda” (idem). São narrativas que brincam com temporalidades indeterminadas ou não lineares e que privilegiam a memória em vez da cronologia. Invariavelmente, diz-nos Elsaesser, tais narrativas tornam o sentido e a percepção a principal questão para expor ou envolver o corpo como uma superfície perceptual total, ampliando a percepção além do registro visual, situando outros sentidos/percepções - principalmente o tato e a audição - como no mínimo igualmente relevantes para a experiência cinematográfica.

Nesse sentido, haveria, no cinema de diversos diretores atuais ao redor do mundo, uma tendência estética que combina aos preceitos elementares do realismo de Bazin a estratégias de revelação da realidade física carregadas de conotações metafísicas, de elementos de uma dimensão sobrenatural. É o que podemos ver nas pesquisas de Mello (2015), por exemplo, que se dedica ao estudo de um realismo fantasmagórico nos cinemas do leste asiático; e em de Luca (2013), que explora, em sentido semelhante, o impulso metafísico do “realismo transcendental” de Carlos Reygadas.

A volta ontológica que Elsaesser propõe quebra a divisão sujeito-objeto cartesiana, abandonando ou redefinindo noções de subjetividade, consciência e identidade. Se a entendermos não tanto como uma ruptura radical, mas como uma resposta aos dilemas do construtivismo, podemos vê-la como informando a poética de cineastas, bem como a perspectiva de teóricos que se debruçam sobre ela. Nesse sentido, Elsaesser cita Deleuze como um dos autores que tratam de temas que participam da volta ontológica: a intervenção deleuziana nos estudos do cinema está precisamente, segundo o autor, em cortar o “nó górdio não falando em subjetividade, representação, consciência ou olhar fixo” (ELSAESSER, 2015, p. 42), mas tratando do esquema sensório-motor, de intensidades, formações e situações óticas e sonoras puras, afeto, tempo, o virtual e o real.

Estreitando a discussão sobre o cinema, Elsaesser observa duas tendências: por um lado, o novo realismo encontra sua manifestação nas humanidades em geral, mas especialmente em estudos de cinema em torno de uma renovação de interesse e reinvestimento no corpo, nos sentidos, na pele, no tato, toque e na dimensão háptica. Por outro lado, o autor observa a tendência, herdada do projeto construtivista de estudos culturais, de colocar menos ênfase nos limites de determinações sociais ou posicionamento dos sujeitos e, ao invés disso, concentrar nos espaços de apropriação positiva, no “jogar” e particularmente na “performatividade”. Nesse sentido, Elsaesser propõe que em vez de ver

seres humanos como vítimas das restrições impostas pelas identidades ou representações construídas, podemos vê-los como fatores empoderantes (ELSAESSER, 2015).

Três pontos são desenvolvidos pelo autor a respeito do novo realismo no cinema: primeiro, a volta ontológica coloca em crise aguda a perspectiva central monocular da representação visual. Elsaesser refere-se ao desaparecimento gradual ou a substituição da perspectiva como forma simbólica, como um ponto de referência culturalmente dominante, implícito, quebrando e reorientando toda uma episteme de representação do conhecimento como visionamento. Segundo, o novo realismo tende a engajar um ponto de vista que não toma mais como certa a centralidade do agente humano. Em vez disso, as ações dos personagens, os espaços narrativos e as situações dramáticas desafiam a “suspensão de descrença do espectador, apresentando protagonistas cuja visão do mundo é diferente, marcada pelos limites colocados nas suas faculdades físicas ou mentais” (ELSAESSER, 2015, p. 44). Tais limites agem, por outro lado, como capacitação em algum outro registro. O autor refere-se aqui a personagens que sofrem ou exibem determinadas condições como esquizofrenia, amnésia, paralisia, ou que são traumaticamente mudas; personagens, enfim, que percebem o mundo através de sensibilidades restritas ou aumentadas, manifestadas como propriedades especiais.

Por último, e conectado ao segundo ponto, o autor cita os personagens *post-mortem*: personagens, protagonistas, em geral, em que não está claro para eles mesmos e para o público se estão vivos ou mortos. Nesse aspecto, é típico, segundo o autor, filmes em que objetos, espaços e casas assumem um tipo particular de presença ou atividade, o que teria por objetivo produzir, a princípio, uma insegurança perceptual. Operando no mesmo sentido, também observamos nesses filmes um tipo de contrato entre os principais personagens, e que é passado ao espectador, sobre aceitar como certo ou normal o que é visto como psicologicamente aberrante ou impossível de acordo com as leis da física. Nesse sentido, Elsaesser afirma que este cinema de novo realismo equivale “a um passo no escuro” (ibid., p. 47).

Elsaesser afirma, por fim, que seria possível fazer um paralelo desse novo realismo marcado pela volta ontológica com a famosa distinção de Deleuze, na já citada obra *Cinema 2: A imagem-tempo*, a respeito da imagem-movimento e da imagem-tempo. Enquanto filmes que funcionam de acordo com o esquema sensório-motor são baseados numa ligação direta entre percepção, atividade mental, afeto e ação a partir da qual os espectadores interpretam a vida interna dos personagens, na imagem-tempo não são as ações dos personagens que nos indicam qualquer coisa sobre sua vida interna, mas sim as “[...] ‘coisas’: objetos, paisagens e

a passagem materializada ou a própria duração do tempo” (ELSAESSER, 2015, p. 48). Do mesmo modo, as psicologias anormais, as patologias produtivas e as privações sensoriais, bem como as situações *post-mortem* nas quais os personagens desse cinema se encontram seriam estratégias narrativas ou dispositivos motivacionais que procuram consciência e subjetividade “não nos recessos do eu, mas sim na tentativa de despersonalizá-las, externalizá-las, até mesmo anulá-las, e então realocá-las no mundo das coisas, dos espaços, do espaço do 'outro'” (idem). Desse modo, a nova ontologia emerge das (novas) condições de visibilidade e presença que incluem invisibilidade e presença virtual.

Diretamente na perspectiva dos estudos de cinema, desde a década de 90, inúmeros estudos têm tentado superar a separação entre objeto e sujeito, o que assinala, para de Luca (2013), o retorno da fenomenologia aos estudos sobre cinema. Este retorno estaria se dando, especificamente, através de algumas “teorias corpóreas” do cinema que emergiram no início daquela década e abordam modos de recepção e espectralidade. A primeira referência que de Luca traz é de Vivian Sobchack. A partir da fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty, Sobchack (1992) apresenta uma teoria baseada na natureza “corporificada” (*embodied*) da visão e na contribuição radical do corpo na constituição da experiência cinematográfica. Para Sobchack, o cinema apresenta um modo de “estar no mundo” para além da experiência empírica: um filme é um ato de ver que se faz ver, um ato sonoro que se faz ouvir, um ato de movimento, físico e reflexivo, que se faz sentir e permite ser compreendido, ele transpõe os modos de estar e de consciência do mundo como experiência tátil e sensitiva e torna as origens da linguagem novamente visíveis e audíveis. A experiência fílmica é, assim, partilhada entre imagens e sons e as sensações do espectador.

Outro autor mencionado por de Luca é Steven Shaviro. Shaviro constrói seu argumento a favor de uma “teoria do fascínio cinemático” (SHAVIRO, 2015, p. 35) como alternativa radical aos paradigmas psicanalítico e semiótico, teorias que trazem, a seu ver, “construções fóbicas” (ibid., p. 26). Seu lema é que as imagens cinematográficas não são representações, mas *eventos*, no sentido de Foucault (e seguindo Deleuze):

Um evento não é nem substância, nem acidente, nem qualidade nem processo; eventos não corpóreos. E, no entanto, um evento certamente não é imaterial: ele tem efeito, se torna efeito, sempre no nível do materialismo... Digamos que a filosofia do evento deve avançar na direção, à primeira vista paradoxal, de um materialismo incorpóreo (FOUCAULT, 1982, p. 231 *apud* SHAVIRO, 2015, p. 36).

Para Shaviro, a experiência de ver um filme permanece teimosamente concreta, imanente e pré-reflexiva. Percebemos, então, a defesa de Shaviro de uma teoria do cinema

baseada no corpo, nas sensações, nas agitações e reações de atração e repulsa provocados pelo cinema:

O cinema me convida, ou me força, a permanecer na órbita dos sentidos. Sou confrontado e agredido por um fluxo de sensações que não posso relacionar a uma presença física nem traduzir em uma abstração sistemática. Eu sou violenta e visceralmente afetado por *essa* imagem e *esse* som, sem contar com o recurso de algum tipo de referência, de alguma reflexão transcendental, ou de uma ordem simbólica (SHAVIRO, 2015, p. 45, grifos do autor).

Seguindo essa linha de construção teórica baseada nas dimensões sensuais, táteis e viscerais, seguem-se outras duas autoras relevantes nesse cenário: Laura U. Marks e Jennifer Barker. A primeira, nas obras em *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses* (2000) e *Touch: sensuous theory and multisensory media* (2002), busca, no conceito de “visualidade háptica”, a fisicalidade originária do cinema. Para Marks, o estudo das materialidades das mídias aproxima-nos de uma existência física compartilhada, menos determinada pela racionalização simbólica. O desejo por uma relação mais sensual com o mundo revela-se como consequência da insatisfação com os modos de visualidade tidos como tradicionais, ou seja, eminentemente ópticos, e que pressupõem um distanciamento incontornável entre aquele que vê e aquilo que é visto. As análises de Marks vão em busca desse contato, na tentativa de se manter na superfície do objeto, em vez de tentar penetrá-lo ou interpretá-lo, já que, para ela, os processos de significação são secundários, ainda que inevitáveis.

Na mesma perspectiva de Marks, Barker desenvolve, no livro *The Tactile Eye: touch and cinematic experience* (2009), uma tese sobre a tatilidade da imagem como modo de abrir a possibilidade de se compreender o cinema como uma experiência íntima, com a qual estabelecemos, enquanto espectadores, uma relação de conexão próxima. Para a autora, a materialidade do filme é um corpo em si, e a experiência cinematográfica ocorre no encontro entre o corpo do filme e o corpo do espectador. Na abertura dessa obra, Barker, tratando a respeito do filme *O Espelho* (1975), de Tarkovsky, afirma que a emoção está inextricavelmente ligada ao movimento e à materialidade.

Amor, desejo, perda, nostalgia e alegria são percebidos e expressados fundamentalmente de modos táteis, não apenas por personagens, mas, ainda mais profundamente, pelo filme e pelo espectador. Essas experiências corporificadas e emocionais podem começar na e sobre a superfície do corpo, mas elas acabam por envolver o corpo inteiro e registrar como movimento, comportamento, tensão,

ritmos internos e um engajamento de corpo inteiro com a materialidade do mundo. (BARKER, 2009, p. 8)³.

Dizer que um filme “nos toca” indica que ele possui uma significância para nós, que ele se aproxima de nós e que literalmente ocupa nossa esfera: “nós *dividimos* coisas com ele: textura, orientação espacial, comportamento, ritmo e vitalidade” (BARKER, 2009, p. 2, grifo da autora)⁴. Percebe-se como tanto Barker como Marks buscam compreender como a mídia audiovisual produz efeitos, como ela pode afetar o indivíduo, seja pensando o filme como um corpo com pele, músculos e órgãos pulsantes, seja investigando os efeitos sensuais de sua qualidade háptica.

Apesar de suas nuances e diferenças, estas teorias estão unidas em sua busca por uma definição da experiência cinematográfica como uma interface sensorial entre filme e espectador. De Luca (2013) aponta que apesar de suas filiações filosóficas distintas e aparentemente não conciliáveis (enquanto Sobchack e Barker partem da fenomenologia de Merleau-Ponty, Marks e Shaviro desenvolvem suas teorias a partir de Deleuze), é possível, como sugeriu Elena del Rio (2010), agrupar essas duas vertentes sob um mesmo guarda-chuva fenomenológico devido a sua ênfase no aspecto sensorial, em oposição a sistemas epistêmicos de cognição e percepção:

Não obstante a acusação de Deleuze à fenomenologia, as filosofias dele e de Merleau-Ponty e suas implicações para uma teoria do cinema permanecem próximas em muitos aspectos importantes. Tanto a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty quanto o empirismo transcendental de Deleuze desmantelam sistemas epistemológicos baseados em atos não corporais de significação ou cognição. O esforço para determinar uma linha divisória clara entre sujeito e mundo, percebido e percebido, realidade objetiva e experiência subjetiva é igualmente questionado e, conseqüentemente, debilitado por ambos os pensadores. Na continuidade do corpo humano e do mundo, ambas as filosofias propõem uma aproximação sensorial/sensacional e afetiva do mundo substituí os métodos puramente mentais e visuais do cogito desencarnado. (DEL RIO, 2010, p. 115 *apud* DE LUCA, 2013, p. 8)⁵.

³ Tradução livre de: “*Love, desire, loss, nostalgia, and joy are perceived and expressed in fundamentally tactile ways, not only by characters but also, even more profoundly, by film and viewer. These embodied, emotional experiences may begin in and on the surface of the body, but they come to involve the entire body and to register movement, comportment, tension, internal rhythms, and a full-bodied engagement with the materiality of the world*”.

⁴ No original: “*We share things with it: texture, spatial orientation, comportment, rhythm, and vitality*”.

⁵ Tradução livre de: “*Notwithstanding Deleuze’s indictment of phenomenology, his and Merleau-Ponty’s philosophies and their implications for a theory of cinema remain close in many important respects. Both Merleau-Ponty’s phenomenology of perception and Deleuze’s transcendental empiricism dismantle epistemological systems that are grounded in non-corporeal acts of signification or cognition. The drive to determine a clear dividing line between subject and world, perceiver and perceived, objective reality and subjective experience, is equally suspected and accordingly undermined by both thinkers. In the continuity of human body and the world both these philosophies propose, a sensuous/sensational and affective approximation to the world replaces the purely mental and visual methods of the disembodied cogito*”.

Há ainda outro autor que poderíamos incluir sob esse guarda-chuva, o português Luis Rocha Antunes. Em sua obra *The Multisensory Film Experience* (2016), Antunes defende que não existem experiências visuais, auditivas ou audiovisuais, mas somente experiências multissensoriais. Ele parte de uma visão que combina, de certo modo, a teoria fenomenológica do cinema com a teoria cognitiva: para o autor, a base perceptual da experiência fílmica multissensorial precede a ideia fenomenológica de multissensorialidade, pois sua perspectiva foca num nível pré-linguístico de pura percepção. Citando autores como Marks, Sobchack e o próprio de Luca, Antunes busca defender uma estética fílmica experiencial que é, primeiramente e sobretudo, multissensorial. Analisando o trabalho de três diretores (o estadunidense Gus Van Sant, também estudado por de Luca, o sul-coreano Kim Ki-Duk e o norueguês Knut Erik Jensen) sob o referencial da multissensorialidade, Antunes agrega elementos que são tanto estilísticos (trabalho de câmera, edição, luz, cor e edição de som) quanto narrativos e emocionais.

De modo específico, ele propõe ir além do debate clássico sobre os cinco sentidos ou dos sentidos tradicionalmente associados à percepção e fenomenologia fílmica, explorando outras três modalidades sensoriais: e termocção (percepção da temperatura), nocicepção (percepção da dor) e o senso vestibular (percepção de orientação e equilíbrio). Assim, sua ideia de uma estética fílmica experiencial, como o autor a define, implica que o filme não é somente resultado de elementos formais e composicionais de estilo, narrativa e temas, mas também o resultado da intersecção desses elementos com nossa natureza (dinâmica e criativa) perceptiva e multissensorial. Estética e percepção, estão, desse modo, não separadas, mas são camadas comuns e dialógicas. Em resumo, a estética experiencial que o autor examina resulta de uma relação dialógica entre estilo, narrativa, temas, corpos dos personagens e nossa experiência perceptiva, que tem, na experiência fílmica, tanta validade fisiológica quanto aquilo que experienciamos na nossa vida cotidiana.

Assim, observamos algumas das mudanças conceituais sofridas pela teoria fenomenológica e outras perspectivas que trazem à frente o corpo e os sentidos no cinema até o momento: Kracauer e Bazin partiram da ontologia fotográfica para sustentar uma relação sensorial e física com o mundo, o que os permite focar sobre modos de produção e endereçamento cinematográficos. Enquanto o primeiro privilegiava em sua teoria o *close-up*, pois ele permitiria um “excesso de experiência sensorial”, Bazin valorizava o neorealismo italiano e o plano-sequência com base no seu ganho fenomenológico. No que tange às teorias corpóreas, elas buscam recuperar do esquecimento epistemológico modos sensoriais de comunicação. Desse modo, elas estão primeiramente interessadas com modos de recepção do

cinema, o que quer dizer que seu objeto de estudo é, não raro, a experiência cinematográfica subjetiva.

Nessa perspectiva, podemos apontar o esforço empreendido por Susan Sontag já em 1964 em seu ensaio-manifesto *Contra a interpretação*, no qual defende um tipo de crítica que enfatiza o aspecto sensorial, e não somente semântico, da arte. Advogando a favor de um tipo de “erótica da arte” no lugar de uma hermenêutica, Sontag reagia à tendência de parte da crítica de analisar a arte exclusivamente com base em seu conteúdo, nos modos da teoria platônica da arte como mimese ou representação. A crítica de arte, segundo a autora, deveria mostrar “*como que é*” e até mesmo “*que é que é*” e não mostrar “*o que significa*” (SONTAG, 1987, p. 23). Ela postula a necessidade de recuperar a experiência sensorial num mundo sobrecarregado de estímulo:

Pensemos na mera multiplicação das obras de arte que se oferece a cada um de nós, acrescentada aos sabores, odores e visões conflitantes do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. A nossa é uma cultura baseada no excesso, na superprodução; a consequência é uma perda constante da acuidade de nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna - sua plenitude material, sua simples aglomeração - combinam-se para embotar nossas faculdades sensoriais [...]. O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver* mais, *ouvir* mais, *sentir* mais. (SONTAG, 1987, p. 23).

Sontag alerta que nem sempre a interpretação predomina. Para ela, grande parte da arte de seu tempo poderia ser compreendida como algo motivado por uma fuga da interpretação, o que seria uma característica particular, por exemplo, da pintura moderna, da pintura abstrata e da Pop Art. Algo semelhante se passaria na poesia moderna, a começar pelas experiências da poesia francesa que introduz o silêncio nos poemas e reafirma a “*mágica da palavra*” (SONTAG, 1987, p. 19, grifo da autora). Ainda, seria possível, ao menos teoricamente, diz a autora, evitar os intérpretes a partir de algumas estratégias formais, como por exemplo realizando obras de arte cuja “aparência seja tão unificada e limpa, cujo impulso seja tão rápido, cujo discurso seja tão direto que a obra possa ser... exatamente o que é” (ibid., p. 20).

Isto, diz Sontag, é o que acontece no cinema, “a mais viva, a mais excitante, a mais importante de todas as formas de arte nesse momento” (idem). Embora possamos questionar as concepções e Sontag a respeito do que exatamente seria “o bom cinema”, aquele que nos “isenta totalmente da tentação de interpretar”, e do que exatamente constitui uma “aparência unificada e limpa”, poderíamos arriscar dizer que a estética fílmica a que Sontag se refere nos remete àquela presente nos dois filmes aqui estudados. Ou, ao menos, que podemos identificar, na poética de Costa e Reygadas, um impulso que vai na mesma direção da

fenomenologia realista, de mostrar “aquilo que *é*” e “*como é*” por oposição a “*o que significa*”. Em ambos os filmes, temos construções baseadas em longos planos de modo a extrair imagens e narrativas rarefeitas e minimalistas nas quais o silêncio (outro tema de que trata Sontag, veremos mais adiante) prepondera.

A retomada da fenomenologia nos estudos do cinema teria sido acompanhada pela reabilitação do realismo no debate teórico. Esse movimento, por sua vez, seria acompanhado, de acordo com Mello (2015), por uma tendência de “retorno ao real” na produção audiovisual mundial, inaugurada a partir de meados dos anos 1990 por movimentos como Dogma 95 na Dinamarca, o cinema iraniano e o cinema chinês. Tais cinematografias assinalam “o fim da ironia e da intertextualidade, e o reestabelecimento do elo entre as imagens em movimento e a realidade objetiva, configurando por vezes uma resposta paradoxal à crise da indexicalidade, visto que apoiada com frequência no formato digital” (MELLO, 2015, p. 19). Ainda, o plano-sequência, seja em digital ou película, combinado a locações e personagens reais, tem sido uma característica recorrente nos trabalhos contemporâneos mais estimulantes do cinema mundial de hoje. Mello aponta que essa característica paradoxal da resposta realista à crise da indexicalidade, no entanto, não se encerra no uso do formato digital. Isto porque é possível observar, em diferentes medidas, um distanciamento do real objetivo em grande parte das novas experiências realistas do cinema contemporâneo, como já apontado por Thomas Elsaesser.

1.3 O realismo sensório

Para o pesquisador Tiago de Luca, há, durante a última década, o ressurgimento de uma tendência realista no cinema mundial que pode ser ligada a uma ideia tradicional de realismo como fundamentada por Kracauer e teorizada nos ensaios de André Bazin. No entanto, citando a lição deste último de que cada onda realista difere de sua anterior, de Luca (2015) propõe a existência de uma especificidade contemporânea no realismo destes cinemas, que é o seu aspecto sensório. De Luca parte da observação da tendência contemporânea de recuperação de elementos do realismo estético de Bazin do pós-guerra (como o uso de locações, atores não profissionais, profundidade de campo e, principalmente, o plano-sequência), mas enxerga nessa nova tendência realista um elemento complicador de seu vínculo com o real objetivo, sugerindo, então, que ela deve ser definida principalmente pelo seu modo de endereçamento sensório.

O que diferenciaria este novo pico da estética realista no cinema mundial de outras manifestações históricas seria, para de Luca (2015), sua estética sensorial. Embora estilos e teorias realistas sempre tenham se baseado nas dimensões sensoriais e fenomenológicas do mundo, para de Luca, esta nova estética realista está imersa na aplicação hiperbólica do plano-sequência, “o que promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na *materialidade* e na *duração* (DE LUCA, 2015, p. 61, grifos nossos)”. Assim, a ênfase no aspecto sensorial se dá através de uma inspeção prolongada da realidade física, ou seja, através da contemplação, que desloca o foco para a materialidade do real e para as próprias possibilidades estéticas da mídia audiovisual (MELLO, 2015). O espectador é convidado, através dos longos planos, a adotar o ponto de vista da câmera e demoradamente estudar as imagens à medida que aparecem na tela em sua inexplicada literalidade. Os planos longos, quando empregados com esse propósito, permitem uma exibição principalmente realista de ações ou incidentes em sua integralidade, geralmente não-espetaculares ou pertencentes ao cotidiano; estudos estáticos e prolongados de objetos, lugares ou corpos; e faixas de tempos mortos ou vazios temporais que ocorrem antes, durante e depois de um evento ao redor do qual um plano particular é organizado. De Luca sugere, assim, que estes cinemas realçam a realidade principalmente “como um fenômeno perceptual, sensível e experiencial, criando uma irreduzibilidade fenomenológica que é percebida e transmitida através da experiência sensorial (DE LUCA, 2015, p. 73).

Tal tendência estética é representada hoje por diretores contemporâneos tão diferentes como Abbas Kiarostami (Irã), Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), Béla Tarr (Hungria), Tsai Ming-liang (Taiwan), Gus Van Sant (Estados Unidos), Lisandro Alonso (Argentina), Aleksander Sokurov (Rússia), Nuri Bilge Ceylan (Turquia), José Luis Guerín (Espanha), além de Pedro Costa (Portugal) e Carlos Reygadas (México), dentre outros, cujos filmes transitam em festivais de cinema do mundo. Geograficamente distintos, é importante ressaltar que esses realizadores não formam um movimento cinematográfico definido ou uma escola, mas, segundo de Luca (2016), baseiam-se num movimento não estruturado de filmes e práticas, conceituados como um grupo devido a uma estilística cinematográfica similar, com o uso de formas fílmicas e encenações semelhantes.

De Luca aprofunda o estudo do realismo sensorial na obra de três diretores (Tsai Ming-liang, Gus Van Sant e Carlos Reygadas) considerando tanto suas afinidades como diferenças. Enquanto estas últimas referem-se mais às variadas tradições de que partem cada um dos diretores, há entre eles uma ligação irrefutável: seus cinemas são definidos por uma aderência excessiva à integridade espaço-temporal, à ação silenciosa e à escassa

mise-en-scène. Apesar de cenários e objetos de atenção diferentes nos filmes de cada um desses diretores citados anteriormente, haveria, em todos eles, sinais de uma semelhante contemplação prolongada e muda da realidade que é possibilitada através dos planos-sequência: nesses filmes, a narrativa parece se rarefazer nos longos planos.

Este seria outro ponto que distanciaria novo realismo a que se refere de Luca daquele informado por Bazin: a maneira como ele extrapola os imperativos representacionais. Se no novo realismo contemporâneo o plano-sequência é um fim em si mesmo, ele era, em termos bazinianos, uma consequência direta da profundidade de campo, por sua vez subordinada à noção de eficiência dramática. Isto é possível de se verificar nos ensaios do autor em ele que justifica o uso de planos-sequência como estratégia necessária para a transmissão clara da narrativa. Ou seja: o plano-sequência, para Bazin, servia a fins dramáticos.

O que acontece hoje, contrapõe de Luca (2015), é que o corte (ou a ausência deste) deixa de servir a fins dramáticos. Nesse sentido, há uma dissipação da narrativa em favor da contemplação pura e da experiência sensória:

As narrativas são elusivas, algumas vezes misteriosas, frequentemente desprovidas de lógica causal, sua lenta progressão truncada por imagens estendidas demais, esgotadas de dramaticidade. O tempo deixa de atender às demandas da história: a duração de cada plano, diegeticamente injustificada, se faz sentir (DE LUCA, 2015, p. 79).

Em termos de fruição, isto significa que a interação narrativa é dissolvida em favor de experiências sensoriais e da apreensão estética. Assim, mais do que uma atitude interpretativa e analítica por parte do espectador baseada em elementos narrativos, faz-se necessário, diante das obras de diretores como os citados anteriormente, um engajamento com componentes audiovisuais como presenças físicas em si, isto é, como realidades materiais. Em outros termos, o plano-sequência destaca “a expressividade pura do sensível, uma vez que presentifica o mundo material” (DE LUCA, 2015, p. 83). Em *Juventude em marcha* podemos verificar isto nas diversas cenas em que vemos Ventura sentado, em silêncio, pensando. Quando o tempo dessas cenas desprovidas de dramaticidade parece suspender a narrativa, percebemos como esta se complexifica, ganhando espessura e densidade históricas. Algo semelhante ocorre no início de *Luz silenciosa*. Trata-se de um plano de sete minutos de uma paisagem rural no amanhecer. Em um *time-lapse* imperceptível, a tela, inicialmente escura, revela aos poucos as primeiras luzes do dia na paisagem campestre. Outro elemento comum apontado por de Luca entre os diretores que estuda, e que podemos também sugerir aqui como elo entre os filmes de Reygadas e Costa, é a presença de protagonistas lacônicos, como

se fossem desprovidos de traços psicológicos, podendo parecer indiferentes e até mesmo apáticos diante das situações vivenciadas.

No caso de *Juventude em marcha* temos Ventura, que perambula entre os escombros das Fontainhas em processo de demolição e as paredes brancas do novo bairro; no segundo, temos Johan, que não tanto deambula entre lugares, mas também neles fica, deixa-se estar, ao mesmo tempo em que percorre espaços bucólicos deixando transparecer sua inquietação diante de sua indecisão e culpa. De Luca descreve, então, o ímpeto materialista que move esses cinemas, através do qual a facticidade das coisas e seres têm precedência sobre funções e categorias representacionais. É um cinema fascinado, nos termos do autor, por paisagens, sejam do campo (caso de Reygadas em *Luz silenciosa*) ou da cidade (Pedro Costa em *Juventude em marcha*), assim como por rostos, corpos, por seres animados e inanimados.

A ênfase desses filmes na materialidade física é também amparada pelo trabalho com o som. Seja captando o áudio direto (como fazem Pedro Costa e Carlos Reygadas nos filmes estudados) ou elaborando complexos desenhos de som, os filmes do realismo sensorio enfatizam a qualidade concreta dos sons, ou seja, como materialidades em si. Desse modo, não seria redundante afirmar que os elementos sonoros não são mero acompanhamento das imagens, mas componentes sensoriais cuja fisicalidade é incontornável. Em *Juventude em marcha*, os ruídos externos são responsáveis pela construção de espacialidades, enquanto em *Luz silenciosa*, o registro direto dos mínimos ruídos dos beijos entre Johan e Marianne, por exemplo, enfatiza a carnalidade do encontro, sugerindo inclusive a possibilidade de uma “escuta háptica” (VIEIRA JR., 2015). Em ambos os filmes, nos quais há somente sons diegéticos, podemos dizer que tão relevante quanto os sons em si é também o silêncio que os marca, colaborando na produção de efeitos atmosféricos específicos (de um bucolismo no último, de abandono no segundo, de uma espécie de esvaziamento em ambos).

Especulando sobre os motivos que teriam levado a uma retomada do realismo com ênfase na dimensão sensorial, de Luca retoma o argumento de Sontag a respeito da cultura do excesso, de superprodução e dos excessivos estímulos, atualizando-o para o contexto contemporâneo da globalização e das mídias digitais e móveis, na qual essa cultura de excesso seria ainda mais agressivamente pervasiva – a sociedade 24/7 que descreve Jonathan Crary (2014): em estado de atenção constante, estamos sempre prontos para responder a qualquer estímulo; um tempo sem alterações, sem variação de ritmos. A questão, para de Luca, não deve ser tanto quanto à sobrevivência do cinema com base em sua (perda de) indexicalidade, mas no tipo de experiência cinematográfica que podemos ainda ter diante das mudanças culturais e tecnológicas que se sucedem cada vez mais rápido e influenciam nos

nossos modos de visualização, nossos regimes de atenção e, portanto, nas experiências estéticas que podemos ter hoje no cinema. Sobre o ponto, de Luca afirma: “Para o bem ou para o mal, vivemos em um mundo no qual uma experiência mais direta da realidade material é cada vez mais substituída por modelos de comunicação mediados tecnologicamente e maneiras de ser que favorecem a informação e a simulação em detrimento da experiência física” (DE LUCA, 2013, p. 234)⁶. Tal hipótese ressoa com a indagação de François Laplantine a respeito do que pode fazer o cinema hoje e seu poder de nos ressensibilizar.

A ideia de realismo sensorio que de Luca propõe aproxima-se da noção de “narrativas sensoriais” proposta por Osmar Gonçalves (2014). O autor identifica, hoje, obras audiovisuais “desconcertantes e inclassificáveis [...] que parecem pôr em movimento um pensamento oblíquo e transversal, modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento, na contaminação entre diversas artes e linguagens” (GONÇALVES, 2014, p. 10). Trata-se de obras que não param de produzir linhas de fuga e fissuras, propondo novos arranjos estéticos e novos modos de se explorar as potências do tempo e da imagem, mais abertas às ambiguidades e às transformações do real. Essas obras têm também seus modelos e convenções narrativas questionados e subvertidos.

Nesse contexto, Gonçalves aponta duas tendências ou dois movimentos: de um lado encontramos obras marcadas pela fragmentação, compostas por blocos de imagens que não chegam a compor um corpo, cabendo ao espectador o papel de organizar os elementos dispersos e estabelecer as relações. Por outro lado, também parece haver um movimento no sentido da contenção e da rarefação, uma busca por

[...] formas mais sóbrias e minimalistas, atentas aos pequenos gestos, aos pequenos eventos que emergem na superfície do cotidiano. Obras que parecem emergir de certo rigor descritivo, de um olhar fotográfico – essencialmente distendido e silencioso – que se volta às delicadezas, às insignificâncias, às pequenas epifanias do cotidiano. Numa palavra: obras sobre quase nada, filmes e instalações que parecem recusar a história em benefício do ‘simple acidente’, do simples fluir da vida. O que se percebe aqui, de fato, é um desejo de retornar às próprias coisas, retorno ao aberto e ao mundo, uma vontade de filmar o curso da vida sem conflito nem tensão, sem depender de uma trama ou ficção dominante (GONÇALVES, 2014, p. 11).

É como se o cinema voltasse à sua vocação original de dar a ver as coisas, de investir os seres e a vida de uma potência do olhar. Trata-se, segundo o autor, de uma outra abordagem, de uma postura que artistas e diretores lançam sobre o mundo e cujo objetivo não

⁶ Tradução livre de: “*For better or for worse, we live in a world in which a more direct experience of material reality is increasingly replaced by technologically-mediated communication models and ways of being that favour information and simulation at the expense of physical experience*”.

é dominá-lo ou interpretá-lo, mas experimentá-lo. Há um recuo do sentido e, ao mesmo tempo, um desejo de retorno ao real. É possível identificar, nessas obras, uma atenção particular ao “micro e ao banal, a aposta num olhar essencialmente neutro, silencioso, e, acima de tudo, a valorização da imagem e do tempo em detrimento do fluxo narrativo” (GONÇALVES, 2014, p. 16). Em outros termos, é um cinema de contemplação, no qual o espaço, o corpo ou mesmo o ato de filmar se sobrepõe à progressão narrativa. O sensorio, nesse contexto, se relaciona com a ampliação espacial e temporal de eventos cotidianos aparentemente simples e desinteressantes, ou, como coloca Viera Jr., micro eventos,

Tal realismo, marcado pela construção narrativa através de ambiências, pela adoção de um olhar microscópico sobre o espaço-tempo cotidiano e por uma experiência afetiva pautada pela presença de uma sensorialidade multilinear e dispersiva, poderia ser encontrado em filmes realizados nas últimas duas décadas, por realizadores de diversas partes do planeta. (VIEIRA JUNIOR, 2013, p. 112).

A descrição desse segundo movimento por Gonçalves remete-nos diretamente ao novo realismo de que fala de Luca. Embora uma ênfase no realismo seja apenas uma das possibilidades do segundo movimento apontado por Gonçalves, fica clara a proximidade e compatibilidade entre o que este chama de “narrativas sensoriais” e a noção de “realismo sensorio” de de Luca pois, em ambos os casos, busca-se um direcionamento a obras que nos afetam, em primeiro lugar, como imagem, som e sensação; que investem na materialidade das imagens, em sua potência plástica e sensorial, assim como deslocam as ações dos personagens em direção à experiência múltipla, duracional e aberta do tempo. As ideias de representação e reconhecimento ou identificação são deixadas de lado em favor da expressão de forças, de pequenas impressões, de “atmosferas onde nada de preciso é ainda dado, onde o pensamento apenas se ensaia, se deslocando levemente da experiência” (GONÇALVES, 2014, p. 18). Desse modo, a constatação de Osmar Gonçalves, mais do que confrontar-nos com (mais) uma nova terminologia, vem corroborar com a constatação de que há, sim, no cinema mundial contemporâneo, uma tendência estética que foca na sensorialidade e que carece ainda de estudos aprofundados.

É a partir desse cenário que Tiago de Luca ilustra a importância crucial que a tendência estética de diretores como Reygadas e Costa têm no contexto contemporâneo: sua ênfase nas qualidades físicas e auráticas da imagem, com pouca ação e diálogo, requer um investimento fenomenológico do espectador para que cumpra seu propósito, qual seja, o de recuperar nossos sentidos através de filmes que são capazes de provocar intensas experiências de presença física, oferecendo-nos a possibilidade de um engajamento silencioso, longo, contemplativo e meditativo com um real fenomenológico capturado pelo meio filmico. É

nesse sentido que o autor também afirma que esses filmes não são tão facilmente recebidos nos “modos distraídos de recepção fílmica predominantes nos dias de hoje” (DE LUCA, 2013, p. 235), pois eles expressam um anseio por recuperar modos de fruição que estariam desaparecendo atualmente.

Embora de Luca advogue a favor da exigência de uma experiência de recepção cinematográfica clássica – o silêncio e a introspecção das salas escuras –, não nos ateremos a esse ponto. Quaisquer que sejam as condições concretas de recepção dos filmes, seja na sala de cinema ou na tela de um *notebook*, o que nos importa é a exigência que estes imporiam de uma disposição subjetiva para sua fruição, isto é, de um regime de atenção peculiar que solicita a disponibilidade de todos os sentidos do espectador. O sensorio pressupõe um espectador personificado capaz de se envolver para além das dimensões narrativa e emotiva que estão enraizadas no cinema de caráter predominantemente clássico e comercial, como o cinema de gênero ou hollywoodiano.

Por fim, em seu estudo, de Luca (2013) propõe uma aproximação entre os filmes do chamado realismo sensorio com o que Jacques Rancière chamou de “regime estético das artes”, em contraste com o “regime representativo”. Este último data desde o princípio da *mimesis/poiesis* de Aristóteles, sendo caracterizado pela identificação das artes no interior de uma classificação de maneiras de fazer e de apreciar; não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. A *mimesis* não é a semelhança, mas certo regime de semelhança; isto é, “[...] de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível” (RANCIÈRE, 2012, p. 21). Este regime corresponde à esfera das Belas Artes, que definem as normas de composição e estabelecem as diferenças respectivamente entre os gêneros literários e artísticos: trata-se, no primeiro caso, de definir as regras de verossimilhança que estruturam a narrativa, cujo acento é a ação que produz as relações causais até chegar a um desenlace final. No segundo, trata-se das regras de composição artística baseadas na norma do corpo proporcionalmente constituído, cuja totalidade orgânica é alcançada pela relação harmônica entre as partes entre si e entre as partes e o todo.

A esse regime representativo, então, contrapõe-se o regime das artes que Rancière denomina *estético*. O termo “estético” não se refere a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos fruidores da arte, mas ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético, há a ruptura com as hierarquias estabelecidas pelo regime representativo, identificando a obra de arte em sua singularidade, fora de qualquer gênero ou tema que lhe seria próprio. Se o regime representativo das artes poderia ser compreendido como o da arte clássica, o regime estético acompanharia a noção

de modernidade, mas traçar uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo/antirrepresentativo é um ponto de partida que, segundo Rancière (2009), não convém, pois o “pulo” para fora da mimesis não é em absoluto uma recusa da figuração. Segundo o autor, o momento inaugural do regime estético foi com frequência denominado “realismo”, o que não significa, contudo, a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava: “Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história” (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

Desse modo, o regime estético das artes é, sobretudo, a ruína do sistema de representação, que definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinham à “baixeza” ou à “elevação” do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação. O que se interrompe é a relação entre narração e expressão: o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projetados, de suas realizações e suas consequências é substituído por um encadeamento de micro eventos sensíveis. A partir daí, as pequenas percepções ganharam espaço, tornando-se também agentes de significações e potências de subjetividade. Desse modo, a arte estética possui uma significância política que consiste precisamente na maneira com que ela torna a realidade um fenômeno puramente expressivo e que, livre de interesses miméticos, opera uma ruptura no modo com que se espera que sujeitos e objetos sejam representados.

O pensamento de Rancière a respeito do regime estético das artes ressoa fortemente com os filmes que de Luca analisa, nos quais o impulso artístico envolve e confronta a existência física da realidade. Nesse sentido, ele aponta que Rancière mesmo associa o regime estético com o realismo, traçando-o desde a emergência do romance realista do século XIX, como vimos, cuja prosa radicalmente descritiva impõe a presença bruta em detrimento do desenvolvimento de sequências racionais na história, colocando tudo no mesmo nível: o pequeno e o grande, eventos importantes e episódios insignificantes, seres humanos e coisas. No que tange o cinema, Rancière cita o trabalho de três diretores contemporâneos: Chantal Akerman, Béla Tarr e Pedro Costa. Implícita na lógica da seleção desses três cineastas, diz-nos de Luca, está a fidelidade desses diretores ao plano-sequência, que impede a pedagogia representacional e a causalidade, de modo a dar destaque a eventos aparentemente insignificantes em sua pura materialidade. São artistas, diz-nos Rancière, que se propõem a mudar os referenciais do que é visível e enunciável, criando estratégias para mostrar o que

não era visto ou mostrar de outro modo o que não era facilmente visto, para correlacionar o que não estava relacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é, segundo o autor, o trabalho que realiza *dissensos*,

[...] que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras (RANCIÈRE, 2017, pp. 64-67).

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência, pois toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Trata-se da abertura de um espaço para a produção sensível que respeite a alteridade e o conflito de uma variedade de regimes sensoriais, agindo em função do sujeito, e não mais a favor de ideologias ou discursos. Assim, o dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum (RANCIÈRE, 2017). Assim, dissenso não é, para Rancière, o conflito de ideias ou sentimentos, mas o conflito de vários regimes de sensorialidade. A ruptura estética instalou, desse modo, uma singular forma de eficácia, a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem ser nelas lidas e efeitos que podem causar.

A partir disso, é possível, para Rancière, enunciar o paradoxo da relação entre arte e política. Ambas têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível:

Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível (RANCIÈRE, 2017, p. 63).

É desse modo que Rancière identifica em Pedro Costa um cineasta que põe em ação uma “política da estética”: o que está no cerne de seu trabalho é o poder do olhar e da palavra, o poder do suspense que seus filmes instauram. O exemplo que Rancière trabalha é o filme *No quarto da Vanda* (2002), filme que antecede *Juventude em marcha* na chamada

“Trilogia das Fontainhas” de Pedro Costa. Para o autor, ao filmar o processo de demolição do “bairro de lata” das Fontainhas, Costa não tenta dar uma explicação para a lógica econômica e estatal que governa a existência do bairro – e depois sua extinção. Ele apenas registra o efeito estético dessa realidade como percebida em gestos cotidianos, palavras e objetos através de uma câmera que captura prolongadamente a riqueza da experiência sensorial possível na vida daquela comunidade. Assim, uma política da estética reside no modo como ela produz novas formas de experiência sensorial que embaralha e rearranja a “distribuição do sensível” perpetuada pela arte representativa, que reforça as maneiras do senso comum. Ato estéticos, por outro lado, são configurações de experiências que criam novos modos de percepção sensorial e induzem novas formas de subjetivação política. Como a política, a estética também visa criar novos arranjos e enquadramentos da realidade através de experiências sensoriais que rompem com a ordem consensual legitimada pelo *status quo*.

Isto é, de acordo com de Luca, exatamente o que ocorre nos filmes com os quais trabalha dentro do escopo do realismo sensorial. Apesar de serem, em sua maioria, produções transnacionais, eles possuem programas realistas que estão em franco diálogo com sua realidade local – o que é também verdadeiro no caso dos filmes aqui estudados: o foco em uma minoria étnica do México, no caso de Reygadas, e do devir de uma comunidade marginalizada em processo de destruição material, em Pedro Costa. Em ambos os casos, as questões históricas, políticas e sociais que trazem não são apresentadas através de um olhar denunciador ou espetacularizado, mas nos vão sendo reveladas através de narrativas que exploram minuciosamente a complexidade dessas mesmas realidades.

2. O REAL EM TOM MENOR

“Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstruir mundos a partir de seus vestígios é um programa literário, antes de ser científico”, diz-nos Rancière (2005, p. 49). Atentar ao pequeno. Ao ínfimo, ao micro. Essa articulação passou da literatura para a nova arte narrativa: o cinema, que elevaria a sua maior potência o duplo expediente da “impressão muda que fala” e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. A aproximação de um regime estético da arte, no cinema, se daria, portanto, justamente através da incorporação do mundano e de fatos simples à diegese do filme, quebrando com os protocolos representativos que conduziam, mais intensamente, o cinema dominante até então: “A vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções. Ela não conhece progressões dramáticas, mas um movimento longo, contínuo, feito de uma infinidade de micromovimentos (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

Propomos, aqui, um paralelo entre a noção do “sensível” em Rancière e aquela elaborada pelo antropólogo e filósofo francês François Laplantine. Rancière (2005, p.15) denomina partilha do sensível o “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”. Desse modo, “partilha” implica aqui tanto um “comum” (a cultura, os direitos civis, a liberdade) quanto um “lugar de disputas” por esse comum – de disputas que, baseadas na diversidade das atividades humanas, definem “competências ou incompetências” para a partilha (ibid., p. 16). Já Laplantine enfatiza a forte polissemia que o termo “sensível” comporta, havendo diversos modos de emprego do termo no uso corriqueiro: “sensível” pode designar uma atenção afinada, uma escuta exigente que engaja um ato de hospitalidade como na expressão “ser sensível a algo”; uma gradação (uma “mudança sensível”, por exemplo, na temperatura); ou um estado de vulnerabilidade e fragilidade (um “indivíduo sensível”) (LAPLANTINE, 2018, p. 163).

Em *The Life of the Senses* (2015), o autor defende, diferentemente de Rancière, que adotemos o sentido que deriva do grego *aisthesis*, que designa o corpo, a vida dos sentidos, as relações que mantemos com os sons (vozes, ruídos e música), com odores, gostos e as sensações visuais e táteis, de modo que “sensível” é também um outro termo para se referir

ao corpo em todos os seus estados e metamorfoses. Admitindo a relevância de Rancière para a compreensão do movimento estético em que se insere a tendência do realismo sensório, bem como suas implicações políticas, optamos por explorar e aprofundar aqui o sentido sugerido por Laplantine, cujos estudos relacionando epistemologia e cinema ainda são pouco difundidos no país e apresentam, acredito, um grande potencial para os modos de reflexão sobre o fenômeno estético e comunicacional no cinema do realismo sensório.

A partir de Laplantine, então, compreendemos a experiência sensível como aquilo que se apresenta de modo singular, afetivo e estético, sendo a uma só vez o que há de mais óbvio e o que constantemente escapa à análise, que resiste a ser dito, “apreendido, fixado, delimitado, estabilizado, generalizado” (LAPLANTINE, 2015, p. 84). Para o autor, qualquer que seja a definição do termo, a vida das sensações abre-nos a um universo que é fundamentalmente irreduzível àquilo que podemos dizer e escrever a seu respeito. É, no entanto, necessário insistir na linguagem, pois é somente através dela que poderemos acessá-la. Ao trazermos Laplantine a esta discussão, buscamos, de certo modo, incorporar a própria proposta epistemológica que o autor desenvolve, de modo que não apenas buscamos pensar a tendência do realismo sensório como uma estética que privilegia a dimensão sensível, mas buscamos fazê-lo a partir de um pensamento, em si, “sensível”. Tratar-se-ia de algo a ser considerado na reflexão a respeito e, sobretudo, na escrita sobre os filmes estudados.

Vejamos: Laplantine apresenta uma crítica à produção de conhecimento nas Ciências Humanas baseada fundamentalmente no racionalismo, descrevendo, como alternativa, um *modo de conhecimento* não mais fundado em signos e estruturas, mas no corpo, nos sentidos, nos afetos e nos ritmos, atento aos fenômenos da ordem do microscópico, assim como às pequenas transformações e aos estados intermediários. Esse modo de conhecimento tem sido operacionalizado, de acordo com o autor, pelas artes moderna e contemporânea, fazendo-se presente, particularmente em relação ao cinema, desde diretores como Murnau e Stroheim. Trata-se de um modo concreto de pensamento que prioriza o singular e indica a existência de algo muito mais físico e talvez primitivo do que a “linguagem cinematográfica” ou a “linguagem corporal”. Em suma, o autor defende que o cinema inaugura um modo de conhecimento que consiste em desaprender uma forma de pensamento que prioriza o discursivo e, como Sontag, a hegemonia da interpretação nas artes e humanidades.

Embora o campo principal de estudos de Laplantine seja a Antropologia, a atenção do autor volta-se constantemente para o universo das artes, em especial à literatura e ao cinema. Isto deve-se, segundo o autor, por dois motivos: primeiro, porque na atividade artística, as

minúsculas sensações e as pequenas variações a que busca dedicar-se não são estabilizadas, mas estão em permanente transformação, o que lhe interessa em sua perspectiva de um modo de conhecimento fundado no ritmo e não tanto no signo. Segundo, porque a literatura e o cinema são atividades que, por sua grande capacidade crítica, são capazes de revelar o que está em jogo nas esferas do social e do político.

O pensamento cinematográfico, uma forma de pensamento sensorial – se alguma vez existiu algum –, uma vez que é construído apenas com fragmentos de imagens e (a partir de 1927) momentos de som, é um pensamento resolutamente não-conceitual e não-discursivo. Ele está interessado, como a etnografia, apenas na singularidade concreta [...]. O cinema, articulando e modulando imagens e sons, excita ou desperta nossa sensibilidade. Permite-nos, contra o sequestro do real no contexto do triunfo do totalitarismo visual e auditivo e da erradicação das pequenas sensações, reaprender a ver e escutar (LAPLANTINE, 2015, pp. 32-33).

O cinema é, portanto, entendido primeiramente como uma transformação constante de sensações e apenas secundariamente como uma questão de discurso. Nessa perspectiva, o cinema oferece, para o autor, um novo modo de conhecimento não-discursivo que excede a linguagem e poderia, então, ir aonde a filosofia não chega: se o cinema possui o poder de nos afetar e de nos fazer pensar, é mais através de um conhecimento não-consciente e não-verbal do que através de comentários trocados em diálogos, falas, palavras. Desse modo, o cinema não seria apenas útil para se pensar *com*, mas também *através*, pois ele nos força a estar atentos à concreta singularidade do acontecimento sensível e, nesse sentido, “modela e modula o sensível” (LAPLANTINE, 2015, p. 88).

O cinema mostra os micro eventos da vida ordinária que poderiam passar, de outro modo, despercebidos: as mudanças quase imperceptíveis na expressão de um rosto singular e as diferentes texturas das matérias filmadas. Mas ele também mostra o “outro”, o “fora” do visual, ele traz o elemento do implícito, da ambiguidade, da dúvida, de tudo aquilo que evade o unívoco e a interpretação e sem o qual não existe, propriamente falando, arte, apenas técnica. Para Laplantine (2015), o que circula no cinema, afinal, são intensidades. Lembramos, sobre este ponto, que na década de 1950, Bazin já teorizava a respeito do privilégio e da ampliação de eventos ordinários no cinema, posicionando-se a favor de um cinema para além do mundo de relações causais, um cinema que captura as ambiguidades, miudezas e impossibilidades do real. Como coloca Oliveira Junior (2010), citando o autor:

Respeitar a ambiguidade do real, explorar o acidental e o assignificante, não impor ao mundo um sentido mas aguardar que ele construa sua própria narratividade, seu próprio valor de ficção: estamos aqui no coração do que constitui, para Bazin, a essência do cinema, isto é, “a filmagem em continuidade, a desapareção da técnica, a epifania do real sensível, o bosque estremecido das pequenas diferenças que separam o ‘cinema’ das ‘artes plásticas’” (OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p. 84).

Voltar a atenção ao pequeno, ao ínfimo, ao quase insignificante ou efêmero, desenvolver a percepção de estados intermediários e de minúsculas transições, encontrar a temporalidade precisa dessas transformações, “o momento exato em que não é mais possível dizer que tal fenômeno “consiste em”, “é constituído de”, mas que ganha corpo e se torna tal coisa (LAPLANTINE, 2015, p. 44) é uma tarefa que se impõe tanto à etnografia quanto ao cinema, pois tanto em um quanto em outro o que se busca encontrar é a temporalidade precisa das minúsculas transformações, das variações ínfimas de luz, de tonalidades e velocidades:

Tentar mostrar o caráter temporal do sensível – as vibrações cromáticas, a intensidade mais ou menos forte dos fluxos sonoros podendo se sobrepor, as impulsões, as frustrações, as decepções, as pequenas inflexões e as ínfimas curvaturas dos sentimentos, a circulação dos afetos, o tensionamento ou liberação de energia vital, as turbulências, as oscilações, as hesitações que precedem a passagem de um estado a outro, as rupturas da tonalidade, os hiatos que nos fazem rugir ou gaguejar – não é de forma alguma uma questão filosófica abstrata (LAPLANTINE, 2015, p. 88)⁷

2.1 O grande e o pequeno

O primeiro passo para abordar as variáveis desse modo de conhecimento que o autor sugere é, então, seguir a distinção que Laplantine faz entre o grande e o pequeno. A grandeza supõe a elevação, o sagrado, os símbolos erigidos sobre um pedestal, os valores ditos “inefáveis” ou “misteriosos”, a ritualidade e a monumentalidade. O grande é representado por muitas figuras, sendo o antigo e a antiguidade, a revelação religiosa e a noção de “obra de arte” algumas das figuras mais imediatas identificadas pelo autor. O grande também está ligado ao excesso, ao espetacular e ao superlativo: está presente na noção de maestria e perfeição, nas condutas exemplares, na socialização extrema, no extravagante, no que aspira a ser ou se pretende onisciente e onipresente. À tessitura complexa e delicada das nuances, o grande prefere a efusão e a ostentação, o impacto dos símbolos e da linguagem hiperbólica, dramática e trágica.

⁷ Em livre tradução: “*Trying to show the temporal character of the sensible—chromatic vibrations, the greater or lesser intensity of potentially overlapping sound flows, the impulses, frustrations, disappointments, small inflections and tiny curves of sentiments, the circulation of affects, the tension or easing of vital energy, the turbulence, oscillations and hesitations that precede the passage from one state to another, the ruptures of tonality, the hiatuses that make us roar or stutter—is in no way a question of abstract philosophy*” (LAPLANTINE, 2015, p. 88).

Para Laplantine (2015), nossa época teria, ao menos aparentemente, renunciado ao ideal de grandiosidade e de dramatização dos grandes discursos e das grandes obras. Viveríamos no que se segue ao declínio dos regimes da infalibilidade do grandioso nas esferas da política, da religiosidade e da estética. No entanto, o paradoxo que aponta o autor é que a contemporaneidade não seria marcada, de modo geral, por uma retenção e circunspeção, mas seria uma época de caça sistemática às sensações fortes, a exemplo da exploração das catástrofes naturais pela mídia e da representação, na ficção, de situações de extrema violência. Para Laplantine, haveria no nosso tempo uma fascinação real por mostrar tudo, dizer tudo, comentar tudo, exigindo permanentemente a plenitude, a saturação, o excesso de imagens, de sons, de palavras. Nesse contexto, o pequeno impor-se-ia, então, não apenas como um objeto de estudo necessário, mas como exigência de um conhecimento mais preciso.

O pequeno diz respeito a quase tudo o que nas sociedades contemporâneas (principalmente pela lógica dos *mass media*, de acordo com o autor) é rejeitado ou ignorado: as percepções minúsculas, os sentimentos tênues, fracos, ambíguos, as gradações da luz e das cores, os sons quase imperceptíveis; a ínfima variação dos gestos, a curvatura do pensamento e dos sentimentos; a incerteza, a indecisão, a falha, a decepção. O pequeno é o múltiplo, o fugidio e o fragmentário. É o íntimo, o contrário do monumental. Esse tipo de ligação decorre não tanto de um trabalho de composição, mas de decomposição, de movimentos de diminuição, retração e contenção. Ela não possui uma legibilidade muito forte, justamente por ser de difícil percepção, e não provoca necessariamente sensações de prazer. Ao contrário, ao refutar uma organização por princípios de estabilidade, centralidade e hierarquia, pode provocar dissonância, tensão, mal-estar e desarmonia. Essas ligações representam, sobretudo, uma resistência aos fechamentos e às conclusões.

Laplantine cita como exemplo o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, cinema da dissonância e da incompletude, no qual as ligações (entre planos, entre sons e imagens, entre palavras e sentidos) são tênues e trabalhadas pela disjunção, pela negatividade, provocando a interrupção, a gagueira. O autor apresenta também alguns exemplos de como esse modo de pensamento é operacionalizado tanto na literatura (por Kafka, Proust, Faulkner, Katherine Mansfield e Clarice Lispector, dentre outros exemplos), no teatro (Beckett) e no cinema (Murnau e Stroheim, Antonioni, Bresson, Ozu, Wang Bing, Jim Jarmusch, John Cassavetes, Claire Denis, João César Monteiro, Manoel Oliveira e o próprio Pedro Costa).

Assim, o conhecimento do microscópico aparece como forma de resistência, como modo de avançar na contra-corrente da adesão à plenitude e positividade do signo sem que, para tanto, se lhe oponha o nada, ou que diante de certos fenômenos, nos calemos. Ou seja, enquanto postura ético-estética, o pequeno se apresenta pelo depuramento, pela concisão, pela redução e subtração – sem que esse movimento geral de simplificação caia numa busca pela pureza absoluta da forma ou no mutismo que se supõe oposto ao barulho.

Algo semelhante é descrito a respeito do cinema de Robert Bresson, que evidencia, através da sensorialidade dos sons e das imagens, a percepção da perda, da ausência e da sobriedade (LAPLANTINE, 2003). Seus filmes operam por meio da decomposição e da fragmentação, dão-nos a ver as descontinuidades e acontecimentos aleatórios próprios da percepção do real; trazem acontecimentos desprovidos de grandes significações, de grandes ideias e sentimentos: são feitos de materialidades sonoras e visuais, de migalhas de tempos fracos e de pequenas relações entre sons e imagens de onde podem, contudo, surgir relações inéditas e intensas. Na leitura de Laplantine, o “depuramento” nos filmes de Bresson não reflete apenas uma escolha estética determinada por uma técnica, mas é reveladora de uma crítica e uma ética, é um trabalho de extrema precisão que se exige pelo próprio rigor do registro do real: o diretor interessa-se por aquilo que pesa, confunde, pelo que está sujeito às restrições do corpo e da matéria.

Esta postura é algo que se aproxima do que Júlio Bezerra (2011) identifica, no cinema contemporâneo, como uma espécie de movimento, a chegada de uma “nova onda transnacional” pela qual diretores tão diferentes como Claire Denis, Tsai Ming-Liang, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul e Pedro Costa apresentam uma mesma sensibilidade “em relação aos valores do mundo e do cinema”. Segundo Bezerra, estes diretores, entre outros, estão se debruçando sobre a materialidade do cotidiano,

[...] sem nenhuma pretensão alegorizante, imunes às marcas fortes da história, dispostos a pôr literalmente a vida em cena [...] São filmes e cineastas que resolveram abdicar das narrativas totalizantes e apostar no menor. Quanto menos, melhor. Não se trata de fazer oposição a um estado de coisas midiático. O desejo não é pelo contraplano, pelo antagonismo. Os filmes analisados assumem sua marginalidade, aceitam o exílio no interior das práticas cinematográficas majoritárias. Um cinema menor diria Deleuze, que se constitui como estrangeiro em sua própria casa, deixando emergir o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem escolheu o silêncio, o deserto, o não-lugar como seu (BEZERRA, 2011, p. 14).

2.2 Modos de aproximação

Nesse contexto, acredito que o estudo da tendência cinematográfica ilustrada por *Juventude em marcha* e *Luz silenciosa* é de grande importância em nossos dias, pois são cinemas que postulam para si mesmos uma recuperação dos nossos sentidos e da experiência fenomenológica através de estratégias alinhadas ao realismo. Ao fazê-lo, parecem responder ao chamado de Susan Sontag para que vejamos, ouçamos e sintamos realidades em toda a sua materialidade sensível. São cinemas, em certo sentido, “de resistência”.

Nossa abordagem diante de *Luz silenciosa* e *Juventude em marcha* segue perspectiva semelhante a das teorias corpóreas ao evitar o ímpeto de interpretá-los tão somente ou destrinchá-los a partir de métodos de análise fílmica que preveem a formulação de categorias analíticas fechadas. Esboçamos aqui um esforço de aproximação aos dois filmes que se mostra aberto às contingências desse próprio caminho, buscando explorá-los em relação a noções e leituras que podem ajudar-nos a melhor compreendê-los em seus diálogos e peculiaridades.

Ainda, nossa abordagem alimenta-se da postura de Tiago de Luca (2013; 2015) em suas investigações sobre o realismo sensório, ao não reclamar uma posição nos debates sobre espectralidade ou propor um estudo que aplique conceitos da fenomenologia. Situamo-nos a meio caminho entre um estudo que se volta para os modos como os filmes buscam produzir ou transmitir experiências multissensoriais particulares a um estilo realista contemporâneo e os efeitos que tais estratégias podem provocar no espectador. Almeja-se, assim, *pensar com* os dois filmes dentro de um campo de estudo pós-hermenêutico, onde o que importa sobretudo não é a significação e o conteúdo, e sim a utilização de um vocabulário descritivo desses fenômenos físicos e sensoriais que participam na produção de sentido a partir da dimensão material da imagem.

Segundo Maurício Liesen, sob uma concepção mais genérica, “a ideia de uma pós-hermenêutica pode ser figurada como uma caixa de ressonância teórica daquilo que se situa para além — ou aquém — de qualquer *a priori* interpretativo” (LIESEN, 2015, p. 6). Pululam em estudos localizados nesse campo termos – como presença, limiar, atmosfera, sensação, latência, materialidade, acontecimento, epifania, infável e sublime – que buscam promover o pensamento daquilo que não encontra nenhuma representação ou linguagem apropriada. Se a hermenêutica é entendida como um esquema que busca a estruturação de um fenômeno para a sua consecutiva interpretação, por outro lado a pós-hermenêutica não significa uma superação ou invalidação da hermenêutica,

[...] mas a exposição de elementos que não são considerados pelo pensamento hermenêutico ou cuja tentativa de interpretação esbarra sempre no insatisfatório que está além ou aquém do sentido, da ordem simbólica ou das estruturas de diferença: ‘Pós-hermenêutica é o nome que se dá para a explicação deste insatisfatório’ (MERSCH, 2010, p. 13 (LIESEN, 2015, p. 6)

A reivindicação por um campo pós-hermenêutico ganhou seus contornos principalmente a partir da proposta de um campo não hermenêutico pelo teórico Hans Ulrich Gumbrecht. Nascido na Alemanha, em 1944, e radicado nos Estados Unidos, onde lecionou Literatura Comparada na Universidade de Stanford, Gumbrecht é um dos principais nomes nos debates acerca das materialidades da comunicação na década de 1980. Já naquele período, Gumbrecht delineava as bases para um pensamento situado fora do escopo interpretativo: através das “materialidades da comunicação”, o autor voltava-se ao estudo de todos aqueles “fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmo, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28).

Entre as fontes teóricas que alimentaram seu entusiasmo pelas materialidades, o autor cita o modo como a obra de Walter Benjamin celebra a dimensão física e imediata dos objetos culturais; o estilo alternativo de pesquisa proposto por Friedrich Kittler acerca da influência das inovações tecnológicas e dos novos meios de comunicação sobre os movimentos intelectuais; a tradução, por Derrida, do pensamento filosófico ocidental e o processo de precedência do significado sobre significante, assim como da dimensão inteligível, sobre a sensível; e o estudo dos modos de comunicação centrados no corpo, a partir de uma fenomenologia da voz, pelo medievalista suíço Paul Zumthor. Em *Produção de presença: aquilo que o sentido não consegue transmitir* (2010), encontramos uma obra-síntese daquele que tem sido o esforço de Gumbrecht ao longo das últimas décadas: buscar alternativas epistemológicas à centralidade da hermenêutica (compreendida como a identificação e/ou atribuição de sentido) enquanto prática dominante no âmbito das ciências humanas.

Gumbrecht reage contra a diminuição “sistemática da presença e contra a centralidade incontestada da interpretação” nas disciplinas das Artes e das Humanidades, o que se deve à supervalorização de uma postura metafísica: uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais “elevado” do que à sua presença material, buscando “ir além” daquilo que é físico, que apela aos sentidos do corpo. Seu objetivo, portanto, seria o de identificar elementos constitutivos das formas de comunicação sem

subjugá-los à significação ou à interpretação – lembrando-nos, nesse sentido, da proposta de Susan Sontag ao propor uma “erótica da arte”.

É nesse contexto que o autor desenvolve a noção de “produção de presença” e busca torná-la um objeto de pesquisa nas Humanidades, resgatando uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível, o que implica que pode ter impacto imediato em corpos humanos; o termo “produção” é utilizado a partir de sua raiz etimológica, do latim *producere*, que se refere ao ato de “trazer para diante”. A expressão “produção de presença”, aponta, então, para “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Falar em “produção de presença” significa, então, que o efeito de tangibilidade está sujeito a movimentos de maior ou menor proximidade e maior ou menor intensidade, indicando também a efemeridade com que experienciamos esse fenômeno.

Para o autor, a dimensão da presença existe em todas as coisas-do-mundo: as coisas estão “sempre-desde-já – e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significações a respeito do que as coisas supostamente implicam – numa relação necessária com nossos corpos” (GUMBRECHT, 2014, p. 16), possamos tocá-las efetivamente ou não. Todos os objetos culturais e todas as culturas contêm um elemento de sentido e um elemento de presença, e podem ser analisados segundo configurações de um tipo ou de outro. Há, no entanto, um tipo de experiência caracterizada pela intensidade com que experienciamos essas duas dimensões a partir de sua oscilação/tensão: trata-se da experiência estética. Quer provoquem sentimentos ligados ao prazer ou à dor, Gumbrecht refere-se à experiência estética como momentos de intensidade:

Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas. A diferença que fazem esses momentos parece estar fundada na quantidade. E gosto de combinar o conceito quantitativo de “intensidade” com o sentido de fragmentação temporal da palavra “momentos”, pois sei – por muitos momentos frustrantes de perda e de separação – que não existe modo seguro de produzir momentos de intensidade, e é ainda menor a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar a sua duração. Na verdade, antes de ouvir minha ária favorita de Mozart, não posso ter certeza de que sua doçura tomará de novo conta do meu corpo. Pode ocorrer – mas sei e já antecipo a reação de lamento acerca dessa experiência – que será só por um instante (se, de todo, acontecer) (GUMBRECHT, 2010, p. 127).

Os exemplos que o autor traz tratam da impressão de que é possível “ouvir na pele” os sons do oboé da ária de Mozart; da emoção particularmente forte que podemos sentir ao assistir a uma competição esportiva, da “sensação de profunda depressão, e talvez até de humilhação” ao ler um determinado poema; a sensação, enfim, de “ter encontrado o lugar

certo para o corpo” (GUMBRECHT, 2010, p. 127). Talvez essa sensação não se trate tanto de encontrar “o lugar certo” do corpo (visto que a presença não necessariamente provoca sensações de prazer, de completude e satisfação, mas também sensações de desprazer, de estranhamento, de agitação e inquietude), mas tão simplesmente de (re)encontrar um lugar para o corpo. Compreendemos, desse modo, que Gumbrecht aposta no corpo como um elemento fundamental para os atos comunicacionais. Compartilhamos dessa prerrogativa, sublinhando que toda e qualquer obra (seja cinematográfica, literária, sonora) emerge de um solo, de um gesto, de uma expressão: toda obra tem a capacidade de produzir efeitos de presença sobre aqueles que a fruem.

O que propomos, então, é compreender a ênfase na experiência sensível em *Juventude em marcha* e *Luz silenciosa* através da materialidade (dos corpos e objetos) e da duração como reflexo de um desejo de presença e, nesse sentido, pensá-los como filmes capazes de “trazer à frente” essa dimensão tangível que convive com a dimensão do sentido. Sabemos, como salienta Gumbrecht (2010), que não se trata de abandonar a dimensão do sentido (se isto sequer fosse algo possível), mas que da oscilação constante entre sentido e presença, esta predomine. A “produção de presença” que Gumbrecht descreve pode ser pensada como um desdobramento possível do modo de conhecimento sensível que Laplantine defende para a contemporaneidade. Afinal, há um forte eco na crítica que ambos os autores fazem à produção de conhecimento nas Humanidades, sendo que os dois propõem saídas epistemológicas fundadas, essencialmente, na figura do corpo e das sensações (ou, talvez, devêssemos dizer “entradas”, visto que tudo parte do corpo).

Poderíamos dizer, então, que *Juventude em marcha*, antes de propor uma narrativa clara de denúncia sobre a destruição das Fontainhas a partir do ponto de vista de um de seus moradores mais antigos, *revela* sutilmente a violência institucionalizada que subjaz à mudança compulsória dos moradores do bairro para uma nova moradia; ou que impede que Ventura frequente o espaço expositivo da Fundação Calouste Gubelkian, por exemplo. Para dar conta desses processos, o procedimento adotado para aproximarmos-nos dos filmes ampara-se na ideia de uma “leitura”, nos termos alvitados por Gumbrecht (2010): leitura do mundo, um “movimento interminável, [...] alegre e doloroso entre perder e voltar a ganhar controle intelectual e orientação” (GUMBRECHT, 2010, p. 159); leitura que volta-se para os aspectos materiais dos filmes que funcionam como “princípios ativos” da produção de presença. Encontrados tais princípios ativos, resta-nos, então, “entregar-se a eles de modo afetivo e corporal”, render-se a eles e apontar em sua direção (GUMBRECHT, 2014, p. 30).

3. DOIS DIRETORES: CONDUTAS DO OLHAR

Este capítulo propõe uma breve passagem sobre o percurso dos dois diretores estudados com o objetivo de contextualizar ambos os artistas e suas obras no cenário da produção cinematográfica contemporânea. O objetivo do capítulo não é apresentar sistematicamente semelhanças e diferenças entre os dois diretores, mas espera-se introduzir aqui, em linhas gerais, um modo de aproximação entre ambos que ficará mais claro à medida que nos aprofundamos, nos capítulos seguintes, no estudo de seus filmes. Neste momento, busco somente levantar informações que permitem sugerir a possibilidade de uma “conduta do olhar” – modos de olhar e perceber o mundo, de se aproximar de um tema, de se portar, enfim, diante de uma dada situação, de uma dada cena, com a “câmera na mão” – muito próxima entre Costa e Reygadas no contexto individual de produção de cada filme estudado, o que corrobora a justificativa da escolha dos mesmos para este estudo.

3.1 Pedro Costa e o encontro com uma comunidade

Pedro Costa nasceu em Lisboa em 1959. Formou-se na segunda turma de cineastas da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, onde foi aluno do poeta, diretor e professor António Reis. Em textos sobre o diretor, não raro ele é colocado ao lado de dois dos mais importantes diretores do cinema português contemporâneo, Manoel de Oliveira e João César Monteiro, e seu estilo é muitas vezes comparado àquele de diretores como John Ford e Jacques Tourneur, Robert Bresson, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi. Sua estreia no cinema se dá com o curta-metragem *É Tudo Invenção Nossa* (1984). Em 1989, lança seu primeiro longa-metragem, *O sangue* (1989). Desde então, realizou outros oito longas – *Casa de lava* (1994), *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), *Juventude em marcha* (2006), *Ne change rien* (2009), *Cavalo dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019); os curtas-metragens *Seis bagatelas* (2003), *The end of a love affair* (2003), *Tarrafal* (2007) *Caça ao coelho com pau* (2007), *O nosso homem* (2010), *Lamento da vida jovem (Sweet Exorcist)* (2012); e ao menos quatro instalações de vídeo.

Os dois primeiros filmes de Costa traziam ainda muito do modo de realização “convencionada” do cinema: roteiro, atores, cenários e figurinos, equipe e produção asseguradas. *Sangue* e *Casa de lava* possuíam um “argumento cinematográfico”, com

narrativas e dramas, personagens elaborados, diálogos pré-estabelecidos. Isto começa a mudar a partir de *Ossos* (1997), último filme em que ainda encontramos alguns atores profissionais e uma narrativa minimamente delimitada. Também é o último filme de Pedro Costa em película. Estreado no Festival de Veneza em 1997, *Ossos* foi rodado no bairro Estrela d'África, nos arredores de Lisboa. Juntamente com os bairros vizinhos, Fontainhas e 6 de Maio, abrigava cerca de 12 mil pessoas no final da década de 90, sendo cerca de 75% imigrantes cabo-verdianos que ocuparam a região no final dos anos 70 (SOUZA, 2014).

O interesse de Pedro Costa pelo bairro das Fontainhas não tem, segundo ele, nenhum viés sociológico. Diferentemente do que levam a acreditar algumas leituras de seus filmes, o intuito do diretor não era o de denunciar a condição marginal ou a degradação social dos moradores daquela localidade. Seu desejo de filmar as Fontainhas vem de uma realidade que se apresenta e o confronta (cf. VEIGA, 2008). A aproximação com o bairro e seus moradores deu-se durante a filmagem de *Casa de Lava*, em 1995, no Cabo Verde. Após o término das filmagens, alguns habitantes locais pediram que o diretor levasse cartas e encomendas a parentes seus que moravam nas Fontainhas. Ali Costa criou laços: “trabalho com a memória de pessoas de quem gosto muito, de uma comunidade que admiro muito. Tudo começa, portanto, pelos afetos, pela sentimentalidade, se quiser” (COSTA In: PRANCHA, 2012, p. 3 Anexo).

Em *Ossos* aparecem pela primeira vez Vanda Duarte e Ventura, moradores do bairro e que serão as figuras centrais, respectivamente, dos dois filmes seguintes acerca do bairro, *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006). Ao filmar *Ossos*, Pedro Costa desilude-se com o “circo do cinema”: “maquinário, caminhões, guas, refletores e um exército de gentes para manipular e controlar todo esse equipamento [...]” (COSTA, 2010)⁸. O diretor começa a posicionar-se contra toda a atitude programática do sistema produtivo. Sobre *Ossos*, Costa afirma que “era um filme incompleto, de certa maneira um pouco cobarde, demasiado protegido pelo cinema, pela equipa e pela produção. Não confrontava a realidade. (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 31). E o confronto com a realidade, para ele, é fundamental:

O que é mais forte no cinema – muito mais do que em qualquer outra arte – é esse confronto com a realidade... Ou, pelo menos, com partes da realidade. E a tentativa de transformar esse confronto numa relação. Numa relação mágica, delirante e fantástica, que de repente recomponha essa realidade e a torne, de novo, reconhecível para todos. “Ah, mas então este é o nosso mundo?... Nunca o tinha

⁸Pesquisas poéticas de Pedro Costa. Luiz Carlos Merten, O Estado de S.Paulo. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/pesquisas-poeticas-de-pedro-costa-imp-603270>. Acesso em: mai. 2019.

visto assim...” Eu acho que o cinema tem este poder. Quando é bem feito, o delírio e a imaginação só concorrem para reforçar o sentimento de realidade. A imaginação é a realidade no cinema. Se não houvessem câmaras de filmar não se teriam visto tantas coisas, não é? (COSTA In: PRANCHA, 2012, p. 7 Anexo).

Em textos sobre a poética do diretor, não é raro encontrarmos referências aos modos peculiares com que ele faz entrelaçar ficção e documentário, ou sobre como o real sofre reconfigurações em seus modos de representação. Nesse sentido, Máira Freitas de Souza (2014) explora em Costa a transcrição e a fabulação do real: O cinema de Pedro Costa dobra-se “perante a realidade e força-a também a dobrar-se perante a construção artística, ou ao trabalho, como o cineasta refere-se à sua atividade. Nunca apresenta ou pretende apresentar a realidade crua ou um real ‘verídico’, mas sim utilizar-se dessas esferas – realidade e real – para construir seus filmes” (SOUZA, 2014, p. 143).

Em *Ossos*, para além da insatisfação com a aparelhagem técnica, Costa viu-se confrontado por Vanda, que se mostrava resistente a seguir o roteiro e a cumprir a função de atriz.

Durante as filmagens de ‘Ossos’, Vanda não queria falar, ela se recusava a dizer os diálogos que eu tinha escrito. Ela não estava concentrada da maneira que é preciso estar em uma filmagem clássica. Não é esse tipo de concentração que eu quero hoje em uma filmagem, mas na gravação de ‘Ossos’, essa atitude me parecia assustadora. Em vez de dizer ‘bom dia’, ela dizia ‘boa noite’. Ao invés de rir, ela chorava. Em vez de entrar em um ambiente, ela não entrava. Ela fazia muitas perguntas e não tinha vontade de dizer a frase certa no momento solicitado. Não era nem que ela achasse o roteiro bobo, ela simplesmente não tinha vontade. Ela dizia: ‘como não sou atriz, não posso mentir’” (COSTA *apud* DUARTE, 2010, p. 25).

O diretor conta, ainda, que após um dia cansativo de filmagens, Vanda se aproxima e indaga: “O cinema não pode ser só isto. Pode ser menos cansativo, mais natural. Se me filmares, simplesmente. Continuamos?” (FERREIRA, 2011 *apud* BEZERRA, 2013, p. 192). Dessa confrontação com Vanda, surge seu próximo filme, o qual será centrado na figura da jovem. Costa retorna ao bairro portando uma câmera mini-DV, um tripé e dois refletores. Ao longo de dois anos, entre 1998 e 1999, filma cerca de 130 horas. Sobre a motivação para o filme, Costa afirma que foi um certo fascínio pela presença de Vanda que o impulsionou:

[...] acredito profundamente na presença de certas pessoas. É um sentimento quase místico que se relaciona com o cinema e que deve vir de mais longe, das origens do teatro e da poesia: basta que haja um tipo ali, de pé, e outro que acredite nele. Alguém que comece a contar. (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 26 *apud*).

É em *No quarto da Vanda*, com a pequena câmera digital, que Costa encontra resposta para outra inquietação que havia surgido em *Ossos*: a da relação entre quem filma e quem é filmado, uma forma não intrusiva, pesada ou predatória de trabalhar. Uma posição ética. não

se trata de um registro documental da realidade como na postura do cinema direto. Embora haja, sim, uma abertura ao imprevisto e à espontaneidade do cotidiano daquelas pessoas filmadas, visto que não há argumento e roteiro prévios, muitas das cenas desse filme surgem do pedido de Costa para que Vanda e outros reencenam acontecimentos de sua “vida real”:

Eu não sou documentarista, não pretendo tentar apanhar a realidade, desvendar os mistérios. Nem mesmo quando passo anos fechado num quarto com a Vanda. Esse filme foi a história da nossa relação. Aliás, acho que o filme *No Quarto de Vanda* é mais sobre mim do que sobre ela. Tem que ver com tornar material qualquer coisa que é apenas sensorial. Tornar material uma relação. Uma relação pode ser entre duas pessoas, uma pessoa e uma parede, pessoas e um aglomerado de paredes, uma pessoa e a câmera que a filma, entre uma comunidade e o seu passado ou o seu destino.... Depois, tornada essa relação material através da luz, da montagem, do som, etc., espera-se que ela reviva [...] (COSTA In: PRANCHA, 2012, p. 4)

Assim como *No quarto da Vanda* surge num movimento de busca por um modo diferente de fazer cinema e de se relacionar com o mundo filmado, *Juventude em marcha* também nasce de pesquisas⁹ autorais. Neste filme, Costa exercita plenamente um método estético marcado pelo uso do digital, pela encenação de personagens que reconstróem cenas de suas próprias vidas, assim como pela ausência de um roteiro decupado. Despojado da parafernália do cinema, Costa filma, ao longo de pouco mais de um ano, de segunda-feira a sábado, o dia a dia do convívio com alguns moradores das Fontainhas, tendo por foco a figura de Ventura, um dos primeiros imigrantes de Cabo Verde a construir uma casa no bairro em demolição.

Chegando a fazer 30 ou 40 tomadas de cada plano, Costa filma o dobro do que filmara em *No quarto da Vanda*, totalizando cerca de 340 horas. O título, “Juventude em marcha”, é um dos lemas da libertação cabo-verdiana quando de sua independência, conquistada em 5 de julho de 1975. O filme traz uma complexa narrativa construída na alternância entre séries de cenas (cuja temporalidade nem sempre é clara) que contam episódios da história de Ventura e do processo de realojamento compulsório para o novo bairro social do Casal da Boba. Após ser abandonado pela mulher, logo no início do filme, Ventura atravessa os dias entre as Fontainhas e o novo apartamento, visitando seus muitos “filhos” ou o museu que ajudou a construir como pedreiro.

⁹ O diretor utiliza, como Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, a expressão *recherche*, “pesquisa”, em francês: “como a eles, o cinema que me interessa é o de busca. Um cinema de pesquisa”. Entrevista concedida por COSTA, Pedro. Pesquisas poéticas de Pedro Costa. Entrevista concedida a Luiz Carlos Merten. O Estado de S.Paulo, 2010. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral.pesquisas-poeticas-de-pedro-costa-imp-603270>. Acesso em mai. 2019.

Para Júlio Bezerra (2011), Pedro Costa escapa com elegância ao dilema que quer que toda enunciação forte no cinema esteja condenada a apagar seus próprios traços ou a produzir o que é suposto legitimá-la: um ponto de vista crítico da representação ou a marca de um autor. O que apareceria nos filmes de Costa, para o autor, é a intenção da ausência de intenção. Isto é, o cineasta não deixaria de ter uma intenção inicial, mas esta não implica um projeto demasiado particular, o que geraria um filme morto antes mesmo de ser filmado:

O que fica não é uma resposta a alguma indagação, a resolução de algum problema, mas potências, hipóteses, possibilidades, dúvidas. O que importa é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade [...] Se esse cinema nos dá efetivamente a mais concreta sensação do estar-aí das coisas e dos corpos, é porque a sua enunciação é ao mesmo tempo, e não contraditoriamente, forte e sem origem. A marca funciona como um puro índice, livre de toda transitividade. A enunciação consegue o milagre de dizer apenas: aí está, mas um aí está que não remete à autoridade de quem mostra (BEZERRA, 2011, p. 8).

Esse método de trabalho, diz-nos Bezerra, e os efeitos que ele produz geram um cinema eminentemente comprometido, feito no coração de uma realidade social e que ao mesmo tempo não se sacrifica em nenhum momento à vontade de explicá-la ou denunciá-la, mas que deixa as formas falarem por elas mesmas. Nesse sentido, concordamos com Mateus Araújo Silva quando afirma que o diretor assume como “tarefa principal a elaboração a um só tempo de um método de trabalho, de uma postura ética e de um estilo de *mise-en-scène* que lhe permitissem abordar a contento aquela realidade em que decidiu mergulhar, sem nunca renunciar a um sentido agudíssimo da beleza” (ARAÚJO SILVA, 2010, p. 112).

3.2 Carlos Reygadas

Nascido em 1971 na Cidade do México, Carlos Reygadas abandonou uma carreira no Direito para tornar-se um *filmmaker* autodidata. Com 28 anos, finalizou seu primeiro longa-metragem, *Japón* (2002), o qual estreou no Festival de Cinema de Rotterdam. Pelo filme, recebeu a menção especial Camera D’Or, dentro da Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes, na França. Em seu país natal, *Japón* recebeu da Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas o prêmio Ariel de Mejor Ópera Prima em 2004. *Japón* foi seguido de *Battle in heaven* (*Batalla en el cielo*, 2005), *Luz silenciosa* (*Stellet licht*, 2007), *Post Tenebras Lux* (2012) e *Nuestro Tiempo* (2018). *Luz silenciosa* garantiu-lhe o prêmio do júri novamente no Festival de Cannes, onde também recebeu o prêmio de melhor diretor por *Post Tenebras Lux*. Seu estilo é geralmente comparado com o de Tarkovsky e Bresson.

Embora diferentes entre si, é possível afirmar que Reygadas coloca em seus filmes, lado a lado, o mundano/cotidiano e o sublime/miraculoso. Entre os diretores citados como influência pelo diretor, estão Robert Bresson, Andrei Tarkovsky e Carl Dreyer, cujo filme *Ordet* (1955) é abertamente referenciado na cena final de *Luz silenciosa*, com a ressurreição de uma das personagens. É nesse sentido que Tiago de Luca aponta para um aparente paradoxo na obra do autor: o que imediatamente se destaca em sua obra seria a implausibilidade ficcional que é, paradoxalmente, autenticada por modos realistas de produção. Apesar de ser um cinema marcado por um impulso metafísico, diz de Luca (2014), Reygadas mesmo contradiz esse transcendentalismo através de uma perspectiva quase científica da carnalidade e da materialidade. Alternando entre uma postura de rigorosa preocupação com a forma e uma abertura ao acaso do improvisado, seus filmes privilegiam, assim, a sensibilidade e contingência do real através de longos planos, filmagens em locação e uso de atores não profissionais.

A respeito de *Luz silenciosa*, Carlos Reygadas afirma que sua intenção era, acima de tudo, fazer um filme sobre o amor (TEODORO, 2009, s/p): “É honesto, verdadeiro, corajoso ou legítimo deixar de amar alguém que você amou muito e que ainda o ama? O que você faz quando confrontado com esses sentimentos? Estas são as questões centrais [de *Luz silenciosa*]”¹⁰ Ambientado numa paisagem rural, o filme mostra uma passagem da vida de Johan, agricultor, casado com Esther, com quem tem sete filhos. A família vive numa comunidade religiosa caracterizada por um rigoroso ascetismo, embora o filme pouco nos informe à respeito da localidade ou da religião específicas em si¹¹. A ideia de fazer o filme ambientado na cultura menonita surgiu quando Reygadas passava de carro pela localidade, aliada à sua vontade de filmar algo num ambiente atemporal, ou tão indeterminado temporalmente quanto espacialmente (“*as timeless and spaceless as possible*”)¹²: “sem distrações” de questões de escala social, aparência e classe (DE LUCA, 2014, p. 53). Nesse sentido, *Luz silenciosa* contrasta fortemente com os filmes anteriores do diretor que tinham, como questão central, a divisão étnica e social no México. O desvio a temas relacionados a

¹⁰ Tradução livre de: “*Is it honest, truthful, brave or legitimate to stop loving someone who you have loved so much and who still loves you? What do you do when confronted by these feelings? These are the core issues*”.

¹¹ Trata-se, na verdade, de uma comunidade menonita em Chihuahua, no norte do México. Nomeada em homenagem a seu líder Menno Simons (1496-1561), a origem dos menonitas vem desde a emergência do Cristianismo Anabatista durante a Reforma Protestante no século XVI. Ameaçados por uma nova lei canadense que ameaçava erradicar com a língua alemã nessas comunidades imigrantes, grupos de menonitas partiram para o México, entre 1922 e 1926, estabelecendo-se em Chihuahua como fazendeiros (DE LUCA, 2014). *Luz silenciosa* foi filmado de fato numa comunidade menonita com alguns de seus moradores, com a exceção da canadense Miriam Toves, que faz o papel de Esther.

¹² Jonathon Romney e Carlos Reygadas, ‘The Sheltering Sky’ (entrevista), *Sight and Sound*, 18:1 (2008), 42–44 (p. 43).

um contexto específico de seu país, somado à renúncia, nos termos de José Teodoro (2009), de um “valor de choque” presente em seus filmes anteriores, que continham cenas “explícitas” de nudez, morte animal e sexo real, coloca *Luz silenciosa* num lugar peculiar de reinvenção e consolidação de um estilo no âmbito da filmografia de Reygadas.

A vida bucólica é perturbada pela paixão de Johan por Marianne, com quem o protagonista encontra-se furtivamente. Angustiado e atormentado moralmente, Johan busca conselhos do amigo Zacarias e de seu pai. Optando ao final pela família, Johan e Marianne terminam o romance. Esther, que sabia do caso e sofria em silêncio, não suportando mais, expõe seus sentimentos ao marido. Ao perceber a dificuldade do marido em abrir mão de sua paixão, a dor pela situação faz com que Esther morra inexplicavelmente, sob uma chuva torrencial. Durante o velório, Marianne reaparece e pede para ver Esther uma última vez. Diante do corpo, ela se aproxima e lhe beija a boca, após o que, Esther retorna à vida. Em aparente contraste com o rígido sistema religioso da comunidade que o filme registra, podemos dizer que o filme cria uma expectativa em seus espectadores de um texto cinematográfico que apenas *mostra* e que é desprovido de qualquer profundidade simbólica e espetacular. Talvez seja esse o motivo, sugiro, pelo qual o fechamento miraculoso do filme *funciona*, isto é, *produz um afeto* no espectador. Ao final do filme, não apenas a crença de Johan no mundo é quebrada, mas também a do espectador, uma vez que temos a sensação de que não sabemos mais a que estamos assistindo ou ao que estivemos assistindo. Nesse sentido, poderíamos dizer que *Luz silenciosa* não apenas nos dá a representação de um milagre, isto é, nos mostra seus efeitos, mas que o filme torna-se, em si, um milagre.

Em entrevista a Reed Johnson (2009), Reygadas disse que o filme tem pouco a ver com os menonitas, estando mais relacionado a um modo de fazer cinema em si. O isolamento e a diferença da comunidade menonita das normas ou características nacionais comumente percebidas produz uma atmosfera de algo fora deste mundo que retira a história de inscrições ideológicas de tempo e espaço. É, de fato, como se estivéssemos em outro mundo. Uma reação possível a essa abordagem seria criticar Reygadas por falhar um discurso sócio-político sobre aquela realidade, mas isto seria ignorar seu objetivo primeiro no filme: uma exploração estética do real. O diretor não exotiza os personagens menonitas nem os usa como simples arquétipos. Ao contrário, o *staging* atemporal e “não-localizado/localizável” do filme permite uma nova e autêntica imaginação das relações entre pessoas, paisagem e tempo. Aqui, embora o espectador não tenha toda a história de fundo para confortavelmente racionalizar sobre os eventos que se desenvolvem, a dimensão trágica do filme demanda uma resposta emocional, afetiva, de modo que “acreditamos” nos personagens não porque suas

palavras e ações parecem “verdadeiras”, mas porque sua incompletude, como um modo de ser, guarda algum tipo de autenticidade.

Crítico confesso da narrativa clássica no cinema e ao que identifica como exageros e maneirismos de grande parte da atuação cinematográfica, ele acredita que o fazer-cinema deve ser pensado como uma experiência fundamentalmente visual e aurática: “eu realmente sou contra essa ideia de que cinema é sobre contar histórias” (JOHNSON, 2009, s/p)¹³. Nesse sentido, ele descreveu seu objetivo no cinema não como construir elaborados artifícios mas capturar a vida do modo mais próximo possível de uma pura existência, filmando seus personagens numa condição de “existência”, no lugar de representar emoções e estados de espírito: “A abordagem de fato que sempre tento ter nos filmes não é a da realidade, porque não sei o que é isso, mas da autenticidade [...]. Eu tenho que amar as coisas como elas são, não como elas devem ser ou como eu quero que elas sejam (JOHNSON, 2009, s/p)”¹⁴.

Em outro momento, em entrevista a Hugo Leonardo Castilho dos Reis, Reygadas também afirma que não lhe interessa se seu cinema é “realismo ou não”. O que importa, diz-nos, “é o resultado final e, nesse sentido, se às vezes falo em realismo, me refiro a uma questão muito mais ética ou filosófica, de realmente manipular o mínimo possível, respeitando, por exemplo, a presença física das pessoas ou as coisas como elas são na vida real” (DOS REIS, 2013, p. 139). Sua atitude formal revela-se em seus filmes através de um estilo poético, mais do que ensaístico, e ecoa a convicção do diretor de que o cinema autêntico “não significa nada”, mas, como a música, “transmite sentimento”¹⁵. Ou seja, sensação, sentimento, antes de significação, representação. “Para mim o cinema é uma coisa absolutamente instintiva, que vem de uma necessidade de me comunicar, ou seja, simplesmente senti assim e pronto. É totalmente intuitivo, é instintivo!” (DOS REIS, 2013, p. 138).

Reygadas afirma que “[...] sim, se pode manipular tudo para criar uma estética e, portanto, maior sentido, mas tem que ser leal. É mais uma questão de lealdade do que de verdade num sentido filosófico, é a verdade física das coisas. A antítese disso seria toda a ideia de Hollywood, não?” (idem), remetendo-nos fortemente à concepção de Bazin a respeito da possibilidade de trucagens que operem a favor de um efeito

¹³ Tradução livre de: “*I really am against this idea that cinema is about telling stories.*”

¹⁴ Tradução de “*The actual approach I always try to have in films is not reality, because I don't know what that is, but authenticity [...]. I have to love the things as they are, not as they are meant to be or as I want them to be.*”

¹⁵ Entrevista a Charlotte Higgins. “*I am the only normal director*”. In: The guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2005/aug/22/edinburghfilmfestival2005.edinburghfilmfestival>. Acesso em março de 2020.

de realidade. Em sentido semelhante, o diretor cita o Dogma 95, movimento apontado como de “retorno ao realismo”, como referência para seu fazer-cinema:

A câmera é um funil capturando a realidade. Eu acredito em locações naturais, em trabalhar com não-atores. Os dez mandamentos do Dogma 95, o coletivo de cinema dinamarquês, aponta para algumas verdades profundas, mesmo que possa parecer bobagem para algumas pessoas. A idéia de não trazer nada para o set que já não esteja lá faz muito sentido para mim. Tudo o que eles estão dizendo é: deixe o cinema transmitir o poder da visão, o poder do som, o poder de sentir e de estar no mundo em que vivemos, em vez de representar narrativas literárias que acontecem dentro de casas de papelão (REYGADAS, 2010, p. 75 *apud* DOS REIS, 2013, p. 58).

3.3 Aproximações

A aposta dos diretores numa poética promovida pela inspeção prolongada da realidade física, enquanto som e imagem, dá a ver uma materialidade capaz de afetar os sentidos dos espectadores ao máximo, explorando o plano de longa duração como lugar privilegiado para esse encontro. Poder-se-ia dizer que se trata de um cinema na fronteira entre o narrativo e um simples “registrar”, este sempre debilitando aquele primeiro. Sendo adiados, os cortes deixam de servir a propósitos dramáticos. Em contrapartida, os personagens, em geral interpretados por atores não profissionais, são praticamente privados de traços psicológicos: eles são, salvo raros momentos, lacônicos, apáticos, impassíveis, de modo que não temos acesso, de modo imediato, a seus traços psicológicos, mas a sua apresentação física, fisiológica.

O tempo estendido nos planos contemplativos deixam de servir ao drama e faz-se sentir enquanto duração. De acordo com Delorme (2006), é possível se perceber um processo de “sutílização” no cinema contemporâneo. Esse processo se traduz pela redução desta arte a um estado imperceptível, onde a ficção é tão enfraquecida que se aproxima ao nível do nada. O sutil emerge, portanto, como um “intermundo” (CUNHA, 2014, p. 64), lugar onde homens, errantes, flutuam perdidos entre dois reinos de um escoar de imagens: “ficção e documentário, miniatura e gigantismo, maquete e monumento” (DELORME, 2006, p. 78 *apud* CUNHA, 2014, p. 64). Não há a necessidade de se delimitar espaços ou acontecimentos, o importante é a experiência, como bem explica Oliveira Junior:

Temos acesso à intensidade da experiência, mas não a seu significado. Assim como os personagens, somos ultrapassados pelos eventos; o olhar é carregado por um manancial e se perde dentro dele. O espectador não precisa ir contra ou a favor do que vê. Basta-lhe habitar um espaço criado para a convivência entre corpos e imagens (OLIVEIRA JR., 2013, p. 153).

Percebemos, nesse sentido, um fio condutor entre ambos os diretores que se aproxima do interesse “de resistência” pelo “grande” que Laplantine descreve – algo que podemos perceber, particularmente em Pedro Costa, nesta sua afirmação: “Luto um pouco e resisto contra a inflação do cinema. O mais, o mais, o mais. É um reflexo da nossa sociedade. Por que não parar um pouco? Tudo tem um fim. Nós temos um fim. Nosso corpo tem um fim. As coisas têm limites. Eu sou por um cinema que respeita seus limites” (SOARES JR., 2010). Se as ligações que caracterizam o pequeno decorrem não tanto de um trabalho de composição, mas de decomposição, isto é, de movimentos de diminuição, retração e contenção, elas se manifestam em Reygadas e Costa através das escolhas estéticas que marcam seu olhar para o mundo filmado, desde a escolha pelo cotidiano e ações banais até a preferência por atores não profissionais e pelo silêncio preponderante. O interesse pelo que Laplantine chama de “pequeno” nos filmes estudados se manifesta em sua fraca legibilidade, no registro de expressões e emoções de difícil percepção, na narrativa sem estabilidade, centralidade ou hierarquia, nas sensações de monotonia e lassidão que podem provocar e, sobretudo, na resistência a fechamentos e conclusões.

Poderíamos apontar, de modo geral, mais um ponto de encontro entre os diretores. Abordando a lentidão e a preferência pelos longos planos que caracterizariam uma tendência estética no cinema contemporâneo, Matthew Flanagan (2012) afirma que são muitos os filmes que, seguindo essa tendência, problematizam a convencional oposição entre ficção e documentário. Em relação à discussão sobre o realismo, a oposição entre ficção e documentário tem convencionalmente sido dividida entre campos de invenção narrativa atuada por humanos, e a revelação de evidências históricas mundiais (FLANAGAN, 2012, p. 92): “Como Bill Nichols clarifica, ‘realismo na ficção relaciona-se primeiramente com sensibilidade e tom: é uma questão de estética’, enquanto o realismo no documentário, guiando um argumento, relaciona-se primeiramente com uma economia da lógica”.

Para Flanagan, o que ele chama de “*slow movies*” contemporâneos tendem a retirar-se de nuances retóricas do argumento de realismos puramente documentais, movendo-se na direção de um resultado híbrido em que imagens e sons “reais” não são abertamente persuasivos em seus argumentos históricos. Por sua vez, há um abrandamento da distinção que faz Rancière do documentário, de modo que, em vez de tratar o real como efeito a ser produzido, trata-o como um fato a ser compreendido. Flanagan aponta que o entrelaçamento entre ficção e documentário é particularmente forte em alguns diretores, entre os quais cita o argentino Lisandro Alonso, o filipino Lav Diaz, o chinês Jia Zhang-ke e o próprio Pedro Costa. O autor afirma que das obras de Costa, *Juventude em marcha* é

representativo desse realismo híbrido nos cinemas de longa duração contemporâneo. Trata-se, para o autor, de uma performance do cotidiano meticulosamente observada, assim como o resultado de um processo de filmagem particularmente rigoroso (FLANAGAN, 2012, p. 29). Ao longo do filme, episódios ficcionais são integrados com registros documentais da paisagem, conversas banais e deambulações centradas na figura de Ventura.

Talvez um modo adequado para se compreender esse traço do cinema de Costa dentro do âmbito do realismo seja pensá-lo a partir do que Robert Kohler referiu-se como “um cinema livre, ou talvez mais precisamente no meio, de fatos duros e ficção inventada” (KOHLER, 2009, p. 13 *apud* FLANAGAN, 2012, p. 30). Koehler chama esse modo realista de “*cinema of in-between-ness*”, e sugere que o mesmo é definido por uma propensão de movimentar-se constantemente entre um documento etnográfico e uma ficção antropológica, mostrando o cotidiano, em geral, de sujeitos à margem da sociedade – incluindo aí moradores e trabalhadores do campo, como em *Luz silenciosa*. Percebemos como neste último filme há uma preponderância da ficção sobre o documental, mas o esforço de um registro do modo de vida da comunidade menonita a partir de seus pequenos acontecimentos, nos modos como o empreende Carlos Reygadas, remete-nos, de fato, ao olhar do etnógrafo.

Assim, podemos sugerir algumas aproximações entre Costa e Reygadas que não dizem respeito somente a escolhas estéticas (como o emprego de planos de longa duração que acabam por esvaziar o arco dramático-narrativo através da contemplação da presença e da duração intrínseca aos eventos, a valorização da luz natural e do som direto, o uso de atores não profissionais e filmagem em locais reais e comunidades descentralizadas), mas, e talvez sobretudo, a uma postura ética que se revela em traços materiais e discursivos que podemos entrever no percurso cinematográfico de cada um.

Nesse sentido, poderíamos sugerir que ambos perseguem uma concepção de cinema calcada num certo respeito às particularidades dos fenômenos físicos, valorizando o registro de acontecimentos pequenos, com foco no cotidiano e no “sujeito comum” que, no entanto, não possui visibilidade – isto é, que não é *visto* –, seja Ventura, por sua condição de homem negro, imigrante, desempregado; seja Johan, em sua restrita comunidade religiosa no norte do México.

4. O TRABALHO COM O TEMPO

Gilles Deleuze (2013) afirma que o cinema oferece mais do que o próprio movimento imagético ou sonoro percebido. Podem-se experimentar, sob o ritmo da película, imagens mesmas do tempo. O cinema não é apenas representação, mas uma apresentação em devir, uma vez que são durações nem sempre visíveis, audíveis ou lembradas que fornecem sensações singulares na experiência cinematográfica. Neste momento, propomos uma reflexão acerca do tempo e da sua relação com o real como mecanismo de aproximação do sensível e, portanto, de construção de sentido. Segundo Tiago de Luca (2015, p. 66), o novo pico realista no cinema mundial contemporâneo é definido, acima de tudo, por uma estética sensorial. Se o que distingue a nova estética realista daquela teorizada por Bazin a respeito do neorealismo italiano é o fato de que ela está fundamentalmente “imersa na aplicação hiperbólica do plano-sequência, o que promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração” (ibid., p. 61), então podemos concluir que essa sensorialidade está intimamente conectada ao uso de longos planos e do plano-sequência.

De fato, é o que observamos em *Luz silenciosa* e *Juventude em marcha*: uma estética apoiada na inspeção prolongada da realidade física. Assim, o plano-sequência é responsável por uma das características mais marcantes dessa tendência, qual seja, a emergência de efeitos estéticos a partir de ritmos e temporalidades diferenciadas: tempos lentos, tempos mortos, tempos que se demoram a ponto de esvaziar a dramaticidade de uma cena, diluindo-a narrativamente mas enfatizando-a como experiência pura de uma duração. Desdramatizado, esse cinema, segundo de Luca, é capaz de transmitir uma presença material pura e sensível que se traduz, ao menos em princípio, num modo de espectadorialidade sensório. Mas como isso ocorre? Como são construídas essas cenas desdramatizadas e como elas podem fazer emergir efeitos de sensorialidade? Neste capítulo, vamos tentar compreender que tipos de experiência são possíveis a partir do trabalho poético com o tempo. O tempo, nessa perspectiva, parece operar como uma matéria-prima dos diretores, da qual podemos ter uma percepção eminentemente corporal.

Nosso estudo sobre o tempo nos filmes dar-se-á principalmente acerca dos conceitos do filósofo Gilles Deleuze sobre as relações entre filosofia e cinema. Acredito que *Luz silenciosa* e *Juventude em marcha* sejam não apenas dois exemplos da dança entre cinema e filosofia que propõe o filósofo, mas dois exemplos privilegiados dessa interação. Ainda, sugiro que os filmes não apenas empregam diversas “instâncias” do conceito deleuziano de

imagem-tempo mas também questionam tematicamente a questão do tempo, apresentando ao espectador não apenas um tipo de estudo do mesmo mas também de suas múltiplas manifestações.

4.1 Viver uma duração: tempos mortos e potências do falso

Talvez a experiência mais imediata com *Luz silenciosa* e *Juventude em marcha* seja a de um estranhamento. Não são, por assim dizer, filmes “fáceis” ou “leves”. Para isso, concorrem ao menos alguns fatores. Um deles, certamente, é o fator temporal. Poderíamos dizer que estes filmes demandam do espectador um tipo de atenção, de investimento psíquico e corporal distinto daquela leve disposição que pedem filmes que poderíamos chamar “de entretenimento”. Num mundo que está mudando à plena velocidade e em que a velocidade de produção e consumo de imagens cresce exponencialmente, Carlos Reygadas e Pedro Costa desenvolvem um estilo cinematográfico fundado numa complexa relação entre espaço e tempo, na qual este é experienciado como pura duração. Ainda, em ambos, uma espécie de lentidão prepondera: são os tempos lentos do cotidiano, dos movimentos vagarosos e quase inverossímeis que se prolongam na tela e nos demandam um outro ritmo.

Vejamos o início de *Luz silenciosa*: a tela está completamente escura. Ouvimos o canto de grilos e cigarras. Aos poucos, vamos distinguindo a forma de uma nuvem no céu escuro e algumas estrelas. A câmera gira e percorre lentamente o céu escuro, fixando-se nos contornos negros de algumas árvores. Aos poucos, surgem ao longe as primeiras cores do dia nascendo, revelando cada vez mais a paisagem natural, marcada por algumas árvores, o contorno da topografia contrastando com as cores no imenso céu (Figura 1). À medida que a luz do dia intensifica o contraste das cores, ouvimos novos sons que se somam àqueles da ambiência noturna: sapos, pássaros, uma vaca mugindo. As primeiras luzes, intensas e coloridas, esmaecem. Este plano-sequência que abre *Luz silenciosa*, realizado como um imperceptível *time-lapse*, dura aproximadamente sete minutos. Voltaremos a ver essa paisagem ao final do filme, quando outro plano-sequência mostrará as luzes do dia apagando-se até que estejamos imersos no céu escuro pontilhado de estrelas.

Figura 1 - Cena de abertura



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

Acredito que este plano de abertura revela-nos bem o ritmo de *Luz silenciosa*. Aqui também vemos nascer a figura sinestésica que dá nome ao filme: há uma luz que nasce e cobre, como um manto de silêncio, a paisagem rural. O exercício que nos é demandado, enquanto espectadores, é apenas este: dedicar nossa atenção às nuances cromáticas que desfilam lentamente e aos sutis ruídos do campo que enfatizam o efeito de silêncio dessa paisagem.

Já em *Juventude em marcha*, a maioria dos planos é estática, mostrando espaços vazios por onde Ventura lentamente passará em suas deambulações, a câmera permanecendo ali por vários segundos após sua passagem, como que resistindo à ação. Tomemos como exemplo a sequência em que Ventura encontra-se com dois de “seus filhos”, Vanda e seu marido. A ambientação da sequência inicia num plano que mostra a porta da casa de Vanda (Figura 2). Para o objetivo de situar a ação dentro do apartamento de Vanda, bastariam alguns segundos. Mas, com duração de 14 segundos, essa função de ambientação esgota-se. Em novo plano, tem-se o início de um plano-sequência no qual vemos os três personagens sentados juntos a uma pequena mesa, Ventura no meio. Os três alternam o olhar ora para baixo, ora para um ponto além do quadro. Só Ventura alterna o olhar entre esse ponto no além e para seus anfitriões. Ninguém diz nada.

Figura 2 – No apartamento de Vanda



Fonte: *Juventude em marcha* (2006)

Após quase dois minutos, Ventura se levanta e sai por um breve momento do quadro, dizendo apenas “calor”, restando visível somente por sua sombra na parede. Vanda acende um cigarro. Então diz para Ventura: “Papai, Zita era sua filha, mas primeiro era ela minha irmã”, referindo-se à irmã que morrerá. “Eu sei”, responde Ventura, a sombra movendo-se para fora do quadro e o som da porta abrindo e fechando. Continuamos ainda a ver Vanda e seu marido em silêncio, como que indiferentes ao fato de Ventura ter ido embora.

Como em diversos momentos em ambos os filmes, podemos dizer que estas cenas são experiências do tempo como duração. Poderíamos também dizer que são cenas marcadas por “tempos mortos”. Tempos mortos, ou *temps morts*, momento em que “nada acontece”, tempo desprovido de ação, que David Bordwell (1985) descreve como de desdramatização misturada com uma ênfase na ausência, nos espaços vazios e em “oportunidades perdidas”. Também podemos compreender esses tempos mortos como os momentos em que a imagem continua mesmo após sua “utilidade” narrativa ter terminado. Alguns críticos, incluindo Gilles Deleuze (1985), já observaram a importância desse traço estilístico nas obras do diretor italiano Michelangelo Antonioni, traço criado simultaneamente pela montagem, pela *mise-en-scène* e pelo trabalho de câmera.

Nesse tipo de cena, temos a apresentação de um tipo de espaço pré-diegético ou pós-diegético, um espaço-outro, talvez até extra-diegético, que se torna solene através de um atraso que desafia toda a tessitura da ficcionalidade. Então, somos envolvidos num exame minucioso de paisagens e objetos que não entendemos bem mas que nos parecem, contudo, carregar um tipo de relevância urgente. Poder-se-ia acreditar que os tempos mortos não valem mais apenas por si mesmos, mas recolhem o efeito de alguma coisa importante: “o plano ou a

réplica seriam assim prolongados por um silêncio, um vazio bastante longos” (DELEUZE, 2013, p. 24).

Em *Luz silenciosa*, temos um exemplo disto na sequência em que Johan e sua família estão tomando banho no tanque de água. Em determinado momento, Johan e Esther dedicam-se ao banho de uma das meninas. Johan esfrega sabão em seu cabelo e Esther, ao seu lado, esfrega os pés. Ele comenta como ela sempre foi boa em produzir o sabão, e ela fica claramente emocionada. Ele então manda a filha ir para a água e chama com carinho também Esther para nadar. A sequência é formada por quatro planos. O último, no entanto, possui uma peculiaridade. Assim que Esther sai do quadro para seguir Johan, a câmera aproxima-se lentamente de uma flor desfocada então no fundo do plano até que seus contornos estejam, em primeiro plano e centralizados no quadro, bem nítidos. O plano inteiro, que mostra Esther emocionada antes de sair do quadro e então o movimento moroso da câmera em direção à flor, dura aproximadamente um minuto e 16 segundos. Trata-se de um prolongamento que não acrescenta nenhuma informação ou ação à sequência que acaba de se passar ou àquela que virá a seguir. Seria, por assim dizer, um prolongamento “desnecessário” que “não serve para nada” além daquilo que permite: a lenta revelação e contemplação dos contornos de uma pequena flor antes difusa no fundo do plano (Figura 3).

Figura 3 – Revelação dos detalhes de uma flor



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

Percebemos momentos como este ao longo de ambos os filmes, planos e cenas que se demoram em situações pouco relevantes para a diegese, mas que fazem entrar na tela, nos termos de Bazin, “a verdadeira continuidade da realidade” (BAZIN, 2014, p. 110). De outro modo, podemos sugerir que o estilo presente nos filmes estudados é herdeiro de recursos estéticos relacionados com a nova concepção de tempo dos cinemas realistas da Europa pós-guerra. Seguindo a concepção de Bazin a respeito do cinema moderno, o surgimento desse novo movimento fílmico no pós-guerra foi identificado pelo filósofo Gilles Deleuze em sua obra *Cinema 2: A Imagem-tempo* (1985), como a transição do que ele chama de imagem-movimento para a imagem-tempo.

O primeiro, proposto em *Cinema 1: A Imagem-movimento* (1983), constituir-se-ia pela representação de um tempo cronológico, tendo como correlato o movimento normalizado em *raccords* racionais que garantem a fluência e a continuidade do conjunto, propiciando o surgimento de um cinema de ação no qual a narração dita orgânica (onde cada

elemento contribui para um objetivo) aspira à “verdade” e à apartação entre o bem e o mal (DELEUZE, 2013). Trata-se de um regime de imagens marcado pelo paradigma da ação, em que vemos personagens que percebem uma situação de mundo, são afetados por ela e reagem contra a mesma. O filósofo nomeia o esquema por trás desse funcionamento de “sensório-motor” porque a percepção sensorial é prolongada em ação, em movimento, em resposta e tentativa de mudança da situação.

Esse esquema se conecta, nas imagens, com o funcionamento do clichê: a resposta é automática e de certa forma oca, baseada em dispositivos pré-estabelecidos para nos fazer suportar ou aprovar as coisas, constituindo um modo de apreensão menos rica, que torna tudo nomeável e previsível. A teorização de Deleuze a respeito da imagem-movimento como um "esquema sensório-motor" deve muito à filosofia do tempo de Bergson, particularmente como desenvolvida em *Matéria e Memória* (1896). O argumento de Bergson depende da afirmação de que o tempo só pode ser humanamente percebido – em termos de compreensão cognitiva, em vez de sensação bruta – como espaço. Sucessão e linearidade (o tempo medido como espaço) são confrontados por Bergson com a noção de *durée*, ou duração pura. Na filosofia intuitiva de Bergson, que visa eliminar a oposição entre idealismo e realismo, a *durée* é ao mesmo tempo ideal, pois não pode ser percebida, e real, pois representa o tempo de uma maneira que remete a uma medida de espaço. É o domínio peculiar da intuição de Bergson – um apelo a experiências não verificáveis – que inspira Deleuze nas conceituações da imagem-tempo.

Contrastando com a imagem-ação, o cinema da imagem-tempo é caracterizado por Deleuze como pensamento. Não confundindo com o propósito intelectual da imagem-movimento, “pensamento”, nesse novo contexto, equivale à imagem do filme como uma atuação particular de uma mente ou um plano de consciência: não o pensamento como produtor ou apropriador, mas o pensar do pensamento que funciona contra sua própria objetivação estável. Nesse sentido, podemos sugerir que o uso do termo “sentimento” (*feeling*) por Reygadas para se referir ao cinema pode ser melhor compreendido se não encarmos o termo *feeling* a uma vaga noção de emoção ou resposta sentimental, mas dentro do contexto teórico de Deleuze e Bergson. Quando Reygadas prefere pensar a música como uma arte ou meio mais próximo ao cinema, ele nos lembra de um dos primeiros modos que Bergson explicou o conceito de *durée*: a música, como afeto, funciona como *durée* – as notas formando uma multiplicidade contínua ou qualitativa sem qualquer semelhança com números. É só quando a música é lembrada que ela se torna um meio homogêneo, isto é, o movimento real em sua relação com as durações concretas.

Para Deleuze, a imagem-tempo surge no horizonte quando o prolongamento sensório-motor deixa de se realizar. Isto é, quando a percepção de uma situação já não implica necessariamente em ação, porque ela excede o repertório sensório-motor:

Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável (DELEUZE, 2013, p. 31).

O que define o neorealismo, para Deleuze, é a ascensão de situações puramente óticas e sonoras que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo e vêm substituí-las. Não mais prolongando-se em ação, as situações agora são investidas pelos sentidos: “dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (idem). Aparecem no cinema, com a imagem-tempo, as imagens não-representacionais em que o tempo se apresenta diretamente e não mais mediado pelo movimento normatizado da ação: à memória psicológica do *flashback*, entram em cena as indefinições temporais, as memórias de mundo, os mergulhos em temporalidades desmesuradas, em universos filmicos onde a anomalia de movimento (falso-raccord) é a tônica. Assim, não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento; do mesmo modo, não há mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, mas temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimento necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos”. Ou seja, no cinema moderno da imagem-tempo, é o tempo que manipula o movimento criando, assim, o tempo da *durée*.

Se o conceito de imagem-tempo surge referindo-se à estética do realismo do pós-guerra, parece-nos que na tendência do realismo sensório ele também nos auxilia a compreender a relação entre tempo e imagem. Apresentamos dois momentos, um de cada filme, que podem ser pensados à luz do conceito deleuziano, momentos constituídos de situações óticas e sonoras puras em que a duração subordina a cronologia e onde circulam forças em relação – o poder de afetar e de ser afetado. Em ambos os filmes, trata-se de passagens cujo tom difere daquele do resto do filme, suspendendo, por um determinado momento, a narrativa e dando a ver imagens autônomas.

Em *Luz silenciosa*, trata-se de uma sequência perto da metade do filme, em que, após fazer sexo com Marianne, Johan vai à procura de seus filhos que, como o é informado, “estão com Bobby” numa van. Johan e Marianne caminham na direção do automóvel, o único no estacionamento, ocupando o centro do quadro com os quartos de motel ao fundo. Johan espia

pelas janelas escuras enquanto Marianne circula a van no sentido contrário. O silêncio impera, pontuado somente pelos ruídos, ao longe, dos carros na estrada. Um corte leva-nos a um *close-up* das costas de Johan quando ele abre as portas da van para revelar Bobby e as crianças que riem, seu riso misturado ao som de um piano e uma voz masculina que canta uma canção em francês. A fonte desses últimos sons é revelada pelo plano seguinte, no qual uma pequena televisão apresenta uma performance em preto-e-branco do artista francês Jacques Brel (Figura 4).

Esta imagem permanece por vinte segundos antes de cortar para um *close-up* de Johan e Marianne parados na porta da van. Novo corte, e temos outro *close-up* das costas de Johan e Marianne. Esta estende lentamente a mão pelas costas de Johan à procura da sua mão, segurando-a por alguns segundos, antes de Johan subir na van e sentar-se no meio das crianças. A câmera movimenta-se até enquadrar as costas de Marianne, seguindo-se um plano em câmera subjetiva. Bobby anuncia que precisa fechar a porta da van e o faz. Vemos Marianne contornar a van e desaparecer na lateral do quadro. Então, vemos, em tela-cheia, a performance de Brel. Acompanhamos essa performance por mais de um minuto, quando ela termina e é seguida do aplauso da plateia. A sequência é terminada com uma nova tela preta que permanece por cinco segundos antes de vermos as crianças fazendo suas orações na cozinha da casa da família.

Figura 4 - A performance de Brel





Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

O momento em que nos concentramos é este último plano em que a performance de Brel ocupa toda a tela do filme, saindo, por assim dizer, de seu contexto diegético (um programa de televisão) e irrompendo como um espaço-tempo autônomo. Vívda e expressiva, a performance de Brel destoa de tudo aquilo que vemos no filme: corpos retesados e hesitantes, pouco expressivos e afetivos entre si. Seguindo-se àquele breve e discreto contato físico de quando Marianne busca secretamente a mão de Johan, a cena da performance de Brel parece transbordar o afeto e o desejo reprimidos entre os dois personagens. Parece-nos que é ali, naquele pequeno universo intenso reproduzido na televisão de um desconhecido, que agitam-se as forças e intensidades represadas pelos personagens ao longo do filme. Sem qualquer consequência lógica ou causal para a narrativa, o longo plano em que vemos a performance de Brel torna, contudo, sensíveis o tempo e o pensamento. Se a cena não tem um real valor diegético, por outro lado, ela carrega uma potência singular que se manifesta no

alumbramento que provoca em seus espectadores (os personagens do filme e nós mesmos), dando a ver uma espécie de momento epifânico.

Algo muito semelhante ocorre em determinada passagem de *Juventude em marcha*. Trata-se do momento em que Ventura coloca um disco para tocar. Para descrevermos melhor a potência dessa imagem como imagem-tempo, convém constar que o filme parece, a princípio, marcado pelo silêncio. Isto é, os diálogos são esparsos e contidos, prevalecendo os momentos em que ninguém diz nada. Mas é apenas uma sensação de silêncio, visto que há uma paisagem sonora constante: pequenos ruídos da rua, zumbidos de maquinaria. Nesta cena específica (que, como aquela analisada em *Luz silenciosa*, ocorre perto da metade do longa), há particularmente uma ausência de ruídos externos. A cena inicia com um plano médio onde vemos Lento sentado junto a uma pequena mesa, olhando para um ponto além do quadro, provavelmente para Ventura que se move dentro do barraco. Lento começa a riscar a mesinha com uma caneta. Após um minuto, Ventura entra no quadro, coloca lentamente em cima da mesa uma garrafa de vinho e, então, uma vitrola.

A música que se inicia é acelerada, festiva e dançante. Contrasta radicalmente não apenas com o silêncio e o ritmo presentes durante todo o filme, mas também com a expressão corporal das duas figuras no quadro, estáticos, encurvados, ensimesmados (Figura 5). A música chama-se “Labanta braço”, de Os Tubarões, símbolo do movimento pela independência de Cabo Verde. O toca-discos é interrompido algumas vezes pelo movimento que Lento faz riscando a mesa, até que Ventura, sem olhá-lo, estica o braço e segura a mão do amigo, assim permanecendo até o final da cena, que termina instantes após o fim da própria música. A cena, filmada como um plano-sequência, tem duração aproximada de seis minutos. Embora ela termine logo após a música, não podemos dizer que a imagem depende da trilha. Mais adequado seria afirmar que a cena em si possui autonomia em relação ao resto do filme, e o que a rege é, novamente, um princípio duracional. Tratar-se-ia, talvez, de um respeito à duração dos acontecimentos no tempo em que eles tomam para acontecer, para se revelarem.

Figura 5 – Ventura e Lento



Fonte: *Juventude em marcha* (2006)

Aqui, a música também serve para compor as diversas camadas temporais que se desenvolvem nas imagens-lembrança de Ventura. Não por acaso, na cena ele tem a cabeça enfaixada, remetendo ao acidente que sofrera no passado. Estaríamos, então, vivendo uma imagem-lembrança ou alguma anomalia temporal. A música remete ainda a outro passado, ou a outra camada desse mesmo passado, o momento da declaração de independência de Cabo Verde, em 1975. “Labanta braço grita bô liberdade”, diz a música, triunfante. Apesar do tom revolucionário da música, Lento está absorto riscando a mesa, e Ventura mantém-se imóvel, a cabeça baixa. É a mesma postura pouco afetada, vagamente indiferente ao que lhe acontece, como se indeciso sobre o que é preciso fazer, que carrega durante todo o filme: Ventura está entregue à música e, talvez, a uma visão a qual não temos acesso, podemos apenas imaginar. É como se a música provocasse uma situação-limite, livre de significados: trata-se de uma imagem ótica e sonora pura, investida pelos sentidos. A câmera vê,

[...] tanto assim que o problema do espectador torna-se ‘o que há para se ver na imagem? [...] A situação já não se prolonga em ação por intermédio das afecções. Está cortada de todos os seus prolongamentos, só vale por si mesma, tendo absorvido todas as suas intensidades afetivas, todas as suas extensões ativas. (DELEUZE, 2013, p. 323).

As situações óticas e sonoras puras podem ter dois pólos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a uma nova série de signos, que Deleuze denomina de opsignos, sonsignos e tactisignos, os quais estão sempre fazendo com que os pólos se comuniquem, assegurando as passagens e as conversões, tendendo a um ponto de

indiscernibilidade. Caímos, então, num princípio de indeterminabilidade ou indiscernibilidade: não se sabe o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação. Não porque sejam confundidos, mas porque não é preciso saber e nem mesmo há lugar para a pergunta. Como os personagens, constatamos – e isso deve bastar. É como se o real e o imaginário corressem atrás um do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade.

Nesse sentido, as percepções e as ações não se encadeiam mais, e os espaços já não se coordenam nem se preenchem. As personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. As personagens, agora, tornam-se uma espécie de espectador:

Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais do que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação (DELEUZE, 2013, p. 11).

As personagens tornam-se puros videntes, que existem tão-somente no intervalo do movimento: estão entregues a sua própria cotidianidade. É o que vemos com os protagonistas Ventura e Johan. Tomemos o exemplo do primeiro. Abandonado por sua esposa Clotilde (ou, nos termos do personagem, “alguma mulher parecida com ela”), e diante da situação de ter sua casa, bairro e comunidade destruídos, Ventura deambula entre as ruínas esvaziadas de Fontainhas e as paredes “excessivamente brancas” do apartamento que lhe é atribuído no novo bairro social do Casal da Boba. Muitas cenas consistem num plano médio que simplesmente registra Ventura *olhando* (Figura 6). Tratam-se de situações puramente visuais, “cujo drama resultaria de um choque feito para os olhos, feito, se ousamos dizer, da substância mesma do olhar” (DELEUZE, 2013, p. 205).

Figura 6 – Planos de Ventura



Fonte: *Juventude em marcha* (2006)

Ventura olha para um lugar qualquer, como se estivesse procurando no horizonte seus próprios pensamentos. Trata-se, para Júlio Bezerra (2011, p. 3), de olhares que “pairam de maneira irreal no ar”. Ou, como escreveu Jacques Rancière a respeito: “Ele [Ventura] se cala quase sempre, impondo a massa escura da sua silhueta, ou a força de um olhar que talvez julgue o que está vendo ou talvez se perca ao longe, mas que em todo caso resiste a qualquer interpretação” (RANCIÈRE, 2010, p. 104). Sabemos, através de suas falas que rompem o silêncio reinante, que está procurando seus filhos; contudo, também sabemos que nem todos aqueles a quem chama de “seus filhos” podem ser, de fato, seus filhos biológicos – inclusive porque mesmo Vanda nega o fato. A sua verdadeira relação com eles nunca nos é revelada. No entanto, não há espaço para questionar essa sua procura, ou a veracidade do parentesco afirmado. A pesquisadora Maíra Freitas de Souza (2014) afirma que em *Juventude em marcha*, a memória histórica e sua leitura crítica vão ser fabuladas, enquanto traços reais, por Ventura. Nesse sentido, Souza defende que Pedro Costa não pretende documentar nem desvendar mistérios. O que ele faz é extrair do real a potência do falso, criando, desse modo, mistérios.

Para Deleuze (2013), o cinema moderno prima pela diferença, é a arte da falsificação. A narração deixa de ser verídica, isto é, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Assim, além de um cinema de videntes, o cinema moderno é um cinema de falsários. Aqui, há um retorno a Nietzsche, que substitui a forma do verdadeiro pela potência do falso, e resolve a crise da verdade em proveito do falso e de sua potência artística e criadora. Deleuze compreende a potência do falso como o princípio mais geral das relações na imagem-tempo, onde a narração deixa de ser uma narração verídica que se encadeia com

descrições reais (sensório-motoras) para tornar-se temporal e falsificante, na medida em que a descrição torna-se seu próprio objeto: “É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros” (DELEUZE, 2013, p. 161). Assim, as imagens são produzidas de modo que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível proceda o impossível.

Edmundo Cordeiro (2013), a respeito dessa relação temporal, utiliza a ideia de estratificação para analisar a indiscernibilidade gerada entre Ventura-personagem real e Ventura-personagem:

Tomemos o caso de Ventura, a personagem e o actor de *Juventude em Marcha*. Onde está a personagem real e onde está a personagem fictícia? Uma continuidade espaço-temporal em permanente variação coloca a representação do actor fora das coordenadas normalizadas do confronto e do diálogo. Ventura não dialoga, Ventura diz. Ventura deambula, Ventura salta de espaço em espaço e de tempo em tempo. (...) Em *Juventude em Marcha* é essa variação estratigráfica (espaços, tempos, sentidos) que se imprime na representação do actor, como se esta representação, bem como a personagem, fossem a consequência disso. Ventura é o resultado da força ficcional, a potência do falso, que permanentemente desloca, nele próprio, o Ventura realmente existente do Ventura inventado (CORDEIRO 2013, p. 110-111 *apud* SOUZA, 2014, pp. 10-11).

Ainda sobre a fabulação, Gilles Deleuze (2013, p.183) escreveu: “o que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro [...] não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema”. Nesse sentido, Maíra de Souza (2014, p. 11) afirma que “a fabulação rompe com o modelo de verdade e traz para o cinema a potência criadora do devir de personagens que estão em contínuas transformações”. Pensar a representação do tempo e das temporalidades no filme de Pedro Costa permite-nos pensar Ventura como um falsário, um personagem que já não se identifica consigo próprio, que não compõe uma identidade cristalizada que permite uma identificação única, mas antes, um personagem que, no ato cinematográfico, fabulará, fará da potência do falso seu princípio de produção de imagens num cinema que se constrói a partir da relação entre pessoas, personagens e diretor. Não se trata da potência do falso como algo em oposição a um ideal de verdade, mas de “uma vontade de potência que se põe em ato, relação entre forças, poder de afetar e ser afetado (TEIXEIRA, 2004, p. 42 *apud* SOUZA, 2014, p. 12).

Para a pesquisadora, a origem da fabulação em *Juventude em marcha* encontra-se numa espécie de transe-memória no qual está submerso Ventura. Ao atualizar

permanentemente o passado, ele torna-se outros, fabula outras possibilidades de existência. Sistemáticamente, Ventura irá ao passado, retornando com imagens-lembrança para compor outras formas de estar na sua atualidade. É assim que começam a confundir-se passado e presente após Ventura visitar a Fundação Calouste Gubelkian, a qual ajudou a construir, quando ainda trabalhava na construção civil, mas agora é impedido de frequentar. Ali, ele conta a seu amigo (ou mais um de seus filhos?) que sofreu um acidente. A partir desse momento, aparecem de modo intermitente cenas em que Ventura está com a cabeça enfaixada, como se tratasse de uma imagem do passado, como a que examinamos acima. Ainda, numa dessas sequências, ele e seu amigo Lento observam da janela a chegada da polícia no que podemos interpretar como uma imagem-memória do passado recente português, o 25 de abril de 1974, a Revolução dos Cravos, que pôs fim à quarentena e anos de regime ditatorial, experiência vivida por Mario Ventura Medina, o homem que dá corpo a Ventura-personagem.

O tempo em *Juventude em marcha* tem, portanto, uma qualidade particular em sua construção. As personagens resgatam o passado construindo imagens-lembrança atualizáveis e maleáveis que servem de material para a “grande fábula das mortes, individual e comunal” (SOUZA, 2014, p. 93). Como espectadores, resta-nos tentar colher os pedaços de memórias para desses retalhos produzir sentido, tentando desembaraçar os fios narrativos que se tecem entre passado e presente, projetando, para Ventura e sua comunidade, algum possível futuro.

A noção de “potências do falso” de Deleuze também serve de chave de leitura para o final milagroso de *Luz silenciosa*. Uma vez pensada em relação à exploração da imagem-tempo, o retorno de Esther à vida torna-se, em termos deleuzianos, “indiscernível”. Isto não quer dizer que deixamos de acreditar na ressurreição, mas que, no contexto da polivalência das imagens-tempo, o realismo do filme é questionado. Desse modo, a ressurreição significa não tanto uma negação de uma realidade orgânica mas uma afirmação das potências do falso, onde “falso”, como vimos, não é entendido como uma negação binária da verdade, mas um tipo de alteridade irreduzível da imagem. Poderíamos dizer, assim, que o milagre não contradiz a cotidianidade do resto do filme, mas expõe um estranhamento que “infecta” seu naturalismo, como sugeriu Tiago de Luca (2015).

O mesmo podemos dizer da cena em que Johan procura seu pai para conversar. Estando “emoldurado” pelas cenas do nascer e pôr do sol, como dito anteriormente, a temporalidade do filme parece, até certo momento, localizada na cronologia de um dia. Após a sequência em que a família banha-se num lago, temos outra sequência em que Johan procura seu pai para conversar. Após longos planos que mostram a lida do casal de idosos

com a ordenha das vacas num ambiente fechado, somos surpreendidos quando Johan e seu pai saem ao ar livre e os campos, até minutos antes verdejantes, estão cobertos de neve sob um céu cinza (Figura 7). Não há na narrativa qualquer indício de uma evolução temporal. Os diálogos não dão conta de uma passagem do tempo ou da troca de estações.

Imediatamente depois da conversa entre pai e filho, uma nova sequência mostra Esther dirigindo um trator na lida com o campo, o céu azul, as vestimentas indicando uma temperatura amena. A impressão que tínhamos de uma cronologia é novamente desfeita, confundida. Como espectadores, temos a impressão de que o filme não nos permite conhecer toda a sua verdade, ou de que a noção de uma “verdade” plausível é abandonada. No regime da imagem-tempo, o cinema de ficção e o cinema de realidade têm confundidas suas diferenças: no mesmo movimento, as descrições tornam-se puramente óticas e sonoras, e as narrações, falsificantes. Desse modo, as potências do falso no cinema referem-se a uma capacidade imagética de criação que rompe com os critérios possíveis de discernimento entre categorias como real e imaginário, verdade e falsidade, objetividade e subjetividade, essência e aparência, desfazendo, portanto, essas dicotomias.

Figura 7 – Construções temporais falsificantes



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

O que restam, diz-nos Deleuze, são os corpos, que são forças, “nada mais que forças” (DELEUZE, 2013, p. 170). Mas são forças que já não remetem a um centro, só enfrentam outras forças, se referem a outras forças, que elas afetam e que as afetam. A potência (o que Nietzsche chama de “vontade de potência”) é o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com outras. Aqui, Deleuze faz um paralelo com a montagem no cinema, tanto a montagem de planos curtos, partida ou quebrada, quanto o plano-sequência. Sabemos que a teoria de Deleuze não é uma teoria realista do cinema. Mais do que o realismo, o que o preocupa é a maneira com que o tempo é tratado de forma não cronológica na diegese do cinema moderno. Ainda assim, é possível identificar em sua abordagem um fundamento realista, dada sua ênfase na objetividade do registro cinematográfico. Desse modo, podemos identificar em *Luz silenciosa* e *Juventude em marcha* uma conformidade com os princípios da imagem-tempo, como uma estética do cinema que nasce do ímpeto de extrair imagens

daquilo que a câmera observa, antes mesmo de qualquer ambição narrativa. Enfraquecida a ação, essas “lacunas” são preenchidas por prolongados planos de paisagens rurais e urbanas, permitindo que a presença do tempo apareça na tela. Para de Luca (2015), assim como a autonomia do tempo, este cinema desdramatizado é capaz de transmitir uma presença material pura e sensível que se traduz, a princípio, num modo de espetatorialidade sensório.

4.2 Planos longos e lentidão: o tempo das pequenas percepções

Ao longo das últimas páginas, referi-me algumas vezes à lentidão de *Luz silenciosa* e *Juventude em marcha*: a vagarosidade com que se movem os personagens e a câmera, a sensação de lentidão que se forma como por acúmulo, plano após plano em que “nada acontece”. Podemos dizer, então, que *Luz silenciosa* e *Juventude em marcha* são filmes lentos? Mas como afirmar que um filme é lento, se nossa operação com o tempo é inteiramente subjetiva? Alguns pontos merecem ser detalhados: primeiro, a diferença entre um plano-sequência e um plano longo; segundo, qual a medida para dizermos que um plano é longo.

Quanto ao primeiro ponto, a dificuldade de distinguir entre um e outro já é apontada por Jacques Aumont e Michel Marie (2006), de modo que plano longo e plano-sequência são comumente confundidos. Para os autores, o que caracteriza o plano-sequência não é apenas a sua duração (geralmente longa), mas o fato de ele ser articulado para representar o equivalente de uma sequência. Conviria, portanto, distingui-lo do plano longo "onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada" (AUMONT, MARIE, 2006, p. 231-232), tais como planos fixos de duração acima da média envolvendo diálogos ou simples localizações de personagens e cenários.

Mas a questão não é pacífica, visto que Aumont admite a possibilidade de montagem dentro do mesmo plano, isto é, independente do corte. Pela distinção sugerida, poderíamos entender então que o plano-sequência pode ser pensado por conter em sua unidade toda uma sequência de ações. Um plano longo, por outro lado, não conteria uma sequência de ações de começo, meio e fim, limitando-se em ser apenas, por exemplo, uma paisagem, um objeto, uma personagem observando algo, caminhando, chorando, jogando cartas. Esta distinção conceitual entre planos longos e planos-sequência, contudo, não é um preciosismo ao qual queremos nos deter, visto que há, nos filmes estudados, e seguindo a perspectiva de Aumont, tanto planos de longa duração que apenas registram corpos, paisagens e objetos, quanto

planos de longa duração que registram uma sequência de ações, por mais singelas que sejam — um caminhar, um *passar* pelos limites do enquadramento, um amanhecer e deitar do sol. A diferença, e o que nos interessa aqui, é constatar como o plano-sequência suscita um emaranhado de eventos evanescentes, nos quais os pesos perdem os centros de equilíbrio em torno dos quais se repartem, as massas perdem os centros de gravidade em torno dos quais se ordenam, as forças perdem os centros dinâmicos em torno dos quais organizam o espaço, e os próprios movimentos perdem os centros de revolução em torno dos quais se desenvolvem. O plano-sequência, portanto, apresenta simultaneamente uma relação de forças na sua variabilidade e instabilidade, na proliferação de centros e na multiplicação dos vetores.

A segunda questão intriga-nos mais: a partir de que ponto podemos considerar que um plano é “longo”? Afinal, um “plano longo” deve ser um plano de considerável extensão, isto é, de uma duração consideravelmente maior do que a média da duração da maioria dos filmes narrativos. Mas isso nos traz mais questionamentos: qual é a duração média de um plano? E “média” em que contexto – nacional, histórico, genérico? Duração “média” entre muitos filmes ou dentro de um filme específico? Esta é a mesma questão que se coloca a pesquisadora Lúcia Monteiro (2019). Também referindo-se à tendência contemporânea de “filmes caracterizados pela ‘longa duração’, por ‘planos longos’ e por uma sensação difusa de ‘lentidão’” (MONTEIRO, 2019, p. 434), Monteiro questiona os modos de espectadorialidade e de estudo desses filmes.

A pesquisadora cita, como tentativa de tornar a discussão mais objetiva, a medição da duração média dos planos de certo filme. A proposta vem de Barry Salt, que em 1992 apresentou o conceito de *Average Shot Length* (ASL), o qual sistematicamente mede a variação nas taxas de cortes em diferentes períodos da história do cinema. De modo simplificado, o ASL é o tempo integral do filme dividido pelo número de planos, uma média expressa em segundos. A partir deste estudo, Donato Totaro (2001) propõe que um plano longo tem (ao menos) uma duração média entre 25 e 40 segundos. A partir desse parâmetro, tanto *Luz silenciosa* quanto *Juventude em marcha* são filmes com planos de longa duração, o primeiro com uma média de 35 segundos por plano e o segundo com impressionantes 81 segundos. No entanto, acredito que a questão da extensão de um plano esteja muito mais vinculada a sua experiência duracional dentro da diegese do que a uma conta matemática. Isto é, dois planos com a mesma duração quantificável podem gerar sensações duracionais distintas, assim como ritmos e experiências afetivas também distintos.

Essas questões revelam a impossibilidade de uma definição única para a noção de “plano longo” mas, como aponta Monteiro, subsiste a dificuldade de definir longa duração

sem evocar a sensação de “lentidão”. Para Balsom (2007 *apud* MONTEIRO, 2019, p. 434), lentidão e duração estão associadas à escala monumental dos planos, como estratégias de “contestação do ritmo frenético de edição presente na mídia contemporânea” e de desafio da concepção que vê no cinema “um território do choque e da distração”. O cinema de longos planos, então, vingaria como resistência a um certo tipo de cinema, notadamente ao cinema hollywoodiano. Por outro lado, Jacques Aumont afirma que, se a partir do início dos anos 2000 tornaram-se numerosos os filmes que “cultivam a duração dos planos,” trata-se menos de um desejo de “ralentar o ritmo” do que da tentativa de “levar ao limite uma certa lógica do plano, enfatizando seu valor de unidade autônoma e diminuindo sua função de elemento dentro de um conjunto” (AUMONT, 2015, pp. 60-61 *apud* MONTEIRO, 2019, p. 343), remetendo-nos a passagens de Deleuze a respeito da autonomia dos planos e dos cortes irracionais na imagem-tempo.

Como que em resposta à celeridade que permeia todas as instâncias da vida contemporânea, Carlos Reygadas e Pedro Costa investem num estilo desacelerado, feito de longas tomadas, em geral estáticas, ou movimentos de câmera sutis que privilegiam o cotidiano, registrando, muitas vezes, o “nada acontecendo”, isto é, planos de tempos sem ação, que retardam ou mesmo rompem com a eficiência narrativa de causa e efeito. Não à toa ambos os diretores foram citados por autores (entre os quais os já mencionados Tiago de Luca e Matthew Flanagan, além de Orhan Çaglayan e Ira Jaffe) que se dedicam à tendência cinematográfica do *slow cinema*. De acordo com de Luca (2016), a expressão “*cinema of slowness*” surge em 2003 através do crítico francês Michel Ciment, porém apenas em 2010 o termo “*slow cinema*” difundiu-se na crítica de cinema por meio de artigos e editoriais especializados.

Nos últimos anos, o termo deslocou-se do ambiente da crítica e ganhou destaque também nos estudos acadêmicos. Segundo de Luca (2016, p. 24): “[...] *slow cinema* é um conceito de pleno direito, com seus próprios detratores e defensores, o primeiro condenando seu estilo ossificado, apolítico e ‘feito para festivais’, o segundo elogiando seu ritmo medido e profundidade artística”¹⁶. Matthew Flanagan explica que o rótulo “cinema lento” refere-se a um modelo de filme de arte ou experimental que possui uma série de características distintas:

¹⁶ Tradução livre de: “[...] *slow cinema* is a fully fledged concept with its own detractors and advocates, the former condemning its ossified, apolitical, and “made for festivals” style, the latter praising its measured tempo and artistic depth.” (DE LUCA, 2016, p. 24).

[...] uma ênfase em durações estendidas (em aspectos formais e temáticos); uma representação audiovisual de imobilidade e cotidiano; o uso do plano longo como dispositivo estrutural; uma lenta ou não-dramática forma de narração (se a narrativa sequer estiver presente); e um modo ou intenção predominantemente realista (ou hiperrealista) (FLANAGAN, 2012, p. 4)¹⁷.

Para Flanagan, esta concepção de lentidão está presente no cinema moderno desde sua emergência após a Segunda Guerra Mundial, mas tem se tornado cada vez mais predominante como um modo não-institucionalizado de fazer cinema nas últimas três décadas. O contexto mais amplo do cinema moderno do qual emerge a lentidão é assumido pelo autor como resultado de uma ruptura radical na produção de imagem e som causada pelo trauma da Segunda Guerra Mundial, uma história conforme o cisma conceitual de Gilles Deleuze entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. O cinema lento contemporâneo seria, então, um eventual descendente do cinema moderno internacional que surgiu no final da década de 1940, que tentou restaurar a crença nos “farrapos deste mundo”, criando um regime estético que refletia a luta do pós-guerra para (re)conectar-se com uma nova realidade. Como vimos, esse impulso começou com o neorealismo italiano do pós-guerra e continuou com mais força nos filmes modernistas europeus das décadas de 1950 e 1960, e no alto cinema modernista, estrutural e materialista das décadas de 1960 e 1970. A noção de "lentidão", nesse contexto, compreende um dos significantes mais potentes do cinema moderno no pós-guerra, e as formas que ele assumiu foram diversas e mutáveis.

Tiago de Luca (2015) descreve o realismo sensorio como estando aterrado em elementos como a quietude, o silêncio e a duração. A duração surgiria, então, como uma forma fílmica de pleno direito. Podemos dizer que em diversos momentos dos dois filmes estudados cria-se uma ansiedade pela progressão da narrativa que não chega, de modo que a motivação diegética do plano implode e dilata-se. O que sobra dessa implosão é a duração sentida a seu máximo, acima de qualquer motivação diegética, e a imagem torna-se contemplativa.

Talvez a lógica dos filmes situados sob a rubrica do realismo sensorio seja mesmo a de retomar, num mundo em que os sentidos encontram-se desgastados, um reaprendizado do olhar e dos sentidos ou, como coloca Erly Vieira Jr., “um retorno ao sensorio como forma de buscar algo que se perdeu após a decantação de inúmeros processos simbólicos na produção de imagens” (VIEIRA JR., 2014, p. 126). Durante grande parte dos filmes estudados, o tempo

¹⁷ Tradução livre de: [...] *an emphasis upon extended duration (in both formal and thematic aspects); an audio-visual depiction of stillness and everydayness; the employment of the long take as a structural device; a slow or undramatic form of narration (if narrative is present at all); and a predominantly realist (or hyperrealist) mode or intent.* (Flanagan, 2012, p. 4)

não corresponde a uma organização de sucessão dos planos, mas a cada plano em si, isto é, à sua duração. Não há, por isso, um tempo extraordinário, mas sim um tempo comum, palpável, sensível em sua manifestação.

Há um parentesco qualquer entre este tempo e o das imagens “não temporalizadas”, como as da pintura ou da fotografia. É recolocar aquilo que Jacques Aumont (2004), discutindo as relações entre cinema e pintura, questiona acerca da própria natureza das imagens filmadas. “O que acontece durante um olhar? Que relação [há] entre o tempo do olhar e o tempo da representação? Entre o tempo do olhar e o espaço da representação?” (AUMONT, 2004, p.65). Aumont nos lembra que a fascinação do plano longo “sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com o real acabe advindo” (ibidem, p. 66).

Como vimos, de Luca (2016) sugere que os filmes do realismo sensório privilegiam uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração, criando uma irreducibilidade fenomenológica que é percebida e transmitida através da experiência sensória. Sobre a narrativa visual desses filmes, Erly Vieira Jr.¹⁸ aponta que, seguindo uma lógica de não-espetacularização das ações e corpos filmados, ela muitas vezes resgata o olhar flutuante do *flanêur* benjaminiano que com seu anonimato e quase imprevisível mobilidade corporal, ora assume-se como espectador do mundo, ora como imprescindível ator de vários dos micro eventos que eclodem simultâneos e quase silenciosos.

A estrutura dos filmes do realismo sensório, abdicando de um encadeamento narrativo, demanda do espectador uma outra “pedagogia do olhar e do sonoro” (VIEIRA, 2015, p. 94), uma que se baseie na percepção de modulações e sutis transições de detalhes luminosos, cinéticos e sonoros.

Trata-se de ideia muito próxima ao que defende François Laplantine (2015): como um modo de pensamento sensível, o cinema supõe uma atenção às interações ordinárias e banais que estão no limite do visível, a tudo aquilo que é da ordem do pequeno, da singularidade concreta das nuances e dos estados transitórios, dando a ver uma experiência que depende do sutil e do sensorial para tecer seu sentido. Postar-se diante de um quadro fixo, ou de um plano com longa duração povoado por ações e/ou acontecimentos mínimos, é também acessar um comportamento talvez esquecido. O plano insistente se apresenta, assim, como uma

¹⁸ O autor faz uma interessante conexão entre o realismo sensório e o chamado cinema de fluxo contemporâneo. Para aprofundar a questão, ver VIEIRA JR, Erly (2014).

ferramenta de se evidenciar “acontecimentos”. A câmera abdica de inventar ou representar algo; ela é passiva e registra apenas, com certa neutralidade. O neutro surgindo como uma vontade de desdramatização, uma suspensão da violência que, paradoxalmente, deseja a violência (BARTHES, 2003).

Evelyne Grossman, em “*Éloge de l’hypersensible*” (2017), afirma que o Neutro não é o apagamento, a moderação, a monotonia da indiferença: há uma violência, uma paixão no Neutro que pode provocar estados intensos, fortes e desconhecidos. Para a autora, a ideia do Neutro, em relação ao paradigma do sentido, seria a abertura, para além ou aquém dele, que permite a emergência de diferenças mais tênues, menos diretamente perceptíveis, às vezes ínfimas. Isso implica multiplicar as diferenças, refiná-las: não uma única diferença que opõe o sim ao não, mas todo um espectro de nuances sutis que se joga no *entre*. Assim, para Grossman, uma das figuras centrais do conceito de neutro é a da “nuance”, termo que Barthes toma emprestado de Nietzsche: diferença, do grego *diaphora*, “o que distingue uma coisa da outra” (GROSSMAN, 2017, p. 121). Com “nuance”, Barthes compreende “a delicadeza da escuta, a atenção aos ínfimos reflexos do visível, a aptidão para ‘comparar as cores nuançadas com os reflexos das nuvens’” (idem)¹⁹.

A nuance é também um projeto de vida para Barthes: “quero viver segundo a nuance” (BARTHES, 1977-78 *apud* GROSSMAN, 2017, p. 118). Se a nuance é a aprendizagem da sutilidade, a ciência das nuances que Barthes declarou mais de uma vez que queria inventar seria a diaforologia: aprendizagem das nuances, das matizes, da própria sutilidade. Um modo de conhecimento ainda por-vir, que nos cabe inventar, um programa ético tanto quanto político que refine nossa sensibilidade às diferenças. Nesse sentido, Grossman vê em Barthes uma proximidade com os novos aprendizados sensoriais em que a arte e a literatura modernas nos inicia:

[...] expandir o campo das percepções e das sensações daquele que não é mais somente um espectador ou um leitor, tocá-lo à distância, aumentar seu limite de sensibilidade: torná-lo sensível a um imperceptível que ele não sabia saber discernir. Aprender esse ‘devir sutil no qual, sublinha, Nietzsche reclamava a percepção para além da forma grosseira das coisas’ (GROSSMAN, 2017, p. 119)²⁰.

¹⁹ Tradução livre de: “[...] *la finesse de l’écoute, l’attention aux infimes reflets du visible, l’aptitude à <<comparer les couleurs nuancées avec les reflets des nuages >>*” (GROSSMAN, 2017, p. 121).

²⁰ Tradução livre de: “[...] *élargir le champ des perceptions et sensations de celui qui n’est plus seulement un spectateur ou un lecteur, le toucher à distance, augmenter son seuil de sensibilité: le rendre sensible à un imperceptible qu’il ne savait savoir discerner. Apprendre ce <<devenir subtil >> dont, soulignait-il, Nietzsche réclamait la perception par-delà la forme grossière des choses*” (GROSSMAN, 2017, p. 119).

A insignificância operaria, portanto, como mecanismo de geração de sensações, mistério e até angústia. Essa neutralidade nos permite, contudo, penetrar ou ser envolvido pelo mundo, seu fluxo e materialidade (SHAVIRO, 1993). Por diversos momentos, encontramos-nos, em *Juventude em marcha* e *Luz silenciosa*, numa postura em que nossos olhos percorrem cenas que mais parecem apresentar descrições do que ações propriamente ditas. De fato, frequentemente discutiu-se a relação entre descrição e ação, tradicionalmente considerando a descrição como uma pausa na ação. Esta divisão pode ser resgatada em certa medida a propósito dos filmes estudados, pois neles podemos observar um investimento semelhante ao de cineastas contemporâneos no sentido de se captar a realidade a partir de uma construção narrativa pautada por blocos espaço-temporais mais esgarçados, que revela a trama e o iminente desfiar dos elementos que a compõem como forma de retomar certo fascínio pelo fato de se estar no mundo, sem necessariamente fazer do enquadramento um espaço privilegiado a partir do qual a cena é limitada, mas como um ponto de vista possível e transitório. Não se trataria, nesse sentido, de uma redução da percepção, mas de um transbordamento:

[...] um olhar que se desliga do quadro, não mais se fixa ansiosamente sobre os aspectos “importantes” do mundo, pois prefere estar atento ao insignificante, perder-se no fluxo sensorio-temporal da realidade fenomênica. Esse olhar gasta mais tempo que o habitual para transitar de uma porção de espaço a outra, de um corpo a outro, como se quisesse perceber os pequenos eventos que se escondem entre as coisas (OLIVEIRA, 2013, p. 194-195).

A estes pequenos eventos que se escondem no intervalo das coisas, essas nuances que a diaforologia de Barthes possivelmente visasse, o filósofo português José Gil dá o nome de “pequenas percepções”. Partindo da noção (falha, em sua opinião) de “invisível” em Merleau-Ponty, Gil lança-se, em sua obra “*A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*”, à reflexão sobre a percepção estética do invisível. Condensando uma série de temas trabalhados pelo autor ao longo de sua carreira (como corpo, percepção estética, criação artística e linguagem não-verbal), Gil volta sua atenção, nessa obra, para acontecimentos da ordem das “pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis, que acompanham necessariamente a apreensão de uma forma pictural ou musical” (GIL, 2005, p. 11). Nesse sentido, encontramos, no campo da experiência e da percepção estética, uma proposta mais aprofundada daquilo que Laplantine defende em sua abordagem para as Ciências Sociais: um levante contra a primazia das formas em relação às forças, da escala macroscópica relativamente ao “infra”.

Enquanto campo de estudo, a metafenomenologia busca compreender e descrever os metafenômenos, que se definem como feixes de forças que emergem de modo limiar, na fronteira que separa e sobrepõe consciência e inconsciência quando se estabelece uma conexão entre duas ou mais pessoas, por exemplo, ou entre um sujeito percepcionante e uma obra de arte, possuindo uma função mediadora entre as esferas do verbal e do não-verbal. É o estudo, em outras palavras, do “vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível” (GIL, 2005, pp. 18-19). Dedicase, portanto, à investigação das percepções subliminares, apreendidas em nuvens ou atmosferas correspondendo a “sentimentos confusos” que reenviam-nos para uma totalidade infinita de sentidos. Gil fala-nos, portanto, das vibrações, das forças e intensidades, de afetos, enfim, que pululam nas imagens.

A relação dessas pequenas percepções com o tempo e, particularmente, com o tempo em *Juventude em marcha e Luz silenciosa*, é que elas surgem quando se produz um intervalo interno na percepção da imagem, intervalos estes que, acredito, abrem-se fecundamente e de modo sutil na temporalidade dilatada dos espaços “vazios” e “silenciosos” dos filmes. De outro modo, podemos pensar que estes filmes carregam em si múltiplas “imagens-nuas”, imagens, segundo Gil (2005, p. 15), desprovidas de sua significação verbal. Para o filósofo, estamos mergulhados num mundo de imagens-nuas; são desse tipo a imensa maioria das percepções que preenchem nossos dias e nossos sonhos: imagens anódinas que passam despercebidas no fluxo das macropercepções, imagens associadas a pensamentos fugidios e imperceptíveis. São elas que formam o material imagético do cinema e de todas as artes, transportando significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais; são elas as produtoras das pequenas percepções.

Entre a visão muda e a linguagem, o olhar, espécie de linguagem não-verbal, vem suprir a falta de pensamento verbal, “escavando buracos na superfície da percepção” (GIL, 2005, p. 51). Para Gil,

[...] olhar – não ver, unicamente – é dizer as coisas – não ainda nomeá-las – construindo um *continuum* articulado na visão maciça; é fazer irromper movimentos imperceptíveis entre as coisas, juntá-las em unidades quase-discretas, amontoados, aglomerados, tufos, abrindo na paisagem brechas imediatamente colmatadas pelas pequenas percepções que compõem as articulações invisíveis (GIL, 2005, p. 52).

À maneira dos fonemas (e as pequenas percepções seriam isso: os fonemas mudos da visão, unidades infinitesimais de articulação), Gil aponta que são as pequenas percepções que formam, nos termos de Leibniz, “esse ‘não sei quê’, esses gostos, essas imagens das

qualidades dos sentidos, claras na reunião mas confusas nas partes, essas impressões que os corpos circundantes nos fazem [...]” (GIL, 2005, p. 52). *Olhar* estas imagens, então, é entrar numa atmosfera que se constitui precisamente de miríades de pequenas percepções, uma poeira, um clima atravessado por movimentos ínfimos onde nada de preciso ainda é dado. Há apenas turbilhões, direções caóticas.

Quando podemos olhar, nos longos planos de Costa, o rosto aparentemente inexpressivo de Ventura (Figura 8), é como se não víssemos tanto apenas a estrutura dos seus traços visíveis, mas também, de modo sutil, o espaço intersticial que os religa: são os intervalos entre os elementos do rosto que são significantes e permitem a constituição de estruturas, e são os intervalos sucessivos entre estas que lhes pode dar um sentido mais ou menos preciso. Nessa lógica, não é um estímulo positivo que afeta um sentido, mas o intervalo (*écart*) interno da percepção que nota uma mudança microscópica – na expressão dos lábios, enquanto todo o rosto permanece imóvel, por exemplo –, bastando para fazer surgir um infinito de sentido. O que se passou? O deslocamento infinitesimal da posição dos lábios tornou-se prenante para o olhar, como um atrator. No entanto, não é a figura prenante que suscita essa expressão, mas a defasagem dos dois contextos, percebida enquanto contorno de um vazio, de uma diferença, de um intervalo, de um silêncio.

Ao *olhar* para este rosto, entramos numa atmosfera que dissolve as formas visíveis em proveito das pequenas percepções que se agitam invisíveis e que envolvem o olhar. Assim emergem formas vazias, formas do espaço vazio entre os conjuntos expressivos visíveis, “*formas-entre* que resultam dos movimentos entre os traços expressivos” (ibidem, p. 54). Os movimentos entre os elementos do rosto suscitam pequenas percepções de não-formas, desertos microscópicos do rosto que fazem nascer formas invisíveis – que dizem, das formas visíveis, mais do que elas próprias manifestam.

Figura 8 – Ventura



Fonte: *Juventude em marcha* (2006)

O que emerge, então, nesse olhar, é a forma intensiva que os determina os traços do rosto de Ventura: não a forma de uma figura, mas a forma de uma força que assim se manifesta. O que anuncia os movimentos das pequenas percepções é uma qualidade intensiva: os percebemos como uma força que possui uma forma; nem sentido, nem não-sentido, mas a abertura de um não-lugar do absolutamente possível. E então, onde aparentemente nada acontece, nenhuma ação se desenvolve, nenhum diálogo se estabelece, abre-se espaço para um não-acontecimento e um duplo paradoxo: “[...] o de poder haver produção de um não-acontecimento e o de esse não-acontecimento poder produzir acontecimentos” (GIL, 2005, p. 298). O acontecimento, neste cinema, traduz-se num constante estar-sendo. Dissolvendo-se no todo, muitas vezes encoberto sobre um opaco véu de neutralidade (narrativa, expressiva), podemos muito bem ignorá-lo, e a experiência torna-se desafiadora e até frustrante. É preciso, então, estar num estado de disposição, de despretenhosa entrega afetiva para percebermos as nuances sob esse véu.

Podemos resgatar a cena já descrita na Figura 5 (p. 72), quando Ventura e Lento escutam a música “Labanta braço”. Aqui, é a defasagem entre a energia da música e o que ela representa (mesmo que não o saibamos) e a linguagem dos corpos abatidos na luz fraca que coloca em circulação acelerada as pequenas percepções que formam um contorno do vazio, espécie de não-acontecimento que carrega em si mais forças sutis e possibilidades de sentido do que aparentemente (macroscopicamente) se apresenta. Se o corpo de Ventura parece

impotente, abatido, é a sombra ou a atmosfera de um período histórico de luta e sofrimento que se insinua através da memória dessa figura.

Há ao menos dois momentos em *Luz silenciosa* em que prepondera essa agitação das pequenas percepções sob o véu da desdramatização. Curiosamente, são momentos que antecedem duas cenas em que há o rompimento desse véu em favor do transbordamento das emoções dos personagens: as cenas em que Johan chora copiosamente na mesa do café da manhã, no início do filme, e a cena em que Esther sai correndo do carro em que estava com Johan e explode num choro que, sob uma chuva torrencial, acaba por matá-la. No entanto, são os momentos que antecedem essas pontuais cenas de expressão afetiva que me chamam a atenção.

Na cena de Johan, há um intervalo de cerca de um minuto entre o sentar-se junto à mesa e o cair num choro entrecortado. É durante este um minuto em que o vemos, com certa contenção de movimentos, pegar a colher à sua frente e manipulá-la com as mãos (Figura 9). Absorto em pensamentos, seu corpo está teso, e o silêncio parece enfatizar sua respiração curta. É aqui, e não tanto no momento em que o choro irrompe num soluço, que agitam-se forças invisíveis que formam a atmosfera dessa cena e potencializam, de fato, os momentos que a seguem. É a confusão silenciosa que agita Johan internamente que, ao querer não se mostrar, evidencia-se. É como se ela estivesse contida nos contornos da colher que, ao ser escrutinada pelas mãos de Johan, revela-se insuportável. Há também, é claro, o tempo que se doa para a cena do choro em si: outro minuto inteiro em que vemos Johan absolutamente rendido, como se sem saber ao certo como chorar, apoiando o rosto caído ora com uma mão, ora com outra.

Figura 9 – Johan chora na cozinha



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

No segundo momento mencionado, estamos dentro do carro de Esther e Johan. À medida que o carro avança pela estrada sob um céu cada vez mais escuro, Esther relembra bons momentos que ela e Johan passaram (Figura 10). Vemos algumas cenas de ultrapassagens sob a chuva e passamos a esperar alguma espécie de acidente que viria de certo modo a coroar a atmosfera tensa que se estabelece no silêncio entre os dois. Mas este momento não chega. Esther passa mal e pede para Johan parar o carro; ela corre sob uma espessa chuva em direção a algumas árvores, onde chora seu desespero e vem a falecer.

Figura 10 – Esther e Johan no carro



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

Aqui, novamente, muito embora as cenas em que Esther chora sob a chuva e que Johan a encontra caída na vegetação sejam extremamente potentes na liberação de afetos, interessa-me particularmente como o tempo prolongado dessas cenas permite a progressão, numa escala de tensões mudas, da agitação silenciosa desses afetos que entrevemos através de pequenas percepções, de modo a servir como condição para a emergência de uma atmosfera calcada na iminência de uma catástrofe. Trata-se de uma coreografia de silêncios, olhares, pequenos gestos e expressões que os planos revelam que fazem surgir algo que está para além do visível, pertencendo, sobretudo, à dimensão do sensível.

5. O TRABALHO COM A MATÉRIA

Neste capítulo vamos abordar as maneiras como Reygadas e Costa privilegiam a exploração do mundo material filmado. Seja através de hiperbólicos planos-sequência ou outros artifícios de prolongamento do tempo, a materialidade é transmitida principalmente como fenômeno não conceitual, puramente sensível. Em outras palavras, diz-nos de Luca (2016), o plano sequência destaca a expressividade pura do sensível, uma vez que presentifica o mundo material” (DE LUCA, 2016, p. 83). Embora o autor identifique na cinematografia contemporânea uma predileção visual por paisagens urbanas e naturais, de modo que esses espaços filmados não sejam meramente panos de fundo figurativos mas, na verdade, personagens em si – algo que poderíamos certamente elaborar a respeito de *Juventude em marcha* e *Luz silenciosa* –, o autor enfatiza que o cinema que se aproxima do realismo sensorio é igualmente um cinema interessado em se prolongar na fisicalidade de rostos e corpos.

Propomos, então, um aprofundamento desse impulso através de um recorte centrado na figura dos corpos em cena em ambos os filmes. Nesse sentido, buscamos explorar a *mise-en-scène* e a produção de presença em *Juventude em marcha* amparando-nos novamente sobretudo nos escritos de Gilles Deleuze. Quanto à Reygadas, buscamos refletir sobre as cenas que incitam um modo de visualização háptica, permitindo um modo de experiência sensorial ligada ao tato.

5.1 Considerações sobre o corpo em *Juventude em marcha*

Para o pesquisador Júlio Bezerra (2011), Pedro Costa vem aperfeiçoando uma estratégia nova de cinema, uma maneira diferente de se negociar com o real, um outro sentido de inscrição do corpo no plano, que nos instala em uma dimensão ingênua e natural e consolida-se como uma experimentação das potencialidades do corpo. Em sentido semelhante a questões que nos motivam, Bezerra recorre a Merleau-Ponty, Deleuze e Espinosa para ampliar a discussão de um cinema que se afirma em uma exploração das potencialidades do corpo, ponto de partida necessário, na visão do autor, para a reflexão sobre a obra de Pedro Costa. Partimos, então, de uma afirmação do próprio realizador português: “Acredito profundamente na presença de certas pessoas. É um sentimento quase místico que se relaciona com o cinema e que deve vir de mais longe, das origens do teatro e da poesia: basta que haja um tipo ali, de pé, e outro que acredite nele” (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 26).

Diante de *Juventude em marcha*, o espectador é tomado por intensidades e fluxos, prolongamentos da tela diretamente sobre seu sistema nervoso. Somos submetidos, ou levados a submetermo-nos, a uma descodificação de nossa percepção e, então, seria necessário rever critérios prévios de *mise-en-scène*, enunciação, interpretação, dramaturgia audiovisual e classificações de gênero fílmico como documentário ou ficção. É como se tudo isto estivesse ao mesmo tempo em questão e fora de questão. E o que caracteriza a singularidade desse cinema, para Bezerra (2011) é o fato dele se dirigir diretamente ao sistema nervoso. Nesse sentido, e retomando a noção de pequenas percepções de Gil, podemos dizer que os filmes de Costa

[...] nos mantém em um estado de hipnose por um encantamento de gestos, de olhares, de ínfimos movimentos do rosto e do corpo, de inflexões vocais, no seio de um universo de objetos encarnados. O plano [...] funciona como uma espécie de sismografia, puro registro de movimentos de um corpo. Costa se aproxima dele como começo e fim expressivo, engendrando uma arte da epiderme. É o corpo que faz diretamente sentido e signo, uma espécie de escrita viva onde as forças imprimem ‘vibrações’ e cavam ‘caminhos’ (BEZERRA, 2011, p. 4).

Em sentido semelhante, César Guimarães (2008), no texto de apresentação da revista *Devires* dedicada à elaboração de um dossiê sobre o cineasta português, identifica o corpo das personagens como o lugar de criação de Pedro Costa, a gestualidade dos corpos em cena servindo como forma de comunicação. Se basta uma presença fundamental, um corpo no qual se acredite, como disse Costa, sobre o qual se funda um filme, podemos dizer que o corpo elementar de *Juventude em marcha* é, sem dúvida, o de Ventura. São suas dinâmicas de repouso e movimento, relaxamento e tensão que a câmera de Costa registra e então a partir delas tece a história do filme. Para compreendê-la, seria preciso, segundo Bezerra (2011), inventariar as lógicas sociais e culturais que se encontram na corporalidade e na gestualidade dos personagens.

Ventura é negro: seu corpo carrega toda uma história. Costa jamais nega essas categorias (“negro”, “imigrante”, “pobre”), mas parece tratá-las como contextuais e contingentes. O cineasta recusa a grande história, as motivações psicológicas, e a tendência geral de se naturalizar a experiência. Ventura não é efeito de uma identidade bem recortada, inserida em relações de pertencimento a um território ou condição social, mas uma singularidade sem nome, irreduzível a uma categoria social ou profissional. O comum indistinguível. Personagem indefinível. Ventura é sim pobre, proletário, negro e imigrante, mas isso não o define. Ele resiste a qualquer laço que o anteceda ou o explique (BEZERRA, 2011, p. 10).

Na percepção do autor, Costa não estaria interessado em trabalhar um conhecimento das razões que produzem essa vida filmada, mas sim no confronto direto entre a mesma e o

que ela pode, e é a partir dessa potência que se desenvolve *Juventude em marcha*. O que se percebe então é um certo sentido de dramaturgia e narrativa em que se anula a questão “quem é o personagem” impondo-se, em seu lugar, a problemática do “que pode essa personagem” (BEZERRA, 2011).

Costa estabelece uma distância ética que se concretiza nos seus filmes. Trata-se de um afastamento e, ao mesmo tempo, uma aproximação: um lugar simultaneamente político e afetivo onde se põe em cena o corpo através de uma ordem muito peculiar. Não podemos dizer que Costa se afaste dos grandes temas, pois eles estão lá: a colonização, a marginalização, a pobreza, a violência simbólica e real. No entanto, podemos dizer que o modo como estes temas nos são revelados remete-nos ao que poderíamos pensar como “estratégias do sensível”, a partir do que foi exposto a respeito de Laplantine nos capítulos anteriores. Trata-se de um “tom” menor, decisões estéticas que operam pela sutileza e condensam-se nessa espécie de distância ética percebida no modo como Costa aprendeu a filmar Ventura:

Antes de começar cada dia de trabalho, o que mais me importava era como realmente conhecer aquele homem, aquele homem grande com quem falei e que aceitou minha proposta de fazer um filme. Então veio o momento, logo nas primeiras semanas de filmagem, em que tive que descobrir como eu poderia – as palavras não são suficientes –, como eu poderia me colocar à sua altura com minha câmera. A câmera teve que descer e descer e descer, porque eu não poderia estar à altura dele. Eu precisava estar abaixo. Não foi instintivo, mas nas primeiras semanas de filmagem eu adotei essa altura, esse posicionamento, esse respeito, talvez – assim surgiu e assim ficou (COSTA *apud* DUARTE, 2010, p. 29).

A câmera mira-o de baixo para cima, num *contra-plongée*, aumentando a escala da figura de Ventura. O resultado é uma visualização quase monumental da figura de Ventura em diversos planos (Figura 11). Sua figura estática e hesitante parece-nos, então, uma espécie de colosso ou esfinge. No entanto, para além dessa percepção, estes planos também parecem contribuir para uma sensação de solidude e singularização do personagem. Afinal, mesmo encontrando alguns de seus muitos “filhos” para conversas e atividades cotidianas, a deambulação de Ventura é um movimento solitário e silencioso entre espaços predominantemente vazios (no sentido de ausência de outras pessoas ou da representação de qualquer ação) ou, ainda, em processo de esvaziamento (o bairro Fontainhas que é desmanchado).

Figura 11 – Planos de Ventura



Fonte: *Juventude em marcha* (2006)

Antes de ser um personagem, Ventura é um corpo, e “não há nada mais real/capaz do que um corpo” (BRAGANÇA, s/d). Nesse sentido, antes de compor um sentido de drama preconcebido, ele é em si mesmo um caldo de possibilidades como presença diante de si: poder-se-ia dizer que não desempenha uma função dramática, “mas uma localização geométrica de expressão – ele existe porque atua, não atua para existir (...) O corpo há, filma-se o corpo então – o personagem ainda não” (idem). O mundo de Ventura se situaria, então, num instante antepredicativo, onde os objetos se dão e se chocam em uma espécie de presença originária, e seu cinema revelaria uma “fê perceptiva que é aquém das percepções e além das subjetividades” (BEZERRA, 2011, p. 6).

Não há uma relação de distância e de dominação entre Ventura e o que o rodeia, mas um diálogo menos claro, uma proximidade vertiginosa que nos impede de apreendermos o personagem apartado das coisas, ou de definir as coisas como puros objetos sem nenhum atributo humano. Daí a rejeição de Bete e Ventura à brancura das paredes novas dos apartamentos do Casal da Boba, nas quais não se pode mais enxergar formas inventadas a partir de manchas e sujeiras nas superfícies do bairro antigo: “Quando nos derem paredes brancas, pararemos de ver as coisas. Então tudo terá acabado”, diz Bete.

Mario Ventura Medina, o homem que deu corpo a Ventura, não é um ator profissional. Somando-se ao método de filmagem de Pedro Costa, que ensaia muitas vezes as cenas antes de registrá-las, temos como resultado uma certa artificialidade ou implausibilidade de seus movimentos e falas. Seus gestos, pouco reativos àquilo que acontece à sua volta, parecem automatizados, causando um profundo estranhamento. Esse estranhamento é reforçado pela repetição mecânica e fragmentada dos trechos da carta que Ventura dita a Lento em diversos momentos do filme. Trata-se de uma carta de amor cujo conteúdo vamos conhecendo aos poucos:

Nha cretcheu, meu amor,
 O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos.
 Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força.
 Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões.
 Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim.
 Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem.
 Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti.
 A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera.
 Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês.
 Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio.
 Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento.
 Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver.
 O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca.
 Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.²¹

A carta nunca é escrita. O texto foi feito por Pedro Costa a partir de fragmentos de cartas dos moradores das Fontainhas a parentes no Cabo Verde (inclusive de uma carta de amor que Mario Ventura Medina escreveu, de fato, à sua mulher que ficara em sua terra), e trechos da última carta que o poeta francês Robert Desnos escreveu à sua esposa quando estava no campo de concentração de Flohã, onde viria a morrer, em 1945. A oralização reiterada e dispersa dessa carta de amor, com pequenas diferenças a cada vez em que é recitada, contribui para a fragmentação e dispersão da narrativa, produzindo novos significados à medida que novos versos são acrescentados. Se, por um lado, podemos dizer que a carta cristaliza o jogo entre realidade e ficção que caracteriza o tratamento de Costa com o universo das Fontainhas desde *No quarto da Vanda*, ela também insere um elemento de indeterminabilidade que vem perturbar esse próprio jogo. Seu corpo é um condutor de

²¹ Reprodução da transcrição da carta de Ventura publicada na Revista Cinética, em outubro de 2006, no texto *Documentar uma sensibilidade humana*, de Pedro Butcher. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>. Acesso em: mai. 2019.

hipóteses narrativas, condensações provisórias e cambiantes de múltiplos possíveis, circulando entre camadas de tempos.

A aparência ensaiada em *Juventude em marcha* não enfatiza, contudo, o artifício. Evitando a verossimilhança ou a representação desde o início, a abordagem de Costa manifesta, em vez de um realismo auto-reflexivo ou ironizado, uma realidade aumentada ou uma estranheza/contingência inerente ao real que habita um terreno entre documentário e drama sem nunca estar plenamente em conformidade com qualquer um. Ainda de acordo com Deleuze (2013), é somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua e, então, produz um choque no pensamento, comunica vibrações ao córtex, toca diretamente nosso sistema nervoso e cerebral. Sobre o ponto, o filósofo cita Jean-Louis Schefer (1980), para quem a imagem cinematográfica, a partir do momento em que assume sua aberração de movimento, opera uma “suspensão de mundo”, ou afeta o visível com uma perturbação que, longe de tornar o pensamento visível, se dirige, ao contrário, àquilo que não se deixa ver na visão. O pensamento no cinema, então, é colocado diante de sua própria impossibilidade, da qual extrai uma potência ou nascimento ainda mais elevados.

Mais que o movimento, é a suspensão do mundo, segundo Schefer, que dá o visível ao pensamento, não como objeto, mas como ato que está sempre nascendo e se escondendo no pensamento: “não que se trate do pensamento que se tornou visível; o visível é afetado e irremediavelmente infectado pela primeira incoerência do pensamento, essa qualidade incoativa”. É a descrição do homem comum do cinema: o autômato espiritual, “homem mecânico”, “manequim experimental”, ludião de nós, corpo desconhecido que temos apenas atrás da cabeça, e cuja idade não é nossa nem a de nossa infância, mas um pouco de tempo em estado puro (DELEUZE, 2013, p. 204).

Para Júlio Bezerra ((BEZERRA, 2011, p. 10), nos planos em que vemos Ventura, o que temos diante de nós não é um indivíduo que conta a sua vida, “mas uma figura estética que impõe a sua potência”, corroborada pela ética de Costa por trás da câmera. “Inomeável e soberano no mais alto grau é Ventura. Dir-se-ia que ele se move como um sismógrafo que registra todos os abalos da terra, mas sem se deixar abalar por nenhum. O seu poder é o da inexpressividade, aquilo que quebra toda a aparência estética e o remete para uma outra dimensão”, diz Luce Vigo (2009), a respeito das figuras em *Juventude em marcha*.

Lembrando-nos de Gumbrecht (2010), consideramos que a potência estética de *Juventude em marcha* reside na tensão/oscilação entre as dimensões da presença e do sentido. Estamos diante de um filme que nos dá a ver o cotidiano de um homem e de uma comunidade de imigrantes na periferia de Lisboa sem nomear ou denunciar as situações de abuso,

opressão, violência simbólica e traumas históricos; no entanto, estes temas são evocados de modo sutil a partir de imagens, cenas e diálogos cotidianos. Mas é de fato a figura de Ventura que emerge com a força de uma pura presença, figura que performa o silêncio (Figura 12), a latência e a ambiguidade, corpo catalisador dos afetos de sua comunidade ameaçada. Ao mesmo tempo, o modo como Ventura é por vezes filmado (em *contra-plongé*), contradiz a ideia de “um homem comum”: estamos diante de uma figura imponente e ao mesmo tempo delicada; soberana e graciosa.

Figura 12 – Planos de Ventura



Fonte: *Juventude em marcha* (2006)

5.2 A visualidade háptica em *Luz silenciosa*

Estamos na cena do banho coletivo da família de Johan. Vemos a família interagindo principalmente através de olhares e toques. Os irmãos mais velhos ajudam a banhar os mais novos; a câmera flutua com o movimento da água, e no ambiente predomina o som da respiração das crianças, os ruídos da pele sendo roçada no ritual de limpeza corporal e os barulhos da água. Johan e Marianne esfregam com sabão a cabeça e as costas de um dos meninos. Depois, vemos Johan lavando o cabelo de uma das filhas, enquanto Marianne esfrega e massageia com esmero as pernas da mesma (Figura 13). Aqui, além dos grilos ao longe, ouvimos com riqueza de detalhes o som do esfregar das mãos na cabeça, na pele e nos cabelos, cada mínimo ruído enfatizando a carnalidade dos gestos, da pressão imposta pelas mãos de Johan na cabeça da filha, do toque sutil e cuidadoso de Marianne nos dedos de seus pés.

Figura 13 – Cena do banho em família



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

Em *Luz silenciosa*, algumas estratégias destacam a presença material dos espaços, seres e objetos em situações que não são necessariamente motivadas por ações e reações. Pensando o filme em relação a *Juventude em marcha*, o trabalho com os corpos e com a materialidade parece dar-se de modo peculiar: vislumbramos a preferência por uma “visualidade háptica”. Trata-se de um modo de interação com a imagem fundada numa relação próxima, encarnada, evocando o sentido do tato e dando a ver um tipo de imagem produzida na proximidade, no contato ou no encontro entre os corpos – o corpo dos personagens, o corpo da câmera e o do espectador. Veremos como algumas estratégias em *Luz silenciosa*, como o uso de *close-ups*, planos em câmera subjetiva e movimentos de

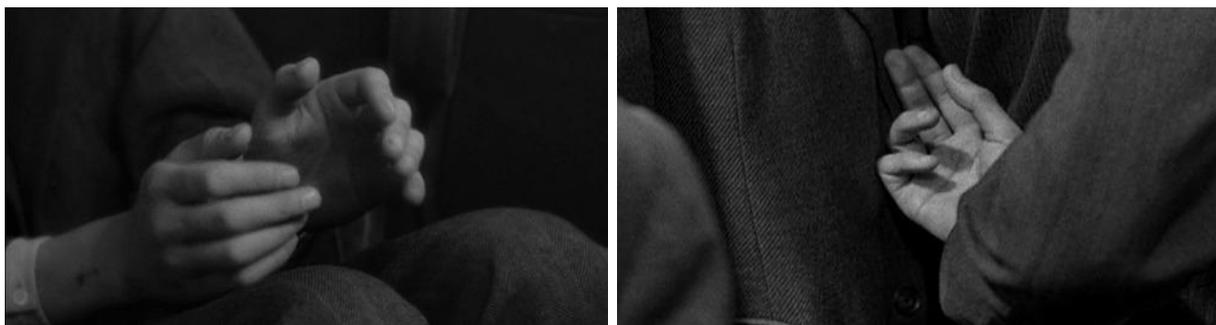
câmera são empregados para provocar um engajamento “corpo-a-corpo” (na esteira de Jennifer Barker) entre espectador e filme, bem como seus efeitos estéticos.

O conceito de “háptico” tem origem nos escritos de 1985 do historiador da arte austríaco Alöis Riegl, numa análise que se revelou extremamente influente em pensadores posteriores como Gilles Deleuze e, mais recentemente, nas abordagens fenomenológicas de Vivian Sobchack e Laura Marks. Riegl define a visualidade háptica como aquela que solicita do espectador um investimento não apenas através dos olhos, mas também corporal, epidérmico. Comparando a arte egípcia antiga e a arte romana tardia, ele contrapõe dois tipos de visualidade: respectivamente, a visualidade háptica e a visualidade óptica. Enquanto na arte egípcia haveria uma valorização da superfície, da concretude, da materialidade da imagem, a invenção da perspectiva renascentista e a tridimensionalidade teriam deixado de privilegiar o contato físico e sensorial com o espectador para valorizar, cada vez mais, a representação, a abstração, e a operação simbólica. Riegl observa, então, um gradual desaparecimento da taticidade física na arte e a ascensão e predominância dos espaços figurativos. Ainda, a perspectiva centralizaria a visão do espectador, reforçando a posição de um indivíduo que se vê diante dos objetos, deles separado, contido, e podendo, de certa maneira, controlá-los, dominá-los. Tratar-se-ia aqui, portanto, de uma visão distanciada, centralizada, que deixa de funcionar como uma forma de contato, como uma experiência marcadamente sensorial, para funcionar como uma operação simbólica.

Na esteira de Riegl, Deleuze e Guatarri (1997) definem como “háptica” um tipo de imagem que conclama um espaço e um modo de percepção mais tátil do que visual, uma imagem que demanda uma percepção aproximada, que se concentra na sua superfície e na textura da imagem, convocando o sentido do toque. Na visualidade háptica os olhos funcionam como órgãos de toque e não apenas como órgãos de visão; como a pele, operam pelo contato. Deleuze cita o cinema de Bresson como exemplo maior da transformação do tato em objeto de visão enquanto tal. Seguindo a lógica dos espaços desconectados e desprovidos de ação das imagens óticas e sonoras puras, a imagem da mão em Bresson, principalmente em *Pickpocket* (1951) (Figura 14), tem um papel que “extravasa infinitamente as exigências sensório-motoras da ação” (DELEUZE, 2013, p. 22), exercendo uma função conectiva entre os espaços fragmentados.

É o olho inteiro que soma, à sua função ótica, uma função propriamente háptica, na fórmula que Riegl concebeu para designar um tocar característico do olhar. Em Bresson, os opsignos e os sonsignos são inseparáveis de verdadeiros tactisignos, que talvez sejam quem regula as relações daqueles [...]” (DELEUZE, 2013, p. 23).

Figura 14 – Mãos em cena



Fonte: *Pickpocket* (1951), de Robert Bresson.

Em *Luz silenciosa*, vemos como as mãos e, sobretudo, o toque, o contato entre corpos, é privilegiado. Além das cenas do banho, podemos apontar ao menos outras duas em que isto se revela. A primeira é no momento em que Marianne e Johan encontram-se para fazer sexo, logo antes da cena da van analisada anteriormente. Vemos Marianne olhando, imóvel, na direção de algo que lhe está próximo, mas fora do quadro. Logo sabemos que se trata de Johan, embora somente seus braços entrem no quadro. Ele estende primeiro um braço, tocando o rosto de Marianne com delicadeza, percorrendo seus contornos. Então leva a outra mão ao rosto dela também, tocando sua boca (Figura 15). Marianne, então, toma as mãos de Johan nas suas e, lentamente, move-as para baixo, tirando-as do nosso campo de visão. O toque lento e delicado de Johan parece um tipo de reconhecimento da textura e da topologia do rosto de Marianne pelo tato, como se suas mãos fossem olhos ou pudessem guardar, numa memória particular, as características daquele rosto.

Figura 15 – Marianne tocada por Johan



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

Com Merleau-Ponty, a função háptica revela-nos que “é preciso levar ao pé da letra o que nos ensina a visão: *que por ela tocamos o sol*, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda a parte, próximos tanto do distante quando das coisas próximas”(Merleau-Ponty, 2004, p. 43, grifo nosso). Esta passagem remete-nos diretamente a uma cena de *Luz silenciosa*, já ao final do filme. Trata-se do momento em que Marianne encontra Johan no velório de Esther. Ainda no exterior da casa, ambos encontram-se – após uma breve caminhada registrada num plano geral com duração de um minuto, no qual mal distinguimos suas pequenas figuras indo uma em direção à outra, encontrando-se e sumindo ao fundo do plano. Diante do sofrimento de Johan, Marianne o abraça. No abraço, ela ergue o rosto em direção à luz do sol e, então, estende a mão em sua direção. No novo plano, vemos, em plano subjetivo, sua mão em frente ao sol (Figura 16).

A sensação que temos, contudo, não é tanto a de que Marianne está se protegendo da luz do sol que já começa a cair, mas que tenta *tocá-la*. Para isso contribui a duração do plano, que demora-se nesse gesto de Marianne. Ainda, podemos dizer que é ativado nosso senso de termocepção, pois é como se pudéssemos sentir o calor da luz do sol que toca a palma da mão de Marianne, como se nos tocasse e aquecesse também.

Figura 16 – Marianne toca o sol





Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

Em *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses* (2000) e *Touch: sensuous theory and multisensory media* (2002), Laura Marks busca na noção de visualidade háptica a “fiscalidade originária do cinema”. Para a Marks, o estudo das materialidades das mídias aproxima-nos de uma existência física compartilhada, menos determinada pela racionalização simbólica. Como vimos brevemente, o desejo por uma relação mais sensual com o mundo revela-se, para autora, como sinônimo da insatisfação com os modos de visualidade “tradicionais”, ou seja, eminentemente ópticos, e que pressupõem um distanciamento incontornável entre aquele que vê e aquilo que é visto.

A visualidade háptica, diz-nos a autora, prevê um reconhecimento material da presença de uma alteridade. Trata-se de um olhar mais íntimo e cuidadoso, um olhar próximo, atento aos pequenos detalhes, aos pequenos eventos que emergem na superfície da imagem. Embora não seja o mesmo que tocar de fato, a autora sugere que um olhar que reconhece tanto a fiscalidade quanto a incognoscibilidade do outro é, acima de tudo, um olhar ético. Quando utiliza o verbo “acariciar” (*to caress*) para descrever a visualidade háptica, Marks nota a ressonância com a afirmação do filósofo Emmanuel Levinas de que a vista, em contraste com a cognição, tem um aspecto de proximidade com seu objeto: “o visível acaricia o olho”. Esse acariciar, diz Marks, aproxima-se do que ela chama de “erotismo visual”: erotismo é um encontro com um outro que se deleita com sua alteridade, ao invés de tentar compreendê-la. Desse modo, uma “erótica visual” permite que a coisa vista mantenha sua incognoscibilidade, brincando na fronteira entre o que dela se pode conhecer ou não.

O termo “cinema háptico” possui uma história relativamente recente. O termo teria sido primeiramente empregado por Noël Burch, em 1987, ao escrever sobre os primeiros

cinemas e o cinema experimental. Para Marks, a noção ultrapassaria mesmo o entendimento de Deleuze sobre o háptico, no sentido de que extravasa a evocação do sentido do toque pela identificação provocada a partir da representação das mãos, como no cinema de Bresson. Para a autora, o cinema háptico apela para um espectador que percebe com todos os sentidos: “envolve pensar com a sua pele, ou dar tanta significância para a presença física de algo quanto para operações mentais de simbolização²²” (MARKS, 2002, p. 18).

Mais do que representar o toque, então, teríamos imagens nas quais a própria câmera (e, portanto, nosso olho), funciona como uma mão que toca, explora, tateia os objetos e corpos em cena. Em *Luz silenciosa* isso ocorre nas cenas em que vemos o rosto dos personagens de muito perto, como na cena de sexo entre Marianne e John (Figura 17) e na conversa de Johan com seu pai. No primeiro caso, vemos o rosto de cada um dos amantes em perfil, e a proximidade da câmera permite que observemos o suor brotando de sua pele, assim como uma lágrima escorrendo pelo rosto de Marianne. Na segunda cena vemos, também de muito perto, o rosto do pai de Johan. Aqui, o plano permite que percorramos, sem pressa, o rosto vincado por rugas enquanto o personagem pondera sobre a difícil situação em que se encontra Johan (Figura 18).

²² Tradução livre de: “*It involves thinking with your skin, or giving as much significance to the physical presence of an other as to the mental operations of symbolization*” (MARKS, 2002, p. 18).

Figura 17 – Planos fechados de Marianne e Johan em momento íntimo



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

Figura 18 – Plano fechado do rosto do pai de Johan



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

Por outro lado, se estes planos estáticos, muito próximos dos corpos filmados, permitem um tipo de visualização háptica, também é verdade que o movimento de câmera pode provocar uma sensação de “imersão” ou vinculação do espectador na fisicalidade do mundo filmado. Nesse sentido, há uma passagem do filme que destoa das demais justamente por quebrar com um certo tom sóbrio (ou ascético, como se respeitando e incorporando os princípios religiosos da comunidade filmada) do uso da câmera, em geral estática, e das imagens que registram a paisagem rural e os corpos sem recorrer a outros artifícios.

A sequência inicia-se com um plano-sequência no qual acompanhamos, de trás, os passos de um homem – Johan, logo adivinhamos –, percorrendo um campo florido (Figura 19). O movimento da câmera é errático, instável, enfatizando a irregularidade do solo e afetando nosso senso de equilíbrio (nosso sentido vestibular). A textura sonora enfatiza o roçar do tecido da calça na folhagem, bem como o ruído da vegetação seca sendo esmagada a cada passo. Percorremos esse trajeto em meio às folhagens que invadem o caminho e tocam a câmera por quase um minuto, quando, então, “as pernas” vencem a subida de algumas rochas e encontram “as pernas” que lhe esperam. A câmera se estabiliza, e podemos agora ouvir o vento que inclina a vegetação.

Figura 19 - Caminhada



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

As pernas que o esperam são de Marianne. Em novo plano vemos o encontro do olhar dos dois, que permanecem encarando-se em silêncio por mais alguns instantes. Marianne então se aproxima de Johan e os dois beijam-se longamente, num plano que terá, ao todo, quase dois minutos (Figura 20). Enquanto se beijam, a câmera move-se sutilmente, como se

movida pelo vento que sopra, aproximando-se do rosto dos dois, então tomando uma posição mais baixa, para depois subir novamente. A angulação da lente utilizada nessa sequência do encontro e do beijo difere daquela utilizada no resto do filme, de modo que distorce sutilmente nossa percepção do espaço e da proporção dos corpos em cena. Aqui, o som tem também um importante papel na construção de uma atmosfera íntima, carnal, e poderíamos sugerir a possibilidade de uma “escuta háptica” (VIEIRA JR, 2014). A captação sonora direta privilegia uma construção sonora hiper-realista: além do vento soprando, ouvimos cada roçar, cada estalo dos lábios em contato, em movimentos de pressão e fricção.

Figura 20 – O beijo de Marianne e Johan



Fonte: *Luz silenciosa* (2007)

Se a erótica visual de que fala Marks (2002) não está ligada necessariamente ao sexo, esta cena permite-nos vislumbrar o jogo de aproximação e distanciamento, do ver e do não ver a que se refere a autora ao falar de uma visualidade erótica. Também ao longo de toda a sequência do caminhar, do encontro e do beijo, há a aparição de *flares*, pequenos pontos de luz coloridos que se infiltram na tela como efeito da reflexão dos raios de sol incidindo diretamente na lente da câmera. Esse efeito é recorrente durante o filme, permitindo que a materialidade do mundo físico se concretize sobre o suporte de seu meio. Algumas análises, inclusive, especulam sobre a possibilidade de esses reflexos fazerem referência ao próprio título sinestésico do filme:

Em repetidas ocasiões ao longo de *Luz silenciosa*, a imagem é banhada pela luz do sol, quando esta luz é refratada pela lente em pontos coloridos e translúcidos. Verde, laranja, azul, rosa. Eles são a luz silenciosa do título do filme. Como confete, eles

respingam pela imagem, pela paisagem, pelos animais, e sobre Johan e Marianne beijando-se no campo. Mais do que a presença do equipamento do cineasta, estas manchas testemunham sua recusa em proteger a imagem da abundância da luz. As cenas em que ocorrem constituem momentos de super-representação, não num sentido espetacular ou simbólico, mas como representação excedendo a si mesma e, desse modo tornando-se expressiva. Ao superexpor-se ao mundo, a imagem expõe a si como imagem. Há simplesmente muita luz, e o único lugar para onde essa luz pode ir é a “superfície” da imagem, onde ela se move com a câmera, como se aderindo à realidade diegética, criando desse modo uma membrana entre o espectador e a verdadeira imagem do filme. A imagem do filme, assim, se faz sentir e de alguma forma se vira de dentro para fora, como se estivesse se envolvendo de volta no material intangível, “tão leve quanto a luz”, em que consiste. (NIESSEN, 2011, pp. 49-50, tradução nossa²³).

Percebemos, então, como *Luz silenciosa* explora a materialidade do mundo filmado através de uma visualidade háptica, que funciona tanto pela ênfase na representação em cena das mãos e dos movimentos de toque e contato entre personagens, como pelo efeito de uma “câmera-mão”, provocando a sensação de que tocamos os corpos e objetos em cena através dos nossos olhos, tais como objetos próprios ao toque.

²³ Tradução livre de: *On repeated occasions throughout Stellet Licht, the image is drenched in sunlight, when this light is refracted by the lens into colorful, translucent spots. Green, orange, blue, pink. They are the silent light of the film's title. Much like confetti, they are sprinkled over the image, over the landscape, the animals, and Johan and Marianne kissing in the field. More than to the presence of the filmmaker's equipment, these spots testify to his refusal to protect the image from the abundance of light. The shots in which they occur constitute moments of overrepresentation, not in a spectacular or symbolic sense, but as representation exceeding itself and thereby turning expressive. By overexposing itself to the world, the image exposes itself as image. There is simply too much light, and the only place this light can go is the “surface” of the image, where it moves with the camera, as though sticking to the diegetic reality, thus creating a membrane between the viewer and the film's actual image. The film's image thereby makes itself felt and somehow turns itself inside out, as though enveloping itself back into the intangible stuff. “as light as light,” it consists of. The film's image thereby makes itself felt and somehow turns itself inside out, as though enveloping itself back into the intangible stuff. “as light as light,” it consists of (NIESSEN, 2011, pp. 49-50).*

SAÍDAS

Essa dissertação partiu de questionamentos em torno da potência do cinema contemporâneo de remeter-nos à dimensão do sensível, pensando esta como a dimensão do corpo e dos sentidos. Buscamos explorar esses questionamentos ligando-os à tendência estética identificada por Tiago de Luca como “realismo sensório” a partir de uma leitura dos filmes *Juventude em marcha* e *Luz silenciosa*. Para tanto, recuperamos o percurso histórico do realismo no cinema através de importantes autores como André Bazin e Siegfried Kracauer, na tentativa de demarcar as aproximações e distanciamentos entre o realismo descrito por estes e a tendência contemporânea delineada por de Luca (2015).

Vimos que o que diferenciaria este novo pico da estética realista no cinema mundial de outras manifestações históricas seria, sobretudo, sua estética sensória, que se dá através de uma inspeção prolongada da realidade física, ou seja, através da contemplação, que desloca o foco para a materialidade do real e para as próprias possibilidades estéticas da mídia audiovisual. Vimos, também, como diretores dos mais diversos países têm produzido filmes que realçam a realidade principalmente como um fenômeno perceptual, sensível e experiencial, criando uma irreduzibilidade fenomenológica que é percebida e transmitida através da experiência sensória.

Antes de olharmos para os filmes estudados em si, apresentamos, num primeiro momento, o conceito de “sensível” de François Laplantine e seu modo de compreender o cinema como uma forma de pensamento dessa ordem. Aliando a perspectiva deste autor à proposta de um campo não-hermenêutico de Hans Ulrich Gumbrecht, delineamos o modo como nos aproximariamos dos objetos de estudo: a meio caminho entre um estudo que se volta para os modos como os filmes buscam produzir ou transmitir experiências multissensoriais particulares a um estilo realista contemporâneo e os efeitos que tais estratégias podem provocar no espectador. Almejávamos, assim, uma abordagem aos dois filmes que fosse aberta às contingências de seu próprio caminho, explorando os filmes em relação a noções e leituras que nos ajudassem a melhor compreendê-los em seus diálogos e peculiaridades com o realismo sensório. Ainda, propomos uma breve passagem sobre o percurso de Carlos Reygadas e Pedro Costa a fim de contextualizar ambos os diretores e suas obras no cenário da produção cinematográfica contemporânea, apontando aproximações e distanciamentos no modo como ambos lidam com o “fazer cinema”. Tais considerações motivaram uma abordagem dos filmes a partir de dois eixos que, segundo de Luca (2013; 2015), sustentam a estética do realismo sensório: a duração e a materialidade.

No primeiro capítulo dedicado ao estudo dos filmes, então, abordamos o “trabalho com o tempo” em *Juventude em marcha* e *Luz silenciosa*. Apoiando-nos sobretudo em conceitos que Gilles Deleuze desenvolve em *Cinema 2: A imagem-tempo*, percebemos como as temporalidades dilatadas dos filmes enfatizam a experiência da duração, fazendo proliferar tempos mortos, cenas em que temos a impressão de que “nada está acontecendo”, dando a ver um cinema em que o aspecto contemplativo-sensorial encontra sua força na observação dos micro eventos no interior do plano e na modulação da experiência da duração. Também percebemos a afinidade dos filmes com o conceito deleuziano de “imagem-tempo”, imagens óticas e sonoras puras nas quais os personagens – sobretudo Ventura e Johan – tornam-se espécies de videntes: eles veem, constataam o que se passa à sua volta, mas parecem incapazes de agir sobre aquilo. Da mesma forma, constatamos como as elipses temporais em cada um dos filmes, através de cortes irracionais e descentralizados, geram narrativas “falsificantes”, que confundem o espectador e dispersam a narrativa, priorizando a criação de blocos espaço-temporais em detrimento de uma construção cronológica.

Num segundo momento, dedicamo-nos à impressão de lentidão que os filmes transmitem, explorando, neste ponto, o papel que os longos planos e os planos-sequência têm na emergência das “pequenas percepções”. Retomando a distinção que Laplantine propõe sobre o “grande” e o “pequeno”, notamos como o esvaziamento dramático nos filmes, manifestado sobretudo na preponderante inexpressividade dos personagens, aliado às temporalidades dilatadas, pode demandar um outro tipo de percepção, uma percepção daquilo que é muito sutil, quase imperceptível ou mesmo invisível. É este tipo de dedicação ou entrega do espectador aos filmes que permite que sensações e efeitos de presença, nos termos de Hans Ulrich Gumbrecht surjam e nos afetem. Percebemos, desse modo, como contribuem para a experiência desses filmes elementos que não são somente da ordem do visível ou do discursivo: ritmos, intensidades e vibrações que se localizam no campo do sensível.

No quinto capítulo, dedicamo-nos ao “trabalho com a matéria” filmada, concentrando-nos sobretudo na figura dos corpos em cena. Nesse sentido, sugerimos que em *Juventude em marcha* a figura fundamental, o elemento em cena sobre o qual a câmera e o olho de Pedro Costa se dedicam, é o corpo de Ventura. São suas dinâmicas de repouso e movimento, relaxamento e tensão que a câmera de Costa registra e então a partir delas tece a história do filme. Sugerimos também que não há uma relação de distância e de dominação entre Ventura e o que o rodeia, mas um diálogo menos claro, uma proximidade vertiginosa que nos impede de apreendermos o personagem apartado de seu ambiente. Percebemos, sobretudo, que o corpo de Ventura é tratado como uma figura potente que se inscreve no

espaço em todo o seu devir, em sua monumentalidade paradoxal, como se fosse um sismógrafo que registra os abalos da terra sem, no entanto, deixar-se abalar por nenhum. Ventura apresenta-se, desse modo, como uma pura presença.

Para teóricos como Steven Shaviro, Thomas Elsaesser, Jennifer Barker, Vivian Sobchack e Laura Marks, estaríamos vivendo um momento de retorno às formas hápticas de representação, um resgate e revalorização do olhar íntimo e tátil. Esta seria uma das formas pelas quais, sugerimos, o cinema contemporâneo realça a realidade como fenômeno perceptual, sensível e experiencial possível de ser transmitido através de uma experiência sensorial. Podemos analisar como isso ocorre em algumas passagens detalhadas de *Luz silenciosa*, com a ênfase no sentido do toque e os planos fechados em que a câmera parece percorrer os corpos filmados como se os tocasse. Também aqui vimos como outros sentidos podem ser convocados na experiência fílmica, como o senso vestibular e a termocépção.

Assim, se a característica mais marcante da nova tendência realista é, segundo de Luca (2015), uma extrema lealdade aos longos planos através dos quais a realidade fenomenológica é enfatizada em efeitos sensoriais, percebemos como ambos os filmes operam estratégias que privilegiam o desvelar de duas realidades fenomenológicas particulares. No entanto, devemos salientar que os filmes não se reduzem ou não se dedicam inteiramente à uma exploração eminentemente sensorial, como se uma atenção mais apurada à essa dimensão implicasse prejuízo de outros aspectos (históricos, sociais, religiosos e políticos) – afinal, buscamos evitar a dicotomia e as polaridades.

De outro modo, é através do que poderíamos chamar, a partir de Laplantine (2015), de “estratégias sensíveis” (caminhos pavimentados pela sutileza; modos de ver, silêncios e ruídos; o *chiaroscuro*; tudo aquilo que não é dito, que não é explícito, que não se entrega mas convida ao pensamento, à reflexão) que estes filmes operam sua potência: a condição para a percepção daquilo que não se apresenta de modo imediato mas requer um tempo para se manifestar sensivelmente na forma de vibrações, palpitações, intensidades. Chegando ao final do percurso desta pesquisa, percebo como os questionamentos iniciais a respeito de um cinema fundado no sensível ou sobre a potência do cinema contemporâneo foram sendo abordados de modo indireto ao longo do texto, mas que respondê-los de modo definitivo não seria uma tarefa possível no escopo desta pesquisa. São questionamentos, afinal, que demandariam um estudo muito mais abrangente e aprofundado.

No entanto, acredito que pudemos traçar paralelos entre as características descritas por Tiago de Luca para o realismo sensorial e a dimensão do sensível que François Laplantine vislumbra no cinema. Como descrito por alguns dos autores das teorias corpóreas do cinema

que tratamos no primeiro capítulo, estamos diante de filmes que nos convocam a experienciar um outro tempo e uma outra relação com as imagens. Afinal, “refletir sobre a potência do cinema hoje” é um propósito abrangente e nos serve somente como provocação ou impulso inicial. Mas podemos nos perguntar sobre a potência dos dois filmes estudados. Então, arrisco sugerir que sua potência é a de recuperar nossos sentidos, convidar-nos a ouvir, olhar, tocar, sentir e vibrar novamente, confrontando-nos com o pensamento diante daquilo que não está dado explicitamente, seja porque necessita de tempo para se revelar e poder produzir efeitos (de sentido, de presença), seja porque desaprendemos a percebê-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDREW, James Dudley. As principais teorias do cinema: Uma introdução. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARAÚJO SILVA, Mateus. Pedro Costa e sua poética da pobreza. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O cinema de Pedro Costa*: catálogo. [sem local]: CCBB, Setembro de 2010. Catálogo da retrospectiva integral da obra de Pedro Costa, pp. 111-131.
- AUMONT, Jacques. O olho interminável: Cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Rio de Janeiro: Papirus, 2006.
- BARKER, Jennifer. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. Oakland: University of California Press, 2009.
- BAZIN, André. O que é o cinema? Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BEZERRA, Júlio. Pedro Costa ou o que pode um corpo? *Revista Lumina*. Vol.5, n. 2, dezembro 2011. Disponível em: www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina. Acesso em: mai. 2019.
- BRAGANÇA, Felipe. Vanda e Ventura: elogio aos ruídos como fonte de beleza. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O cinema de Pedro Costa*. S.l: CCBB, 2010.
- BUTCHER, P. “Documentar uma sensibilidade humana”. In: *Revista Cinética*. <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>. Acesso em: mai. de 2020.
- COMOLLI, Jean-Louis. *O anti-espectador*. In: Catálogo forumdoc.bh.2007, (11ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2007.
- CORDEIRO, Edmundo.
- COSTA, João Bénard da. O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa, 2009. In: CABO, Ricardo (Coord.) *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy. Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- CUNHA, Mariana. Natureza, paisagem e afeto em Post Tenebra Lux. *Revista Famecos*. Vol. 26, n. 1. Porto Alegre, 2019. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2019.1.30207>
- DE LUCA, Tiago. *Realism of the senses in world cinema: the experience of physical reality*. Londres: I.B. Tauris, 2013.
- DE LUCA, Tiago. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, Cecília (Org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O liso e o estriado. Trad. Peter Pál Pelbart. In. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. Cada pintor resume à sua maneira a história da pintura. In: Francis Bacon: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. Cinema II: A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DOS REIS, Hugo Leonardo Castilhos. Sobre a luz e o “silêncio”: o plano de longa duração e a dinâmica do som no cinema de Carlos Reygadas. 2013. 162f. Dissertação [Mestrado em Imagem e Som]. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

DUARTE, Daniel Ribeiro. Para que tudo seja diferente. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O cinema de Pedro Costa*: catálogo. [sem local]: CCBB, Setembro de 2010. Catálogo da retrospectiva integral da obra de Pedro Costa, pp. 11-44.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (Org.). Realismo fantasmagórico. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

FARINA, Juliane Tagliari; FONSECA, Tania Mara Galli. O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 118-124, abril de 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642015000100118&lng=en&nrm=iso. Acesso em out. de 2020.

FERRAZ, Ana F. Pedro Costa e a poesia das coisas sofridas. 2019. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferraz-ana-2019-pedro-costa-poesia.pdf>. Acesso em mai. 2020.

FLANAGAN, Matthew. 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. 2012. 228f. Tese [Doutorado em Filosofia]. University of Exeter, Reino Unido, 2012.

GONÇALVES, Osmar. Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014a.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de 1945: latência como origem do presente. São Paulo: Editora Unesp, 2014b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

JOHNSON, Reed. Carlos Reygadas' films search for authenticity beyond reality. In: Los Angeles Times. Los Angeles, 2009. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2009/apr/24/entertainment/et-silent24>>. Acesso em mar. 2020.

LANZONI, Pablo Alberto. Stimmungen tangíveis: incursões sobre as atmosferas na sala escura. *Revista Alceu*, n. 34 – jan./jun. 2017. pp 70 -80. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu34_pp70-80.pdf. Acesso em: mai. de 2020.

LANZONI, Pablo Alberto. Efeitos atmosféricos: o silêncio na filmografia de Andrei Tarkovski. 2016. 207f.. Tese [Doutorado em Comunicação]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016.

LAPLANTINE, F. *Le sensible: une pensée des autres*. *Reliance*, vol. 25, no. 3, 2007, pp. 76-80. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-reliance-2007-3-page-76.htm>

LAPLANTINE, F.; NOUSS, A. *Le métissage*. Paris: Flammarion, Dominos, 1997.

LAPLANTINE, F. *De tout petits liens*. Paris: Mille et une nuits, 2003a.

LAPLANTINE, F. Entretien avec François Laplantine. *Ethnopolé: musiques, territoires, interculturalités*. Disponível em: http://www.cmtra.org/Nos_actions/Lettres_dinformation/542_Metissages_de_Arcimboldo_a_Zombi.html. Acesso em: mai. de 2019.

LAPLANTINE, F. *The life of the senses: Introduction to a Modal Anthropology*. Trad. Jamie Furniss. Nova Iorque/Londres: Bloomsbury Publishing, 2015 [2005].

LIESEN, Maurício. Materialidades mediais. Notas sobre uma perspectiva pós-hermenêutica. In: *Revista Contracampo*, v. 33, n. 2, ed. ago-nov, ano 2015. Niterói: Contracampo, 2015. Págs: 4-20.

MARCONDES FILHO, Ciro. Comunicação do Sensível: acolher, vivenciar, fazer sentir. São Paulo: ECA/USP, 2019. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/368/324/1332-1>. Acesso em mai. de 2021.

MARCONDES FILHO, Ciro. O escavador de silêncios. São Paulo, Paulus, 2004.

MARCONDES FILHO, Ciro. O princípio da razão durante: Nova Teoria da Comunicação, Vol. III, Tomo 1. São Paulo: Paulus, 2010.

MARKS, Laura. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham, Duke University Press, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NAGIB, Lucia; MELLO, Cecília (Orgs.) *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2009.

MELLO, Cecília. *The cinema of Jia Zhangke: Realism and memory in chinese film*. Londres: Bloomsbury, 2019.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

PRANCHA, Lúcia Coelho Pereira. Entrevista a Pedro Costa por Lúcia Prancha. In: Prática artística e contexto. 2012. 107f. Dissertação [Mestrado em Artes]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. A carta de Ventura. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O cinema de Pedro Costa: catálogo*. [sem local]: CCBB, Setembro de 2010. Catálogo da retrospectiva integral da obra de Pedro Costa.

REYGADAS, Carlos. Carlos Reygadas on Existence, the Flow of Perception and the Feeling of Being Embraced. [Entrevista concedida a] Paul Dallas. Extra Extra Magazine, Holanda, n. 6, 2016. Disponível em: <https://www.extraextramagazine.com/talk/carlos-reygadas-on-existence-the-flow-of-perception-and-the-feeling-of-being-embraced/>. Acesso em mar. 2020.

SOARES JR., Luiz. No Quarto de Vanda: de silêncios e de sombras. Revista Cinética, dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/noquartodavanda.htm>. Acesso em jun. 2020.

SOBCHACK, Vivian. The address of the eye: a phenomenology of film experience. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Maíra Freitas. Cinema Português Contemporâneo: A Fabulação do Real em Pedro Costa. 2014. 195f. Dissertação [Mestrado em Multimeios]. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2014.

TEODORO, José. Silent Light: An Interview with Carlos Reygadas. In: *Cineaste Magazine*. Vol. XXXIV, No. 2. New York, 2009.

LEFEBVRE, Martin. Landscape and film. New York, London: Routledge, 2006.

VEIGA, Roberta. A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo. 2008. 271f. Tese [Doutorado em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea]. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

VIEGAS, Susana Isabel Rainho. Filosofia do Cinema: Processos de Criação de uma Nova Imagem do Pensamento. 2012. 372f. Tese [Doutorado em Filosofia]. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/10377>. Acesso em abr. de 2020.

VIEIRA JR., Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: MELLO, Cecília (Org.). Realismo fantasmagórico. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

VIEIRA JR., Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. Revista FAMECOS, v. 21, n. 3, p. 1219-1240. Porto Alegre, 2014a. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2014.3.15919>. Acesso em abr. de 2020.

VIEIRA JR., Erly. Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo. Contracampo. v. 29, n. 1, abril./2014b. Niterói (RJ). Disponível em: www.uff.br/contracampo. Acesso em abr. de 2020.

XAVIER, Ismail. (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

XAVIER, Ismail. Nota a esta edição. In: BAZIN, André. O que é o cinema? Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2014b.

FILMOGRAFIA

JUVENTUDE em marcha. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Portugal | França | Suíça: Contracosta Produções, 2006. (154 min): 35mm, son., cor.

LUZ SILENCIOSA. Direção: Carlos Reygadas. Produção: Jaime Romandía e Carlos Reygadas. México | França: BAC Films, 2007. (145 min): 35mm., son., cor.

NO QUARTO da Vanda. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Portugal | Alemanha | Suíça: Contracosta Produções, 2000. (170 min): DV, son., cor.

OSSOS. Direção: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Portugal | França | Dinamarca: Madragoa Filmes, 1997. (94 min): 35mm, son., cor.

