

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA  
DOUTORADO EM CINEMA

PEDRO HENRIQUE VILLELA DE SOUZA FERREIRA

MUNDOS POSSÍVEIS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO:  
A Transgressão Ontológica em Apichatpong Weerasethakul, Hong Sang-Soo e  
Miguel Gomes

UNIVERSIDADE  
FEDERAL  
FLUMINENSE

NITERÓI

2023

PEDRO HENRIQUE VILLELA DE SOUZA FERREIRA

**MUNDOS POSSÍVEIS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO:  
A TRANSGRESSÃO ONTOLÓGICA EM APICHA TPONG WEERASETHAKUL,  
HONG SANG-SOO E MIGUEL GOMES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense para obtenção do título de Doutor em Cinema e Audiovisual.

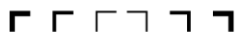
Orientador: Prof. Dr. Maurício de Bragança

**Niterói**

**2023**



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando **PEDRO HENRIQUE VILLELA DE SOUZA FERREIRA**, na forma em que se segue:

Aos quinze dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e três às 14 horas, na Universidade Federal Fluminense, em banca formada por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **PEDRO HENRIQUE VILLELA DE SOUZA FERREIRA** formada pelos seguintes professores doutores: Maurício de Bragança (Orientador - Presidente da Banca - UFF), Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF), Fernando Morais da Costa (UFF), Cecília Antakly de Mello (USP), Luiz Carlos Oliveira Junior (UFJF). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Mundos Possíveis no Cinema Contemporâneo: A Transgressão Ontológica em Apichatpong Weerasethakul, Hong Sang-Soo e Miguel Gomes”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

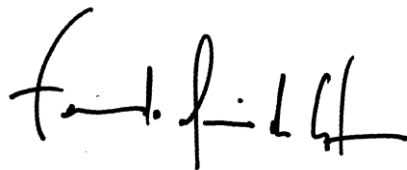
**A banca destaca a monumentalidade da tese, que se dispõe a traçar um diálogo crítico com as teorias de narrativa literária e cinematográfica repropoando premissas conceituais para pensar os filmes. Aponta a densidade das discussões que acolhem uma enorme diversidade de referências bibliográficas que se conectam em torno de uma hipótese central bem definida. Por fim, atesta a intimidade e a curiosidade acerca dos filmes que ganham centralidade na argumentação e a partir dos quais se constrói o panorama teórico-conceitual.**

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Maurício de Bragança, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca:

Maurício de Bragança - Orientador - Presidente da Banca  
(UFF)

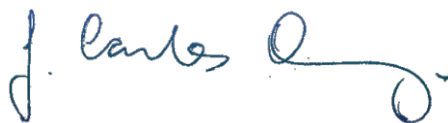
Fabián Rodrigo Magioli Núñez  
(UFF)



Fernando Morais da Costa  
(UFF)



Cecília Antakly de Mello  
(USP)



Luiz Carlos Oliveira Júnior  
(UFJF)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

F383m Ferreira, Pedro Henrique Villela de Souza  
Mundos Possíveis no Cinema Contemporâneo : A Transgressão  
Ontológica em Apichatpong Weerasethakul, Miguel Gomes e Hong  
Sang-Soo / Pedro Henrique Villela de Souza Ferreira. - 2023.  
352 f.: il.

Orientador: Maurício de Bragança.  
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto  
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Cinema Contemporâneo. 2. Narrativa. 3. Mundos  
Possíveis. 4. Produção intelectual. I. Bragança, Maurício  
de, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto  
de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense (UFF) e ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine), por permitir-me realizar a pesquisa e pelo esforço para pôr de pé um programa sério independente das circunstâncias.

Ao meu orientador, Maurício de Bragança, por abraçar o projeto, pela grande atenção e carinho com ele, pela compreensão com o meu ritmo, prestatividade e pelas palavras sempre atenciosas, cuidadosas e certeiras.

Aos professores da banca, Luiz Carlos Oliveira Junior, Fábian Nuñez, Cecília de Mello, e Fernando Moraes. À participação e comentários dos dois primeiros na qualificação também.

À PUC-Rio e ao Departamento de Comunicação, em especial, à Angeluccia Habert, Andrea França, Tatiana Siciliano e Patrícia Machado, por confiarem no meu trabalho.

À Manoela Caldas, por todo amor e companheirismo, pelas alegrias compartilhadas e por todo o apoio no dia-a-dia deste processo.

A todos que contribuíram com minha formação, em especial ao Hernani Heffner, professo e amigo, que sempre soube tirar meu chão e me fazer rever minhas concepções de mundo com palavras carinhosas, e ao Luis Alberto Rocha Melo, professor, orientador de mestrado, e amigo, a quem também devo muito a minha incursão na vida acadêmica.

Aos muitos alunos das disciplinas de Cinema Mundial I e II, Cinema Brasileiro e Teoria e Crítica Cinematográfica da PUC-Rio que contribuíram enormemente para o resultado com comentários perspicazes e, principalmente, por iluminarem meus dias durante a pandemia.

Aos companheiros de redação da Revista Abismu, da Revista Cinética, e da crítica cinematográfica em geral com quem dialoguei nos últimos anos, todos exercendo uma atividade fundamental que exige diletantismo em tempos de má fama.

Aos grandes amigos do CinePUC, da Paraíso, da Umari, e outros que orbitaram estes espaços que foram tão importantes para mim em tantos aspectos que me ultrapassam. Às bandas Trombetas Cósmicas, ATB e Borogodó pela alegria que compartilhamos.

## RESUMO

Desde meados da década de 1990, surgiram obras cinematográficas no cenário do cinema de arte que apresentam atos de re-ficcionalização e metamorfoses dentro de suas narrativas. Sejam por inflexões, transformações, metalepses ou repetições, há um *reboot* súbito e uma estória transforma-se em outra. *Mundos Possíveis no Cinema Contemporâneo: A Transgressão Ontológica em Apichatpong Weerasethakul, Hong Sang-Soo e Miguel Gomes* lança um olhar sobre o acontecimento contemporâneo à partir da incidência da teoria dos mundos possíveis no campo literário, em autores como Marie-Laure Ryan, Lubomír Doležel, Thomas Pavel, e outros, e de conceitos como 'recentramento ficcional', '*storyworld*' e 'identidade transmundial'. O intuito é também fornecer um modelo de reflexão cinematográfica que revele-se uma alternativa ao manancial da semiótica e do pós-estruturalismo, uma via pela qual o fenômeno da narrativa possa ser repensado. Por fim, a tese empreende uma análise do estilo de narração na obra dos três cineastas mencionados no título.

**Palavras-Chaves:** Cinema Contemporâneo, Narrativa, Mundos Possíveis



## ABSTRACT

Since the mid-1990s, many films on the art cinema scene present acts of re-fictionalization and metamorphosis within their narratives. Whether through inflections, transformations, metalepsis or repetitions, there is a sudden reboot and one story becomes another. *Possible Worlds in Contemporary Cinema: Ontological Transgression in Apichatpong Weerasethakul, Hong Sang-Soo and Miguel Gomes* takes a look at this contemporary recurrent happening from the perspective of the theory of possible worlds in the literary field, in authors such as Marie-Laure Ryan, Lubomír Doležel, Thomas Pavel, and others, and concepts such as 'fictional recentering', 'storyworld' and 'transworld identity'. The aim is also to provide a model of cinematic reflection that proves to be an alternative to the wellspring of semiotics and post-structuralism, a way through which the phenomenon of narrative can be rethought. Finally, the thesis undertakes an analysis of the style of narration in the work of the three filmmakers mentioned in the title.

**Keywords:** Contemporary Cinema, Narrative, Possible Worlds

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: Memórias, ou Como vim parar aqui... Algumas Vezes...</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1. Um <i>Storytelling</i> Clássico?</b>	<b>27</b>
I. Sobre a Difícil Arte de Correr Contra o Tempo: A Dupla Morte de Griffith	27
II. Polifonia e os Contrafactuais no Romance Moderno .	34
III. Que Fábula é Essa...!? Ou Porque Estamos a Narrar Quimeras	46
IV. Há Espíritos Por Toda Parte... Estão ao Nosso Redor!	58
V. Do Prazer do Pertencimento	69
<b>CAPÍTULO 2. As Aventuras Ontológicas de Um Narcoléptico</b>	<b>78</b>
I. Estou Pronta para Minha Bofetada, Sra. Muratova!	77
II. Narrativa Contra Mundo	87
III. Modernismo Político como Função-Soneca	98
IV. O Enigma do Falso Anagrama	110
V. Transgressão Ontológica como Recentramento Ficcional	125
<b>CAPÍTULO 3. Hong Sang-Soo e o Carma da Imagem</b>	<b>136</b>
I. Geometrias, Estruturas e Variações	139
II. Insígnia, Insignificância e Identidade Transmundial	149
III. Fábula Moral ou Carma?	162
IV. Muito Além do Jogo de Sete Erros	173
<b>CAPÍTULO 4. Apichatpong Weerasethakul: Metamorfose, Alegoria e Prosopopéia</b>	<b>188</b>
I. Corpo, Tempo e Realismo	193
II. A Imagem Hauntológica	204

III. Rotas de Fuga, Identidade e Metamorfose	226
IV. Perseguição Revisitada	253
<b>CAPÍTULO 5. Inflexão e Digressão, a Poética de Miguel Gomes</b>	<b>268</b>
I. Do Escambo à Dívida	268
II. Prefiro não falar	278
III. O Estranho Caso das Batatas Quentes	293
<b>CONCLUSÃO: Vidas Passadas, Vidas Futuras...</b>	<b>321</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>327</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>347</b>

## INTRODUÇÃO: MEMÓRIAS, OU COMO VIM PARAR AQUI... ALGUMAS VEZES...

Veio-me a idéia de escrever um romance só de  
começos de romances. O protagonista poderia ser  
um Leitor que é continuamente interrompido...

*Se Um Viajante Numa Noite de Inverno.* Italo Calvino<sup>1</sup>

### I

... Era uma madrugada chuvosa de Quinta-Feira, no dia 28 de Setembro de 2010. Lembro da decepção de ver que cancelaram a primeira sessão de *Tio Boonme Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia) que ia passar no Festival do Rio. Foi substituído por *Gainsbourg - Vida Heróica* (Dir.: Joann Sfar, 2011, França), do qual eu sabia pouco, mas isso era o de menos. Não era incomum que os filmes que não conseguissem liberação fossem eliminados da programação, e àquela altura, não teria certeza se teria a oportunidade de assistir o filme de Joe em outra ocasião tão cedo. Trocava mensagens com um punhado de amigos sobre *Tio Boonme*... desde a época que saiu o trailer, meses antes do lançamento no Festival de Cannes daquele mesmo ano. Na verdade, foram vários e-mails antes de qualquer recepção crítica ter sido publicada. Havia um êxtase com as imagens do trailer e a expectativa de ver a obra seguinte do cineasta de *Mal dos Trópicos*, *Eternamente Sua* e *Síndromes e Um Século* que já estava a uns bons anos sem lançar nada em termos de longas-metragens. Um escrevia sobre a beleza da girada de pescoço, outro sobre a luz trêmula da lanterna que entrava na caverna, rodado em 16mm. No trailer, me chamava a atenção uma certa salada estética, como ele quebrava a lógica interna das próprias sequências com elementos díspares. À época, também planejávamos um ciclo sobre o cineasta no cineclube da PUC-Rio. Um amigo compilou a recepção crítica da exibição em Cannes, antes da premiação, e mandou. Tirando os

---

<sup>1</sup> CALVINO, Ítalo. *Se um Viajante Numa Noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 202

argentinos e os alemães, foi uma celebração geral. “*Apicha is God*”<sup>2</sup>, teria dito um. “É o melhor filme da história do cinema, estamos todos nos abraçando”, teria dito outro. Depois, ganhou a Palma de Ouro, e o resto é história. A gente também saiu para comemorar. Todo este rebuliço foi ainda em Maio.

Daí da pra entender a frustração que a possibilidade da exibição ir para o saco deixou em nós. Só que dois dias depois, o ingresso foi liberado para a única outra sessão que estava marcada. Larguei tudo que estava fazendo, que naquela semana devia ser assistir três ou quatro filmes por dia, e fui assegurar o meu lugar. Ela esgotou rapidamente. A sessão aconteceu à meia-noite do dia 2 de Outubro, e a sala do Estação Botafogo estava lotada. Na extensa fila, muitos conhecidos do mundo da cinefilia. Quando a sessão acabou, eu estava atônito e não conseguia me comunicar muito bem. Tinha achado um filme estranho, e esta foi um pouco a tônica dos comentários em geral. Tinha um tom mais agridoce que os outros anteriores, apesar de tematizar a morte. Mas tinha ficado maravilhado. Para compensar a sessão cancelada, remarcaram uma outra na repescagem do Festival, no Odeon. Comprei ingresso imediatamente para rever e tentar formular um pouco sobre aquilo. Desta vez, o filme bateu mais forte ainda. Um ponto que chamava muito a minha atenção era o fato de que não tinha ‘duas partes’. No geral, a crítica pouco estava a comentar sobre isto, mas eu mesmo talvez só então tenha me tocado que os filmes anteriores eram fortemente marcados por formas em díptico. “*Tio Boonme* não é dividido em duas partes que se relacionam, ou não, entre si”, escrevi, “este recurso aproveitado em *Mal dos Trópicos*, *Síndromes e um Século* e *Eternamente Sua* colocava em evidência identidades e diferenças entre as coisas – um estatuto de vida anterior ou posterior à modernização do oriente, o que permanece e o que se transforma; um estatuto narrativo do cinema, que se apresenta como arte secular, e da fábula originária do mito; da relação amorosa homossexual no começo do século XXI e da relação amorosa de simbiose entre dois seres animais em estado de natureza”<sup>3</sup>. O resultado virou um texto que foi minha primeira publicação, e deu início à minha trajetória como crítico de cinema que se estende até hoje.

Podemos facilmente notar como isto acontecia em *Mal dos Trópicos* (2004). A certa altura, após acompanhar o romance deambulatório de Tong e Keng entre

<sup>2</sup> Trad.: Apichatpong é Deus!

<sup>3</sup> FERREIRA, Pedro Henrique. “Fazenda de Fantasmas e Imigrantes”. Revista Digital *Ladrões de Cinema*. 14 de Outubro de 2010.

santuários mágicos, aulas de condução para caminhonetes, sessões de cinema e partidas de futebol, um deles vai embora sem dar muitas explicações. Numa estrada escura, ele lambe a mão do seu parceiro e se afasta. A cena é resumida por dois breves planos: um no qual ele desaparece na escuridão, e o segundo, o contraplano, do seu parceiro estático, observando-o sumir. Uma trilha sonora *pop* cresce e conduz a uma breve montagem que soma as imagens de Keng passeando de moto pela estrada, pontos-de-vista das ruas da cidade em que habitam, e depois, em um outro dia, o soldado na caçamba de um caminhão acompanhado de outros membros do exército em uma área rural. Um corte brusco no som e na imagem impõe a nova geografia - uma casinha à beira de uma selva. Keng desperta e começa a olhar fotografias tiradas com o seu namorado que foi embora. Alguns efeitos do obturador fazem a tela brilhar e, logo em seguida, mergulhar em um *black*. O som da floresta se intensifica e somos introduzidos a uma estória diferente, intitulada 'o caminho de um espírito', escrita sobre uma imagem que emula uma pintura rudimentar de um tigre. Ela fala sobre um xamã da região aprisionado na forma de um tigre, que seduz visitantes para o interior da floresta. Não demorará que avistemos o mesmo ator que fazia Keng, novamente vestido como soldado, desta vez embrenhando-se na mata e caçando o tigre que tem poderes de metamorfose. De forma semelhante, *Eternamente Sua* (2002) obliterava a sua primeira estória que trata das dificuldades de um imigrante do Laos que pertence a uma minoria étnica em conseguir licença médica, para embrenhar-se na mata e suspender totalmente o que acontecia antes. Num momento de folga, rodado praticamente no tempo real da ação, enfatizava o contato físico dos seus três personagens entre si e com a natureza. *Síndromes e Um Século* (2006) passava de um hospital numa região mais bucólica a outro numa metrópole anódina, e repetia alguns diálogos *ipsis literis*, quase como se assistíssemos ao mesmo filme duas vezes.

Atribuí esta mudança de arco em *Tio Boonme* não a um retorno a uma narração tradicional, e sim à justaposição de contrários que antes eram circunscritos a estórias diferentes, agora congregados num mesmo espaço. O filme recolhia as alteridades que anteriormente Apichatpong desmembrava, e fazia elas passarem "a co-habitar o mesmo espaço-tempo: recordar vidas passadas é sinônimo de perceber esta condição primária do acontecer dos fenômenos do mundo, de sua presentificação e desaparecimento". A salada estética que eu comentara no trailer



ganhava os contornos de uma discussão crítica e formal, chamando atenção à “paleta dominante sombria e a quebra que executa com poucos elementos em tons suaves e pastéis”. Tudo isto conspirava para dar forma à “multiplicidade de vidas que os dois personagens conheceram”, uma moral que se contrapunha ao asceticismo religioso e pregava uma ordem mais carnavalesca e mundana onde a verdade espiritual se revela “na experiência da escolha, ‘jantar ou não jantar, eis a questão’”. *Tio Boonme...* contém uma sequência que demonstra uma versão *pocket* do tipo de dispositivo que viria a estudar. O rapaz está assistindo televisão com a sua mãe e sua irmã e então se levanta para se arrumar para sair (fig. 1). Quando ele olha para trás, estranha algo. O seu ponto-de-vista revela que ele vê a si mesmo e à sua mãe ainda a assistir televisão (fig. 2). Um corte vai por as duas situações em conjunto, como a nos revelar o desmembramento e a sobreposição e co-existência das duas possibilidades hipotéticas (‘ir jantar ou não’) no mesmo quadro (fig. 3). À partir dali, o cineasta tailandês irá executar uma montagem paralela sugestiva entre os desdobramentos das duas situações contíguas, a que ele ficou a assistir televisão (fig. 2) e a que ele foi para o bar/restaurante (fig. 4), como se ambas co-existissem temporalmente dentro do mesmo filme. Além de representar minha iniciação à crítica cinematográfica, foi em *Tio Boonme* também meio que intui sem elaborar o tema que me trouxe até aqui.

## II

...Não tenho certeza como que fui parar na festa de lançamento do *Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes no Rio de Janeiro em 2015. A Mostra de São Paulo trouxe alguns filmes para o Espaço Itaú, e aproveitei para poder assistir a trilogia em sala de cinema. As mais de seis horas que totalizam a obra eram para ser uma experiência exaustiva, mas foi amenizada pelo fato de dividirem os 3 volumes em 2 dias de exibição. E também pela leveza de narração do filme, sua mudança de estórias e alternância de registros, algo que àquela altura eu já esperava do trabalho de Miguel Gomes. Não por *Tabu* (2012), obra mais austera e enfatuada, mas pelo anterior. Conheci o realizador português por *Aquele Querido Mês de Agosto* (2009) quando estreou nas salas comerciais, e fui incumbido de assisti-lo para um grupo de estudos. A prática era: todos assistiam juntos, e duas pessoas comentavam e as outras ouviam. O fato do documentário transformar-se numa ficção à certa altura não me chamou tanto a atenção quanto as canções bregas de Tony Carreira que ecoaram na rádio de casa nas próximas semanas. Sua transgressão ontológica só chamou mais atenção depois que vista retroativamente, à luz dos filmes seguintes. De qualquer modo, naquela noite da festa de lançamento, encontrei alguns colegas de redação e tivemos a oportunidade de conversar com o produtor Luís Urbano para agendamos uma entrevista com Miguel Gomes para os próximos dias. No sábado de manhã, por volta das 11h45, chegamos ao Golden Tulip Copacabana, hotel onde ele estava hospedado. Indicaram-nos encontrá-lo no terraço onde lembro vagamente da imagem dele fumando um cigarro à nossa espera e, como um bom portuga, com o olhar perdido na paisagem do mar. Respondia as nossas perguntas de forma um tanto lacônica, mas sempre de maneira simples e bem humorada. Chamou atenção a consciência que tinha das suas investigações formais e métodos de trabalho. Não que estas coisas estivessem ‘acabadas’ e prontas na sua cabeça. Mais no sentido daquilo que tateava e que tipo de coisa tentava experimentar. Sobre a maneira que seus longas-metragens se bifurcam em linhas narrativas diferentes, respondeu que “a segunda parte é transformada pela memória da primeira”, e que faz assim porque isto abre possibilidades interpretativas para o espectador.

No tríptico de *Mil e Uma Noites*, Miguel Gomes emula abertamente a estrutura da rapsódia literária de origem árabe homônima: uma soma de histórias diversas



contadas para o fascínio do espectador, sob o escrutínio da figura do narrador obrigado a contá-las. Primeiramente, acompanhamos um documentário sobre as lutas sindicais dos trabalhadores de um porto, onde os relatos em *off* deles acompanham as imagens da região. Então, aos poucos, somos mostrados a equipe que está a filmá-lo. Um *off* do diretor anuncia sua crise de inspiração e auto-estima, e ele tenta fugir. O documentário dos trabalhadores prossegue, entrecortado por uma estória de um exterminador de vespas, e pela busca da equipe pelo diretor. Este será eventualmente encontrado e posto sob julgamento na areia da praia, junto dos demais fujões. Como a Scheherazade do livro, o diretor é prometido a vida conquanto continue a contar histórias. Ele então passa a narrar a trama da própria personagem do *Mil e Uma Noites*, e, à partir daí o filme se torna um espelho da voz dela. Com sua deixa em *off* para o sultão ('venturoso rei, fui sabedora que, neste mesmo país...') adentramos a primeira fábula, onde figuras ficcionais de políticos importantes discutem a dívida portuguesa, o regime de austeridade, etc. Assim como o diretor desapareceu para Scheherazade tornar-se narradora, ela some paulatinamente para que as muitas fábulas narradas, e, às vezes, as fábulas dentro das fábulas, ganhem contornos, adicionem-se, dialoguem umas com as outras. "O que eu retiro do livro é uma promessa infinita de possibilidades de história", diz Miguel Gomes, "tinha a impressão que esta coisa imensa era uma página em branco. Tudo podia ser escrito ali"<sup>4</sup>.

A entrevista foi publicada com um texto meu sobre o *Mil e Uma Noites*, escrito mais às pressas do que gostaria. O mote que abordei parece ter sido o de opor o gesto de ir ao mundo e tratar das anedotas da Portugal contemporânea que o filme promove ao da 'crise de inspiração' oitentista à moda maneirista. E uma comparação com *Holy Motors* (dir.: Leos Carax, 2012, França), lançado alguns anos antes, na medida em que um trata de um narrador condenado ao perpétuo narrar, e o outro, de um ator condenado a viver infinitamente os seus papéis. Procurava demonstrar como isto era libertador no cinema de Gomes, uma certa investigação do diáfano da imagem, um "rascunho, que pode ser epifânico, ou pode não ser nada"<sup>5</sup> que se

---

<sup>4</sup> CANTIERI, Fabian, FERREIRA, Pedro Henrique e GOMES, Juliano. "A Ouvir os Pássaros: Entrevista com Miguel Gomes", em Revista Cinética. Janeiro, 2016. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-miguel-gomes/>

<sup>5</sup> FERREIRA, Pedro Henrique. "Remissões do Presente: Crítica de 1001 Noites". Revista Cinética, 2016. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/as-1001-noites-de-miguel-gomes-portugalfrancasuicaalemanha-2015/>

contrapunha ao cansaço do personagem de Carax. Perguntei muito sobre estrutura narrativa na entrevista, mas no texto de apoio, mencionei pouco dela. Não sei se foi pela pressa, o pouco tempo para elaborar, ou porque simplesmente estava mais preocupado com outras coisas. Difícil saber. Foram dois meses entre a entrevista e a publicação no ar, e talvez não fossem as mesmas coisas que estivessem mais na minha cabeça. "Perseguindo os labirintos estruturais e a realidade fantástica de Borges", escrevi, "*As Mil e Uma Noites* encontra o registro múltiplo e efêmero de um Joyce".

Menos de um mês antes da entrevista, estive no cinema para ver *Certo Agora, Errado Antes*, o que resultou na redação de um texto em conjunto com *A Academia das Musas* (José Luis Guerin, 2015, Espanha) para a cobertura daquele ano. Era uma crítica pequena, de três ou quatro parágrafos, evocando impressões imediatas e pouco formuladas. Faço referência ao título em inglês do longa-metragem de Hong Sang-Soo, e a razão é porque ali a sua estréia em circuito comercial não estava garantida. Demorou mais um ano para que isto acontecesse, só em Setembro de 2016. Aí o texto foi reescrito e republicado para acompanhar o lançamento. É uma brincadeira divertida comparar os dois textos, tendo o seu sabor realçado pelo fato de que é precisamente isto que o filme de Hong Sang-Soo faz com as suas partes. Na primeira versão, escrevo que "narrativas fragmentadas"<sup>6</sup> são relativamente comum no cinema contemporâneo. Depois, mudo para "narrativas partidas"<sup>7</sup>. Não sei bem por qual razão opto por nenhuma destas nomenclaturas, ou pela correção. Em ambos os textos, faço menção a Miguel Gomes e evoco o *Síndromes e um Século*, um díptico que "encontra sua unidade justamente ao se partir em dois"<sup>8</sup>, de Apichatpong Weerasethakul, como objeto de comparação, suscitando o fato de que a "trama se organiza basicamente como um duplo, decisivamente mostrando coisas que se repetem quase *ipsis literis*". A primeira menção ao longa de Weerasethakul diz que ele o faz para comparar "o que ficou e o

<sup>6</sup> FERREIRA, Pedro Henrique. "Educar é Seduzir: Right Now, Wrong Then e A Academia das Musas". *Revista Cinética*, 2015. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/a-academia-das-musas-la-academia-de-las-musas-de-jose-luis-guerin-espanha-2015-e-right-now-wrong-then-ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da-de-hong-sang-soo-coreia-do-sul-2015/>

<sup>7</sup> FERREIRA, Pedro Henrique. "Moral e Escolhas - Certo Agora, Errado Antes". *Revista Cinética*, 2016. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/certo-agora-errado-antes-ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da-de-hong-sang-soo-coreia-do-sul-2015/>

<sup>8</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. "Síndromes e um Século", em *Revista Contracampo*. No. 83. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/83/mostrasingromeseumseculo.htm>



que mudou”. Um ano depois, me corrijo: “o que ficou e o que mudou, embora os marcos temporais nunca fiquem totalmente claros”. Não me lembro o que me impulsionou a adicionar este comentário, se foi só uma questão de rigor. Não tenho a memória de ter revisto o filme neste ano.

A primeira imagem de *Certo Agora, Errado Antes* mostra a entrada da fortaleza Hwaseong, um monumento sul-coreano na cidade de Suwon (fig. 5). Uma mulher o adentra, e a câmera logo executa uma panorâmica acompanhada de um sutil *zoom out* para re-enquadrar os portões. No canto direito, o protagonista do filme, Ham (Jung Jae-young) a observa (fig. 7). Uma voz em *off* dele explica que era

sua primeira vez lá. Ele sai de quadro, e um *tilt up* desloca nosso olhar para a copa ausente de uma árvore seca (fig. 9). Os próximos cinquenta minutos nos mostrarão as desventuras em um dia rotineiro na vida deste cineasta, que visita a região para o lançamento de seu filme, e conhece e flerta com uma jovem. Depois, há uma rima visual: nos depararemos com a copa de outra árvore ressecada (fig. 10). O título do filme reaparece e estamos novamente diante da entrada da fortaleza, desta vez observando a ação por um plano de maior proporção (fig. 6). O *tilt* desta vez retira o portão e a jovem da imagem, nenhuma voz em off explica o paradeiro do protagonista, e nem a copa da árvore é navegada pela câmera (fig. 8). Poderíamos dizer que o filme recomeçou, mas ele está um pouco diferente que da primeira vez. A dinâmica persiste na segunda cena. Antes, a imagem de Ham na janela do quarto era vista de dentro, e havia uma narração subjetiva em continuidade (fig. 11). Na reprise, observamos de fora do apartamento, em silêncio (fig. 12).

Nos anos seguintes a 2010, ao acompanhar o cenário de filmes contemporâneos no ofício da crítica, dei-me a perceber que este tipo de funcionamento havia se tornado algo rotineiro no circuito dos filmes de arte. Rotineiro talvez seja forte, mas ao menos já comum o suficiente para dar as feições de um diapasão de uma época, um modelo de narração que dá forma a uma experiência compartilhada. Fiz um certo trabalho de catalogação, mas no fim das contas, estes três diretores e seus modos de narração é que serão os objetos de análise dos três últimos capítulos da tese, os representantes eleitos para falar sobre o recurso das ditas *transgressões ontológicas*. No terceiro capítulo, analisarei *Certo Agora, Errado Antes* (2015) e *Você e Os Seus* (2016) à partir da reiteração de elementos visuais nas muitas partes narrativas do cinema de Hong Sang-Soo. No quarto capítulo, falarei de *Síndromes e Um Século, Mal dos Trópicos*, e de uma terra encantada chamada Zomia onde fantasmas existem. No quinto e último, farei comentários sobre as inflexões de *Tabu* e *Mil e Uma Noites* e sobre as pessoas que mudam de assunto ou fogem quando se sentem muito pressionadas.

### III

...Lembro que comecei a ler os textos anarquistas um pouco jovem. Devia ter uns 15 anos. Primeiro a *História das Idéias e Movimentos Anarquistas*, do George

Woodcock, numa coletânea pocket da L&PM, e logo em seguida, *A Propriedade é Um Roubo*, do Proudhon. Não sei bem porque os li, se era porque sempre fui um pouco dado à insubordinação, ou por tédio mesmo e porque costumava gostar de ler coisas diferentes e mudar de assunto rápido. O fato de você ter amigos em volta falando sobre isto sempre contribui. Provavelmente, não devo ter entendido nada do que aquelas idéias realmente fermentavam. Mas quando as manifestações de Junho de 2013 estouraram e nomes como Kropotkin e Bakunin passavam a fazer parte das conversas cotidianas e do linguajar comum, daí comecei a ler estes textos com um pouco mais de afinco, inebriado pelo que acontecia social e politicamente ao redor de mim. Os anos seguintes entre 2013 e 2016 foram os anos de *bildungsroman* ideológico desta tese, ainda que eu não soubesse muito bem nada disto naquela altura.

Depois, estive no México em 2020. A pandemia ainda não tinha começado oficialmente, embora as coisas já estivessem um pouco estranhas. Estava rodando uma série de televisão cujo projeto foi embrionado ali em torno dos desdobramentos de 2013, e que abordava diferentes experiências anarquistas de autogestão e construção de autonomia sob as bases da ajuda mútua que acontecem no mundo ainda hoje em dia. Ela era fruto de todo um bojo de pensamento com o qual eu havia entrado em contato nos anos anteriores, coisas escritas por nomes como David Graeber, Noam Chomsky, James C. Scott, pelas Curdas de Rojava, Abdullah Ocallan e um punhado de outros. A ideia era fazer retratos positivos de formas de vida e de organização social que não obedecessem ao modelo do estado-nação burguês e capitalista que se instalou em nossas vidas no século XIX. Instintivamente chamei isto de ‘mundos possíveis’, algo que dá título à série e à tese. Não estava pensando em teoria da física nenhuma, e muito menos em Borges. Talvez tivesse mais a ver com Calvino. E certamente com o lema utópico dos zapatistas, que era a experiência de autogestão que me levou ao México em primeiro lugar: ‘*es necesario haver un mundo nuevo. un mundo donde quepan muchos mundos*’<sup>9</sup>.

Segundo Jérôme Baschet, esta expressão não deve ser tomada “como um simples elogio da diversidades”, e sim como “a afirmação radical do princípio da multiplicidade, em todas as escalas possíveis”. A luta ‘intergaláctica’ dos milhares de indígenas em Chiapas é por este mundo onde “haja lugar para as singularidades de

---

<sup>9</sup> Trad.: é necessário fazer um mundo novo. Um mundo onde caibam muitos mundos.

todos os povos e suas línguas”. Estas experiências de autonomia "são mundos próprios porque implicam maneiras de viver e de se relacionar com o entorno adequadas ao seu lugar e resultante de suas trajetórias livremente escolhidas". Sua expressão de forma política é “o inverso de uma política pensada de cima que tende ao Uno”, porque ela "leva a afirmar uma pluralidade de mundos; obriga a levar muito a sério a multiplicidade constitutiva da realidade humana (e não-humana)”<sup>10</sup>. Na época, me ocorreu que havia uma coincidência entre o Levante da EZLN em 1994 e o surgimento, no início desta mesma década, dos primeiros exemplares de filmes onde incidem este tipo de dinâmica narrativa que é objeto da tese. Mas como nenhuma das obras aborda frontamente questões políticas do ponto-de-vista temático, quão menos indigenistas, jamais me ocorreu o esforço de associá-los ou de buscar nas duas coisas um *ethos* comum que envolvia uma concepção própria de mundo. Não via estes filmes obedecendo a nenhuma premissa de insurgência ou coisa que o valha. Esta possibilidade só me foi concedida quando passei a conhecer melhor a teoria dos mundos possíveis.

Àquela altura, a única certeza que tinha é que não iria falar destes filmes de um ponto-de-vista teórico que isolasse o fenômeno narrativo como uma área do saber longe destas outras esferas de influências. Nem tratar a coisa como um simples gatilho ou dispositivo de roteiro. E que também não pretendia fazer um trabalho de mapeamento e catalogação. É claro, não percebi o fenômeno sozinho. Ele estava no horizonte de outras pessoas também. Em Abril de 2015, a *Cahiers du Cinema* lançou um dossiê intitulado *Comment écrire un scénario: anti-manuel*<sup>11</sup>, assinado por um grupo significativo de redatores. Não sei de onde o propósito da edição nasceu, mas orbitava em torno da idéia de esboçar um contraponto aos modelos mais tradicionais de roteiro que são normalmente vendidos em cursos ou livros sobre o tema. A matéria principal da edição mostrava exemplos na história do cinema de obras que, de uma forma ou de outra, destroçavam a concepção mais tradicional de como devemos ou não escrever um roteiro, e oferecia alternativas aos cânones, elencando estratégias, etc. Uma das percepções que fez parte de uma sessão do dossiê dizia respeito à maneira como “uma das raras explorações de narração a ganhar relevo desde os anos 1990s foi a estrutura do filme cortado ao

---

<sup>10</sup> BASCHET, Jérôme. *Rebeldía, Resistencia y Autonomía! La Experiencia Zapatista*. Cidade do México: Ediciones Eón, 2018. p. 220

<sup>11</sup> Trad.: Como escrever um roteiro: anti-manual

meio”<sup>12</sup>. Embora o dossiê reduzisse o que me parecia ser uma forma cinematográfica com desdobramentos filosóficos e estéticos muito mais amplos ao mero cacoete de roteiro e à contravenção do modelo clássico, ela tinha o mérito ou intuição de elencar uma quantidade bem dispare de obras sob a mesma tutela de funcionamento, incluindo, dentre outros, filmes como *Enigma do Poder* (Abel Ferrara, 1998, EUA), *Femme Fatale* (Brian de Palma, 2002, EUA), *Tirésia* (Bertrand Bonello, 2003, França), *À Prova de Morte* (Quentin Tarantino, 2007, EUA) e *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014, Argentina). “As tramas não são apenas duas partes separadas, e sim, é o filme inteiro que parece que recomeça”, escreveram os autores, “como se tivesse esgotado uma primeira ficção de seu protagonista e tivéssemos que tentar uma outra”.

A esta lista, podemos adicionar uma quantidade enorme de outros títulos como *Os Bons Tempos Chegarão em Breve* (Alessandro Comodin, 2016, Itália), *Sangue do Meu Sangue* (Marco Bellochio, 2015, Itália), *Uma Pequena Película Sobre o Índio Nacional* (Raya Martin, 2005, Filipinas), *O Auge do Humano* (Eduardo Williams, 2016, Argentina), *La Flor* (Mariano Llinas, 2018, Argentina), *Zombi Child* (Bertrand Bonello, 2019, França), *Fauna* (Nicolás Pereda, 2020, México), *Estrada Perdida* (David Lynch, 1997, EUA), *Amores Expressos* (Wong Kar-Wai, 1994, Hong-Kong), etc. Numa retrospectiva do Cinema Brasileiro dos 2010s<sup>13</sup>, em uma subseção chamada ‘Era uma vez, era outra vez...’, Leonardo Bonfim Pedrosa mapeou o panorama nacional e chamou a atenção a títulos como *Arábia* (Affonso Uchoa, 2017, Brasil), *Garoto* (Júlio Bressane, 2015, Brasil), *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017, Brasil), *Antônio, um, dois, três* (Leonardo Mouramateus, 2017, Portugal) ou *República* (Grace Passo, 2020, Brasil), dentre também outros.

#### IV

... Quando ouvia falar em mundos possíveis, pensava que era um fenômeno saído de livros de ficção científicas pós-apocalípticas que tinha a ver com universos paralelos, fundados ou num escapismo para outras realidades espaço-temporais

<sup>12</sup> BÉGHIN, Cyril, DELORME, Stéphane, ELIOTT, Nicholas, GUÉZENGAR, Florent, LEPASTIER, Joachim, SEGUIN, Louis, TESSÉ, Jean-Philippe e TUILLIER, Laura. “Comment Écrire Un Scénario? Anti-Manuel” em *Cahiers du Cinema*. Abril, 2015. #710. Paris. p. 17

<sup>13</sup> BONFIM, Leonardo. “Era uma vez, era outra vez” em VALENTE, Eduardo (org.) Catálogo da Mostra “Cinema Brasileiro - Anos 2010: 10 Olhares”. p. 80-90

onde poderíamos experimentar uma vida diferente da nossa, ou outro campo de exploração posterior ao interplanetário que o capitalismo imperialista sonhava em colonizar no seu expansionismo desenfreado. Sabia pouco de sua constituição do ponto-de-vista científico, e menos ainda dos seus desdobramentos na filosofia modal e na teoria literária. Também não fazia idéia do que ele poderia ter a ver com a experiência cognitiva humana, com redes de comunicações midiáticas, e muito menos com assuntos religiosos e espirituais orientais sobre animismo e reencarnações. Estas reflexões todas foram surgindo aos poucos, primeiro como intuições, e depois como formulações que até agora ainda carecem de desenvolvimento.

... Ando quase preferindo ler livros em versões digitais. Já me habituei a eles. É claro que a atenção não é a mesma. Fiquei sabendo de estudos cognitivos que afirmam que a leitura em versões físicas é mais atenta. Não duvido disto, mas também não vou citar. Por outro lado, até defendo um certo elogio da dispersão, em doses homeopáticas. Tem a questão do volume físico dos livros, e o aluguel no Rio de Janeiro não é barato. Já ouvi falar de gente que aluga contêiner para guardá-los. Durante a pandemia, morei em um apartamento onde um dos lugares que cabia uma estante de livros ficava exposto ao sol e debaixo de uma goteira. O resultado, é de se imaginar: um desbotado, outro umedecido, e por aí vai. Nesta panacéia, o primeiro livro que meu orientador me emprestou até que ficou bem cuidado. É um exemplar do *The Cambridge Companion to Narrative* que teve uma utilidade bem inesperada: o primeiro texto de introdução sobre o assunto é da Marie-Laure Ryan. Esperava algo reiterativo e ortodoxo sobre o tema, mas as reflexões dela naquelas poucas páginas me cativaram o bastante para procurar sobre o que mais ela escreveu. Daí encontrei livros que foram seminais para a pesquisa como *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* ou *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Foi minha porta de entrada à teoria dos mundos possíveis. Depois vieram o *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, do Lubomír Doležel, *The Role of The Reader - Explorations in the Semiotics of Text*, do Umberto Eco, *On The Plurality of Worlds*, do David Lewis, o *Coincidence and Counterfactuality - Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, da Hillary P. Dannenberg, e uma série de outros. Houve também as leituras de Mikhail Bakhtin e suas concepções de literatura dialógica e monológica. Elas contribuíram para



colocar este tipo de pensamento sob perspectiva histórica e ideológica, numa política democrática do dissenso que se opõe às formas e estruturas mais monolíticas do neoliberalismo e da globalização. Era um nome que vira-e-mexe aparecia na boca dos anarquistas que conheci na França.

... Houve uma época que coincidiu um pouco com os meus últimos anos de faculdade em que o Centro Cultural Banco do Brasil e a Caixa Cultural começaram a realizar uma série de retrospectivas de diretores canônicos. Exibia-se, sempre que possível, a obra completa. Minha recém-criada produtora chegou a realizar uma destas, dedicada ao Nicholas Ray. Durante a graduação, havia tido contato com cineastas majoritariamente modernistas, modernos e contemporâneos. Mas tinha conhecimento bem esporádico dos diretores hollywoodianos. Nesta época, devorei sistematicamente a obra de figuras como John Ford, Howard Hawks e Alfred Hitchcock, dentre outros. Desenvolvi um certo gosto pelo classicismo, e também uma ojeriza aos critérios monolíticos à partir do qual eles eram habitualmente observados pela teoria e pela historiografia. Tudo se resumia a encaixá-los num conjunto de modelos formais, narrativos e ideológicos abstratos que ignoravam uma riqueza e frescor que deles emanavam. Depois de alguns anos que fui entender o porquê daquela sensação. Todo o aparelho semântico de onde as grandes interpretações de 'narrativa' no cinema nasciam promovia uma certa fagocitose dantesca. A teoria literária dos mundos possíveis forneceu um modelo através do qual pareceu-me possível tentar começar a repensá-los. À partir daí que a pesquisa ganhou outra proporção. Uma que envolvia um esforço de reescrita da história dos modos de narração no cinema que envolvia um esforço hercúleo demais para a minha preguiça e dispersão.

Assim, a parte 'teórica' da tese nos seus dois capítulos iniciais tem como missão fazer um brevíssimo esforço de apontar alguns caminhos de releitura desta tradição dos estudos narrativos cinematográficos à luz da teoria dos mundos possíveis. Um empreendimento que não tem lugar para ser concluído por aqui. O primeiro capítulo, intitulado 'Um *Storytelling* Clássico?' tenta lidar com certos cânones contemporâneos dos estudos narrativos - e aqui o *Narration in The Fiction Film* de Bordwell ocupa lugar privilegiado - destacando os seus pilares do formalismo e da semiologia que me soam obsoletos, e botar à mesa ferramentas que me parecem mais adequadas para lidar com a complexidade espectral na

experiência do dito filme clássico. Evitando toda a conceptualização mais capilar da narratologia, nomeadamente, o *fabulae-syuzhet* do formalismo russo ou o *histoire-recit-narration* da semiologia, a meta é demonstrar tanto, do ponto-de-vista cultural, a maneira pela qual os desdobramentos da literatura naturalista do século XIX resvalam sobre a gênese de uma narrativa clássica de uma forma bem mais complexa; quanto, do ponto-de-vista técnico da máquina e seu estatuto de meio antropotécnico de reprodução de um sistema sensorial integrado, que o cinema desde os seus primórdios percebeu que soma e sintetiza espaço-temporalidades diversas, faz mundos e histórias invadirem umas às outras. Em certo sentido, o modelo clássico-narrativo procurou em vão extirpar sua tendência natural à produção romântica de fantasmagorias. O esforço é por caracterizar o estilo clássico à partir do manancial da teoria dos mundos possíveis e os seus desdobramentos semiológicos. Tomaremos como norte de análise alguns filmes como *The Massacre* (Dir.: D.W. Griffith, 1912, EUA) e *Nosferatu - Uma Sinfonia do Horror* (Dir.: F.W. Murnau, 1922, Alemanha), dentre outros.

No segundo capítulo intitulado “As Aventuras Ontológicas de Um Narcoléptico”, trata-se de fazer uma revisão panorâmica da história da narrativa cinematográfica ao longo do século XX à luz da teoria dos mundos possíveis e de sua virada ‘pós-pós-estruturalista’. Acompanhar a linha de desenvolvimento das estratégias e modos de narração do cinema moderno e pós-moderno sob este substrato. Aproveitarei-me de conceitos que são frutos deste outro arcabouço linguístico como o de ‘*storyworld*’, o de ‘recentramento ficcional’ e o de ‘transgressão ontológica’, para conjurar um jeito de pensar o fenômeno que incorpore uma sensibilidade modal para fertilizá-lo. No segundo capítulo, discutimos este conceito em diálogo com autores e obras como *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, de András Balintz Kóvacs, *The Crisis of Political Modernism*, de D. N. Rodowick e *Postmodernist Fiction*, de Brian McHale, ideias de confronto à linearidade, pulverização e fragmentação, além das artimanhas complexas e de *puzzles*. Em termos de filmografia, analisaremos *Síndrome Astênica* (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.), *Psicose* (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960, EUA), dentre outros. O ponto culminante é a ascensão da teoria dos mundos possíveis no campo literário e como ela pode representar uma quebra de paradigma e de bases semânticas dentro desta linha de desenvolvimento histórico.

## CAPÍTULO 1. Um *Storytelling* Clássico?

### I. Sobre a Difícil Arte de Correr Contra o Tempo: A Dupla Morte de Griffith

Na evolução da forma poética, não é tanto uma questão do desaparecimento de certos elementos e o surgimento de outros, quanto a de um deslocamento na mútua relação entre os diversos componentes de um sistema, em outras palavras, uma questão de mudança da dominante. Dentro de um dado complexo de normas poéticas, em geral, ou particularmente dentro do conjunto de normas poéticas válidas para um dado gênero poético, elementos que eram originalmente secundários tornam-se essenciais e primários. Por outro lado, elementos que eram originalmente dominantes tornam-se secundários ou opcionais.

JAKOBSON, Roman. "The Dominant" <sup>14</sup>

Em dada altura de *The Massacre* (1912), um dentre os mais tardios curtas-metragens de D.W. Griffith realizados na produtora Biograph, uma mulher e sua criança viajam pelo ainda inóspito Velho Oeste junto a uma diligência do exército norte-americano, e de repente se vêem vítimas de uma emboscada indígena. É uma situação um tanto tradicional do gênero como um todo, embora aqui o pequeno filme ficcionaliza muito livremente um fato real; a mesma histórica batalha do Little Bighorn, maior derrota sofrida pelo exército norte-americano conduzido pelo General Custer nas guerras indígenas, que, mais adiante, John Ford levaria às telas no faroeste clássico *Fort Apache* (1948). Como nos épicos históricos posteriores de Griffith, destino individual e macro história se atravessam, e logo, a trama nos conduz a um impasse final: a necessidade de salvar a ambos os personagens principais do perecimento que envolve, fundamentalmente, uma corrida contra o tempo. Chegarão a tempo os reforços do exército (junto do pai/marido que os acompanha), antes que a muralha de corpos dos soldados feneça e a mulher e a criança se tornem vítimas dos algozes indígenas? Já vimos muitos e muitos clímax assim. Há um perigo iminente, alguém a ser salvo, e alguém que deve fazê-lo contra o relógio, antes que seja tarde demais. Pode-se supor que, neste sentido, o cinema de Griffith e tudo que veio depois dele talvez tenha sido apenas uma grande variação do tema pictórico e literário da *damsel in distress*. É quase uma regra que

---

<sup>14</sup> JAKOBSON, Roman. "The Dominant" em *Selected Writings. Volume III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. De Gruyter Mouton: 1981. p. 753-4

filmes comerciais resolvam-se deste modo. Não importa o gênero ou assunto, a certa altura, invariavelmente, alguém - e são muitos diferentes *quems* - precisará salvar alguém. Ao longo de sua carreira, o dito pai do cinema norte-americano sempre caçou pretextos e mais pretextos dramáticos e psicológicos para levar a cabo uma situação tão elementar. Tudo nos filmes conduz o espectador a este momento chave da corrida contra o tempo. Trata-se de saber se o pai de *The Lonely Villa* (1909) chegará para impedir a gangue de assaltantes molestar sua esposa e filha na sua residência; se o trem de resgate convocado pelo telégrafo atinge seu ponto de chegada em *Lonedale Operator* (1911) antes que os ladrões roubem a folha de pagamento da cidade; se o oriental de *Lírio Partido* (1919) salvará a inglesinha de seu pai, e se o Danton de *Órfãos da Tempestade* (1921) conseguirá levar o perdão para uma das irmãs Gish, varando pelas ruas parisienses durante a queda da bastilha, antes que ela seja decapitada; se os sulistas da Klu Klux Klan chegarão antes que os negros revoltados violentem a jovem branca nas cenas finais de *Nascimento de Uma Nação* (1915). Griffith sempre pôs todos os seus recursos em função de fazer da chegada um grande espetáculo.

Em *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Tom Gunning identificou na obra do realizador norte-americano a forte herança dos *chase films*, um dos gêneros cinematográficos predominantes no período entre 1900-1906, que marca a transição rumo à integração da atividade narrativa no dito primeiro cinema. Segundo ele, nos filmes de perseguição, “o procedimento de acompanhar a continuidade de uma ação através de uma série de planos criou novas relações espectatoriais, novas formas de abordagem do espaço e do tempo, e um novo foco no *storytelling*” que “assentaram a fundação para o cinema de integração narrativa”<sup>15</sup>. O grande feito de Griffith nestes anos de sua formação como diretor na Biograph (1908-1913) teria sido sintetizar um conjunto de técnicas cinematográficas - a montagem paralela, o plano fechada, a sofisticada organização espaço-temporal da cena, e um estilo naturalista de dramaturgia - que expandem as premissas do *chase films* rumo ao espetáculo cinematográfico de imersão narrativa; substituindo o regime anterior do 'cinema de atrações', majoritariamente de caráter “exibicionista”, que se endereçava diretamente a quem assistia e que reclamava ao espectador a possibilidade de demonstrar as trucagens e façanhas visuais da novidade

---

<sup>15</sup> GUNNING, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film - The Early Years At Biograph*. University of Illinois Press, 1991 p. 66

tecnológica. O plano único centrado na ação é substituído pela junção de planos na montagem analítica, e a produção de um mundo geograficamente unitário e autônomo que o espectador assiste e no qual imerge. Em seu seminal *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, Tom Gunning desenhou a história de um paraíso perdido, um *coup d'état* do 'cinema narrativo' sobre o 'cinema de atrações' à partir de 1906-1908, quando a consolidação industrial se deu e, "no movimento geral rumo à integração da narrativa no cinema", os diretores "passaram a centrar o seu ofício no *storytelling*"<sup>16</sup>. A arte griffithiana de correr contra o tempo ocupa lugar central nesta transformação.

É claro que esta mudança estética obedeceu também a exigências econômicas e políticas. As transformações estruturais no sistema de exibição (a ofensiva da classe-média burguesa contra os *nickelodeons* de frequência majoritariamente imigrante e operária, e a ascensão das salas e palácios de cinema), na consolidação industrial e formação de monopólios de produção (via embates jurídicos, como o *truste* de Edison versus a própria Biograph), as alterações nas formas de distribuição de filmes (do sistema de compras ao de aluguel), e as querelas no jornalismo cultural sobre o lugar do cinema como arte frente ao teatro e a ópera - todos estes fatores contribuíram para, ou demandaram, uma nova forma de cinema para "um público fantasma, uma classe média que atendera aos vaudevilles e outras formas caras de divertimento"<sup>17</sup> e quem os novos empresários do cinema desejavam atender. "As aspirações da classe média moldaram as políticas da indústria cinematográfica em 1908", escreveu Gunning, "e influenciaram a forma dos filmes de Griffith". Em consonância com tudo isto, o objetivo passou a ser fazer filmes "educativos e moralmente elevados" (p.89) para a massa operária, transmitindo os valores burgueses por via de uma arte que, até aquela altura, representava ainda o aspecto anárquico do primeiro cinema. Os arquétipos dos filmes de Griffith na Biograph fazem remissão metafórica a uma moralidade vitoriana perdida e reconquistada. É assim que "a ameaça à família burguesa por um invasor externo causa um desequilíbrio narrativo, enquanto sua conclusão é atingida pela harmonia familiar reencontrada" (p.66). O modelo narrativo (ou o que o autor

---

<sup>16</sup> GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" em ELSAESSER, Thomas. (ed.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990.

<sup>17</sup> *Ibid.* GUNNING. 1991. p.88

denomina vagamente como o 'sistema de narração') e seus recursos formadores surgem aqui.

Devemos colocar em cheque como Tom Gunning descreve a idéia de “narrativa cinematográfica” e aquilo que denomina como “sistema de narração”, mas antes disso, é preciso deixar claro algo sobre *The Massacre* e as muitas corridas do cinema contra o tempo. Com efeito, o *chase* final restabelece a família burguesa diante de um desequilíbrio causado pela emboscada indígena. Este seria o *closure*, e a assertiva moral do filme. Mas qual a travessia que nos conduz a ele? Como, enfim, chegamos a este lugar? Griffith faz questão de demonstrar que a condição *sine qua non* deste fechamento é uma dupla violência exercida pela própria trama; isto é, que a narrativa abre possibilidades que permanecem como esboços não elaborados, e que o avanço rumo a este *closure* é, em realidade um grande aniquilamento destas demais possibilidades. A moral de *The Massacre* não é apenas aquilo que o reestabelecimento da família burguesa nos oferece quando o herói chega a tempo, mas também a evidência que esta mesma moral só se assenta sobre outros dois aniquilamentos, outras duas possibilidades que nunca vieram a ser neste emaranhado de fios que precisa se concluir como um só. A primeira destas violências é aquela exercida contra o próprio povo indígena que se tornará 'vilão'. Em *The Redman's View*, Griffith já havia demonstrado simpatia aos indígenas - fato inesperado para os esteriótipos do período, quão mais vindo de um diretor hoje estigmatizado pelo evidente racismo da *chase* final de *Nascimento de uma Nação*. Em *The Massacre*, se o diretor não chega a conceber a obra sob o ponto-de-vista dos aborígenes, há ao menos um significativo esforço em justificar que o que produz esta emboscada violenta contra os brancos foi, em realidade, uma emboscada anterior, e injustificada. No início do filme, foram ao território deles massacrá-los. Ação é, portanto, reação. Griffith evidencia esta relação de espelhamento nos mostrando que, para a família burguesa, há um outro correlativo que é a família indígena como contraponto, o marido, a esposa e a criança (fig.1 e 2). Embora não haja equivalência no modo representativo destes dois núcleos (uma mais alegre, outra mais austera), e eventualmente a narrativa acompanhe a família branca, o diretor faz questão de dedicar algumas imagens a ela, e justificar o atentado final na morte da esposa e criança daquela tribo. Que o peso de interesse não seja o mesmo, ele constrói a situação deste jeito por um motivo.

Em segundo lugar, uma violência desferida contra as patentes inferiores do exército norte-americano. O *scout* de *The Massacre* é rejeitado pela mulher no primeiro ato do filme, em favor de um outro, mais rico e bem vestido (o marido). Porém, na hora da emboscada, a sobrevivência dela e da criança dependerá do gesto de sacrifício do *scout*, que se juntará ao empilhado de mortos para salvaguardá-las. O paradoxo da situação é que o marido verdadeiro simplesmente não chegaria a tempo. Se dependesse dele, elas seriam tão vítimas da chacina quanto os demais. É este paredão que garante a fecundidade e reconquista da tal família burguesa que Gunning chama de afirmação da moralidade vitoriana. É este senso de sacrifício católico de um 'qualquer' que permite a perenidade dos brancos. Quase quatro décadas mais tarde, o *Fort Apache* de Ford, um filme que é frontalmente sobre sobrenomes, denunciaria como os irlandeses não podem atingir alta patente no exército; e por tabela, como os imigrantes ocuparam lugar secundário na estratificação social dos EUA, embora tenham sido deles os corpos sepulcrais sobre os quais cavalgou a nação, muito longe das mitomaniacs dos generais. O curta-metragem de Griffith não possui essa clarividência e, no entanto, percebe a dupla violência que está implícita no *closure* que, para Gunning, caracteriza seu 'sistema de narração'. O diretor investe na imagem do fenecimento do *scout* cotejando as pinturas renascentistas e barrocas da deposição de Cristo, onde também, segundo Argan, “o motivo dominante é o braço cadente da figura, abandonado, mas ainda percorrido por uma última corrente de força”<sup>18</sup> que aponta para o futuro e permite a sobrevivência e redenção burguesa (fig. 3, 4 e 5).

A descrição que Gunning faz do 'sistema de narração' inaugurado pelos filmes de Griffith na Biograph, e que são, por tabela, aquilo que descreve como o modelo de *storytelling* que toma o cinema de assalto à partir de 1908, ignora solenemente este tipo de operação digressiva que parece tão natural e automática ao cinema clássico. Em *Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity*, Charles Musser chamou atenção ao quão enviesada é a divisão histórica-temporal de Gunning, demonstrando como formas narrativas no cinema existiram anteriormente ao dito período de consolidação - com uma certa frequência, desde 1897; que “certamente houve uma tensão entre espetáculo ou atração, de um lado, e narrativa, do outro, mas que o resultado deste jogo foi um modo sincrético de *storytelling* que

---

<sup>18</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 p. 173-4

utilizou sua própria e distinta temporalidade e continuidade”; e que, se “houve uma transformação fundamental nos métodos de representação (e produção) entre 1907-1909”, ela foi “significativamente diferente daquela que Gunning descreve”<sup>19</sup>. Mas mais que isto, Gunning acaba mesmo é repercutindo uma idéia um bocado enviesada do que seja ‘narrativa’ no cinema, apostando em conceitos como linearidade e causalidade, e deixando de lado todas as camadas repletas de inflexão, a fagia digressiva que lhe foi sempre tão cara. Para descrever os valores que os brancos levam para o Oeste, *The Massacre* não tem o menor pudor de deslocar-se da linha central da trama para mostrar as ‘cenas no acampamento’ onde um apostador de cartas rico (o capitalismo) zomba de um pastor (o protestantismo).



Embora social e culturalmente falando, a reação de *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* a uma historiografia que submetia o período entre 1895 e 1906 ao modelo cinematográfico hollywoodiano subsequente, intitulado-o como primitivo, tenha sido um feito no mínimo revolucionário, é questionável se o autor faz justiça à idéia de narrativa no cinema.

<sup>19</sup> MUSSER, Charles. “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity” em STRAUVEN, Wanda. (ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2007. P. 409



Ele toma emprestado uma idéia monolítica de 'contar uma história' que a reduz a algo que ela não é. Isto ocorre porque seu manancial teórico bebe daquilo que Thomas Pavel descreveu como o *one-world frame* da narratologia, organizado em torno das bases do formalismo russo e do estruturalismo francês. Ecoando esta tradição, Gunning repete o diapasão de que o *storytelling* é um fenômeno de "uma dupla natureza que envolve tanto uma estória a ser contada, quanto um *telling* desta estória"<sup>20</sup>. Aproveitando-se da teoria literária de Todorov e Genette, o autor distingue a história ou *plot* como "o conteúdo transmitido por uma narrativa" ou "a construção imaginária que o espectador ou leitor faz quando lê um discurso narrativo", e o discurso narrativo, por sua vez, como "o texto em si mesmo - o arranjo de significantes que comunica a história - palavras na literatura, e imagens e cartelas nos filmes silenciosos". Por trás desta tautologia, muito tradicional no campo dos estudos narrativos, está o fato de que toda história "pode ser estudada sem levar em consideração o meio" que a produz, enquanto o discurso narrativo, por sua vez, "existe no texto real e não pode ser divorciado de um meio específico". Haveria assim uma estrutura modelo e canônica do *plot*, supra-midiática, emprestada de Aristóteles que descreveria "a passagem de um equilíbrio a outro" (p.15), de um mundo organizado que é abalado por um conflito, com agentes humanos que vivenciam um drama, e reestruturado com sua resolução. A idéia de narrativa, tantas vezes descrita desta forma, é o encadeamento linear de ações que conduz, com certa rarefação, este conflito de início ao fim.

Basta observar a 'dupla-morte' que Griffith executa em *The Massacre* para perceber que esta noção do que é *storytelling* talvez esteja um tanto caduca. Poderíamos reduzir estas outras histórias possíveis que o filme nos apresenta a meros obstáculos que o herói burguês deve ultrapassar no afã de, numa ação congruente e centrada no conflito, ir em linha reta do início ao meio, e depois ao fim. Mas isto seria ignorar os pontos cegos, desvios e digressões que o diretor, em realidade, faz questão de ressaltar: que a arte griffithniana de fazer os personagens correrem contra o tempo, aquilo que é o seu sistema de síntese, é também um sistema de exclusões. Sua unidade como princípio é, na verdade, uma questão de chegada ao invés de partida, e para chegar lá, é necessário ceifar muitas outras potências que estão em jogo, literalmente 'massacrá-las' (e o que seria, então, o

---

<sup>20</sup> *Ibid.* GUNNING. 1991. p. 14

massacre do título?). Neste sentido, podemos entender que a congruência da ordenação geográfica euclidiana e da perspectiva monocular na construção espacial, o contínuo temporal da ação, o antropomorfismo de imagem e narrativa, do *close-up* à montagem paralela, à ressaltada 'linearidade' - todos estes recursos do tão famigerado "sistema de narração" de Griffith, fazem muito mais que simplesmente cooperar a um abstrato *storytelling* dramático demandado por uma indústria que resolveu utilizar o cinema para contar abstratas fábulas quaisquer, como a teoria que Gunning à revelia parece reverberar nos faz crer. São grandes operações de síntese visível que reúnem o diverso sob uma égide única, ainda que isto, por vezes, envolva eliminar o que ele não pode abraçar nesta construção; a produção de um olhar único, que por sua vez é também a produção de um mundo único e compartilhado, este, por sua vez, afirmado e reafirmado pela classe burguesa e sua forma de espacialização geográfica do mundo através dos Estados-Nações nos séculos XVIII e XIX.

O *ethos* do classicismo aqui não é a mera reafirmação anacrônica e provinciana da moral vitoriana; ou melhor, é algo que também a contém. Ele é a evidência mais transparente possível que a mão que ergue um mundo unitário é a mesma que bane outros mundos possíveis. No cinema de Griffith, os ponteiros se afinam. Tudo que é diverso conspira para um único momento chave: aquele em que o herói consegue chegar a tempo. Este chegar a tempo é a afirmação da superioridade de uma coisa às demais. Podemos estender esta mesma lógica a outros tantos dos clássicos hollywoodianos. Griffith nunca foi tão peremptório quanto John Ford ao afirmar que "é assim que se constrói um país"<sup>21</sup>. Mas, três anos depois de *The Massacre*, deu-lhe à futura assertiva do filho de imigrantes irlandeses o nome de sua *magnus opus*, projeto de vida que antes havia tentado pôr em cena no teatro, e a mítica obra fundadora do dito cinema clássico-narrativo norte-americano, aquela que constatou o seu grande 'nascimento'.

## II. Polifonia e os Contrafactuais no Romance Moderno

Uma convincente definição da idéia artística de *naturalismo*, seus desdobramentos na literatura do século XIX, e como esta espécie de metiê artístico

---

<sup>21</sup> BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. University of California Press, 1978. p.86

vem a pautar as primeiras décadas da narrativa no cinema clássico vem da síntese dialética que Frank Norris enxerga no antagonismo entre ‘realismo’ e ‘romantismo’. Para o escritor norte-americano, o ‘naturalismo’ não poderia ser parte “do círculo fechado do realismo”<sup>22</sup>, uma extensão de uma prática noutra, onde “as coisas são representadas ‘como elas são’, inexoravelmente, com a estatuto de verdade de uma câmara”. Enquanto normalmente o rigor histórico e a acuidade descritiva são atribuídos como características do movimento artístico que, à luz da revolução industrial e dos achados positivistas, enfrentava deliberadamente o imaginário idealizado, metafísico e subjetivista do romantismo, Norris percebia a sua espécie de naturalismo como uma síntese entre as duas partes, a junção do que há de melhor entre ambas as coisas, um acordo entre o espiritual e o real, o sensível e o material. Neste sentido, considera o autor, o grande feito de Zola teria sido antes deslocar o centro das ações dramáticas da aristocracia, “do feudal e da nobreza renascentista” à burguesia e classes médias, o “drama das pessoas, resolvendo-se em sangue e nojeira”; e não abandonar o excesso sentimental e o épico característicos do Romantismo em detrimento do Realismo e “seus pequenos detalhes da vida cotidiana, coisas que tendem a acontecer entre o almoço e o jantar, pequenas paixões, emoções restritas (...), crises envolvendo copos de chá”. Para Norris, quem viria a ser uma importante referência para o estilo de montagem de Griffith [que o adaptou, aliás, em *A Corner in Wheat* (1909), embora sua maior lembrança cinematográfica esteja no Stroheim de *McTeague* em *Greed - Ouro e Ambição* (1924)], longe de uma mera e misteriosa continuação do realismo, ampliada pelos novos achados de Darwin, Comte e cia., o naturalismo poderia assim ser ao mesmo tempo um estilo íntimo e grandioso, historicamente objetivo e subjetivamente fantástico, de moralidade determinística e salvaguardando um lugar à liberdade da ação humana. Esta redefinição do naturalismo é proveitosa. Ela nos permite repensar como a literatura do século XIX contava histórias, um pouco para além de uma idéia canônica de realismo que perpetuou-se na definição que se fez do dito clássico-narrativo. Fusco sugere, por exemplo, que “a visão de mundo determinista

---

<sup>22</sup> NORRIS, Frank. “Zola as A Romantic Writer” em *Frank Norris: Novels and Essays*. The Library of America, 1986

do naturalismo norrisoniano" estaria expressa "nas invenções de edição pela qual *O Nascimento de Uma Nação* é celebrado"<sup>23</sup>.

Uma das maneiras como o estilo naturalista incorporou o espírito romântico, mais subjetivista e metafísico, pode ser muito facilmente percebido no recorrente recurso aos ditos 'contrafactuais'. São breves ou longas digressões da trama para representar eventos que não aconteceram, mas que *poderiam* ter acontecido, ou mundos diegéticos afastados uns dos outros e coexistentes que podem ou não convergir e que fogem da linha mestra. Com efeito, o estudo de Hilary P. Dannenberg intitulado *Coincidence and Counterfactuality - Plotting Time and Space in Narrative Fiction* adota o curioso ponto-de-vista de que o desenvolvimento da literatura realista entre o Renascimento e o século XIX não foi o de uma arte narrativa que simplesmente firmou relações causais entre as ações ilustradas e as fez desenrolar em linearidade, como de praxes se diz. E sim, o de uma que mandou às favas a linearidade e investiu volumosamente em digressões e desvios arbitrários, no desdobramento literário da descrição dos sonhos, lembranças, medos e imaginações de seus personagens. Neste sentido, a autora concorda que, na literatura do século XIX, "a representação do 'real' interage com a influência contínua do Romantismo" porque ele foi "o sítio de uma maior proliferação de mundos alternativos"<sup>24</sup>, algo que "talvez à primeira vista pareça saído de ficções fantásticas ou um recurso da dominante ontológica do pós-modernismo", mas que "desempenha um papel crucial na tradição realista" (p.45). Por exemplo, *Robinson Crusó* detalha o devaneio de seu protagonista a conceber o que deveria ter feito se não tivesse conseguido retirar as coisas de seu navio<sup>25</sup>, produzindo "um cenário especulativo detalhado de sua existência alternativa sem as ferramentas", aproveitando-se de um detalhismo pormenorizado que é "característico do estilo de

---

<sup>23</sup> FUSCO, Katherine. "Taking Naturalism to the Moving Picture Show: Frank Norris, D. W. Griffith, and Naturalist Editing" em *Adaptation* Vol. 3, N. 2, Agosto, 2010. p.157

<sup>24</sup> DANNENBERG, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality - Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. University of Nebraska, 2008. p. 137

<sup>25</sup> "Passei horas e horas, posso dizer dias inteiros, imaginando com as cores mais vivas qual teria sido minha sorte se não recolhesse nada no navio. Como nem sequer teria sido capaz de conseguir qualquer alimento, afora peixe e tartarugas: e visto que levei algum tempo até encontrar uma dessas, antes disso teria perecido. E que estaria vivendo, se não tivesse morrido, como um mero selvagem. Que se por acaso tivesse conseguido matar uma cabra, ou alguma ave, de alguma forma, não teria meio de abri-los, separar a carne da pele e das entranhas ou cortá-las: precisaria devorar as presas como uma besta feroz, arrancando-lhes pedaços com os dentes e as garras."

narrativa realista de Defoe, orientado para a prática”<sup>26</sup>. Dentre vários outros da época, os romances de Jane Austen, Charlotte Bronte, Georg Eliot e Thomas Hardy “todos contêm tramas contrafactuais de desenvolvimento biográfico” que, à época, representavam “o esforço para romper com a pressão cultural e intertextual do enredo de convergência do casamento, e outras formas irrealisticamente eufóricas de encerramento” (p.4).

Segundo Dannenberg, a experiência do pensamento contrafactual é “uma forma elementar da consciência humana” capilar às artes narrativas, sua matéria bruta. O grau de imersão produzido pela obra literária está “intimamente ligado à capacidade do texto de atrair o leitor a um envolvimento mental complexo com o mundo narrativo, sugerindo uma variedade de versões possíveis dos acontecimentos” (p.36). É o trabalho sofisticado de orquestração temporal, que à todo momento frustra o desejo cognitivo do leitor por “traçar uma sequência causal-linear dos acontecimentos”, retardando o *closure* e deixando em suspenso qual dos futuros virtuais pode vir-a-ser. Assim, ele “intensifica o desejo do leitor pelo esclarecimento causal-linear ao sugerir mais de uma possível versão dos acontecimentos” (p.45). Narrativas não “se limitam a contar uma única história cronológica, e sim a fabricar “um tecido rico e ontologicamente multidimensional de possibilidades alternativas” (p.46), a sugestão de inúmeros desdobramentos possíveis à cada página em que a trama avança, obrigando o leitor imerso a “ver o futuro como uma zona de múltiplas possibilidades não-atualizadas”, permanecendo “cognitivamente incapaz de privilegiar o desfecho conhecido de outras versões sugeridas” (p.39). Ainda que acoplada a uma certa epistemologia do narrar e à exploração de um determinado aspecto cognitivo do leitor, o uso literário deste intrincado sistema de versões explode no século XIX onde há “a emergência de formas avançadas de contrafactualidade” (p.4).

Este ponto me parece ser de particular interesse se formos tentar entender como dados recursos do dito estilo clássico de cinema foram produtos diretos dos anseios literários do século anterior ao seu surgimento. Aquela forma de arte romanesca sintetizava as aspirações realistas com o afã romântico pelo fantasmagórico e pelas virtualidades, e produzia uma peculiar dialética entre as duas coisas: muitas versões se apresentam, mas apenas uma se atualiza. Os desejos,

---

<sup>26</sup> *Ibid.* DANNENBERG (2008) p. 185

memórias e expectativas dos personagens produzem uma série de virtualidades, assim como as sugestões que a trama fornece para a especulação do leitor acerca de seu futuro, mas “seja qual for a forma de orquestração temporal que aconteça no desenrolar do discurso, a hierarquia ontológica final só confere o estatuto de ‘atual’ a uma das versões dos acontecimentos” (p.62). Diferentemente dos textos não-realistas modernistas ou pós-modernistas, onde as fronteiras ontológicas entre os mundos são mais nubladas, a literatura romanesca do século XIX “pode encenar um refinado malabarismo entre o virtual e o real, mas em última análise, apenas um mundo real pode existir no *closure*” (p.47). Isto porque o que define um texto realista no fim das contas é precisamente a sua *unimundialidade* resultante do fato de que, não obstante o jogo com versões alternativas contidas no mundo narrativo, elas “não permitem que mais de um mundo assuma o nível de atualidade” (p. 62). Dannenberg vê no afunilamento da narrativa rumo ao fechamento a simulação de um mundo dominante justificado pelas causas progenerativas semelhantes à do pensamento de Darwin, o jogo da adaptação aos meios topológicos produzindo ‘versões’ diferentes da espécie, somados à sobrevivência do mais apto como determinante.

O caso de *Robinson Crusoe* é também aqui revelador. Ele “produz versões contrafactuais do passado”, mas não “dá a mais que uma o estatuto de atual”. E mais que isto: a espiral descendente de contrafactualidades que produz serve como “uma retórica para convencer-se que a versão atual dos eventos foi causada por Deus para especial benefício de Crusoe”, conveniente para a ideologia colonizadora do romance ao “transferir autoridade providencial a si mesmo para poder tornar-se o monarca, soberano e patriarca da ilha” (p.185). Daí que o diapasão da proliferação de contrafactuais na literatura realista do século XIX, no mais das vezes, obedece à função do “efeito cumulativo” que “reforça sutilmente a atualidade comparativa (realidade) do mundo narrativo em contradição com possibilidades menos reais”. Em outras palavras, “ao esboçar possibilidades não concretizadas, afirma que os acontecimentos ‘realmente aconteceram’ assim e não de outra forma” (p.190). As digressões que postulam alternativas estão lá para dar maior ênfase ao fato de que apenas uma das opções desdobrou-se. Do ponto de vista culturalista, trata-se então de uma dialética de fechamento: as fantasmagorias encarnadas do romantismo gótico que representavam uma autêntica negação ao mundo iluminista e às teorias positivistas são incorporadas e invertidas pelo romance à partir dos 1800s; elas

realçam o sabor do real ao servirem de contraponto afirmativo, ao invés de representarem uma rota de fuga.

É sabido que o naturalismo literário norte-americano e sua influência sobre a dramaturgia teatral da época foi capilar para o desenvolvimento de um estilo cinematográfico hoje chamado de 'clássico' por Griffith e seus pares (Porter, Smith, Weber, De Mille, etc.), mas tradicionalmente, as técnicas que emanaram deste estilo são associadas a um tipo de narrativa muito mais monolítico, fundamentado no desenvolvimento de ações causais e lineares, do que no modo digressivo, fragmentado e polifônico. O que é a estratégia da 'montagem paralela' - um dos maiores achados destes primeiros cineastas que (até hoje) mobiliza e dilata os momentos de suspensão espectral de filmes dos mais diferentes gêneros hollywoodianos - se não o mesmo esforço de síntese de uma multiplicidade pressuposta? A operação de fixar uma simultaneidade de múltiplos acontecimentos narrativos em linhas do tempo espaço-temporalmente diferentes, e depois alternar entre elas até que elas se reúna sob uma mesma resolução - a lógica cinematográfica que, segundo Mark Cousin<sup>27</sup> ou Eisenstein<sup>28</sup>, Griffith teria emulado das tramas de Dickens - é fruto do mesmo *pathos* digressivo que o Crusoe que fantasia coisas sobre o que não aconteceu: o prazer do desvio hipotético e imaginativo ao outro lado.

É de se supor que a gênese de uma certa concepção de cinema clássico esteja, sob uma ótica mais culturalista, associada à fragmentação da experiência moderna de vida, às novas distâncias percorridas pelo meio de transporte que lhe é signo, o trem que os Lumière elegeram filmar para abrir a história do cinema, reenergizado pela segunda revolução industrial da qual a própria técnica cinematográfica é também filha. O desmembramento de linhas narrativas simultâneas representado pela montagem paralela emula o espaço que o século XIX passou a poder percorrer mais velozmente. Ao mesmo tempo, o esforço de reunificar através do *closure* da montagem a experiência de ansiedade fragmentária, diversificada e equidistante de mundo, parece coadunar com a política centralizadora e de unificação linguística e cultural que marca o surgimento dos

---

<sup>27</sup> Episódio 1 da Série de TV "A História do Cinema: Uma Odisséia" (Mark Cousin, 2011, More4) exibida no Brasil no Canal Curta.

<sup>28</sup> EISENSTEIN, Serguei. "Dickens, Griffith e Nós" em *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

Estados-Nações burgueses da Europa e do mundo àquela altura. O sucesso e a vitória que eles nos mostram representa desde os seus primeiros usos mais sistemáticos e esclarecidos a idéia de um 'lar' criado à partir da célula familiar burguesa. Por exemplo, em *Suspense* (1913), de Lois Weber, o motivo da invasão domiciliar é pretexto para uma montagem paralela que mostrará um marido chegando à tempo com a polícia para impedir que um bandido viole sua esposa e filha. O curta-metragem parece refilmar a trama de *The Lonely Villa* (David W. Griffith, 1909) e refazer o mesmo exercício de desmembrar ações simultâneas ao longo do tempo para gerar o estado de suspensão espectral que dá alcinha ao curta-metragem. Após um plano tripartido (Fig. 6), fragmenta as três ações simultâneas entre a esposa, o bandido e o marido (Fig. 7, 8 e 9).



Mais que um gênero, o sentimento de 'suspense' atingido através da montagem paralela é a forma de expansão do espetáculo cinematográfico em seu modelo hegemônico por excelência. Nove a cada dez filmes comerciais recorrem a ele em momentos de clímax tanto quanto recorrem a plano-e-contra-plano para rodar cenas de diálogo. São as soluções mais ligeiras e eficazes. A definição de Hitchcock do suspense como o afeto cinematográfico matricial, aquele que gera uma



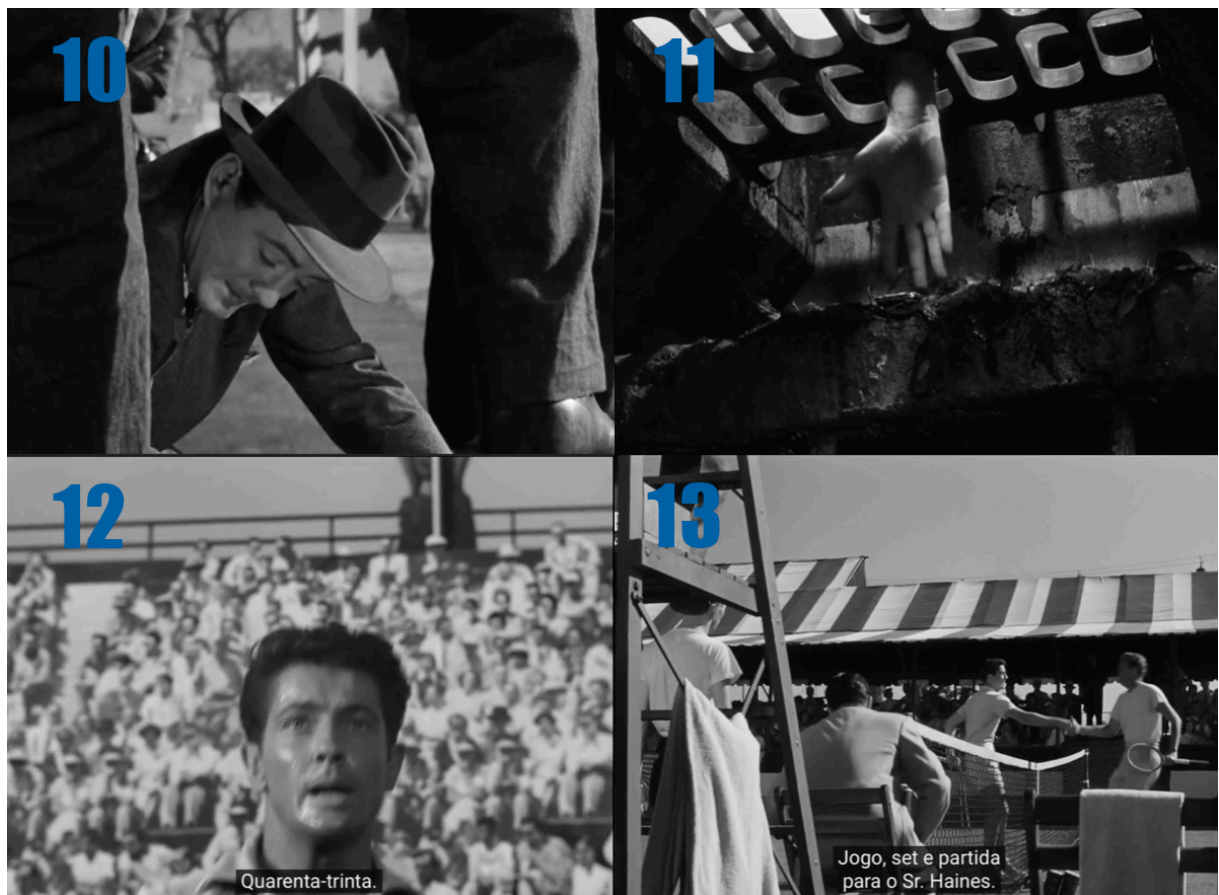
indagação onde “o público pergunta a si mesmo: o que vai acontecer em seguida?” - o meio “mais poderoso para se manter a atenção do espectador” - é reveladora tanto da maneira como o modelo clássico-narrativo sistematiza o uso de contrafactuais que era característico da literatura novecentista, fazendo com que o público observe espaços-tempos simultâneos de forma diacrônica e pondere sobre o resultado do choque entre ambas as linhas do tempo (o marido chegará antes do ladrão?); como elucida a razão pela qual o cineasta recusava-se a rodar mistérios policiais de *whodunnits* que eram tão populares no *fin de siècle*. “O mistério nunca tem suspense”, sugeriu o cineasta, “um *whodunnit*, por exemplo, não tem suspense, mas é uma espécie de quebra-cabeça intelectual”. Isto que seria perfeitamente cabível numa arte não-temporal como a literatura desaparece no cinema.

Para esclarecer esta diferença, recorro à divisão entre duas respostas emotivas descrita por Todorov: a “*curiosidade* sobre os *gaps* de informação no mundo passado do texto” de um lado, e “o *suspense* sobre o que vai se desenrolar no futuro”<sup>29</sup> do outro. A oposição ajuda a compreender as razões de Hitchcock: diferentemente da literatura, onde é possível com facilidade voltar a página para repensar quem cometeu o crime, o mistério cinematográfico é sempre o seu futuro. É o que permite o seu devir temporal, seu fluxo imperturbável adiante que vemos no projetor a rodar a película sem parar, uma arte orientada sempre para frente. “O ‘suspense’ orientado para o futuro funciona como uma técnica narrativa de alta imersão”, sugeriu Dannenberg, “porque ocupa a mente do espectador de forma tão plena com acontecimentos e possibilidades no mundo narrativo que suprime a sua percepção de sua verdadeira localização ontológica”. Uma montagem paralela de *Pacto Sinistro* pode nos ajudar um pouco a vislumbrar o efeito que Hitchcock atribui ao mecanismo elementar: para impedir que Bruno (Robert Walker) retorne à ilha onde houve o assassinato, deixe seu isqueiro e lhe impinja o crime, Guy (Farley Granger) precisará terminar a partida de tênis o mais rápido possível. Ele conseguirá? Tudo indica que não quando seu nervosismo lhe faz perder pontos fáceis. Mas aí que, à caminho da ilha, Bruno deixa o isqueiro cair no bueiro acidentalmente. Ele conseguirá retirá-lo antes que Guy vença? Depois de suscitar estas indagações em duas ocasiões completamente esdrúxulas e impostas *ex-machina* por si só, Hitchcock suspende o tempo e alterna ambas as linhas

---

<sup>29</sup> *Ibid.* DANNENBERG, 2008.

simultâneas através do recurso ao paralelismo, antes de deixar o seu espectador saber a resposta final (Fig. 9-12). É o que faz também, praticamente desde sempre, os filmes de perseguição que marcaram o início do cinema narrativo - o ponto-de-vista alterna entre um que começa a fugir e o outro que vai atrás. O procedimento é análogo à dinâmica do contrafactual na literatura naturalista do século XIX, e também o seu fechamento, o *closure* que reúne as ações simultâneas sob um prisma comum para reafirmar a força de realidade da narrativa vencedora. O surgimento dos contrafactuais indica um estilo que é muito mais digressivo que linear, pautado por lógicas causais mais associativas e pro-generativas do que de mera continuidade, herança do ímpeto romântico e seu afã pelo sobrenatural que se alastra pela construção do classicismo cinematográfico.



Isto obedece uma lógica semelhante à diferenciação que Bakhtin estabeleceu entre o uso monológico da linguagem verbal e a polifonia dialógica na gênese do romance moderno. À luz da vigente normatização do realismo social na U.R.S.S. em sua fase stalinista mais autoritária, as concepções linguísticas de Bakhtin, que eram frutos de uma "celebração cíclica da natureza do trabalho agrícola e das

festividades rurais que manifestam uma espécie de espírito democrático primordial”, representavam um forte contraponto à orientação mais direta do regime à “coletivização da agricultura, industrialização vertiginosa, e a imposição de toda vida ideológica a um molde monolítico”<sup>30</sup>. Não à toa que *A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento: O Contexto de François Rabelais* precisou esperar duas décadas para ser publicado, até o período do degelo de Krushev. A origem do dialogismo (que se opõe à linguagem monológica) de Bakhtin pode ser encontrada em uma tendência verbal extra-oficial, oriunda das praças públicas e do espírito dos festivais carnavalescos, que eram “festivais populares que começaram a se multiplicar até que tomaram uma parte significativa do calendário anual”<sup>31</sup>; isto logo após a Peste Negra ter dizimado uma parte significativa da humanidade e gerado um acúmulo enorme de dinheiro nas mãos dos sobreviventes que, antes do surgimento bancário ‘guardar’ este dinheiro e dar o ponta-pé inicial do capitalismo, produziram uma verdadeira cultura do dispêndio.

No carnaval e no espírito popular da praça pública, Bakhtin foi encontrar todo um sistema linguístico em aberto, onde “o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra”<sup>32</sup>. Nele, reinavam as falas sobre excrementos e órgãos genitais, a simulação dos pregões publicitários dos mercadores, as referências à comida, bebida e às injúrias que um autor como Rabelais introduziria no romance moderno através do hiperbólico, da acumulação de superlativos, elencando qualidades, defeitos, adjetivações infinitas das coisas e uma “enumeração que comporta uma apreciação elogiosa-injuriosa”. Bakhtin percebe muito bem que o repertório imagético de Rabelais é composto por pedaços de corpos, descrições superlativas de excrementos numa “recusa deliberada de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito de hierarquia, etc”; há vida no excremento, que é “matéria alegre”. O tema dominante seria “o despedaçamento do corpo humano”, onde Bakhtin enxerga todo um vocabulário corpóreo, de um realismo grotesco, que

<sup>30</sup> BRANDLIST, Craig. *The Bakhtin Circle - Philosophy, Culture and Politics*. Pluto Press, 2002. p. 145

<sup>31</sup> GRAEBER, David. *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion and Desire*. AK Press: Oakland, C. 2007. p. 402

<sup>32</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010. p.133

produz uma ética da semente e da fecundação, de um tempo cíclico e arcaico, pré-social e que conserva "uma relação substancial com o nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar" (p.138) típicas da inversão carnavalesca. Morte torna-se vida, e vida torna-se morte.

Durante a Idade Média, sugere Bakhtin, "vivia-se duas vidas: uma a oficial, monoliticamente séria e triste, subjugada à ordem hierárquica, cheia de medo, dogmatismo, reverência e piedade; e a outra, a carnavalesca, livre e irrestrita, cheia de risada ambivalente, blasfêmia, da profanação de tudo que é sagrado, de degradação e obscenidade, contato com tudo e com todos"<sup>33</sup>. Mas as duas vidas eram vividas em regimes temporais separados, obedecendo aos ciclos de renovação do calendário anual. Desde o Renascimento, o que o romance moderno fixa é o acúmulo de ambas as tendências em uma só; o estilo literário "cresceu na fronteira entre duas cosmovisões, incorporadas na linguagem". A vocação utópica do romance moderno é a representação do próprio espírito dialógico que Bakhtin descobriu na carnavalização, menos através de uma "pesquisa histórica sustentada" que de "um proto-gênero descrito em termos antropológicos" que "reaparece sob diversas roupagens ao longo da história da literatura" (p.137). Numa crítica mais diletante que substancialmente analítica, sustenta que a missão da literatura moderna é "apresentar todas as vozes sócio-ideológicas de uma época, ou seja, todas as linguagens de uma época que são de algum modo essencial", sendo assim "um microcosmos da heteroglossia" (p.122). Esta vocação imaginária confronta-se sempre com a rigidez da linguagem monológica, onde o narrador fixa-se como aquele que emite um discurso unitário sobre o mundo. Em alguns momentos da evolução do romance ela ganha corpo mais claro que em outros, onde o ultrapassado monólogo do estilo épico ou da poética o atravessam.

A obra de Dostoiévski é tomada como ponto de referência do uso do discurso dialógico e da incorporação da herança carnavalesca. Graças a esta cosmovisão é que Dostoiévski "supera o solipsismo tanto ético quanto gnosiológico" e desvela a escrita de um mundo polifônico onde uma pessoa "não pode passar sem outra consciência" e "nunca encontrará a plenitude apenas em si mesmo"<sup>34</sup>. Na obra do

---

<sup>33</sup> BRANDLIST, Craig. *The Bakhtin Circle - Philosophy, Culture and Politics*. Pluto Press, 2002. p. 143-4

<sup>34</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981. p. 154

autor russo, a carnavalização "tornou possível a criação da estrutura aberta do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior de espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica una e única, do espírito uno e indivisível"; ela "ajudou constantemente a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre estilos diferentes, etc., destruindo toda a hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando elementos distantes e unificando os dispersos" (p.115-6). Esta influência que perpassa toda a linhagem do romance moderno encontra o seu apogeu na forma como Dostoiévski ritualiza "a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes<sup>35</sup>" (p.2). Herdeira da menipéia, da sátira e do diálogo socrático, a polifonia não é "a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve"; e sim, "a multiplicidade de consciências equipolentes<sup>36</sup> e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade". Ela existe tanto na transferência da voz do autor ao discurso independente do outro, quanto na incorporação do discurso do outro na própria voz como contraponto que mantém a individualidade do ser-outro.

Analisando a literatura de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin demonstrou que "toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas" (p.158-9). Em fundamento, a própria gênese da linguagem é dialógica, pois ela nasce da co-relação sempre para com o outro, e não na individualidade da consciência (o ser social aristotélico). A tendência monológica constrange a força de individualidade do discurso equipolente na medida em que o subsume ao fenômeno da 'língua', despe-o da sua materialidade e transforma sua radical alteridade em uma dialética superável. O que é inerentemente dialógico (o discurso, o falar, a emissão verbal) vê-se abstraído pela voz monológica na literatura que não executa ou permite a transferência da voz ou que observa à partir do comum da 'língua'. Isto porque o dialogismo é um fenômeno sempre 'extra-linguístico'. Não pode acontecer

---

<sup>35</sup> "Isto é, plena de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participante do grande diálogo."

<sup>36</sup> "consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas".

na 'generalidade' ou 'comunidade' da palavra e da comunicação. Relações dialógicas situam-se no campo do discurso, onde "as relações lógicas e concreto-semânticas devem materializar-se (...) ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa". Ser verdadeiramente a palavra de alguém.

### III. Que *Fábula* é Essa...!? Ou, Porque Estamos a Narrar Quimeras...

É necessário um certo rigor para lidar com todo este problema da 'narrativa' no cinema que apenas assinalarei brevemente por aqui. Tom Gunning vestiu a carapuça, mas seria injusto dizer que ele o fundou. Sua idéia é quase tão velha quanto a do próprio surgimento do cinema como indústria de entretenimento. Rigorosamente falando, a "demanda por uma estrutura com início, meio e fim, uma trama unificada e focada no personagem" já era premissa do pioneiro *How to Write a Photoplay* de Anita Loos e John Emerson em 1920, um dos mais lidos manuais da época de consolidação da indústria hollywoodiana, que pregava que "tudo o que na ação não contribua para revelar os personagens principais, que conduzem a narrativa e ilustram o tema, tudo o que não faça progredir a intriga no sentido da resolução final, deve ser, pura e simplesmente, eliminado"<sup>37</sup>. Este lema pegou. Desde então, quando alguém usa expressões como *fábula* ou *cinema narrativo*, automaticamente pousa uma máquina do tempo na sala-de-estar e desce apressado um peripatético, vestido de quíton, perguntando se alguém falou seu nome. E o pior é que, normalmente, falaram mesmo. É sabido que "o pedido de Aristóteles por uma trama unificada ecoa nos mais populares manuais de roteiro de autores como Robert McKee e Syd Field, além de inúmeros *workshops* de desenvolvimento e consultorias"<sup>38</sup>; só mais um lembrete que o relicário continua valendo. Mas a teoria cinematográfica e os estudos narrativos não precisam ficar repetindo também a necromancia. No entanto, estas duas palavras raras vezes não foram associadas à sua *arkhè* clássica; à idéia de *muthos*, unidade de ação ou mimesis, que assolou e assola até hoje qualquer tentativa de descrever narratividade e ficcionalização no cinema em outros termos.

<sup>37</sup> GEADA, Eduardo. *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998. p.50

<sup>38</sup> CAMERON, Allan. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2008. p. 4

Aquele que é muito possivelmente o estudo mais influente sobre o assunto nas últimas décadas, o incontornável *Narration in the Fiction Film*, de David Bordwell, não apenas faz vingar esta mesma visão, mas ainda por cima, tenta dotar-lhe de prerrogativas praticamente ontológicas. Em seu livro, o autor reintroduziu a divisão entre *fábula* e *syuzhet*, isto é, “a diferença entre a história contada e a representação dela, a forma através da qual o receptor a encontra”<sup>39</sup>, que imperou no campo dos estudos narrativos de outrora. Segundo o autor, “esta diferença crucial vem de Aristoteles, mas foi teorizada mais afundo pelos Formalistas Russos”, que a sistematizaram e ampliaram seu escopo de utilização. O manancial estabelece que a *fábula* “nunca está materialmente presente na tela ou na faixa sonora”. Ela é uma espécie de ausente. É “imaginária, mas não uma abstração”. Ao contrário, ela é “o resultado desenvolvido pela coleta de pistas narrativas, aplicação de esquemas, e hipóteses testadas” pela experiência espectral que gera uma espécie de ‘resumo’ ou sinopse expandida da história contada. Por outro lado, o conjunto heurístico de operações da visibilidade que apresentam a *fábula* é o *syuzhet*. Ele é “a arquitetura da apresentação da *fábula*”, “a organização e demonstração da *fábula* no filme” que o espectador ordenará mentalmente afim de, por inferência, deduzir a história que lhe é contada. Um é o esqueleto, outra a alma.

Embora servindo-se de Shklovsky, Jakobson, e Tynianov, o esquema bordwelliano tem como fundo a epistemologia da virada cognitivista do final do século passado. Àquela altura, o objetivo era confrontar a tradição pós-estruturalista e a *Screen Theory*. A instrumentalização de Lacan, Althusser e Brecht no campo da análise fílmica, ao longo dos anos 1970s, havia gerado uma série de conceitos como “pulsão escopofílica”, “identificação”, “voyeurismo” ou “sutura” para demonstrar como que as operações de decupagem, montagem e encenação que constroem a transparência ilusória do sistema clássico-narrativo produziam um modelo hegemônico cinematográfico que reproduzia os valores do status quo. Para esta corrente, “o cinema dominante - Hollywood e seus correlatos - gratificava o desejo oferecendo satisfações socialmente aceitáveis por meio de códigos cinematográficos e das práticas enunciativas” em um processo que “satisfaz a objetivos

---

<sup>39</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press, 1985. p. 49-50

ideológicos”<sup>40</sup>. A atividade espectral seria atrofiada por um “um aparelho psíquico substitutivo” e o espectador não poderia “responder do seu próprio lugar, tendo que substituir os órgãos secundários, enxertados, em lugar de seus próprios órgãos defeituosos, por instrumentos ou formações ideológicas suscetíveis de cumprir a função de sujeito”<sup>41</sup>. A metáfora espectral é a de uma criança com visão exacerbada e locomoção atrofiada.

A aproximação de Bordwell, Carroll ou Branigan, por exemplo, com a psicologia cognitivista providenciou um arsenal para repensar a atividade espectral, seu trabalho de reconhecimento de códigos, clichês, operações e formas análogas à percepção natural de faculdades da cognição que estabelecem o saber humano. As imagens e cenas são deduzidas ativamente por inferência e preenchendo as lacunas narrativas com sua própria imaginação, adaptando o que é visto a *esquematas* (as mais diversas formas de convenções), uma espécie de contínuo *problem-solving* que o espectador faz com o material que lhe é dado, sem que necessariamente a exigência de uma teoria global prévia para a compreensão de como ele funciona seja necessária. Aspectos como a organização geográfica da cena, a linearidade da narrativa e as relações de causa-e-feito não são atribuídas a uma forma arbitrária e restritiva de gênero ou estilo, nem do ponto-de-vista basilar e ontológico da construção estética, e nem como uma convenção do modelo clássico. Ela é devida à intuitividade fisiológica da própria cognição do espectador, que enxerga no mundo ficcional também analogias ao próprio mundo que habita, vê os personagens viverem situações semelhantes às que vive. Bordwell procurou demonstrar, por exemplo, como o tradicional plano-contraplano é também fruto de uma percepção natural das coisas (a diferenciação entre as direções esquerda e direita), e não mera convenção arbitrária<sup>42</sup>. A distinção entre a *fábula* e *syuzhet* se encaixa neste mesmo bojo e serve para estruturar a forma como o espectador lida com o fenômeno da narrativa, como percebe espaço, tempo e encadeamento lógico para que ele possa inferir a história através do *storytelling*.

---

<sup>40</sup> BORDWELL, David. “Estudos de Cinema Hoje e As Vicissitudes da Grande Teoria” em RAMOS, Fernão (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 32

<sup>41</sup> BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos Pelo Aparelho de Base” em XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 398

<sup>42</sup> Ver BORDWELL, David. “Convention, Construction, and Cinematic Vision” em BORDWELL, David e CARROLL, Noel. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin, 1996.



O aspecto cerebral e pseudo-científico desta forma de abordagem, no fundo, mascara duas coisas. Primeiro, o que era supostamente visto como meramente uma estratégia mais funcional do narrar para o formalismo e o estruturalismo tradicional passa aqui a ser percebido como uma amarra cognitiva que promove satisfação. Para Bordwell, o espectador não pode fazer outra coisa que não 'adequar' o material narrativo que lhe é oferecido a um molde de linearidade, encadeamento lógico e de percepção da ação, que lhe é praticamente *apriorístico*; que pertence à sua própria condição de entendimento, como uma espécie de faculdade do sujeito universal kantiano. Quando o filme não lhe dá as pistas adequadas para estruturar a fábula desta maneira, ele mesmo irá manipular, descartar, reassociar o que for necessário até atingi-la. *O Ano Passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *Não Reconciliados* (Jean-Marie Straub, 1965) ou os filmes de Godard, exemplifica Bordwell, "são repletos de citações, alusões e interrupções que não tem clara relação com a história", e "nós tendemos a tomá-las como digressões"<sup>43</sup>; ou seja, descartamos o que é supérfluo para mentalmente reduzi-las ao formato linear e simplificado. Em *Film Futures*, o autor deixa claro que, pare ele, "as estratégias mais enraizadas dos contadores de história ao manipular o tempo, o espaço, causalidade, ponto-de-vista, e tudo mais, refletem aquilo com o qual seu público pode lidar perceptual e cognitivamente; e os múltiplos mundos da mecânica quântica de Borges não se encaixam nestas condições"<sup>44</sup>. Para o sistema inferencial da narrativa que Bordwell constrói, o espectador estaria mais que correto em, naturalmente, 'se esquecer' e filtrar todos os elementos cinematográficos que se colocam no caminho dos encadeamentos lineares da ação, atropelando todas as fábulas possíveis, esboçadas e não levadas adiante, até mesmo em filmes clássicos como *The Massacre*.

A influência do texto de Bordwell é deveras sentida em todo âmbito do pensamento em torno do fato narrativo no cinema, além de fazer parte do escopo através do qual uma série de manuais introdutórios à arte aborda o assunto. Além do *best seller* e mais globalmente respeitado pilar do ensino, *A Arte do Filme: Uma Introdução*, escrito pelo próprio autor em parceria com Kristin Thompson - com intenções pedagógicas que o levaram a mais de 12 edições e traduções em

---

<sup>43</sup> Ibid. BORDWELL. 1985. p. 54-55

<sup>44</sup> BORDWELL, David. "Film Futures" em *SubStance*, Vol. 31, No. 1, Edição 97: Special Issue: The American Production of French Theory. University of Wisconsin Press: 2002. p. 91

inúmeras línguas -, outros clássicos como *Looking at Movies - An Introduction to Film*<sup>45</sup>, de Richard Barsam e Dave Monahan, *Film Studies - An Introduction*<sup>46</sup>, de Ed Sikov, *The Film Experience - An Introduction*<sup>47</sup>, de Timothy Corrigan e Patrícia White, ou *Introduction to Film Studies*<sup>48</sup>, de Jill Nelmes, etc., para mencionar alguns, todos contribuíram para normalizar este olhar. Na medida em que a *fábula* é em última instância o produto de uma estrutura que a comunica, e o *plot* é a maneira de se estruturar uma fábula, não é preciso grandes reflexões para perceber que a definição de uma pressupõe a da outra, sem que tenhamos certeza se quem nasceu primeiro foi o ovo ou a galinha. Mas a curvatura deste pensamento tautológico sobre a narrativa só pode mesmo nos revelar um resultado: o ‘fabulocentrismo’. À revelia de onde se parta, do céu ou da terra, tudo se organiza em torno de *uma* história a ser contada. Toda digressão ou desvio, todos os tais contrafactuais são sumariamente limados, seja por pressuposto, seja por conclusão. E é a insistência neste modelo a razão pela qual a narratologia hoje vêm se tornado um campo um tanto caduco.

Embora amplamente influente, estas posições de Bordwell não são totalmente hegemônicas hoje em dia, principalmente pelo campo que se dedica às narrativas que não funcionam sob as bases de causalidade e linearidade. Como foi

---

<sup>45</sup> “Embora em conversas cotidianas usemos as palavras história e plot como coisas intercambiáveis, elas significam coisas diferentes quando escrevemos ou falamos sobre filmes. A ‘história’ de um filme consiste de (1) todos os acontecimentos narrativos que são apresentados explicitamente na tela (2) todos os eventos que estão implícitos ou que inferimos ter acontecido, mas que não foram explicitamente apresentados. (...) O plot consiste nas ações e eventos específicos que o realizador selecionou e a ordem através do qual estes eventos transmitem a narrativa ao espectador.” Trad. Do Autor. BARSAM, Richard e MONAHAN, Dave. *Looking at Movies - An Introduction to Film*. W.W. Norton & Company, 2018. p. 130-1

<sup>46</sup> “O primeiro passo é distinguir entre história e plot. Qual a diferença? Em conversas cotidianas, usamos os dois termos para dizer a mesma coisa. Mas nos estudos fílmicos, história refere-se aos eventos que a trama conta, enquanto plot refere-se à sua estruturação”. Trad. Do Autor. SIKOV, Ed. *Film Studies - An Introduction*. Columbia University Press, 2011. p. 90.

<sup>47</sup> “Como ponto de partida, devemos identificar as principais características de qualquer tipo de narrativa: história, personagem, plot e narração. A história é o tema ou material bruto da narrativa, com ações e eventos (normalmente percebidos em termos de início, meio e fim) (...) O plot ordena os eventos e ações da história de acordo com padrões temporais e espaciais particulares, escolhendo ações, indivíduos e eventos, e ocultando outros”. Trad. Do Autor. CORRIGAN, Timothy e WHITE, Patrícia. *The Film Experience - An Introduction*. Belford St. Martin, 2012. p. 222.

<sup>48</sup> “Para entendermos os componentes fundamentais de qualquer narrativa, é necessário primeiro estabelecer a distinção entre a ‘história’ e o ‘plot’. História (nomeada ‘fábula’ pelos teóricos literários do formalismo russo) refere-se aos eventos da narrativa, e as ações e respostas dos personagens. ‘Plot’ (ou ‘syuzhet’) refere-se às maneiras através das quais a história é apresentada para nós em termos de ordem, ênfase e lógica.” Trad. Do Autor. NELMES, Jim. *Introduction to film studies*. Routledge, 2012. p. 82

bem percebido por Anna Powell<sup>49</sup>, o campo experimental, por exemplo, não nos convida ao ‘problem-solving’ da abordagem cognitivista. Mas não só ele. “A relação entre *syuzhet* e *fábula* tem um papel importante nas teorias da narrativa clássica, que dão uma ênfase particular à sua estabilidade”<sup>50</sup>, notou Allan Cameron em seu estudo sobre narrativas modulares, mas revela-se um tanto estéril como ferramenta para outros tipos de filme. Segundo Warren Buckland, o problema é que “Bordwell segue Aristoteles ao entretecer os múltiplos e complexos *plots* num único e unificado *plot* clássico”<sup>51</sup>, e aproxima suas estratégias cognitivas às da gramática gerativa de Chomsky e Ohmann, demonstrando como sua operação “reduz os filmes à moldura clássica para preservar sua estabilidade e coerência” (p.5). Elsaesser também rejeita a simplificação empreendida por Bordwell, sob o argumento de que tal visão não pode senão “nos fazer perguntar por que é que diretores e roteiristas se deram ao trabalho (de criar uma narrativa complexa) em primeiro lugar”<sup>52</sup>. Em *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*, Steffen Hven identificou cirurgicamente os limites da distinção. Ela tende a reduzir estruturas narrativas complexas a formas simples, com o intuito de mecanizá-las. “Mantenho que o maior problema desta distinção”, escreveu Hven, “concerne à sua adesão a uma série de princípios da ciência clássica, designados para reduzir a complexidade”<sup>53</sup>. A separação pressupõe, de um lado, uma série de negações dos artifícios que não cooperam à história contada, e do outro, a necessidade de preencher vazios e brechas deixadas por estes para condensar a trama em algo ordenado e uno.

O trabalho de Hven merece uma certo destaque, e é um dos esforços recentes de superar o que o autor denomina como ‘narratologia de *database*’.

---

<sup>49</sup> “Este esquema se utiliza da psicologia cognitivista como ferramenta para a interpretação. Um esquema é um padrão ordenado imposto pela percepção sobre uma massa de informações sensoriais para fazer o significado ser mais manuseável. Eles argumentam que, mesmo que o filme experimental faça mais demandas e ofereça ao espectador estímulos mais complexos, ele ainda é delimitado por um horizonte finito de padrões interpretativos e estilos parcialmente fixados pelos críticos. Ao invés de convidar as interpretações de problem solving, contesto que os filmes experimentais tem como alvo desarranjar os sentidos e a mente”. POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh University Press, 2007 p. 8

<sup>50</sup> *Ibid.* CAMERON. 2008. p. 3

<sup>51</sup> BUCKLAND, Warren. (org.) *Puzzle Films - Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. UK: Wiley-Blackwell, 2009. p. 3

<sup>52</sup> ELSAESSER, Thomas. “Mind-game Film” em BUCKLAND, Warren (org.). *Puzzle Films - Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. UK: Wiley-Blackwell, 2009. p. 21

<sup>53</sup> HVEN, Steffan. *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*. Amsterdam University Press: 2017. p. 12

Parafraseando Barthes, chama a atenção ao fato de que estas correntes “tendem a 'descronologizar' o contínuo para 'relogicalizá-lo', e, portanto, possuem uma "concepção atemporal e determinista da narrativa” que os permite “ir e voltar no tempo racionalmente” (p.153) para encaixar narrativas complexas dentro de padrões de linearidade. A descronologização promovida pela dita 'narratologia de database' favorece identificar modelos supra-históricos e reconhecer padrões absolutos de funcionamento (máximas como 'o filme de horror', a 'literatura fantástica', etc.), mas ela trata a experiência da narrativa cinematográfica como objeto laboratorial disposto à mesa, reconstituível nas condições ideais de temperatura e pressão, associável a modelos semióticos prontos. A solução encontrada por Hven é diferenciar a fábula analítica do que chama de 'fábula *incorporada*', de maneira que pudesse “permitir os filmes, por eles mesmo, tomarem uma parte ativa na reconfiguração de nossos dispositivos analíticos e estratégias interpretativas” (p.15). A pesquisa de Hven alinha-se a um punhado de autores (p.e., Vivian Sobchack, Laura U. Marks ou Steven Shaviro) que promoveram uma revisão das teorias cognitivas, rejeitando sua fundação no óculocentrismo perceptivo e na linguagem verbal, e, por via de Merleau-Ponty e da fenomenologia, descreveram a experiência cinematográfica como *háptica*, “um sistema de comunicação baseado na percepção corporal como um veículo de expressão da consciência”<sup>54</sup>. O conceito de *fábula incorporada* procura introduzir estes achados no interior do campo dos estudos narrativos, onde, “até agora coexistiram em paz, como duas dimensões cinematográficas distintas (a visão háptica e a narratologia) e melhor estudadas apartadas uma da outra”. Trata-se de perceber que a concepção da visão háptica “não existe abaixo ou sob a narração cinematográfica; ela demanda ativamente uma nova forma de interpretação da narração cinematográfica”<sup>55</sup>. Não obstante, Hven mantém o 'fabulocentrismo' como alicerce da narrativa ficcional<sup>56</sup>, dando sobrevida ao moribundo.

---

<sup>54</sup> SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992. p.9

<sup>55</sup> *Ibid.* HVEN. 2017 p. 15-16

<sup>56</sup> Embora, de certa forma, a sugestão de Steffan Hven que “o cinema complexo contemporâneo torna evidente que narrativas não está e nós, mas somos nós que nos movemos em um 'ser-narrativa', um 'mundo-narrativa'” (p.128) o aproxime da noção semiológica de 'mundo ficcional' que antecede as possíveis fábulas, tão cara aos narratólogos contemporâneos influenciados pelas teorias dos mundos possíveis.

Assim, é claro que a máscara da analítica de Bordwell pressupõe e recondiciona tudo à falácia basilar da narratologia estruturalista, o cântico evocador do estagirita. Como apontou Jonathan Culler, nomes da área muito distintos entre si - dos formalistas como Propp e Schlovsky, à tradição norte-americana à Henry James ou Seymour Chatman, até estruturalistas como Barthes, Todorov, Greimas ou Genette - concordam entre si que “a teoria da narrativa requer a distinção entre o que (chamou) de ‘história’ - a sequência de ações e eventos, concebidos como manifestações independentes do discurso - e o que (chamou) de ‘discurso’, a apresentação discursiva ou a narração dos eventos”<sup>57</sup> (*fabula/syuzhet, histoire/récit/ narration*), e que esta seria “a premissa indispensável à narratologia” (p.190). O problema identificado por Culler em *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* é que a regra inexorável desta distinção é a inconciliável proeminência de uma sobre a outra. O analista tem duas escolhas que se excluem mutuamente: ou ele “deve assumir que os eventos descritos (numa história) tem uma ordem real e anterior (à obra), pois apenas aí ele pode descrever a estrutura narrativa como uma modificação ou apagamento da ordem dos eventos” - e portanto, em outros termos, a fábula, “já dada não-textualmente” precede à *syuzhet* que a organiza -, ou, ao contrário, conforme Culler demonstra em sua análise da leitura que Freud fez da peça *Édipo Rei*, que “um evento narrativo é produto da convergência das forças discursivas ao invés de uma história dada que é reportada pelo discurso”, e que, portanto, seriam as “estruturas de significação, necessidades discursivas, que trabalham para produzir um acontecimento ficcional ou topológico” (p.201) . Esta dupla lógica persiste no estudo de qualquer obra ficcional, e o analista deve escolher entre uma delas - a primeira funda a gramática, a segunda, a desconstrução. É o equivalente psicanalítico, explica o autor, do problema *primal scene versus primal fantasies* (testemunhar o copular paternal como experiência real ou como projeção?) sobre o qual Freud não quis decidir em *Totem e Tabu*. Um problema que é no fundo irresolúvel.

Se a fábula é o centro catalisador da narrativa, o Sol de todas as ficções, o que pensar dos filmes que nos apresentam mais de uma? Não falo necessariamente dos *forking paths*, das tramas episódicas e anedóticas, das polifônicas, mas mesmo das histórias mais simples, daquelas que se enquadram nos modelos dos cânones.

---

<sup>57</sup> CULLER, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. p. 189

Podemos conceber um filme supostamente linear como *The Massacre* à partir destas múltiplas tramas que o avançar do tempo não concretiza: a história do desejo de um *scout* ou a do destino de um povo massacrado, que ficam ali, impossibilitadas de emergirem contra a força do destino burguês, e no entanto, ali ainda; fábulas possíveis que se encontram latentes e nunca realizadas, como esboços de histórias contidas num mundo ficcional preenchido por digressões em que apenas uma dela se atualizará à cada instante. Isto exigiria um modelo um pouco mais complexo e menos monolítico, mas não seria esta mesma a definição do clássico-narrativo? Assim, a teoria do 'fabulocentrismo' cai por terra, ou ao menos se torna uma versão quimérica de si mesma. Todo este aparelho semiológico que Bordwell repõe como uma espécie de destino manifesto do cinema de ficção esvaece em si mesmo, assim como a maneira qual Gunning categoriza o adversário das 'atrações' na militância do seu suposto paraíso perdido do cinema, o dito 'filme-narrativo'.

Dou-me por satisfeito por aqui, e não me alongarei neste ponto, que merece uma atenção mais dedicada em outro momento. No entanto, chamo atenção à maneira qual ele também corrobora para a divisão 'modernista' entre narrativa e *técnica*. O próprio texto de Gunning direciona a expressão 'atração' às vanguardas históricas e comenta de sua sobrevida depois dos primórdios no *underground* e no campo do cinema experimental. Não raro coisas como cinema estrutural ou poético são descritos como *anti-narrativos*, e grande parte das teorias essencialistas do cinema depuseram a sua verdade à partir da condição técnica dele contra o *storytelling* que lhe é uma intromissão externa, oriunda das letras ou das artes cênicas. Ninguém abordou a situação com tanta clareza quanto Jacques Rancière:

Para contrariar sua servidão, o cinema teve primeiro de contrariar seu domínio. Seus procedimentos artísticos devem construir dramaturgias que contrariam seus poderes naturais. De sua natureza técnica até sua vocação artística, a linha não é reta. A fábula cinematográfica é uma fábula contrariada. É preciso, então, contestar a tese de uma continuidade entre a natureza técnica da máquina de visão e as formas da arte cinematográfica.<sup>58</sup>

Em *A Fábula Cinematográfica*, Rancière tentou desmistificar uma suposta continuidade entre formas cinematográficas (a operação levada a cabo por um artista) e a natureza de sua técnica (as possibilidades abertas pela tecnologia

---

<sup>58</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas, SP: Papyrus, 2013. p. 16

criadora). "Cineastas e teóricos postularam facilmente que a arte do cinema atingia sua perfeição", escreveu o autor, "lá onde suas fábulas e suas formas expressavam a essência do veículo cinematográfico" (p. 16). Uma miríade de autores havia pressuposto a tal 'pureza' ao longo do século XX. Em relação a isto, a "utopia paracientífico da matéria dissolvida em energia" (p.9) dos idos anos de 1890-1920, quando Epstein e companhia clamavam por um 'cinema puro' e 'sem temas'<sup>59</sup> estaria em plena consonância, por exemplo, com a ontologia fenomenológica de Bazin, o *Kino-Olho* de Vertov, e com a forma qual Deleuze narra a ruptura entre duas eras do cinema - aquela em cuja a imagem "se organiza segundo a lógica do esquema sensório-motor" e a outra que "surge de situações óticas-sonoras puras que não se transformam mais em acontecimentos"<sup>60</sup> - são todas definições de uma vocação do cinema contra aquilo que lhe aprisiona às velhas formas. Esta longa trajetória das teorias cinematográficas 'puristas' teria erigido binômios que giram em torno da separação entre velho e novo, clássico e moderno, supérfluo e essencial; encarnados em diferentes polaridades como teatro-cinema, montagem-plano ou movimento-tempo, e a eventual eleição, ou uma garantida preeminência, de um destes lados como mais-valia cinematográfica diante do outro, cujo destino último era ser extirpado da prática artística na medida do possível.

A argumentação central de Rancière é que o percurso entre o essencialismo do aparato e a sua prática simplesmente não foi retilíneo. Foi um percurso contrariado. A fábula cinematográfica é uma 'fábula contrariada'. A câmera é o aparelho que registra "uma matéria sensível imaterial, feita de ondas e de corpúsculos" (p.8), que "revoga a velha ordem mimética" pois "resolve a questão da mimese em sua raiz", e que, em última instância, inverte "a velha hierarquia aristotélica que privilegiava o *muthos* – a racionalidade da intriga – e desvalorizava a *opsis* – o efeito sensível do espetáculo"; um feito que, segundo a cosmovisão do autor, o regime da 'arte estética' almejou desde o século XIX (primeiro com Flaubert, Schelling, etc., e depois com Joyce, Woolf e os modernistas), isto é, "desfazer os encadeamentos da arte representativa". Mas, precisamente quando nasce a máquina ideal para executá-lo, a tecnologia que, em si mesma, "parece realizar naturalmente essa escrita da *opsis* que inverte o privilégio aristotélico do

<sup>59</sup> Ver EPSTEIN, Jean. "On Certain Characteristics of Photogénie" em PAUL, Jean N. E KELLER, Sarah. (ed.) *Jean Epstein - Critical Essays and New Translations*. p. 292-6

<sup>60</sup> *Ibid.* RANCIÈRE. 2013. p. 64-5

*muthos*” (p.14), ela acaba por trair os seus pressupostos, altera o seu movimento e “restaura a velha potência representativa da forma ativa comandando a matéria passiva que um século de pintura e de literatura esforçara-se por subverter” (p.15). Por já ser passiva em sua origem e feitura (a duplicação mecânica da imagem que dispensa o ilustrador que a desenha), ela não almeja a tal passividade, e sim repõe a atividade. Ela é “a literalização de uma ideia secular da arte e sua refutação em ato” (p.16). Ou seja, em seu exercício, ela contradiz sua natureza e retoma “a ‘fábula’ no sentido aristotélico, o agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó da trama e do desfecho, faz passar os personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade” (p.8), a velha arte de contar histórias.

O ensaio *The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Rancière?* de Rob King deu historicidade às assertivas do filósofo francês, fornecendo-nos um modelo expandido da mitologia fundadora de Gunning. O relato da passagem do dito ‘primeiro cinema’, embebido dos “números populares de palco, *sketches* de vaudeville, *charges* políticas, apresentações de lanternas máginas”<sup>61</sup>, aos *Film d’art* franceses e as obras histórico-educativas e melodramáticas italianas, entre 1908-1915, significou a reforma moral burguesa exercida sobre uma forma de arte popular em expansão, bebendo da fonte teatral e literária para realizá-la; mas também, significou a supracitada ‘traição’, quando uma técnica originada no seio do regime estético é incorporada pelas velhas formas e gêneros do regime representativo. Contra a passagem direta do ‘cinema de atrações’ ao modelo narrativo de Gunning e cia., King introduz “o que Frederic Jameson chamou de ‘mediador evanescente’; isto é, um termo que reconcilia opostos apenas para desaparecer na invisibilidade quando a reconciliação é atingida” (p.157). Este ‘estágio transitório’, onde tese (estético) e antítese (representativo) se confrontam para produzir uma nova síntese de ‘identidade artística híbrida’, e que atinge sua forma definida no modelo do filme clássico à partir de 1915, é que definiu este objeto mestiço, entre *opsis* e *muthos*, que põe em jogo o indiscernível na própria imagem, sua submissão funcional à trama e sua experiência sensível, a combinação mútua que Rancière alegou ser a própria natureza da fábula cinematográfica.

---

<sup>61</sup> KING, Rob. “The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Rancière?” Em DULAC, Nicolas, GAUDREAU, André e HIDALGO, Santiago (ed.) *A Companion to Early Cinema*. John Wiley & Sons, 2012. p. 142



A explicação é tentadora, mas devemos prosseguir com cautela. O 'retorno do reprimido' de Rancière é inteiramente baseado numa dinâmica das partilhas do sensível. Para Rancière, "o cinema como ideia da arte preexistiu ao cinema como meio técnico e como arte particular"<sup>62</sup>. O cinema seria *produto* de uma vontade, de uma certa forma de comunidade sensível denominada regime 'estético', onde a arte e sua forma singular de povoar o mundo com objetos realiza um conjunto específico de operações; e que, no entanto, ao trair sua vocação, a prática artística recorre a um outro regime sensível que lhe é anterior, na alusão a um movimento de restauração, uma revolução passiva gramsciana na dialética das sensibilidades! Uma força de vontade estética constrói uma técnica que uma velha contra-força mimética/representativa que era hegemônica séculos e séculos atrás esmaga. O cinema nasce deste choque. Mas o lugar de onde Rancière caracteriza a ideia de 'narrativa cinematográfica' – a forma como procura explicar que o cinema *também* conta histórias, e não só capta as vibrações luminosas do mundo –, uma trama mimética organizada em atos dramáticos, encadeadas por ações verosimilhantes, e reverberando um certo *ponderatio* clássico (e não outra), é tão meramente teórica quanto o da forçosa moldura cognitiva de Bordwell. Tudo que não pertence a este mesmo invólucro, para Rancière, está, ao invés disto, do lado da máquina, a ferramenta de reprodução dos corpúsculos brilhantes da luz na superfície granular da película que inscreve nela o ritmo do mundo. Então não é que o filósofo desmonte a querela modernista cinema-versus-narrativa. Ele a repete com passos extras, revoga o absolutismo de uma diante da outra, troca partenogênese por simbiose. Sua separação entre praxis e *techné* parte da origem aristotélica e não do que foi a literatura do romance moderno. Tudo se passa ainda como se o cinema não tenha outras lógicas de fabulação. Todas as suas histórias são, no fundo, histórias postiças. É por isto que o 'retorno do reprimido' de Rancière soa muito mais como a mesma volta voluntariosa às brumas do passado.

É preciso abandonar de vez esta espécie de realismo modernista onde o cinema é definido essencialmente pelas texturas que ele capta, pela luz que ele registra dos corpos em grãos evanescentes, em contraposição a um narrar monológico e moribundo que nem mesmo o cinema clássico o fez. A definição técnica que pode realmente interessar à teoria dos mundos possíveis passa menos

---

<sup>62</sup> *Ibid.* RANCIÈRE. 2013. p. 11

pelo que ele arquiva do mundo em formaldeído, e mais pelo que ele adiciona a ele no ato da projeção. Menos pela sua ontologia fotográfica ou capacidade de apreensão temporal, e mais pela ilusão que ele produz como uma camada extra ao nosso próprio mundo, a abertura da representação a outro espaço-tempo do visível. Isto envolve revogá-lo como filho do desenho realista ou da fotografia retratista - de Coubert ou de Niepce/Daguerre - e requisitar a sua genealogia à partir de Kircher ou Reynaud, da lanterna mágica e das trucagens de luz dos espetáculos de fantasmagoria do século XVIII<sup>63</sup>, sua origem romântica/gótica e seu dom absolutamente inato à 'contrafactualidade visual'.

#### IV. Há Espíritos Por Toda Parte... Estão ao Nosso Redor...

Há também aqueles que chegam tarde demais...

“É impossível fugir do destino”, diz o professor Van Helsing quando cruza com o agente imobiliário Harker, protagonista de *Nosferatu, Sinfonia do Terror* (1922). O ambicioso jovem burguês viaja para um castelo longínquo na Transylvania a fim de vender uma mansão em sua terra natal. Mal sabe ele que foi o futuro que organizou o seu passado. O encontro com o Nosferatu alastra um efeito em cadeia incontrolável, e então, já é *tarde demais*. O conde está sempre dois passos à sua frente, trazendo uma das coisas mais aterrorizantes que alguém na aurora da década de 1920, depois da extinção de um quarto da população mundial nos anos anteriores, poderia temer: a peste. Muitos exemplos de predestinação pululam na obra de quicá o maior gênio do cinema silencioso, por exemplo, na tempestade final de *Aurora*, no pacto com o Mefistófeles de *Fausto*, ou no amor impossível do casal aborígene de *Tabu* (algumas destas obras serão analisadas nos próximos capítulos). Somam-se a elas uma carga de penitência vivenciada sempre por algum dos personagens que, não fosse o brilhantismo transfigurador do *misè-en-scène* de Murnau, confundiria-se com um *ethos* católico de um Deus penalizador, que, para aceitar a redenção, necessita fazer o sujeito comer o pão que o Diabo amassou, do arrependimento ao sacrifício e a destruição da falsa imagem. Como se não bastasse a névoa misteriosa que circundou a realização de *Nosferatu, Sinfonia do Terror* – da gênese do projeto num caso extraordinário ouvido pelo místico Albin Grau (produtor

---

<sup>63</sup> Ver MANNONI, Laurent. *A Grande Arte da Luz e da Sombra*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

e diretor de arte) durante as guerras balcânicas, à aparição da sua esotérica *Prana Films* e a reunião absolutamente circunstancial de equipe e elenco, passando pelos boatos que o ator principal, maquiado até as vísceras, era um vampiro de verdade (e que também era o próprio Murnau), terminando nos direitos autorais cobrados na justiça pela viúva de Bram Stoker, que faliu a produtora e seu *one-hit wonder* e quase fez o filme desaparecer – foi o próprio diretor quem, uma década depois, esqueceu o conselho que pôs na boca do personagem-biólogo, numa grande ironia autobiográfica. Ele foi vítima fatal de um acidente automobilístico à caminho do porto, onde iria comprar uma passagem de navio para Nova York; sua astróloga lhe alertou não fazer a viagem por terra<sup>64</sup>.

Para além do esforço de imputar espiritualidade à carnalidade de suas imagens, me parece proveitoso conceber que o dilema basilar de *Nosferatu, Sinfonia do Terror* envolve algo muito mais secular: um chegar tarde demais, a impossibilidade de enfrentar, no pé-a-pé, um adversário que se move fantasmagoricamente, por desaparecimento e reaparições. Como Thomas Elsaesser muito bem notou, a primeira grande obra prima de F. W. Murnau é “sobre redes de contágio e contaminação que também são redes secretas e subversivas de comunicação. As linhas de atração e repulsão que conectam Nosferatu a Marker ou a Mina tecem uma teia sutil de interação e dependência, de transferência e substituição” (p. 156). O vampiro comunica-se telepaticamente com seu laçao. A iminência do perigo de Hark surge num pesadelo da sonâmbula Mina. As comunicações não dependem de presença, e “estes diferentes níveis de contato carregam o filme com um tipo de energia que dá ao vampirismo a sua extensão metafórica de significado, reverberando, por exemplo, no filme dentro do filme” (uma explicação científica que Van Helsing nos dá sobre esta forma simbiótica de alimentação das plantas carnívoras na natureza). Este elã vital repercute no estilo da obra: “Com um corte, duas imagens separadas por quilômetros de distância ganham, ali, um mesmo espaço”<sup>65</sup> (Fig. 14 e 15). Contra a montagem paralela, através da qual Griffith levava seus heróis à glória, está esta aproximação simbiótica de elementos equidistantes. Murnau fez de seu sanguessuga muito mais que o

<sup>64</sup> Ver ELSAESSER, Thomas. “No End to Nosferatu” em ISENBERG, Noah. *Weimar Cinema: an Essential Guide to Classic Films of the Era*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2009.

<sup>65</sup> ANDRADE, Fábio. “Os Mundos Intrusos de Murnau” publicado em Revista Cinética, Dezembro de 2008. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/murnaufabio.htm>

retorno apocalíptico de uma Alemanha Imperial evocado pela tolice e ganância dos jovens empreendedores capitalistas da República de Weimar, a profecia que Kracauer viu nele. Ele o tornou a imagem e figuração de um novo modo de ser e estar no mundo, um *zeitgeist* que explica bem melhor que a predestinação religiosa a razão pela qual seu protagonista jamais poderá chegar a tempo.



Em *He Had No Reflection: Vampirismo, Percepção e Imagens Técnicas*, Erick Felinto descreveu como “a imagem cultural do vampiro (que, como narra a tradição, não emite reflexo) aponta para um processo de espectralização do mundo, gerado pelas imagens técnicas e pelas incertezas dos grandes avanços tecnológicos pós-Revolução Industrial”. Neste sentido, há uma associação direta entre o mundo das técnicas mecânicas no século XIX e a figura do vampiro. Segundo o autor, “o cinema, como já se notou diversas vezes, foi responsável por engendrar duplos espectrais que desestabilizaram as seguranças dos sujeitos modernos, submetendo-os a uma espécie de vampirismo psíquico traumático”<sup>66</sup>. Neste sentido, o livro do conde de Bram Stoker, publicado dois anos depois da primeira exibição dos cinematógrafos do Lumière, é a realização do mito moderno da dissolução do sujeito na era das experiências tecnologicamente mediadas, sua transformação em autômato, pois “tudo aquilo que insiste em retornar da morte perturba a segurança e a elegância do tempo” (p.137). O comentário de Felino e sua associação entre a ideia de vampirismo e o surgimento de novas tecnologias de duplicação remete frontalmente à forma como Friedrich Kittler interpretou a recorrência do tema do *doppleganger* (duplo) na literatura do *fin-de-siècle* e nos anos que antecederam o

<sup>66</sup> FELINTO, Erick. “He had no Reflection: Vampirismo, Percepção e Imagens Técnicas” em *ALCEU*. v.10. n.20. jan/jun de 2010. p. 140

surgimento do cinema, sendo ele um dado ontológico de uma renovada forma de percepção de si.

Para Friedrich Kittler, “o duplo não é um tema que acidentalmente recai sobre o cinema, mas é, antes disto, o registro narratológico das condições técnicas do meio”<sup>67</sup>, é o “ato do filme filmar a si mesmo”<sup>68</sup>. Historiadores como Sigfried Kracauer ou Lotte Eisner já haviam notado a prevalência do tema do ‘duplo’ nos *autorenfilms* alemães dos 1920s, aqueles que chamamos vulgarmente de filmes expressionistas, como *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wise, 1920), *O Golem, Como Ele Veio ao Mundo* (Paul Wegener e Carl Boese, 1920), *Mabuse, O Jogador* (Fritz Lang, 1922) ou *Nosferatu* (F.W. Murnau 1922). À partir do Festival de Pordenone de 1990, tornou-se claro que o período Guilhermino anterior também comungava do assunto e que “não poderia-se negar que um número significativo de filmes de *dopplegangers* se encontravam dentre os tesouros redescobertos”, como *A Segunda Vida* (Franz Hofer, 1912), *Onde está Colleti?* (Max Mack, 1913), *O Outro* (Max Mack, 1913), *Os Contos de Hoffman* (Richard Oswald, 1916) e o já clássico *O Estudante de Praga* (Stellan Rye, 1913), onde um personagem vê o seu *doppleganger* sair do espelho e cometer crimes (Fig. 16). “Mesmo o primeiro cinema alemão parece não escapar aos efeitos de duplicação e espelhamento”, escreveu Thomas Elsaesser, adicionando que estas obras “captam de forma muito sofisticada os processos fílmicos e contêm muitas referências à situação cinematográfica como uma de ‘duplicação’<sup>69</sup>. Robert James Kiss chegou a enumerar 203 filmes dos mais diferentes gêneros que abordam a temática dos *dopplegangers* lançados nestes anos<sup>70</sup>. Na primeira exibição pública na Alemanha (e quiçá no mundo), o famoso *Wintergartenprogramm* em 1895, os 'dois' irmãos Skladonowski encontravam a sua imagem duplicada na tela, e os quatro cumprimentavam o público no término da sessão (Fig. 17). Esta dominância temática na Alemanha é significativa, é claro,

<sup>67</sup> HARRIS, Jan. “Cinema and Its Doubles: Kittler v. Deleuze” em BENNETT, Bruce, FURSTENAU, Marc e MACKENZIE, Adrian. (org.) *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008. p.88

<sup>68</sup> KITTLER, Friedrich. *The Truth of The Technological World: Essays on the Genealogy of Presence*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013. p.200

<sup>69</sup> ELSAESSER, Thomas e WEDEL, Michael (ed.) *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam University Press, 1996. p. 10-11

<sup>70</sup> Ver KISS, Robert. *The Doppelganger in Winhelmine Cinema (1885-1914): Modernity, Audiences and Identity in Turn-of-the-Century Germany. 2 Volumes*. Tese de Doutorado defendida em The University of Warwick / Dept. of German Studies. Junho de 2000.

embora deva-se mencionar também que o tema foi bem onipresente alhures nas primeiras décadas do cinema. Denson chama a atenção à sua aparição no *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910) de Thomas Edison, por exemplo<sup>71</sup>. De Meliès a Griffith, as narrativas do cinema silencioso são repletas de espectros, duplos e segundas vidas no olhar que lançam ao fenômeno da modernidade.



A interpretação que Kittler faz da prevalência do tema é radicalmente técnica. Segundo ele, “toda formulação histórica sobre o ser humano, suas significações e sociedades, devem ser rigorosamente embasadas nas suas condições de inscrição, em outras palavras, na montagem de tecnologias midiáticas reinantes”, na forma como elas “armazenam, processam e transmitem” materiais. Tudo deve “ser sacrificado em nome desta mediação”<sup>72</sup>. O cinema, junto do gramofone e da máquina de escrever, constituíram a tríade de tecnologias de reproduzibilidade que formaram a “rede de discurso”<sup>73</sup> dos 1900s - a passagem do texto escrito dos 1800s para a duplicação da palavra, da imagem e do som. Mais do que simplesmente alterar as formas expressivas e artísticas, elas moldam o aparato psíquico do sujeito de uma forma única. E portanto, “recusando-se a subordinar a tecnologia à cultura (o *doppelganger* como um upgrade das fantasias românticas), psicologia (o duplo como

<sup>71</sup> Ver DENSON, Shane. *Postnaturalism: Frankenstein, Film and the Anthropotechnical Interface*. Verlag, Bielefeld: Transcript, 2014.

<sup>72</sup> Ibid. HARRIS. 2008. p. 91

<sup>73</sup> A definição fornecida por Kittler: “‘Redes de discurso’ designa uma rede de tecnologias e instituições que permitem a uma dada cultura selecionar, arquivar e processar dados relevantes”. KITTLER, Friedrich. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990. p. 369. Harris comenta a exterioridade do conceito: “Como na episteme do ‘arqueológico’ de Foucault, dentro da qual assertivas não podem ser atribuídas a uma intenção individual ou coletiva, mas localizado no ‘campo anônimo’ cuja configuração define a possível posição de um sujeito falante, as ‘redes de discurso’ são radicalmente extrínsecas”. HARRIS, Jan. Ibid. p.90

natalidade da psicanálise) ou à história social, ele confere absoluta prioridade às ‘redes de discurso’ contra estes termos” (p.96). O cinema participa de um momento histórico das tecnologias de duplicação, e é por isto que o *doppleganger* é o seu grande tema inicial.

A forma de operação da máquina cinematográfica difere, em natureza, das outras de seu tempo. Enquanto o gramofone registra a transcrição contínua do som no disco de cera, o cinema, por conta da “impossibilidade de armazenamento direto dos dados ópticos, é ‘um meio incapaz de rastrear a amplitude do *input* de dados’, e deve a sua existência a cortes, sampleamentos e seleções”, a começar pela “trucagem que precede todas as trucagens”, isto é, a ilusão da continuidade do movimento. Não podendo armazenar todas as dimensões do visível e da luz - suas altas frequências e milhares de unidades de luz por minuto - o cinema existe em um paradoxo entre a indicialidade da fotografia estática, fraturada em quadros, qual reconhecida por Bazin, e a reativação de sua unidade imaginária na projeção, uma questão de “decomposição e síntese”, de modo que “a imagem animada é sempre uma imagem *reanimada*” (p.91-2). A descrição de Kittler soa como a que Baudry faz do aparato, onde há “a reconstituição da unidade à partir de elementos descontínuos” e uma fundamental “diferença negada”<sup>74</sup> que o aparato pressupõe. No entanto, se para o ulterior, o cinema “reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho, descoberto por Lacan” (p.395), para Kittler, o cinema é justamente a sua implosão; ele exhibe um corpo fragmentado e reconstituído como o outro duplicado da percepção, que “comunica ao espectador o fato chocante de que um sensorio aparentemente unificado pode ser replicado por uma mídia tecnológica discreta”<sup>75</sup>, e que, neste sentido, sua própria subjetividade humana é absolutamente desnecessária. Não é espelho, é outro sem alma. Ele representa o grande trauma do pós-humano. Para Kittler, o cinema é “uma invasão exterior que expurga a ilusão de interioridade” do suposto ego. Na celulóide, “o corpo reanimado retorna como *inquietante*”, orgânico e sem alma, como a figura do golem que representa um perigo iminente, “o estúpido duplo de uma humanidade

---

<sup>74</sup> Ibid. BAUDRY. 1983. p. 389

<sup>75</sup> “(...) a ilusão da imagem em movimento é a ruína do estágio do espelho (como ilusão), e ao explodir ‘o narcisismo do conceito que alguém tem do próprio corpo’, a imagem (re)animada comunica ao espectador o fato chocante que um sensorio aparentemente unificado pode ser replicado por uma mídia tecnológica discreta”. Ibid. HARRIS, 2008. P. 93

que não existe mais desde que as mídias puderam substituir o sistema nervoso central”<sup>76</sup>.

Qual o “complexo de mumificação”<sup>77</sup> que, desde o embalsamento egípcio, Bazin reconhece como a gênese das artes plásticas, o cinema de Kittler é “uma técnica que permite conservar - e, portanto, arquivar - corpos em formaldeído”<sup>78</sup> como nunca antes visto nas formas de armazenamento. Ela replica o corpo humano. Mas o faz renascer, na transmissão, já esfacelado de interioridade, como um autômato, sem a objetividade essencial. Escrevendo sobre um documentário de tauromaquia, Bazin chamou atenção ao fato de que a solenidade da morte neste tipo de espetáculo é realçada pela sua possibilidade de contínua reprodução, pelo fato de que “na tela, o toureiro morre todas as tardes”<sup>79</sup>. A metáfora de Kittler é similar, e no entanto, oposta a esta. Sobre um dos curtas-metragens de Méliès, onde “filmou num açougue algumas cenas que mostravam todo o processo desde o abate do porco e seu desmembramento até a produção da linguiça” e projetou-o inversamente, de maneira a reconstituir a retro-passagem da salsicha ao porco, Kittler escreve que “pela primeira vez na história, essa proclamação milenar, a ressurreição da carne, ocorreu no real”<sup>80</sup>. O corpo vai da morte à vida e, no entanto, retorna como um corpo patético, um duplo. “É justamente essa interrupção do ciclo de retroalimentação entre um corpo e seu *doppelgänger*”, adiciona o autor, “seja no espelho, na imagem própria do corpo arquivada internamente ou no olho afirmativo do outro - que define as mídias técnicas”<sup>81</sup>. É por isto que o espectador que assiste o próprio corpo reencarnado no ecrã frequentemente acha seus gestos ridículos ou estranhos, e, em casos extremos, não reconhece a si mesmo. Do mesmo jeito que a voz gravada parece outra que não a nossa. A tela cinematográfica espelha “não um corpo ideal e integrado, mas um golem mal agrupado, nascido de um 'detector de

---

<sup>76</sup> Ibid. KITTLER. 2013. p. 202

<sup>77</sup> BAZIN, André. “Ontologia da Imagem Fotográfica” em *O Que é o Cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014

<sup>78</sup> KITTLER, Friedrich. *Mídias Ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. p.232

<sup>79</sup> Ver BAZIN, André. “Morte todas as tardes” em XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilmes, 1983

<sup>80</sup> Ibid. KITTLER. 2016. p.234

<sup>81</sup> Ibid. p. 258



rastreamento' técnico-mediático"<sup>82</sup>, e assim, ela “desmembra o narcisismo que está sob uma concepção unificada do corpo”<sup>83</sup>.

Este outro corpo nunca se torna objeto necessário de sublimação, como o fora para várias das teorias escopofílicas. Supõe-se que, lá pelos idos 1890s, a descoberta desta replicação possível tenha gerado mais inquietância especular que satisfação ou plenitude. Em *O Inquietante*, publicado pela primeira vez em 1919, Freud empreendeu uma investigação do ‘estranho familiar’ denominado por *unheimlich*, “a impressão deixada por figuras de ceras, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados”<sup>84</sup> e suas ‘segundas vidas’, em algo análoga à “animação do inorgânico” de Worringer. O psicanalista baseara-se no trabalho de um de seus parceiros, Otto Rank, intitulado *O Duplo*, publicado em 1913, e que parte justamente da análise do *Estudante de Praga* de Stellan Rye (Fig.16). Kittler rejeitava a interpretação psicanalítica do fenômeno, e considerava o pecado de Rank “ignorar a transição entre texto escrito (1800) e mídia de reprodução (1900)”, e que “sua fidelidade ao aparato psíquico de Freud obstrui quaisquer entendimentos do meio técnico”<sup>85</sup>, como a afirmar que a condição de possibilidade mesma da psicanálise é a consumação e esquecimento do aspecto antropotécnico. Não obstante, o esforço por descrever esta sensação de natureza estética é significativo das mudanças que ocorriam naquela altura, e esta consonância contribui para a leitura de *Nosferatu, Sinfonia do Terror* como uma obra sobre esta mesma e súbita invasão especular que Kittler descreve.

A associação entre a invenção do cinema e a produção de um ‘sensório aparentemente unificado’ é ligada por Vivian Sobchack a uma particular etapa de desenvolvimento tecnológico do capitalismo onde ela se insere. Em *The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic Presence*, a autora reconhece o impacto que tecnologias que são tanto expressivas quanto perceptivas (p.e.: fotografia, cinema, televisão, computador) exercem sobre nós, “transformando radicalmente não apenas a nossa compreensão do mundo, mas também a nossa apreensão de nós mesmos”, e que “cada tecnologia não só media diferentemente as

<sup>82</sup> *Ibid.* HARRIS. 2008. p. 93

<sup>83</sup> *Ibid.* KITTLER. 2013. p.191

<sup>84</sup> FREUD, Sigmund. “O Inquietante” em *Obras Completas Vol. 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 340

<sup>85</sup> *Ibid.* HARRIS. 2008. p. 94

nossas figurações de existência corporal mas também as constitui”; por outro lado, diferentemente de Kittler, deixa bem claro que “a tecnologia nunca chega à sua especificidade material e função particulares em um contexto neutro com efeito neutro”; que, ao contrário, “ela é definida historicamente não só por sua materialidade, mas também por seu contexto político, econômico e social”<sup>86</sup>. Neste sentido, toda técnica é técnica experimentada. O cinema é uma ferramenta onde o tempo “visivelmente heterogêneo” surge como um vir-a-ser contínuo que acumula uma experiência, e “os espaços múltiplos e não-contíguos também são abreviados e localizados na síntese espacial e material de um corpo particular” (p.152). Este corpo particular - que sintetiza espaço-tempo objetivo e subjetivo - com o qual o espectador se depara na sala de cinema, é sempre um *corpo anônimo*. A experiência é a de um anônimo que dá-a-ver, que acumula experiência, em contraposição com a ‘morte’ de Barthes promovida pela fotografia; tem o estatuto de uma soma pois é experiência vivida pela subjetividade do ‘outro’. O cinema estaria em correlação com “o segundo ‘momento’ transformador de ‘revolução tecnológica dentro do próprio capital’, de acordo com Jameson”, onde “o motor de combustão interna e a eletricidade, literalmente re-energizaram o capitalismo de mercado para a estrutura altamente controlada e muito mais expansiva do capitalismo de monopólio” (p.146). Recorrendo aos “três momentos históricos cruciais e expansivos, marcados por ‘uma revolução tecnológica dentro do próprio capital’ e pelas respectivas ‘lógicas culturais’ correspondentes e dominantes em cada um deles” que Jameson esboçou, a leitura ‘mídio-materialista’ de Sobchack persegue uma associação entre as três etapas (o capitalismo de mercado em 1840, o capitalismo de monopólio em 1890 e o capitalismo multinacional em 1940), três formas culturais (realismo, modernismo e pós-modernismo) e três invenções tecnológicas de representação da imagem (o fotográfico, o cinematográfico e o eletrônico).

A descrição que Sobchack faz do ‘corpo anônimo’ é em algo semelhante à que Stefan Andriopoulos faz das ‘corporações invisíveis’ em *Possuídos: crimes hipnóticos, ficção corporativa e a invenção do cinema*. O autor também reage à soberania da ontologia midiática, para quem “Kittler acaba considerando o ‘hardware’ [suporte físico] mais fundamental do que os discursos e fantasias que permitem o surgimento e moldam sua realização e sua apropriação contingentes”.

---

<sup>86</sup> SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodying and Moving Image Culture*. Berkeley, California: University of California, 2004. p. 136-7

De inspiração benjaminiana, o autor persegue uma abordagem transmidiática e simbiótica, pondo lado-a-lado a invenção tecnológica, textos médicos ou jurídicos, e observando o quão fundamental não foram também as visões metafísicas para a constituição dos meios; por exemplo, como “o surgimento gradual da televisão, no fim do século XIX e início do XX, decorreu não apenas de fatores imanentes à tecnologia, mas também da pesquisa espiritualista sobre a clarividência de *médiuns* sonambúlicos”<sup>87</sup>. Neste sentido, a correlação entre a técnica de duplicação da imagem, a psicanálise e os textos sobre hipnose, e a apropriação de narrativas do romance gótico sobre a figura do *doppleganger* no *fin-de-siècle* (de Hoffman e Maupassant a Rimbaud e Dostoievski), bem como do que denomina ficção corporativa (Brock, Kafka...), são colocadas sem hierarquias deterministas ou subordinações de causa-e-efeito, constituindo um grande painel de momento histórico. Magia e técnica aqui se equivalem. Investigando o poder de sugestibilidade do cinema, Andriopoulos faz de sua descrição das corporações invisíveis, onde “pessoas jurídicas invisíveis que assumiam o controle dos membros ou ‘órgãos’ que possuíam” (p.186), algo bastante análogo ao corpo anônimo cinematográfico do capitalismo de monopólio descrito por Sobchack ou ao tema kittleriano do *doppleganger* - que implode a ilusão de interioridade com a imagem e semelhança da exterioridade como gólem, e produz o 'estranho familiar' que permeou a modernidade e a segunda revolução industrial.

O tema do duplo é uma expressão fecunda da condição de identidade fragmentada do povo alemão na entrada do século XX, um país recém-formado, que passou incólume à primeira revolução industrial e viveu uma acelerada segunda, com seu mundo social igualmente fraturado entre a ascensão da sociedade civil democrática e a sobrevida do império pós-bismarckino<sup>88</sup>. Um recurso deveras comum nos *autorenfilms* da época para dar representação a este estado de de temor à invasão do sensório-integrado alheio era aquele cuja alcunha foi o nome de seu maior aperfeiçoador, o processo *Schufftan*. Nada mais que uma sofisticação das trucagens à Mèlies, através de um complexo sistema de espelhamentos e vidros pintados posicionados frente à câmera, produzia-se a soma de uma imagem externa

---

<sup>87</sup> ANDRIOPOULOS, Steffan. *Possuídos: Crimes Hipnóticos, Ficção Corporativa e a Invenção do Cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. p. 25

<sup>88</sup> Ver RETALLAC, James. *Germany in the Age of Kaiser Wilhelm II*. Hampshire, London: MacMillan Press, 1996.

àquela que era filmada, como numa sobreposição rudimentar (fig. 20 e 21). Como Kittler afirmou, "todos os irresistíveis e incontrolláveis efeitos de choque provocados por Lumière, Méliès e Griffith têm uma explicação psicotécnica"<sup>89</sup>. Podemos adicionar a isto que certos mecanismos de narração também podem o ter. Não raro, os diretores do cinema silencioso se utilizavam do processo *Schüfftan* para adentrar histórias-dentro-das-histórias e para trazer imagens externas para dentro das cenas, gerando um acúmulo de camadas na própria imagem [onde filmes como *A Carruagem Fantasma*, de Victor Sjöström, por outro lado, recorriam à fusão para produzir o mesmo resultado (fig. 18 e 19)]. O sentido do efeito especial é assentir que o cinema é a arte onde dois ou mais mundos colidem, porque ele faz justapor filmagens de momentos espaço-temporalmente distantes.

De maneira semelhante, a montagem simbiótica de *Nosferatu*, *Sinfonia de Terror* e seus saltos quilométricos gerados por monstros telegráficos atestam esta 'invasão de um sensorio aparentemente unificado'. Elas demonstram formalmente o tema do filme: o choque que o cinema promove entre o mundo interno da percepção e o externo artificialmente criado por um morto-vivo, fazendo colidir a subjetividade do espectador com outra externa, a subjetividade mecanicamente reproduzida. Poucas vezes na história do cinema, esta situação foi tão bem metaforizada quanto numa das sequências finais, rodada de maneira bastante simples, em plano-e-contra-plano, onde a sonâmbula caminha em direção à janela negra, e do outro lado, emoldurado (ou aprisionado) contra um fundo escuro e sedento por sangue, o monstro anuncia a sua invasão final (fig. 22 e 23). Sentado na poltrona, Harker dorme. É impossível esperar dele, o jovem burguês de mentalidade empresarial, chegar antes da hora para salvá-la, e enfim refundar a unidade da família. Há de vencer o vampiro que, a nível do *plot*, cumpre a função de "separar o casal, e, em nome do pai, reclamar a noiva virgem"<sup>90</sup>. Há de vencer o cinema, ferramenta do maquinismo que, "com sua perturbação da ordem social, com sua duplicação da atividade humana (na maquinização do trabalho) e do mundo (as imagens técnicas) (...) ameaçava a tranquilidade do *self* burguês". Só os primeiros raios de luz do dia podem vencer o vampiro e torná-lo poeira. Assim como, na sala de cinema, são as vagarosas lâmpadas incandescentes que anunciam ao espectador a possibilidade

<sup>89</sup> *Ibid.* KITTLER. 2016. p. 247

<sup>90</sup> *Ibid.* FELINTO. 2010. p. 140

de pôr fim a tamanha agonia. Do mesmo jeito que, para Mikhail Bakhtin, a linguagem nos fez esquizofrênicos; podemos dizer que o cinema nos revelou seres telepáticos, *médiuns* de outros mundos.



## V. Do Prazer do Pertencimento

No início de *The Massacre*, acompanhamos o pedido de casamento do *scout* à moça que convive com ele: "você iria comigo para o Oeste?" A pergunta nos lança numa bifurcação, e imaginamos qual caminho seguiremos à partir daí. O início de

um romance ou de um amor não-correspondido? Uma possível migração? Antes que a escolha seja feita, um evento interrompe a ação e surge um segundo pretendente, mais jovem e bem vestido. A possibilidade de um triângulo amoroso se desenha. Haverá um conflito que escalará às vias físicas? Teria a moça aceitado a proposição não houvesse ocorrido a interrupção? O *scout* puxa a pistola. Haverá um crime de um sujeito atávico incapaz de gerir emoções, ou a reação do jovem adversário será maior? No entanto, o *scout* guarda a pistola e cumprimenta o mais jovem. Seu amor por ela é puro o suficiente para se gratificar com a felicidade alheia. Então, ele parte para o *front* da guerra. Por ora, esquecemos do casal, e estamos diante de uma emboscada. Os brancos atacam uma tribo indígena, onde um pai, uma esposa e uma criança parecem viver em paz. Sobreviverão? Estas perguntas desaparecerão com o desenrolar do filme. Naturalmente, o avançar do tempo, a sucessão de estados narrativos, e a atualização do mundo ficcional nos fazem esquecer de coisas que não foram, e que agora, jazem sepultadas (para se recordar dos sub-oficiais mortos, o filme precisa terminar com um *in memoriam* do seu enterro). No entanto, como distilar a fábula central simplesmente à partir do *closure* e ignorar todos os outros movimentos mentais que nos levaram até ele?

Em *The Role of The Reader - Explorations in the Semiotics of Text*, Umberto Eco nos indica que o conceito de 'fábula' diz respeito a "uma série mais precisa de macroproposições" que o leitor elabora "por uma série imprecisa de abstrações mediadoras"<sup>91</sup>. Ou seja, trata-se de uma espécie de resumo da ópera que envolve o preenchimento de lacunas e o esquecimento de pontas que não cooperam à máxima em gestação. Para Eco, há um certo equívoco na teoria literária que considera "que estas macroproposições devem constituir uma síntese de microproposições expressas a nível das estruturas discursivas" (a célebre fórmula *fabulae-syuzhet*), porque ela dependerá necessariamente do "nível de abstração com o qual o leitor é capaz de lidar" e porque "ela pode ser estabelecida e reconhecida em diferentes níveis", à partir de múltiplos critérios de leitura; ou seja, é um engodo. Por isto, seria mais adequado falar em 'fábulas possíveis' diante da estrutura discursiva do texto. Nos primeiros dois versos da *Divina Comédia* de Dante, exemplifica o autor, existem ao menos quatro fábulas possíveis em jogo. Um dos textos pioneiros na aplicação da teoria dos mundos possíveis aos estudos

---

<sup>91</sup> ECO, Umberto. *The Role of The Reader - Explorations in the Semiotics of Text*. Bloomington: Indiana University Press, 1979. p.28

literários, *The Role of The Reader* responde a estes problemas através das idéias de 'leitor modelo' e suas 'travessias por inferência'.

Para Eco, a noção de uma 'obra aberta' (em contraposição à obra fechada) não implica nem um texto lacunar, nem a traição do leitor em relação ao texto original, e sim a de uma mais vasta amplitude interpretativa possível contida na própria estrutura discursiva da obra. "O tipo de cooperação requisitada ao leitor", escreveu o autor, "a flexibilidade do texto em validar (ou ao menos não contradizer) a maior latitude de proposições interpretativas - tudo isto caracteriza a estrutura narrativa como mais ou menos 'fechada'" (p.33). Em algum lugar, isto quer dizer que "você não pode usar o texto como quer, apenas como o texto quer que você o utilize" (p.9), que, sendo aberta, ela não é arrombada. Uma gama de possibilidades é contida e apontada na própria forma do texto, sugeridas pelo autor para aquele que considera seu 'leitor modelo'. Este é uma figura da abstração que é pensada pelo escritor como alguém que é "supostamente capaz de interpretar as expressões da mesma forma que o autor as gera" (p.7), alguém que compartilha do mesmo repertório de inventário, propriedades, etc., e que compreenderá palavra por palavra tudo que está em jogo. "Para fazer seu texto comunicativo", descreve Eco, "o autor tem de assumir que a reunião de códigos na qual se apoia é compartilhada por seu possível leitor". Portanto, entre a obra aberta e a obra fechada, há uma diferença de grau mais que de natureza, onde o autor elabora artisticamente uma mais ou menos extensa trajetória de possibilidades em jogo na qual o leitor se aventura.

No decurso da experiência narrativa, o tal 'leitor modelo' realiza contínuos atos de interpretação e formulação sintética, de maneira que "a fábula não é produzida apenas quando a leitura do texto foi terminada: ela é o resultado de uma contínua série de abduções realizadas durante o percurso da leitura", isto é, ela é "sempre experienciada passo-a-passo" (p.31). A cada momento, o leitor é obrigado a lidar com uma mudança de estado ou lapso de tempo no mundo ficcional que se desenrola à sua frente, e para isto, ele executa mentalmente "operações extensivas intermediadas", ele "considera as várias macroproposições como assertivas sobre os eventos que estão ocorrendo em um mundo possível estático". Estes saltos imaginativos são aquilo que Umberto Eco denomina como 'travessias por inferência'. Nelas, ele faz previsões, imagina desdobramentos, espreme o suco de possibilidades daquilo que lê. O estado futuro do mundo ficcional deve "comprovar

ou negar suas hipóteses” (p.32) à cada instante. Superando a arquitetura monolítica do sistema *fabulae-syuzhet*, o autor pensa num outro que é mais colaborativo, onde há a formulação de múltiplas fábulas florescendo num e mesmo texto à partir das possibilidades entrevistadas pelo leitor.

No entanto, faz-se necessário ressaltar que as ‘travessias por inferência’ não são “meras iniciativas caprichosas por parte do leitor, mas elucidadas pela estrutura discursiva e pela estratégia textual como componentes indispensáveis para a construção da fábula” (p.32). Estão contidas nas operações da narração. Elas induzem o leitor a “imaginar o próximo passo de uma dada história” e “encarar um estado de disjunção de possibilidades”. Nem todas estas histórias serão atualizadas. A maioria perecerá no esquecimento, mas continuarão latentes na obra como “rascunhos de outra história, que a atual poderia ter sido caso as coisas tivessem se desenrolado de maneira diferente (isto é, houvesse o mundo ficcional, assumido como o ‘real’, sido organizado de outra maneira” (p.217). A não-consumação desta possibilidade que, porém, é parte integral da obra, é a razão pela qual “o conceito de mundos possíveis é indispensável quando desejamos falar sobre ‘travessias por inferência’”, elas dizem respeito “a indivíduos e propriedades que pertencem a diferentes mundos imaginados pelo leitor como possíveis desdobramentos da fábula”. Apenas enquadrando-as neste modelo ontológico que é possível diferenciá-las “dos fechamentos semânticos, isto é, dos procedimentos de atualização das estruturas discursivas”, do mais tradicional e simplório *closure* que o binômio fábula-syuzhet naturalmente nos induz a perseguir

A noção de ‘travessia por inferência’ pode nos auxiliar a executar o movimento contrário àquele que Griffith fazia em seus filmes: ir do fechamento à abertura. Diversas obras do homem que disputava com Thomas Ince o lugar de proeminência no berço da indústria hollywoodiana, principalmente em seus longas-metragens, partiam de histórias separadas, mais ou menos distantes (no caso do experimental *Intolerância*, é apenas o tema que as reúne), rumo a uma integração delas que tem na montagem paralela não tão somente um recurso dramático, mas também ontológico, de conciliação e agrupamento dos mundos autônomos dos quais seus argumentos partem. Neste *closure*, não apenas a história se resolve harmonicamente, produzindo satisfação espectral. Tudo passa a encontrar o seu devido lugar, seu devido papel dentro de um todo funcional e pleno. É por isto que,



quão mais o cinema clássico se sofisticou, mais ele também concentrou suas composições nos planos antropomórficos, conjuntos, onde há espaço balanceado para todos os corpos (o plano-contra-plano tornaria-se estratégia definitiva só mais a frente, na transição para o dito momento moderno), um afresco onde todos caibam invariavelmente; seu *ethos* é a afirmação de uma sociedade democrática burguesa, idealizada como a norte-americana, ainda que o papel de alguns seja fenecer para que a família modelo viva. Para constituir uma genealogia de narrativas polípticas, que contêm mais de uma fábula em seu próprio interior, me parece imprescindível perceber que o movimento de fechamento (seu adversário natural) não era uma premissa basilar de toda e qualquer estória contada, como o aparato teórico à Bordwell sugere. Era, ao contrário, um ato de contra-reforma diante das possibilidades mediúnicas que o cinema nos abria: o fechamento como um dado à *posteriori*. E que se Griffith teve um papel crucial na consolidação de um certo sistema de narração, este não foi o do 'cinema narrativo' como um todo, qual diversos autores até hoje parecem nos fazer crer. Não foi o *storytelling* que surgiu nos EUA à partir de 1908. E sim, um modo específico do narrar e do ficcionalizar que submetiam a multiplicidade fantasmagórica do cinema à trama unidimensional.

Para concluir esta reflexão inicial, talvez seja preciso fazer uma breve incursão ou retorno para elucidar outros aspectos morais e sociais implícitos na 'opção' griffithniana. É sabido que, nas primeiras décadas de cinema, "o país para o qual as concepções do cinema tiveram ligações mais duradouras ao projeto de construção nacional foi a Itália"<sup>92</sup>. Financiado pelo mecenato da velha aristocracia que fez a revolução passiva<sup>93</sup> no pós-*risorgimento*, a arte cinematográfica refletiu as vontades decadentistas da cultura d'annunziana<sup>94</sup>, através de um modelo de ficcionalização bem diverso - o uso dos planos *tableaus vivant*, as *primadonnas* de gestuais grandiloqüentes, o ressaltar dos arabescos do decór, nos efeitos de luz, fumaça, etc...; apropriando-se da herança pictórica, literária e teatral, estúdios

<sup>92</sup> *Ibid.* KING. 2012. p. 146

<sup>93</sup> Ver GRAMSCI, Antonio. "O Conceito de Revolução Passiva" e "O Problema da Direção Política na Formação e no Desenvolvimento da Nação" em JINKINGS, Ivana e SADER, Emir (org.) *As Armas da Crítica: Antologia do Pensamento de Esquerda*. São Paulo, SP: Boitempo, 2012.

<sup>94</sup> O ambiente artístico "(...) tinha raízes profundas nos hábitos nacionais do pós-Risorgimento"(p.48) e "o intelectual que mais influenciou o cinema italiano da época foi, naturalmente, Gabrielle D'Annunzio, figura dominante no nosso panorama cultural, que, com as suas obras, mas ainda mais com o seu estilo de vida, forneceu os modelos ideológicos e artísticos a grandes estratos da sociedade italiana" (p.55). BERNARDINI, Aldo. "O Primeiro Boom do Cinema Italiano", publicado em COSTA, João Bernard da. *Cinema Mudo Italiano (1905-1923)*. Catálogo da Cinemateca Portuguesa.

megalomaníacos como a Ítala ou a Ambrosio declaradamente empenhavam-se em “fazer o italiano”<sup>95</sup>. Como vimos antes, Rob King fez destas obras da primeira Era de Ouro da Itália (1905-1923) o ‘vanishing mediator’ de Jameson, enfrentando a sua exclusão como uma experiência démodé e passageira, sem maiores impactos. Ela seria o degrau intermediário entre o Primeiro Cinema e Cinema Narrativo destinado a desaparecer, um recuo fecundo à literatura e ao teatro que ajudasse a promover uma certa síntese para o modelo posterior (embora, historicamente concomitante). O legado deste momento do cinema italiano como mediador destinado ao esquecimento é um tanto restrito. Talvez seria necessário ainda mencionar a titânica influência que os filmes de Pastrone exerceram sobre Cecil B De Mille e, principalmente, David W. Griffith. Este viajava quilômetros para assistir os lançamentos nos EUA do seu diretor preferido, e realizou seu primeiro longa-metragem, *Judith de Bethulia*, seguindo os moldes do diretor artístico da Ítala. Além disto, como Langlois notou, “os estúdios da Ambrosio e da Itala prefiguram os de Hollywood e os de Babelsberg com os seus ateliês de decoro, os seus armazéns, as suas marcenarias, os seus grandes terreiros dedicados às filmagens em exteriores, os seus estúdios de montagem, de revelação, etc”<sup>96</sup>. Para além do fato de que todo um modelo industrial ali foi criado, a influência da utopia italiana pairou sobre o berço de Hollywood, que possivelmente herdou dela também a sua mesma missão civilizatória: inventar um país.

Inventar uma nação significava lidar com um problema de natureza estética. Para Freud, do ponto de vista psicanalítico, não há oposição entre o *unheimlich* e o *heimish* [o familiar]. Ao contrário, a expressão contém a experiência do seu contrário na própria etimologia. Ela é justamente o ‘estranho familiar’, aquilo que “experimentou uma repressão e dela retornou”<sup>97</sup>, a inquietância que homens neuróticos sentem diante do órgão sexual feminino que lhes originou e onde primeiro habitaram. Em outras palavras, o *unheimlich* é a experiência de um habitat perdido

---

<sup>95</sup> Refiro-me a expressão do Senador Massimo d’Azeglio que, no pós-unificação, teria dito: “Fizemos a Itália; agora precisamos fazer os italianos”. Ela repercute na defesa de uma aristocracia no início do século XX “(...) por um cinema que, além de espetáculo, fosse também uma ocasião didática e educativa, isto é, que servisse para suscitar na grande quantidade de analfabetos existentes no nosso país o gosto pelos sentimentos e valores mais nobres, como, precisamente, o amor pela Pátria, nessa altura tão importante como o amor pela Família.” BERNARDINI, Aldo. “‘La Presa di Roma’, Protótipo do Cinema Italiano”, publicado em COSTA, João Bernard da. *Cinema Mudo Italiano (1905-1923)*. Catálogo da Cinemateca Portuguesa. p. 65

<sup>96</sup> LANGLOIS, Henri. “Destino do Cinema Italiano” em *Cahiers du Cinema* n.33, Março de 1954

<sup>97</sup> *Ibid.* FREUD. 2010. p. 366

que retorna como um outro sem familiaridade, mecânico onde não se pertence. Já comentamos como é significativa a dedicação de alguns pensadores em dar forma ao sentimento ambivalente descrito na segunda metade do século XIX, das artes mecânicas da imagem, que duplicam o sensorio integrado através do artifício - e por isto, duplicam o mundo como aparência patética. O que poderia então ser o seu contrário, o afeto do *heimish*, que organiza a experiência de pertencimento contra a estranheza e o deslocamento?

É necessário aqui ressaltar que a modernidade não foi apenas uma revolução tecnológica ou filosófica. Foi também uma era sócio-política específica, onde houve a consolidação do Estado-Nação burguês, um processo desencadeado nos dois séculos anteriores que alterou a paisagem geográfica do mundo de forma acelerada. Por consequência, é de se imaginar que desta transformação também resulta a sensação de pertencimento e *self*. Investigando a etimologia da palavra 'nação', Hobsbawn escreveu que “até 1884, a *tierra* não era vinculada a um Estado; e até 1925 não ouvimos a nota emocional do patriotismo moderno, que define pátria como ‘nossa própria nação, com a soma total de coisas materiais e imateriais passadas, presentes e futura, que gozam da amável lealdade dos patriotas”<sup>98</sup>. Diz o autor: “a característica básica da nação moderna e de tudo o que a ela está ligado é sua modernidade. Isso, agora, é bem-compreendido, embora a suposição oposta - a de que a identificação nacional seja tão natural, fundamental e permanente a ponto de preceder a história - ainda seja tão amplamente aceita que talvez seja útil esclarecer a modernidade do vocabulário a respeito do assunto” (p.24). No século XIX e XX, o rearranjo arbitrário dos limites territoriais pouco tinha a ver com a vida do povo. O processo migratório e de realojamento implícito nesta nova dinâmica geográfica da Europa e EUA, a iminência de um novo imperialismo calcado na forma do Estado-Nação, e ainda uma grande guerra em vista no horizonte, impôs às elites de diversos países que inventassem um novo código de mundo compartilhado; que literalmente inventassem ‘nações’ onde antes haviam reinados ou povoados com experiências, dialetos e culturas às vezes muito pouco uniformes. Neste sentido, os limites geográficos e identitários eram insuficientes se eles não exalassessem uma determinada lógica, um sentimento específico de pertencimento que o cinema, muito para além da mera propaganda nacionalista dos *Why We Fight* (Frank Capra, 1942),

---

<sup>98</sup> HOBBSAWN, Eric J. *Nações e Nacionalismo Desde 1780*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 p. 25

*Triunfo da Vontade* (Leni Riefenstahl, 1934) ou *Chapaev* (Irmãos Vasilyev, 1934) da vida.

Os alemães também tiveram uma outra palavra curiosa, que invoca concomitantemente pertencimento e nostalgia, e que emprestaram ao mais popular e fascista dos seus gêneros: *heimat*. Terra Natal. Do mesmo *hei*, embora aqui ela evoque o sentimento contrário. É como o *home* inglês, mas um *home* reconstruído, reinventado depois de sua fratura, carregado de uma nostalgia de uma comunidade provincial perdida e de reinvenção frágil. Segundo Célia Applegate, a expressão “vai muito além das particularidades da regionalidade e das generalidades da nacionalidade, para ser o que tanto o regional e o nacional tem em comum: o esforço, para o bem ou para o mal, para se manter ‘a comunidade’ contra as forças econômicas, políticas e culturais que procuram desfazê-la”<sup>99</sup>. Embora carregada de nostalgia, ela representa “a sua imaginação atual e, conseqüentemente, uma recriação da Terra Natal, e não sua realidade histórica profunda”. O uso moderno da palavra “ressurgiu na língua no momento em que a estrutura política dos Estados Alemães estava se desintegrando” sob a influência napoleônica, e “representou um conceito altamente flexível através do qual o Estado poderia reproduzir a si mesmo, ao nível da experiência civil local, típico da vida da maioria do povo”. Na literatura do século XIX, o tema do *heimat* era “não a terra natal, selada, uma sociedade local exclusiva”, mas “uma construção nostálgica que reproduzia o *localness* da vida na terra natal sem preservar as suas qualidades de isolamento e independência”. Revendo a genealogia do *heimatfilm* alemão, Johannes Von Moltke atribui à expressão “designar um senso de ‘espaço vivido pessoalmente’”, “de pertencimento, assentamento e lar, contra as experiências de migração, deslocamento, e outras formas de mobilidade instáveis” que surge em momentos onde há “mudanças de configuração no espaço geográfico e social”. O gênero “compensa o sentimento de lar perdido, e dá forma à experiência desta perda através da representação”<sup>100</sup>.

A exploração de muitas sutis formas de prazeres foram atribuídas ao cinema industrial hollywoodiano como mais-valia, sejam estas eróticas (narcísicas, escopofílicas), de tranquilidade especular (a satisfação cognitiva da harmonia

<sup>99</sup> APPLGATE, Celia. *A Nation of Provincials - The German Idea of Heimat*. Berkeley, California. University of California Press, 1990. p.6-8

<sup>100</sup> MOLTKE, Johannes von. *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley, California. University of California Press, 2005. p.230

clássica), ou a sublimação de um modo de vida (capitalista, através do *glamour* do estrelismo). Sem negar as particularidades de cada um destes, um breve 'soslaio anarquista'<sup>101</sup> pode nos revelar que, ali, estava em jogo também um novo tipo de prazer: o do pertencimento. O dito sistema clássico de narração se expandiu para além das fronteiras norte-americanas na primeira metade do século XX, e não como mera emulação; sempre esteve, de alguma maneira, associado a este *homeness* que o novo mundo geográfico burguês, arbitrariamente criado nos dois séculos anteriores, precisava para fundar seu próprio pacto social contra a politicamente perigosa experiência de identidade obliterada, de fantasmagoria e 'invasão' de uma subjetividade externa que também pareciam intrinsecamente amarradas à própria modernidade como uma faca de dois gumes. Este 'corpo anônimo', materialmente atado a uma certa etapa industrial e de desenvolvimento da forma econômica do capitalismo de monopólio, precisou ser domado, extirpado sua exterioridade, despercebido como um 'outro' ameaçador que promove sonambulismo, e transformado na única forma possível do ver e ouvir, o único mundo possível para as massas. Este era o jogo da nova lógica imperialista. Um conjunto de estratégias estéticas de coesão mobilizou esta missão 'civilizatória', explorando o prazer do pertencimento que é habitar um mundo ficcional cuja completude se desenha diante dos nossos olhos como possibilidade. É neste sentido que devemos interpretar toda a parafernália do classicismo, os planos-conjuntos organizados para dar espaço a todos os personagens que lhe caibam, a atenuação das elipses e os planos-e-contraplanos que aproximam as figuras humanas afastadas, etc. Se a Hollywood clássica foi uma fábrica de ilusões, faz-se necessário frisar que sua principal ilusão foi em última instância a de que os EUA existia!

Talvez tudo isto seja levar o problema longe demais e de maneira inconsequente. Mas para a nossa genealogia, é indispensável entender como o sistema narrativo não foi *unimundal* por nascença. Ao contrário, ele precisou se refazer através de uma idéia milenar de arte. Como Griffith, ele precisou cometer um duplo assassinato para se solidificar. O dispositivo do cinema clássico fez a mesma coisa. A maestria de Griffith em fazer o herói burguês chegar sempre na hora exata, nada mais era que afirmar a soberania de seu mundo contra todas as outras possibilidades que ele também nos sugere.

---

<sup>101</sup> Utilizo-me da expressão cunhada pelo antropólogo James C. Scott. Em *Two Cheers for Anarchism: six pieces on autonomy, dignity and meaningful work and play*. Princeton University Press, 2012.

## CAPÍTULO 2. As Aventuras Ontológicas de Um Narcoléptico

### I. Estou Pronta Para Minha Bofetada, Sra. Muratova!

Reza a lenda que não é de todo improvável que um viajante desavisado, perambulando pelas movimentadas ruas de São Petersburgo, acabe por se engalfinhar numa troca de bofetadas com um desconhecido que sequer fala a mesma língua que ele. Também dizem não ser de todo incomum deparar-se com alcoólatras dormindo no chão do metrô subterrâneo de Moscou, um hábito que é certamente internacional mas que teria tornado-se parte da própria iconografia da cidade. É possível sim que tais imagens sejam tão mitológicas quanto a dos ursos vagando pelas metrópoles, apenas signos vagos de um imaginário que vilifica a Rússia. Mas, na virada dos anos 1990s, *Síndrome Astênica*, da diretora Kira Muratova, retratou situações como estas nas ruas atávicas e míseras do país, tomado por um ambiente que vivia toda uma espécie de cataclisma humano, "uma sociedade à beira de um colapso político, social e moral"<sup>102</sup>. Àquela altura, os efeitos da *glasnost* e da *perestroika* prometiam a modernização do mercado, e o modelo neoliberal se apresentava de mãos dadas com seu contraponto político, a democracia representativa, na introdução da sociedade de consumo globalizada aos moldes ocidentais e substituindo o regime socialista anterior. Havia a esperança que uma Rússia ficava para trás. Mas, enquanto isto, a ressaca do presente não dava lá tanta corda para a expectativa de que quaisquer anti-sociabilidades fossem extirpadas do mundo pós-Chernobyl e seu renovado pacto social. Esta coisa chamada de 'realidade presente' ainda era, em vários sentidos, assunto tabu, como fora durante uma significativa parte do período de Stalin e depois na estagnação de Brezhnev. O longa-metragem da diretora ucraniana "angariou para si um título duvidoso: num momento em que o governo soviético demonstrava sinais de

---

<sup>102</sup> FERGUSON, Helen. "Silence and Shrieks: Language in Three Films by Kira Muratova" em *The Slavonic and East European Review*, vol. 83, no. 1 (Janeiro de 2005). p.40

abertura, o filme foi censurado pelo Estado, que ameaçou não permitir o lançamento”<sup>103</sup>.

Os cofres da Goskino haviam sido abertos na medida em que a censura se abrandava e o totalitarismo dava sinais de apaziguamento, e obras como *A Comissária* (Aleksandr Askoldov, 1967) ou *Provação nas Estradas* (Aleksey German, 1985), proibidas por décadas, circulavam internacionalmente e ganhavam as telas do mundo. A distribuição do longa-metragem de Kira Muratova seguiu, portanto, na contramão deste movimento de renovado degelo e, rigorosamente falando, sua notoriedade à época se deveu ao fato de “ser o último filme banido na U.R.S.S.”<sup>104</sup>: em Dezembro de 1989, a Goskino concedeu permissão para que o filme fosse exibido apenas caso uma cena fosse retirada. Como a diretora se recusou, um imbroglho se criou, que ganhou fama com uma matéria da *Cahiers du Cinema* sobre o assunto na França. No mesmo mês, o órgão recebeu por telegrama convite para exibição no Festival de Berlim de 1990, e como existia a intenção de boicotar a obra por parte das autoridades, ela só foi enviada pela *Odessa Film Studio* pelas fronteiras da Lituânia. Após receber o Leão de Prata, *Síndrome Astênica* obteve autorização de circulação, primeiramente, em cineclubes da *Friends of Film*, que teria a obrigação de mostra-lo precedido por debates com sociólogos e críticos de cinema afim de deixar claro o quão nefasto era o retrato da sociedade russa. Todas as proibições de exibição seriam removidas pela Goskino apenas em Outubro do mesmo ano<sup>105</sup>.

Não havia sido a primeira vez que a diretora lidou com censura. Formada na célebre VGIK<sup>106</sup>, Kira Muratova foi de uma geração de cineastas modernos na União Soviética cujas obras sofreram retalhos frequentes das restrições da Era Brezhnev e seu intenso dirigismo cultural. Nomes como Serguei Parajanov, Andrei Tarkovski, Marlen Khutsiev, Larissa Shaptiko e Aleksey German, por exemplo, todos tiveram que lidar com as restrições impostas pela U.R.S.S. após a Invasão da Checoslováquia em 1968. O calcanhar de Aquiles de *Síndrome Astênica*, para o

<sup>103</sup> HAGOPIAN, Kevin. “Síndrome Astênica” em *Film Notes*. New York State Writers Institute. Disponível em <https://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fnf97n3.html>

<sup>104</sup> *Ibid.* FERGUSON, 2005

<sup>105</sup> TAUBMAN, Jane. *Kira Muratova. The Filmmakers' Companion*. Nova Iorque: I.B. Tauris & Co., 2004. p. 61

<sup>106</sup> O Instituto Gerasimov de Cinematografia, fundado em 1919 e a mais antiga escola de cinema do mundo.

puritanismo institucional da Goskino, era uma sequência perto do final onde uma mulher bem vestida está dentro de um vagão de metrô e emite uma extensa série de palavrões. Ela xinga a todos ao seu redor sem parar, como uma metralhadora. Embora o uso de linguagem chula fosse ainda inaceitável para o senso de decência da censura soviética, a cena era importante para a diretora: “primeiramente, assim é a vida, um realismo bem direto. Linguagem vulgar me acompanha na vida à todo momento desde que saio da minha casa” (p.46). Ela não aceitou removê-la. A estratégia de dramaturgia se inseria num projeto realista mais amplo de espelhar o apocalipse social vivido cotidianamente nas ruas. Esta degradação moral se transformava em “certas idéias e motivos obsessivos, do meu próprio triste estado em relação à vida” (p. 58), um conjunto de signos e alegorias cênicas, performadas em chave surrealista, liberando reprimidas verdades sociais do mundo através de fortes formulações iconográficas. Neste sentido, os palavrões em excesso tinham lugar crucial na obra, eram ‘audio-alegorias de um tempo que imaginava a si mesmo através de metáforas auditivas (*glasnost!*), uma análise materialista do fenômeno histórico como *audioscape*, crítica encenada através de performances sonoras”<sup>107</sup>. A evidência de um cataclisma moral e humanístico nas ruas de Moscou foi expressa através de uma justaposição de fragmentos autônomos, situações digressivas vivenciadas pelos dois protagonistas cuja dramaturgia de gestualidades, ora pouco enfáticas, ora exageradas, era no fundo muito pouco realista ou naturalista. Mas a forma como esses pesadelos do dia-a-dia ganham as telas aos montes, numa lógica hiper-inflacionada de acúmulo moribundo à Lev Tolstoy (a quem cuja obra Muratova declaradamente se filia com o filme), deixa bem evidente a visão da diretora sobre o seu momento e sobre as (im)possibilidades de futuro. O incômodo da Goskino provavelmente ultrapassava os palavrões pontuais e remetia à forma como, conforme disse a própria diretora, “*Síndrome Astênica* é um filme sobre violência e crueldade humana”<sup>108</sup>. Nele, “o país surge paralisado por um profundo desinteresse em se comunicar, por uma temível raiva que a tudo consome, e uma vontade de

---

<sup>107</sup> SANDOMIRSKAIA, Irina. “A glossolalic glasnost and the re-turning of the Soviet subject: sound performance in Kira Muratova’s *Asthenic Syndrome*”, em *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Volume 2, no. 1. 2008. p. 67

<sup>108</sup> DESIATERYK, Dmytro. “Muratova: Entrevista com uma Lenda Viva do Cinema Ucrainiano” em BRITO, Thiago e FERREIRA, Pedro Henrique. Catálogo da Mostra Nouvelle Vague Soviética. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2018.



auto-destruir-se”<sup>109</sup>. No filme, pessoas que não se conhecem se batem, agridem verbalmente, e vão embora como se nada houvesse acontecido.

A trama elíptica e digressiva é crucial para generalizar um certo estado das coisas, mas há também uma outra estratégia narrativa de substancial importância em jogo que faz *Síndrome Astênica* uma obra em algo visionária. Após acompanhar por cerca de quarenta minutos a jornada de Natasha (Olga Sergejewna Antonowa) - uma viúva tomada por agressividade e histeria que manda à merda os que visitam o túmulo do marido, uma mulher cujos gemidos e grunhidos estridentes são apenas o presságio de uma espécie de violência primitiva - ir do enterro do falecido à solidão do seu apartamento e, depois ao hospital onde trabalha, passando pelas ruas caóticas de Moscou, o filme se revela uma projeção, um ‘filme-dentro-do-filme’. Nos descobrimos numa sala de cinema lotada, ao final da sessão. Um mestre de cerimônias tenta iniciar um debate sobre a obra com a atriz, mas o público os abandona emitindo críticas e ironias. “Não entendo porque temos filmes tão tristes. Eu não me sinto muito bem. Estou cansado, quero relaxar, ouvir música, esquecer dos trabalhos, ver algo bonito. E aqui eles estão... perambulando por aí, reclamando, enterrando pessoas, falando tolices...”, diz um dos espectadores para a mulher que o acompanha. Ultrajada, a atriz desiste do debate, e o mestre de cerimônias tenta reanimá-la. Todos se vão, e um batalhão do exército sentado nas últimas cadeiras bate continência e também vai. O barulho faz despertar o último remanescente, Nikolai (Sergei Popov), um professor de literatura decepcionado com seu bloqueio criativo e que sofre de narcolepsia. À partir daí, ele se tornará o protagonista desta nova fábula, e acompanharemos o vai-e-vem de seu cotidiano, no metrô onde deita no chão e dorme, pelos corredores da escola onde leciona, sua residência e os espaços carcomidos e monotônicos (e monofônicos) de uma U.R.S.S. aos frangalhos.

O uso da expressão ‘astenia’ no título do longa-metragem é explicado por Irina Sandomirskaia: “no linguajar médico dos anos 1970s, quando a psiquiatria soviética reinventou seu pequeno domínio (*malaia psikhiatriia*), i.e., terapia de neurose ou psicopatia, ‘astenia’ era o termo que servia de eufemismo para formas brandas e controláveis de loucura”<sup>110</sup>. Enquanto ‘esquizofrenia’ era uma expressão

---

<sup>109</sup> Ibid. HAGOPIAN.

<sup>110</sup> Ibid. SANDOMIRSKAIA, 2008. p. 66

que denotava uma condição grave, passível de internação, e que era utilizada para condenar opositores políticos do regime, a 'astenia' era “um distúrbio emocional e comportamental” onde “o colapso da coesão subjetiva, em conluio político e não-opositora, poderia ser reparável através de um realinhamento dos desejos, uma espécie de perestroika do espírito”; ou seja, a distância entre o modelo ideal do *homo sovieticus* e a subjetividade ainda era passível de correção através de um trabalho individual, o que não acontecia com os inimigos do Estado. Para a autora, *Síndrome Astênica* testemunha, “depois da fala de Khrushchev no 20o Congresso da CPSU em 1956”, o segundo esforço da União Soviética de “de-Stalinização linguística empreendida por Gorbachev” para “curar a astenia estalinista ao *abrir* o linguajar público que havia sido oficialmente estabelecido desde 1950, ano em que a discussão linguística de Stalin apresentada em *Sobre o Marxismo em Linguística* teria sido coroado como doutrina oficial”. O filme seria uma espécie de exorcismo simbólico contra a possessão individual das utopias vanguardistas e transformadoras do bloco, um exorcismo da linguagem aos moldes bakhtinianos.



É claro que o termo que dá alcunha à obra explica frontalmente um estado em algo catatônico vivido pelos dois personagens, mas podemos imaginar também um outro sentido para esta forma branda de esquizofrenia, que está contido e explica a forma narrativa da obra. No roteiro original, saberíamos desde cedo que estávamos assistindo a um filme-dentro-do-filme. O público seria mostrado levantando-se e saindo enojados à medida que a trama prosseguia<sup>111</sup>. Na versão final, só o descobrimos quando as luzes acendem e mudamos para a versão à

<sup>111</sup> *Ibid.* TAUBMAN, 2004. p. 51

cores. O efeito de choque é concentrado num único momento, a passagem de uma trama à outra. Primeiro, vemos duas mulheres que conversam (fig. 3). Depois, um corte nos revela que esta imagem é uma projeção sobre uma tela cinematográfica (fig. 4). Um terceiro plano revela o brilho emanado pelo projetor e, de repente, as luzes da sala de cinema se acendem (fig. 5). O quarto plano mostra a atriz 'real' se aproximando, acompanhada do comentarista, ainda contra o fundo dos créditos finais da projeção (fig. 6). Muitas vezes, o exercício de disjunção que a narrativa de *Síndrome Astênica* perfaz foi descrito como mais uma das estratégias de “colar fragmentos narrativos juntos de maneira a minar, ao invés de encorajar, o desejo espectral pela síntese”, uma estória onde “os elementos importantes são os *gaps*, interrupções de tempo e trama” com “o intuito de demonstrar a costura dos retalhos no lado reverso do tecido” (p.64). Para Ferguson, “o princípio dominante aqui é um de fragmentação”, numa obra que “desafia as noções do cinema narrativo e de gênero”, permeada pelo “desejo de confundir e frustrar as expectativas do público”<sup>112</sup>. Hagopian sugere que a “destruição é o conceito operante do filme”, um “um texto fraturado” que espelha “uma terra que é ela mesma uma barulhenta bricolagem do velho e do novo”<sup>113</sup>. Para McWilliams, a “narrativa, no sentido de uma única e coerente trama, não é o seu princípio de organização”. *Síndrome Astênica* seria “rachado em uma série de vagamente conectadas vinhetas”<sup>114</sup>.

Fragmentação, colagem, costura de retalhos, frustração de expectativas e oposição ao ‘cinema narrativo’. Todas estas descrições que são muito comuns quando faz-se referência a este tipo de estratégia disjuntiva partem sempre de uma e a mesma premissa: a de que, primeiro há um todo da narração que vai ser fragmentado, um edifício pronto que é reduzido a cacos para que restem apenas resquícios ou sobras. Depois, que a obra rearticula estas partes implodidas através de um método de colagem ou agrupamento que evidencia a costura da sua própria feitura, reconstruindo à partir do esfacelado e trazendo à luz os próprios mecanismos de sua criação. A ênfase recai sobre a descontinuidade e os efeitos de ruptura que ela promove. Este edifício gigantesco que sofrerá um abalo sísmico é no

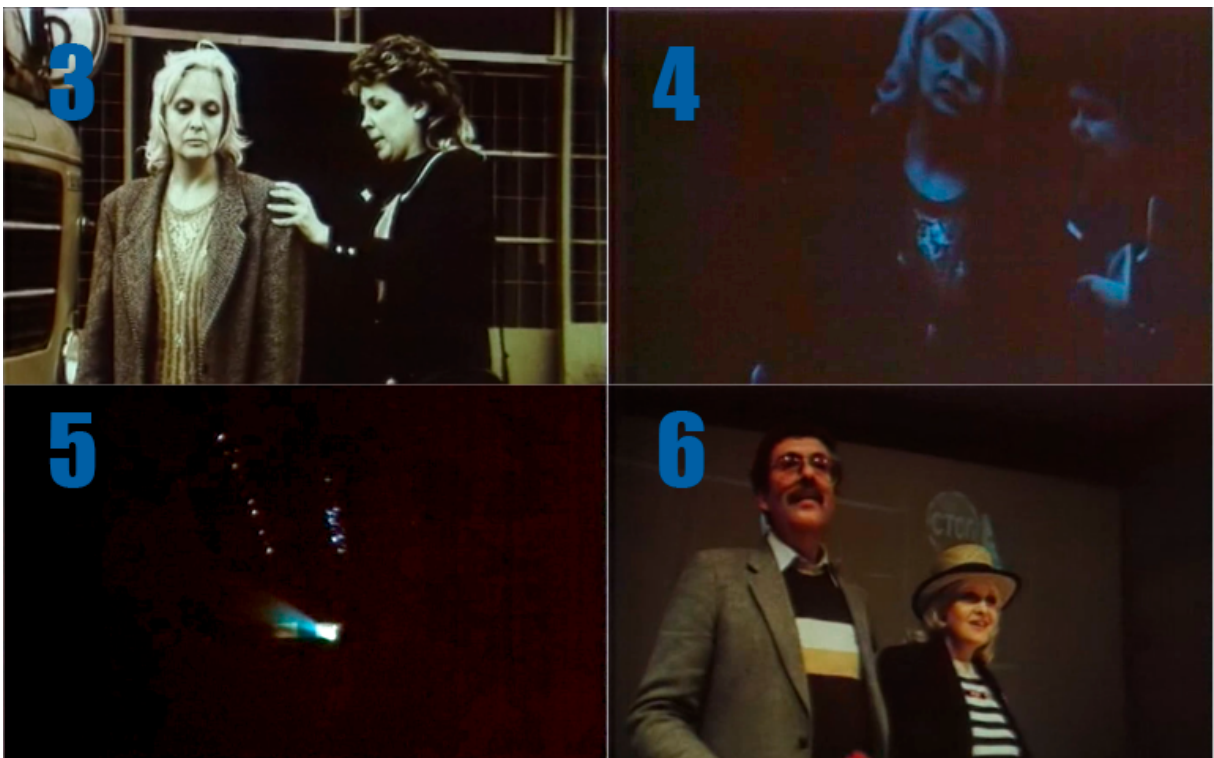
---

<sup>112</sup> *Ibid.* FERGUSON, 2005. p.39

<sup>113</sup> *Ibid.* HAGOPIAN

<sup>114</sup> MCWILLIAMS, Matthew. “Film Review: The Asthenic Syndrome”. Introdução à retrospectiva “The Long Farewell: The Films of Kira Muratova”, ocorrida no Dept. de Línguas Eslávicas e Literatura da Universidade de Yale, em Outubro de 2018.

fundo uma espécie de engodo. Ele não é dado, de maneira alguma, na própria obra, e sim existe como o outro da descrição que é feita dela, através de uma terminologia que diz respeito a idéia de cinema clássico, expectativa espectral, etc. O filme tem de enfrentar um adversário fantasma, que é descrito como um modelo, um gênero ou a expectativa cognitiva do público, algum tipo de pressuposto socialmente aceito. Embora o filme objetivamente não precise fazer nada para revelar que este é o seu adversário. Não é difícil desconfiar que normalmente o referencial em jogo é a quimérica trama clássica, que conta uma fábula através de um conjunto de artifício padronizados de narração. Historicamente falando, este tipo de raciocínio em torno da arte da narrativa pertence a outra época. Conhecemos seus antecedentes, seja na montagem de atrações de Eisenstein ou no *ostraniénie* de Viktor Schklovski, e seus desdobramentos em praticamente todas as teorias do cinema moderno. Mas suas formulações ainda são aquelas através da qual pensamos a produção de um certo tipo de efeito-choque ou rotura desde, ao menos, os anos 1970s.



A revelação do filme-dentro-do-filme em *Síndrome Astênica* nos força algum tipo de distanciamento espectral. Mas logo em seguida, este efeito é substancialmente menor do que um outro, que é de soma ou acúmulo. “*Síndrome Astênica* começou como um curta-metragem escrito por Serhii Povo sobre uma mulher cujo marido morreu”, disse a diretora, e “enquanto eu pensava em como

filmá-lo, me deparei com o roteiro de Oleksandr Chernykh intitulado *Síndrome Astênica*, a história de um homem neurótico que tendia a adormecer sempre que tinha problemas; eu gostei dessa situação e combinei as duas histórias”<sup>115</sup>. A mesma dinâmica do acúmulo ocorre na seleção do elenco. Diz a diretora que o filme “seria estrelado originalmente por Nataalka Buzko, mas então uma garota incrível, Galina Zakhurdayeva, aparece dalgum lugar, e eu gostei tanto dela que decidi: que haja duas heroínas!” (p.111). Como em alguns dos seus filmes posteriores, nomeadamente *Dois em um* (2007) ou *Eterno Retorno* (2012), a ênfase narrativa é muito mais de afluência das fábulas que outra que leva à destituição dela e à revelação de mecanismos internos do seu esqueleto de construção. A diegese não é apenas interrompida. Ela é absolutamente renovada numa outra coisa. O mundo ficcional se desfaz para repôr um outro em seu lugar. “Existe um filme, estamos acostumados a ele, é a nossa história”, descreve Muratova, “Então, de repente, a gente despedaça ele. O que está para além disso? Há algo mais lá!”. Em vários sentidos, há algo de pioneiro na maneira como *Síndrome Astênia* dispõe esta dinâmica do efeito-acúmulo das estórias. É um dos primeiros espécimes de um fenômeno que, de fato, tornaria-se mais recorrente nas décadas seguintes. Diz a própria diretora: “Esse tipo de reflexão costumava ser puramente conceitual, mas virou prática desde os anos 1990s”.

Alguns dos lastros que a reinstalação da diegese narrativa deixa sobre a experiência espectral foram intuídos por Taubman, na maneira como reflete sobre a congruência entre as duas partes narrativas “estilisticamente distintas, ligadas tematicamente pela síndrome psicológica e física da qual os dois personagens padecem, e estruturalmente, por rimas de imagens e episódios”<sup>116</sup>. A memória associativa nos força a encontrar correlatos entre o que vemos e como o vemos em cada um dos momentos. Ambos os personagens “brincam com algum relacionamento sexual inapropriado - Natasha com um bêbado da rua, Nikolai com uma pupila precoce”, e “tem dificuldade de seguir uma vida sem significado”. Por outro lado, também somos obrigados a indagar sobre o paradoxo de suas diferenças, por exemplo, ao notar que “Natasha apresenta uma agressividade pouco feminina, enquanto Nikolai uma passividade pouco masculina” dentro das lógicas

---

<sup>115</sup> *Ibid.* BRITO e FERREIRA, 2018. p. 113

<sup>116</sup> *Ibid.* TAUBMAN. 2004 p. 46

tradicionais de representação sexual. Por fim, o acúmulo também produz uma intensidade de sentido. A síndrome astênica deixa de ser um estado individual e passa a ser algo compartilhado social e historicamente, pintando um mosaico coletivo na descrição desta União Soviética atávica, circunscrita na afasia causada pela morte do passado, mas que tampouco possui a esperança que o modelo neoliberal futuro resolverá a sua grande sonolência, sua chaga de nascença. Neste sentido, a cacofonia dos palavrões contribui para um discurso estrutural da obra mais amplo, gritos que talvez a cultura oficial pouco queria ouvir.

A U.R.S.S. oscilou momentos de maior e menor liberdade de expressão, ora abrindo retratos mais fidedignos da vida cotidiana, ora forçando um dirigismo cultural rumo à romantização heróica do soviético como paroxismo da moralidade. Desde ao menos o lançamento do *ostern* cômico de Lev Kuleshov, *As Aventuras Extraordinárias do Sr. West na Terra dos Bolcheviques* (1924), o bloco procurou-se redimir da imagem internacional pós-revolução 1917, quando “russos passaram de bárbaros sentimentais a frias máquinas assassinas nos filmes da Guerra Fria, ou em gângsters nos *thrillers* recentes”, de algum modo “resetando a matriz estabelecida de significados produzidos por convenções de gênero e padrões narrativos”<sup>117</sup>; um estereótipo talvez ainda mais antigo, na visão entranhada pela cultura dos séculos XVIII e XIX de que tratava-se de um povo com “um alto nível de emotividade, extremismo, imprevisibilidade e maximalismo”<sup>118</sup>, ao mesmo tempo que “estes atributos (eram) justapostos a outros, como fatalismo, passividade, submissão e preguiça”, a raiz asiática-aborígene somada àquela da religiosidade ortodoxa, cuja gênese comportamental estaria, segundo Berdyav, na “fundação do ‘espírito russo’: o pagão indígena (Dionisíaco) e o asceta (Cristianismo Ortodoxo)”. A soma da explosividade e passividade, esta espécie de esquizofrenia comportamental, contradizia peremptoriamente tanto o tipo de cidadão modelo do período anterior - qual, frequentemente, o cinema moderno da U.R.S.S o fez -, quanto o entusiasmo com o futuro neoliberal, a crença de que haveria algo que o dinheiro poderia enfim mudar e redimir. Neste sentido, *Síndrome Astênica* retratou os dois lados da mesma

---

<sup>117</sup> BULGAKOWA, Oksana. “The Russian ‘Vogue’ in Europe and Hollywood”, em *The Russian Review* no.64 (Abril de 2005). p. 235

<sup>118</sup> ALEKSANDROVNA, Melnikova Alla e LEONIOVNA, Smolina Tatiana. “How Russian View Themselves: Psychological Study of National Auto-Stereotypes”, em *Psychology and Psychotechnics* - 2017 - no.4. p. 17

moeda, a raiva e a letargia de uma nova condição de vida. Ela o fez transformando o retrato de uma trama na inflexão da outra.

## II. Narrativa Contra Mundo

É bem significativo que existam muitas análises sobre o fenômeno narrativo no cinema clássico ou no pós-moderno. Mas pouco ou quase nada de substancial se fala sobre como funciona a narrativa no cinema moderno, aqui pensado como um campo ou linhagem que surge no cinema europeu entre as décadas de 1950s e 1970s. Tanto a idéia de uma narrativa-clássica surge pormenorizada e unificada em torno de conceitos como linearidade, causalidade e *closure* além da catalogação de estratégias de decupagem e organização da cena, quanto o fenômeno pós-moderno tornou-se objeto de estudo dedicado balizado por uma série de lugares-comuns em torno de idéias como 'labiríntico', 'artificialidade' ou '*puzzle*'. Só o dito moderno é que padece do 'mas não vamos generalizar...' diante de qualquer esforço de reflexão. Partindo do pressuposto que esta segmentação histórica tem sequer algo de funcional, penso que existem duas razões substanciais para isto: primeiro, por conta da porosidade da sua definição que faz referência concomitantemente a um campo/instituição e a prescrições de natureza estética, um certo *overlapping* entre o que se chamou de cinema moderno e a instituição do 'filme de arte' que foi seu lugar cativo. Depois, e mais importante ainda, pelo fato de que seja qual for a nomenclatura que utilizemos, sua definição mesma tem um caráter de negação ou desvio do modelo clássico. Esta lógica de 'identidade pela diferença' leva à sua conceptualização como "um conjunto quase uniforme de práticas narrativas 'perturbadoras'"<sup>119</sup> do classicismo hollywoodiano, ou fundados na "operação de contestação da narrativa sobre si mesma"<sup>120</sup>. Os próprios críticos e teóricos pós-estruturalistas do período firmaram suas idéias cinematográficas mais como um esforço de desconstrução do modelo clássico do que de afirmação de um cânone ou de uma dinâmica própria ao novo cinema. Enquanto artifícios e táticas formais de criação 'modernas' da imagem foram eventualmente apontadas, a dinâmica narrativa do modernismo foi mais

<sup>119</sup> KOVÁCS, András Bálint. *Screening Modernismo: European Art Cinema, 1950-1980*. The University of Chicago Press, 2007. p. 55

<sup>120</sup> Sobre "L'argent et l'ideologie", de Alain Robbe-Grillet (1975), em PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: Os Cinemas Não-Narrativos do Pós-Guerra*. Campinas, SP: Papius, 2000. p. 131.

descrita pela sua ausência e pulverização que presença, em detrimento de um suposto realismo documental direto e anti-narrativo.

O canônico *Narration in the Fiction Film* elencou, além do modelo clássico, outros três modos de narração que denomina como filme de arte, histórico-materialista, paramétrico<sup>121</sup> que servem até hoje de pilares para a análise narrativa fora do modelo tradicional hollywoodiano. O primeiro deles diz respeito a um vago conjunto de obras que apresentam finais em aberto, *gaps* na narrativa, exposições pouco claras do *syuzhet* e da concatenação dos eventos, uma estrutura de rapsódia que foge ao esquema de causalidade para justificar a passagem de uma ação à outra, e mostra ações prosaicas e sem um profundo sentido, um interesse maior pelo personagem que pelo *plot*, às vezes a subordinação da nossa percepção à dele, acrescido de uma noção relativista da verdade e um maior peso nos dispositivos de estilo do que na sobriedade ponderada do mostrar a trama. O que justifica este conjunto de aspectos formais é a subordinação do filme de arte a uma visão-de-mundo que reúne, de forma ambígua três prismas um tanto contraditórios: o realismo objetivo de fonte neorrealista, onde parece que assistimos mais aos intervalos que os acontecimentos determinantes e uma noção da vida mais como deslize, acaso e acidente do que através dos dispositivos causais calcados em agentes; o realismo subjetivista que põe em cheque a nossa percepção das imagens ao atrelar-se às percepções do personagem e, às vezes, demonstrando o seu estado emocional, seus sonhos, memórias e pesadelos; por fim, o ‘comentário narrativo’ onde, através de um excesso de estilo, a instância enunciativa revela sua auto-consciência ao espectador.

O modo de narração do tipo histórico-materialista funciona através de operações retóricas de montagem, com “finalidades francamente didáticas”<sup>122</sup>. Sua poesia diz respeito ao uso complexo do *syuzhet* para transmitir uma mensagem relativamente simples e direta, e as estratégias de colagem são fundamentais para realizar este propósito. “Há sempre mais cortes que necessário para transmitir as pistas necessárias para a construção da fábula” (p.239), diz Bordwell, e este excesso produz uma forma dialética de narração auto-consciente baseada numa série de tropos possíveis, analogias, metáforas, sinédoques, personificações,

---

<sup>121</sup> Depois, adicionou o modo palimpsesto para referir-se ao estilo de Godard.

<sup>122</sup> BORDWELL, David. *Narration in Fiction Film*. The University of Wisconsin Press, 1985. p. 234.



hipérboles, antíteses, e outras operações de linguagem tradicionais. O senso de realismo da narração histórico-materialista não é como o do naturalismo onde “os eventos falam por si só”, e sim hipostático, onde “o autor interrompe-os para torná-los inteligíveis” (p. 271). A narração é o ato de reificação, e enquanto o seu modelo histórico nasce com Eisenstein, Vertov e cia., ele ganha contornos modernos nas extensões brechtianas em Straub/Huillet, Godard, Jancsó e Pollet, por exemplo. Por fim, há o modo de narração paramétrica. Ele também é marcado por uma “dominância de estilo”, onde é “o sistema estilístico do filme (que) cria padrões distintos das demandas do sistema de *syuzhet*”. Os parâmetros da forma ganham relevo maior do que as ações que movem a estória. Associado ao que Bordwell chama de campo não-narrativo, o teórico se esforça por encontrar exemplos onde a lógica serial e estrutural se aplica no ato de contar fábulas. São obras ou momentos onde aquilo que é normalmente a exuberância ou gratuidade da matéria artística, um floreio saliente do estilo, adquire um princípio ordenado e disposto no tempo, e repete-se como a música serial ou as rimas de uma poesia para conduzir-nos de uma coisa à outra através de repetições e variações.

A descrição de nenhum destes outros modos é tão pormenorizada por Bordwell quanto a do modelo clássico. “A construção das normas clássicas de narração é impressionantemente sistemática e consistente, contendo descrições concisas e analíticas”, sugeriu Eleftheria Thanouli em *'Art Cinema' Narration: Breaking Down Wayward Paradigm*, que “não é encontrada na descrição dos outros três modos históricos que o livro aborda”. Filme de arte, histórico-materialismo ou paramétrico todos são mais vacantes e enleados, o que nos leva à conclusão um tanto óbvia que “a narração clássica deve ser pensada como o único paradigma dominante, o que atingiu um status de universalidade, e todo resto é um desvio ou variação da norma”<sup>123</sup>. Assim, Thanouli considera que o problema dos esforços de classificação dos estilos não-clássicos de Bordwell é o próprio paradoxo de tentar-se “catalogar o desvio”, dar forma unitária a algo mais volátil e que pode, em realidade, adquirir qualquer formato. Daí que o norte-americano precisa recorrer à expressão ‘ambiguidade’ para demonstrar como “uma qualidade distintiva do filme de arte que o permite a colecionar vários elementos incoerentes num mesmo esquema narrativo”, reunir “sob o mesmo termo guarda-chuva - o cinema de arte - uma série de

<sup>123</sup> THANOULI, Eleftheria. “‘Art Cinema’ Narration: Breaking Down Wayward Paradigm”. *Scope*. Vol. 14. 2009.

possibilidades de narração que, de outro modo, pareceriam infinitas e caóticas”. Em última instância, o problema seminal é a missão que Bordwell dá a si mesmo de tentar associar o ‘filme de arte’ como modelo narrativo ao ‘filme de arte’ como instituição social. “A confusão entre estes dois conceitos diversos, ou pior, a equivalência deliberada entre as duas coisas, pode causar uma série de observações errôneas”, escreve a autora.

A apropriação que Kovács faz dos três modos de narração tratam-nos mais como um mote a ser expandido do que como um engodo confuso e descartável. Primeiramente, sugere que muito embora Bordwell fuja da alcunha de ‘cinema moderno’, ele está “totalmente ciente da possibilidade de identificar suas normas narrativas não-clássicas com as formas narrativas do modernismo”<sup>124</sup>. Ele descreve a trajetória deles “sem mencionar nenhum exemplo de filmes populares de entretenimento” (p. 57) e “contando a história do desenvolvimento do cinema moderno” (p. 58). Todo o manancial de exemplares recorre à trajetória do estilo no que seriam, segundo a historiografia canônica, os seus dois momentos de efervescência, nas décadas de 1920s e 1960s. Assim, o ‘filme de arte’ como modo de narração “começa com o *Gabinete do Dr. Caligari*, continua com as obras de Gance e Epstein dos 1920s, pula toda a década de 1930 e a maioria da de 1940 para chegar ao neorrealismo - que intitula de ‘fenômeno transicional’ - até o fim dos 1950s e 1960s, no coração do modernismo”. O mesmo acontece com o ‘histórico-materialista’, que evoca outra linhagem “dos filmes de Eisenstein e do *A Nova Babilônia* de Kozintzev e Trauberg, seguido por Godard e Straub/Huillet do fim dos anos 1960s a meados dos 1970s”. Os principais exemplos da narração paramétrica são “o *Pickpocket* de Bresson, que foi celebrado pela *Cahiers du Cinema* como a primeira obra-prima moderna do realizador”, Dreyer, Ozu e Mizoguchi, sendo os dois últimos os únicos de todos que o húngaro admite quiçá não se encaixar na nomenclatura. Kovács atribui a relutância de Bordwell em associar diretamente os modelos à fase do cinema moderno ao projeto teórico mais amplo do pesquisador de criar uma ‘história poética’, onde o estilo não pode ser totalmente conflagrado dentro de um momento histórico ou corrente da arte específica, e sim como modelos supra-temporais que ganham proeminência aqui ou acolá. Além disto, “ele escrevia seu livro justo quando o modernismo europeu estava em declínio, e não havia nada

---

<sup>124</sup> *Ibid.* KOVÁCS, 2007. p. 58

certo sobre a sua trajetória” (p.59). No entanto, pensa o autor, hoje em dia “podemos consentir que os modos não-clássicos de narração de Bordwell são todos variações daquilo que chamamos de narrativa moderna, não um ou outro, e sim todos eles”.

O estudo de Kóvacs trata os modos narrativos com alguma volatilidade e depreende características mais gerais de todos eles, acumulando-as mais do que segmentando-as. Mas ele se esforça por derivá-las de aspectos mais filosóficos do modernismo dos anos 1960s. Coisas como “estrutura episódica (...) a auto-consciência nas técnicas de estilo e de narração, os *gaps* permanentes na motivação narrativa e cronológica” ou “um afrouxamento do encadeamento de causa-efeito” e “o uso extensivo do acaso como motivação” são todas empregadas como a extensão formal da caracterização de um tipo diverso de personagem. Enquanto o modelo clássico normalmente envolve “um conflito entre um personagem individual e um ambiente definido” - ou seja, orbitam entre o confronto entre o sujeito e o mundo, assim desenvolvendo as características mentais do seu protagonista -, o ser humano no cinema moderno “tende a ser uma entidade abstrata desconectada do seu meio” (p. 65). Ele é “o indivíduo alienado e abstrato”, estranho a si mesmo e ao mundo, “cuja principal lição a aprender é que, exemplificado pelo *Jovem Torless* na conclusão da novela de Robert Musil, *alles geschieht*, as coisas só *acontecem*”. Todas as características da narrativa moderna são “consequência do fato de que eles contam histórias sobre um indivíduo estrangeiro a si mesmo que perdeu todo o seu contato com os outros, com o mundo, com o passado, e o futuro, ou mesmo com a fundação de sua personalidade” (p.66). O sugerido é que o inventário de aspectos do cinema moderno é fruto de algo análogo ao existencialismo, uma desconexão do novo modo de ser e estar no mundo.

Alguns dos recursos empregados à época para dar forma a este estado de espírito nos quais Kovács vai deter sua atenção são o uso do acaso como mobilizador narrativo, o *closure* ‘em aberto’ e os padrões lineares, circulares e espirais do desenvolvimento das ações narrativas. Em relação ao primeiro, a diferença do uso do *acidente* ou do acontecimento imprevisto é que, no cinema clássico, ele está lá como o “obstáculo que o protagonista precisa vencer para restaurar a ordem do mundo” e assim “confirmar as leis ordinárias da causalidade” (p. 71), enquanto no moderno, ele aparece para “questionar a causalidade e demonstrar a fundamental imprevisibilidade com a qual as coisas

ocorrem no mundo” (p.71). Por exemplo, a montagem paralela aqui não serve para obedecer à lógica do *deadline* ou da coincidência temporal tanto quanto “está sempre relacionado à subjetividade e à incerteza do conhecimento” (p. 76) sobre a verdade dos acontecimentos. Depois, há a questão do *open-ended* das narrativas. No estilo clássico, o *closure* é “o ponto onde a ordem é reinstalada no universo do *plot*”, seja esta uma nova ordem ou a restauração da antiga. O moderno “extrai o fechamento da trama”, aposta em finais abruptos ou indeterminados. Ela tem a ver com “uma certa noção de imprevisibilidade ou incerteza manifesta na estória” e o esforço para produzir ambiguidade e dúvida sobre os desdobramentos. Por fim, o final aberto é decorrência do arco dramático. Segundo Kóvacs, há no cinema moderno uma prevalência de arcos não-lineares. Isto é, que não obedecem a uma trajetória que envolve “a continuidade dos desenvolvimentos de causa e efeito na cena anterior”, “o entendimento completo da estória” (p. 78) e também que “a situação final seja significativamente diferente da inicial” (p. 79). Ao invés desta rota, o cinema moderno impõe outros dois arcos onde “não sabemos como o problema central que abastece o *plot* poderia ter sido resolvido”. No caso do arco *circular*, o final repete o início de maneira que “não entendemos como os conflitos gerados por esta situação poderiam ser resolvidos”. Ao invés de basearem-se em *problem-solving*, este arco “dispõe os elementos de um certo conflito” de forma descritiva, seja porque “o personagem não pode alcançar sua meta inicial” ou simplesmente “porque não há meta nenhuma a se alcançar” (p.80). O modelo circular resguarda semelhanças com o que tem trajetória *espiral*. Neles, os personagens “passam por uma série de tentativas de resolver o problema, mas só atingem soluções temporárias”. O conflito re-emerge de maneiras diferentes. A adesão empreendida por Kóvacs a uma explicação filosófica do indivíduo retratado pelo cinema moderno, e a submissão do legado de técnicas não-narrativas descritas por Bordwell a ele, ajuda-nos um pouco. Aproxima a idéia do fim de um regime da causalidade à “descrença no mundo” e à alienação e o solipsismo modernos descritos por Deleuze.

O problema da ‘instituição’ colocado por Thanouli talvez devesse nos forçar a repensar também em que medida que o modo clássico de narração pode ser associado à Hollywood como campo social pura e simplesmente, sem as mesmas ressalvas. Uma série de obras e de realizadores da babilônia do cinema

desenvolveram suas tramas abrindo mão do esclarecimento, da causalidade e da linearidade, e dedicando-se a dinâmicas narrativas que operam em chaves de desenvolvimento que são precisamente associadas aos modos de narração não-clássicos. Quando isto acontece, o que normalmente se faz é definir a obra como uma exceção moderna *avant la lettre* que ocorre dentro do próprio sistema, seu *outro* reprimido muitas vezes atribuído a cineastas como Welles ou Hitchcock. O problema é quando a presença de digressões, dinâmicas circulares ou episódicas, e a quebra das relações de causalidades de ação são mais regra que exceção. Aquele que é normalmente eleito como um dos parágonos da arte clássica construiu praticamente toda a sua cinematografia em torno de lógicas episódicas, circulares e espirais. Howard Hawks fez por exemplo em *A Levada da Breca* (1938), *Bola de Fogo* (1940) *O Rio Vermelho* (1948) ou *Onde Começa o Inferno* (1959), muito pouco encadeamento linear. Pode-se argumentar que os dois últimos foram realizados já sob os auspícios de tempos modernos, mas o que falar de *Paraíso Infernal* (1939), onde um dos arautos do estilo clássico fez, no ano que é considerado o de apogeu e consolidação, um filme onde o protagonista masculino demora um bocado a aparecer e sua estória a ganhar alguma importância, e a feminina desaparece para dar lugar a outras mulheres no centro das atenções?

*Paraíso Infernal* é um retrato da vida comunitária de um grupo de aviadores de correio numa ilha da América do Sul, uns *mavericks* obcecados que aventuram-se em meio às montanhas e tempestades para cumprir missões suicidas. Inicialmente, acompanhamos Bonnie (Jean Arthur) desembarcar de um navio apenas de passagem pelo lugar. Ela é *stalkeada* por Joe Souther (Noah Beery Jr.) e seu comparsa, e depois de ameaçá-los com uma espada, descobre que eles são americanos e junta-se a eles para um almoço no bar onde praticamente toda a ação do filme se desenrola. Junto de Bonnie, desbravamos o estabelecimento de Dutchy (Sig Ruman), o cantinho frequentado pelos muitos aviadores que são seus contratados e vivem cotidianamente no limite entre a vida e a morte. Geoff (Cary Grant), o protagonista, só aparecerá nas telas com mais de dez minutos de duração, e só será o objeto de centro das atenções já com mais de vinte. É quando ocorre a primeira transferência ou substituição do filme, metaforizada no fato de ser ele quem vai rangar o bife pedido por Joe antes de morrer no acidente aéreo. Geoff é o representante máximo e protótipo do *ethos* daquela comunidade que é um pequeno

espelho da própria idéia de nação norte-americana, um sujeito estoico que valoriza mais ações que sentimentos, que reprime as emoções e ignora a morte apesar de conviver com ela à espreita em todo instante.

O arco narrativo de *Paraíso Infernal* obedece a todos os preceitos que Bordwell atribui ao filme de arte e Kóvacs ao cinema moderno: é espiral e episódico no que acompanha o dia-a-dia de um grupo de aviadores isolados num *chamber-play* no boteco da ilha com raras escapadelas, é elíptico e digressivo no que traça o desenvolvimento dramático de uma série de personagens diferentes sem concentrar-se num único problema ou conflito a ser resolvido, além de transitar com alguma desenvoltura entre estórias cheias de *gaps*. Não resolve os conflitos que constrói plenamente, e deixa o fio das meadas sempre em aberto, até mesmo o seu *closure*. E, por fim, dá uma grande proeminência ao acaso como gestor das ações: a coincidência ou 'acidente' no fato de que o novo piloto que chega [Mcphearson (Richard Bathelmess)] é o assassino do irmão de Kid (Thomas Mitchel) e que sua esposa Judy (Rita Hayworth) é a ex-amante de Geoff, ou na decisão de quem é que vai decolar e morrer no início do filme, e quem vai ficar e jantar com a loira. A eleição do acaso como motor de desenvolvimento dramático é até metaforizada na moeda usada para decidir o destino e *closure* da trama. Ao invés de desenvolvimento linear e causal, não é difícil perceber nele o mesmo volume de aspectos narrativos do cinema moderno. E, no entanto, há uma diferença crucial que não diz bem respeito ao mecanismo narrativo.

No fundo, *Paraíso Infernal* é sobre transferência, morte e casualidade. Pessoas vem e vão, ocupam lugares definidos uns dos outros, tanto nas relações interpessoais como nas profissionais. Alguém chega e herda o bife do anterior. Por força do destino ou por falta de habilidade, um morre e outro senta no seu lugar, seja na mesa de jantar ou no *cockpit* da aeronave. Um perde a capacidade de enxergar e alguém terá de fazer o seu trabalho. Bonnie veio e ocupou o vazio que Judy deixou em Geoff. Mas ela também retorna e joga a moça para escanteio (a loira que nos conduziu desde o início do filme desaparece a esta altura), só que ela voltou também com um outro piloto para ocupar o lugar do original. Hawks faz um retrato comunitário que é uma miríade de interrelações e de vazios, de chagas que são produzidas pela violência e pela perda. No mundo, só se pode viver assim. É por isto que o grande emblema vivo da moralidade estóica não pode querer que Bonnie

fique (ou não pode verbalizar isto). Ela representa a ameaça feminina ao machão de sentimental reprimido, algo que encontra aliteração imagética tanto na espada castradora que empunha contra os dois homens que a perseguem pela ilha (fig. 10), quanto no tiro que dispara acidentalmente em seu braço (fig. 11), o exato mesmo 'sem querer querendo' que Kovács viu no fim de *Os Primos* (Dir.: Claude Chabrol, 1959, França) representar o acaso no cinema moderno. Ela é a ameaça do afeto capaz de desnortear o mundo estóico e frio, como a Hepburn de *Levada da Breca* ou a Stanwick de *Bola de Fogo*. Geoff teme a cicatriz, a marca, o retorno do reprimido. De *Scarface* a *Rio Lobo*, um cinema cujas “tão celebradas visões do mundo e da moral só podem ser entendidas a partir dessa fobia das marcas e do escrito”<sup>125</sup>.



Só que Hawks contradiz o escoamento identitário e o jogo-das-cadeiras entre os seres humanos com a máxima moral que prega a manutenção forçada de um único mundo ordenado. É por isto que o conflito principal, aquele que nos é revelado nas entrelinhas já findo mais da metade do longa-metragem, ocupa-se apenas da própria existência desta comunidade fronteira. Eles precisam realizar uma certa quantidade de entregas do correio para renovarem o contrato que garante a continuidade da empresa, e por conseguinte, a manutenção de um modo-de-vida. A coesão do mundo precisa ser garantida, o seu pilar de sustentação. É por isto que todos ali são lançados em missões suicidas e aceitam traidores na trupe. O *ethos* da

<sup>125</sup> DANÉY, Serge. “A Velhice do Mesmo (Howard Hawks e Rio Lobo)” em *A Rampa (Cahiers du Cinema 1970-1982)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 47

afirmação comunitária contra o vazio faz-se bem claro naquela que é uma das mais impressionantes cenas de *Paraíso Infernal*: há um diálogo entre um piloto com dificuldades de aterrissar em meio à névoa, e aqueles que estavam em terra a lhe aguardar são-e-salvo. Hawks rodou a cena inteira através de uma série de planos-conjuntos dos que estavam no solo, a comunidade reunida contra a potência do vazio que se encontra fora dela, no ar tenebroso (Fig. 7-9). Mas pouco mostra o contra-plano de quem está voando. Este *outro* do campo surge na camada sonora em *off* do piloto que narra, metro por metro, sua tentativa de pousar. Este som é diegeticamente justificado pelo telefone. A certa altura, alguns dos que estão em terra olhem e apontam para algo que não vemos na imagem (Fig. 7), mas Hawks recusa-se a revelar o objeto do aceno. Nós só o ouvimos, e foi por isto que João Bénard da Costa disse que “é um filme que exige tanto dos nossos olhos como dos nossos ouvidos”<sup>126</sup>. Tudo se encaminha para a desapareição perturbadora desta voz, este encontro traumático com o Real, que é a revelação da própria morte do piloto. “Morte é sempre estar ausente, faltar. Mais precisamente: estar fora de campo”<sup>127</sup>, escreveu Daney. A voz de Joe some, o Outro desaparece. Primeiro há o luto e o silêncio. Depois, a cantoria e o esquecimento forçado. “Quem é Joe?”, pergunta o protagonista. É preciso deixar de lado, esquecer o Ausente, para que sobreviva a comunidade. A metáfora da terra como o espaço da materialidade e da mundanidade, e o ar da metafísica e do espírito, ganha definição clara no título original: ‘só os anjos tem asas’. Mas a verdade que a frase esconde e que mais vale aqui é o seu contraponto, seu ‘contra-plano ausente’, a de que os homens voam mas não tem asas, só existem em terra, no mundo da linguagem e do comum.

Formas de narração não-clássicas existem no cinema clássico, e formas de narração clássicas existem no cinema moderno ou do ‘filme de arte’, sejam concebidos como etapas da história do cinema ou como instituições. Isto não quer dizer que não haja nenhuma diferença entre as duas esferas, o que às vezes parece sugerir a crítica que Rancière faz à distinção de Deleuze entre imagem-tempo e imagem-movimento. Para além da questão da equivalência precipitada entre instituição e modo de narração que Thanouli aponta na catalogação de Bordwell, o que pode beneficiar muito a caracterização do cinema moderno e seus tropos de

---

<sup>126</sup> COSTA, João Bénard. “Paraíso Infernal (Howard Hawks, 1939)”, disponível em <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-paraiso.htm>

<sup>127</sup> *Ibid.* DANEY, 2007.



narração é pensar menos eles através de flamboyants geométricos *ex-nihilo* (lineares, concêntricos, circulares, episódicos, etc.) e mais em sensibilidade com o *storyworld* que o texto produz. A expressão alcinhada pela teoria literária dos mundos possíveis não considera que o *storyworld* é a mesma coisa que o mais tradicional 'mundo da ficção' que Genette formulou, diferenciando o fato temporal (narração) e o outro descritivo (mundo). A definição que Marie-Laure Ryan dá à expressão como “a totalidade que engloba espaço, tempo, e existentes individuais que passam por transformações em decorrência dos eventos”<sup>128</sup> reflete sobre como o processamento temporal dos acontecimentos do texto produz um mundo mental da imersão, sejam em textos mais ou menos realistas. À partir daí, narração passa a ser considerado “a criação de um *storyworld* que é extenso tanto no espaço quanto no tempo, ao invés de simplesmente a recontagem das sequências de eventos” (p.64). O mundo do texto não é fruto da descrição *contra* uma narração que encadeia eventos, e sim, o seu resultado.

O que difere a narração clássica da moderna é como estas lidam com a existência mesma dos seus *storyworlds*. A definição de Kóvacs de modernismo, sua compilação de uma série de operações de narração e de lógicas de temporalidades, é um grande avanço no assunto, mas a melhor percepção do autor não é levada às últimas consequências. "O universo das narrativas modernistas é o mesmo *single-world* (trad.: mundo único) das narrativas clássicas", sugere Kóvacs, "mas ele é essencialmente incerto, imprevisível e incalculável"<sup>129</sup>. A razão pela qual *Paraíso Infernal* é um filme clássico tem menos a ver com sua opção por um modo de narração assim ou assado, que pelo fato de contrapor à alienação de seus personagens a força hercúlea pela moralidade de um mundo comum, a sustentação mesma desta comunidade da linguagem. Este contraponto já não existe nos cineastas modernos e seus personagens que vivem um *flaunerismo* à beira do abismo, seres antissociais e estrangeiros à si mesmo e ao mundo que lhes garante alguma identidade, e que normalmente encontram sua caracterização também numa nova lógica de *misé-en-scene* e dramaturgia.

---

<sup>128</sup> RYAN, Marie-Laure. "From Possible Worlds to Storyworlds: On The Worldness of Narrative Representation" em BELL, Alice e RYAN, Marie-Laure (org.). *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press, 2019. p.63

<sup>129</sup> *Ibid.* KÓVACS, 2007. p. 77

Daí que a relação do modernismo com a 'relatividade da verdade' traduza-se num perene esforço de fazer a narração esgarçar os pontos-cegos do mundo produzido pelo texto. Acerca do assunto do acaso no romance moderno, segundo Dannenberg, "textos modernistas são relativistas em sua explicação das coincidências"<sup>130</sup>. O arquétipo do *Ulysses* de Joyce e a 'coincidência paranóica' do protagonista Bloom, cuja mente preocupada com a traição da esposa com Boylan "cria pequenos encontros acidentais com o seu 'espectro'", é um exemplo de como a ficção modernista utiliza "formas extremas de subjetividades cognitivas através do personagem que trazem a primeiro plano a natureza mentirosa da percepção e redefinem a coincidência como um ato da mente". O que há em comum entre a impossibilidade dos relatos em comungar uma estória em *Rashomon* (Dir.: Akira Kurosawa, 1950), a trama de Ingrid Bergman verter-se em deambulação em *Viagem à Itália* (Dir.: Roberto Rossellini, 1954) ou antes a Magnani de *O Amor* (Dir.: Roberto Rossellini, 1948), a incapacidade da fotografia representar a verdade de um acontecimento externo a ela que não os limites dos seus pigmentos de matéria em *Blow Up - Depois Daquele Beijo* (Dir.: Michelangelo Antonioni, 1966), a redução paramétrica da trama ao ritmo dos movimentos de panorâmica em *Back and Forth* (Dir.: Michael Snow, 1969), ou ainda a incompatibilidade do fetiche da imagem conviver com sua iconoclastia em *Não Amarás* (Dir.: Krystof Kieslowski, 1988), não é o fato de cada um destes apresentar este ou aquele formato geométrico de narração, esta ou aquela lógica de encadeamento. E sim, o fato de todos pertencerem a um certo regime da arte e da narrativa onde o *storyworld* comum abraçado como a máxima moral do classicismo frente às fantasmagorias que lhe assombra é esgarçado e seu invólucro desfeito, sua existência posta em cheque e esfacelada rumo à pulverização dele em pura imagem, pigmento, registro físico e sem sentido do mundo. Ali em meados de 1968, o *storyworld* será objeto de iconoclastia e métodos de anti-ilusão.

### III. Modernismo Político como Função-Soneca

O narcoléptico é o oposto manifesto do sonâmbulo: um está acordado e dorme sem querer, o outro está dormindo e acorda sem querer. Embora ambas

---

<sup>130</sup> DANNENBERG, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality - Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. University of Nebraska, 2008.

sejam doenças do sono, estão os dois em pólos contrários. Muitas vezes, o sono foi uma metáfora bem forte para o cinema (falamos de Cesare em *Caligari*, da esposa do burguês de *Nosferatu*). O sonho delirante e a embriaguez da diegese. Depois que a estória de Natasha no longa-metragem de Muratora revela-se uma farsa cinematográfica (fig. 3-6) e ela 'real' surge duplicada ante o ecrã como surgiam os Skladanowski no *wintergartenprogramm*, o sujeito da próxima estória desperta. Ele que assumirá as rédeas à partir daí. O astênico que desperta da ilusão cinematográfica no ato da passagem entre a imagem e a revelação da sua ilusão. Uma certa teoria muito escreveu sobre o despertar da ilusão cinematográfica; o mundo da cena visto como o mundo da mentira capitalista ou do espetáculo. A destruição do *storyworld* através da redução abstracionista do cinema moderno desdobrou-se depois menos num reflexo da alienação contemporânea que, elevada exponencialmente ao paroxismo, num ato político de libertação (uma coisa transformou-se na outra). Assim pensando, a inflexão de *Síndrome Astênica* poderia talvez ser a revelação deste status espectral, o rompimento da arapuca que aprisiona o sujeito no véu do espetáculo. A presença do dorminhoco que acorda contribui para esta interpretação.

Fazer acordar, produzir distanciamento espectral, foram termos que fizeram parte de um vocabulário que ecoa um pouco até hoje. Neste contexto que expressões como 'fragmentação' e 'costura de retalhos', todo um vocabulário utilizado para descrever uma série de operações formais que referem-se à instalação e desinstalação de diegese ou do mundo do texto, aproximam a interpretação do momento de transposição de *Síndrome Astênica* como o fruto de uma lógica moderna de pensamento sobre o fato ficcional e a imersão espectral. A saída de uma estória para mostrar, através do corte, o aparato que a materializa, foi lida como o resultado de um rasgo que evidencia a materialidade mesma que produz o ilusionismo da ficção cinematográfica, a rotura do *storyworld* que sustentava o filme até ali. Resultado de uma espécie de tática brechtiana de afastamento, a estratégia é incorporada no manancial de uma corrente específica do modernismo seissentista, aquele que D.N. Rodowick denominou como 'modernismo político', uma "lógica ou ordem de discurso comum tanto a teóricos quanto a cineastas desde 1968"<sup>131</sup> cuja meta era "ser uma refutação da transparência

<sup>131</sup> RODOWICK. D.N. *The Crisis of Political Modernism - Criticism and Ideology in Contemporary Film Criticism*. Berkeley, California: University of California Press, 1995. p.5-6

convencional da técnica cinematográfica através da exploração das propriedades materiais da expressão cinematográfica”. Politicamente falando, responsável por “uma forma estratégica de desorganização” que mostra como “relações de prazer e cognição podem ser redefinidas”. O signo do fragmento que sempre foi descrito como a máxima do modernismo é aqui incorporado em sua versão positiva e afirmativa, como estratégia política.

Ian Aitken conta-nos como “o surgimento de um cinema de arte europeu politizado e modernista durante as décadas de 1960 e 1970 foi diretamente influenciado pelo estruturalismo francês e a tradição pós-estruturalista”<sup>132</sup>. A disponibilização na Europa Ocidental das revistas *Lef* e *Novy-Lef*, onde os textos basilares sobre a montagem e a teoria formalista soviética nos anos 1920s “e a demanda pela criação de uma linguagem revolucionária dentro destas revistas”, foi responsável pela ascensão de “uma estética cinematográfica anti-ilusionista na França, Alemanha e outros países europeus”. O mesmo aconteceu com Brecht. “Conceitos formalistas como o de *ostranenie* ou o conceito de ‘voz interior’ de Eichenbaum” foram definidores da idéia de *verfremdungseffekt* desenvolvida por Brecht, cujas “primeiras traduções apareceram em francês e inglês durante o fim dos anos 1950s e início dos 1960s”. A gênese do modernismo político e sua base anti-ilusionista, com seus eixos de influência fundacionais em torno do “formalismo russo, da montagem soviética, da estética brechtiana e do pós-estruturalismo”, respondiam muito bem à “demanda althusseriana por uma demarcação materialista e à revelação das formas ideológicas dominantes”.

Segundo Rodowick, o que surgiu nos anos 1970s com o pós-estruturalismo foi “uma rede disciplinar marcada pela associação de muitos ‘novos’ sistemas conceituais; nomeadamente, semiologia literária, psicanálise lacaniana, filosofia da desconstrução”, e, principalmente, a “crítica e formulação de um objeto específico - o signo - entendido não como transparência ou como representação idêntica a si mesmo e seu referente, e sim como forma de resistência, inerentemente inadequada para seu uso, que colocava a experiência epistemológica do sujeito sob suspeita” (p.10)., Fermentada após as movimentações políticas internacionais de 1968, este desdobramento do modernismo concebia que só poderia haver um texto verdadeiramente político “condicionado pela necessidade de uma estratégia

---

<sup>132</sup> AITKEN, Ian. *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh University Press, 2001. p. 132.

representacional de vanguarda; mais precisamente, estratégias enfatizando a natureza material da língua ou do dispositivo cinematográfico, especialmente sob a forma de auto-crítica”, uma desconstrução marxista-materialista dos signos produzidos pelas imagens, “desencorajando a identificação e chamando atenção ao trabalho de seu próprio processo textual” em uma assertiva que “em última instância, deriva de uma única e ampla oposição - aquela entre modernismo e realismo”(p.12-13). Esta forma de modernismo não é a mesma que a associada às vanguardas européias da virada do século XX, e que escorreram depois para a tradição do filme experimental norte-americano, cujo conceito implica tomar como objeto do fazer artístico o seu próprio meio de expressão; e sim, a segunda corrente que Peter Wollen identifica em *The Two Avant-Gardes*, “a tradição de Eisenstein a Godard que se preocupa com problematizar a ilusão cinematográfica explorando, através de estratégias de montagem, a heterogeneidade dos canais semióticos disponíveis no cinema” (p.4). A ilusão a ser rompida era “a horrível unidade de um ‘espetáculo’ passivamente consumido”<sup>133</sup> caracterizado por Guy Debord, e o realismo ao qual se opunha, seria um mero “cúmplice da ideologia burguesa” (p.158).

A teoria cinematográfica do modernismo político pós-68 era governada pela “particular triangulação entre semiótica textual, psicanálise e marxismo althusseriano”<sup>134</sup> da revista literária *Tel Quel*. Na pulverização da relação entre signo e referente, o conceito de ‘ideologia’ de Althusser como “um sistema (com sua própria lógica e rigor) de representação (imagens, mitos, idéias ou conceitos, conforme o caso) vigente e com um papel histórico no interior de uma determinada”<sup>135</sup>, e sua “representação da relação imaginária dos indivíduos com as reais condições de sua existência” contribuía para pensar o tecido integral e objetivo do naturalismo burguês a ser rompido. De Lacan, a dessacralização do ‘eu’ (e por conseguinte, do inconsciente) como função inata e originária para algo que “aparece em um certo momento do desenvolvimento da criança”<sup>136</sup>, a identidade como

---

<sup>133</sup> STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. 5a Edição. Campinas, SP: Papirus 2013. p.153

<sup>134</sup> *Ibid.* RODOWICK, 1995. p. 10

<sup>135</sup> *Ibid.* STAM, 2013. p.156

<sup>136</sup> DAYAN, Daniel. “O Código Tutor do Cinema Clássico” em RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema - Vol. 1: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 324

“estrutura formal que depende fundamentalmente de uma identificação” (e, portanto, reconhecimento do Outro, isto é, da linguagem), e a noção do corpo unificado como “uma fantasia antes de ser realidade” foram idéias fecundas para se pensar os processos de subjetivação empreendidos pela lógica formal do cinema clássico-narrativo. Na passagem para os 1970s, tais considerações ecoadas pela *Tel Quel* ocupariam enorme centralidade nos debates franceses entre a *Cahiers du Cinema* (Comolli, Narboni, Oudart, etc.), a *Cinethique* (Pleynet, Baudry, Fargier), *La Nouvelle Critique* (Lebel), *Afterimage* (Burch, Dana), etc. Em seguida ganhariam relevo em autores como Collin MacCabe, Stephen Heath, Laura Mulvey, Jacqueline Rose, Peter Wollen, entre outros, que “se consagraram na revista *Screen*, e que entraram para a história dos estudos fílmicos”<sup>137</sup>, embora nem todos particularmente conhecidos e estudados no Brasil. Ao longo desta década, e adiante, a introdução do binômio Althusser/Lacan como fundamentação teórica para pensar os efeitos ideológicos da ‘situação’ que a estrutura cinematográfica historicamente constituída (a sala escura, a paralisia espectral, a saturação da função visual e o esquecimento de si) forneceu um modelo de investigação sobre os nocivos processos de subjetivação implicados nas formas e práticas do cinema clássico, a maneira como, nele, um sujeito é produzido com definidas implicações ideológicas finais. Por outro lado, como moeda de duas faces, o elogio de um cinema político-modernista encarnado em diretores como Godard, Straub/Huillet, Pollet, Kramer, Akerman, Solanas/Getino ou Oshima, que promoviam um potencial de distúrbio neste sistema, a interrupção distanciada e pedagógica desta prática sócio-econômica fetichizante.

Um breve olhar sobre as sementes desta lógica semântica pode ser útil. Em Maio de 1969, antes da publicação do manifesto em forma de editorial *Cinema/Ideologia/Crítica*, por Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, que “marcaria um dos mais significativos pontos de virada na história da *Cahiers*”<sup>138</sup> - sua tomada de posição epistemológica primeiro marxista-lenista, depois maoista - o crítico Jean-Pierre Oudart escrevia o incontornável *Cinema e Sutura*, que “representa o esforço inaugural de aplicar a teoria psicanalítica de Lacan à interrogação sobre o

<sup>137</sup> SOUZA, Luis Carlos Martins de. "Cinema, Ideologia e Inconsciente: Colin MacCabe, Stephen Heath e a Screen Theory" em *Linguagem em (Dis)curso - LemD*. Tubarão, SC. v.21. maio/ago, 2021. p.283

<sup>138</sup> FAIRFAX, Daniel. *The Red Years of Cahiers du Cinema (1968-1973)*. 2 Volumes. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021. p. 39

funcionamento básico do cinema” e “antecede virtualmente todos os outros textos marcos sobre a ‘teoria do aparato/dispositivo’”, ainda que, no caso, por alguns meses ao invés de anos (p.666). A popularidade do conceito se internacionalizaria com a publicação de Daniel Dayan na *Film Quarterly*, “O Código Tutor do Cinema Clássico”, querendo-se uma introdução ao texto de Oudart, e depois, com o dossiê da *Screen* sobre o assunto em 1977 que incluía a tradução para língua inglesa do texto original. O legado da idéia persiste até hoje, por exemplo, na forma como Slavoj Zizek se utiliza da ‘sutura’ para explicar a dialética entre particular e universal no cinema. É possível que Louis Skorecki teve razão ao afirmar que Jean-Pierre Oudart era “um herético ex-teórico, exilado de si mesmo” que “sem dúvida não tinha consciência de ser um dos dois ou três maiores do século”, embora foram seus conceitos descritos num punhado de textos publicados na *Cahiers du Cinema* que fizeram fama, muito mais que sua persona, raro exemplar onde o pensador é menos lembrado que o pensamento. Nos anos seguintes, perderia sintonia com os rumos da revista (eventualmente atacando alguns de seus ases cinematográficos do momento), e desapareceria por completo após seu afastamento em 1980, ao ponto que outros ex-redatores mais célebres de sua época não saberiam dizer se ele se encontra vivo ou morto.

O conceito de 'sutura' foi só brevemente descrito por Lacan como “uma junção do imaginário e simbólico”, mas ampliado por seu principal acólito, Jacques-Alain Miller, em um artigo de 1966 intitulado *Suture (éléments de la logique du signifiant)*, que o considera central no pensamento do psicanalista francês. Segundo Miller, a sutura é “o ponto de menor resistência em uma cadeia de significado” (p.667), o momento em que “é possível ver articulada a estrutura do sujeito como uma oscilação eclipsante”. Caberá a Oudart importar a sutura para o campo cinematográfico, utilizando-se dela para identificar o processo de “absorção do sujeito dentro do discurso significante” (p.668). A sutura é “o *closure* do *énoncé* cinematográfico”<sup>139</sup> para com o espectador, é o sistema que introduz o fato cinematográfico “ao domínio da significação”, tornando “uma visão do filme em uma leitura deste”<sup>140</sup>. Qual as remendas médicas que mantêm unidos os tecidos lesionados do corpo, a sutura é uma espécie de liga invisível que confere ao objeto

<sup>139</sup> OUDART, Jean-Pierre. “Cinema and Suture” em BROWNE, Nick e HILLIER, Jim. (ed.) *Cahiers du Cinema. Vol. III (1969-1972 - The Politics of Representation)*. Londres: Routledge, 1990. p.45

<sup>140</sup> *Ibid.* DAYAN, 2005. p.333

filmado tornar-se parte de um todo da representação para além da sua qualidade indicial. Só que, muito mais que um mero *gap* ou abertura, ela é o "ponto de inscrição" do ausente dentro de um dado sistema como o seu 'outro'; porque "a oposição mesma entre a ordem simbólica e sua ausência precisa estar inscrita dentro desta ordem"<sup>141</sup>, precisa necessariamente ganhar o relevo da representação. Isto quer dizer que toda imagem traz inscrita em si mesma o seu fora-de-campo.

A lógica básica da sutura pode ser explicada por três passos. Primeiro, "o espectador é confrontado com um plano, encontra gozo nele de forma imediata e imaginária, é absorvido por ele", o jubilo da representação. Depois, esta imersão é substituída pela consciência que aquilo é apenas uma imagem, a percepção que "estou em uma posição passiva, e o show é comandado por um Ausente (ou melhor, o Outro) que manipula as imagens sob as minhas costas". A moldura do quadro se impõe, e "a imagem é agora vista em seus limites; o espaço que, logo antes, era a pura extensão do prazer espectral se torna um problema da representação, um estar-ali-para um campo ausente, fora da imagem ('a quarta parede'), para a figura fantasmática que a imaginação do espectador coloca em resposta ao problema: 'o Ausente'."<sup>142</sup> Para Oudart, "todo campo cinematográfico é ecoado por um outro campo ausente"<sup>143</sup>, do mesmo jeito que há algo, um outro, que está sempre circunscrito no campo simbólico da linguagem; precisamente, aquilo que se encontra excluído dela. Contra a tradição estruturalista, para quem a relação entre signo e significado é relativamente pacífica, apoiando-se em Lacan, Oudart propõe que todo signo carrega tanto a soma de seu sentido quanto a subtração do imaginário quando opera-se em linguagem. Quando o espectador desperta para este signo do Ausente contido na representação (p.e., no 'outro' do plano-contraplano, com o porvir da imagem seguinte, ou meramente no fora-de-quadro do quadro), "o prazer do espectador, que depende de sua identificação com o campo visual, é interrompido"<sup>144</sup>. Este pacto gera um momento de suspensão, uma espécie de inquietância ou estranheza diante daquilo que vê, o que nos conduz ao terceiro movimento de percepção no sistema da sutura: este Ausente é preenchido pelo

<sup>141</sup> ZIZEK, Slavov. *The Fright of Real Tears - Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. Londres: BFI, 2001. p. 32

<sup>142</sup> HEATH, Stephen. "Notes on Suture" em *Screen*, vol. 18, no. 4, Inverno de 1997. p. 57

<sup>143</sup> *Ibid.* OUDART, 1990. p. 46

<sup>144</sup> *Ibid.* DAYAN, 2005. p.334



próximo plano que justapõe o anterior, eliminando esta sensação e inserindo ambas as imagens em um circuito da linguagem. Segundo Oudart, "a aparência de uma falta percebida como um Alguém (o Ausente) é seguida pela sua abolição por alguém (ou alguma coisa) colocada no mesmo campo"; ou seja, daquele rastro inicial na primeira imagem, acontece "a abolição do Ausente e sua ressurreição em alguém" (p.45).

É assim que, como enfatiza Dayan, o cinema pertence "simultaneamente à representação e à significação", à mimesis visual automática e à inserção do objeto retratado num sistema linguístico próprio. "Como na pintura clássica", enfatiza o autor, "por um lado, ele representa objetos ou seres, e por outro, significa a presença de um espectador", produz "a presença de um público". É por isto que, dentro do sistema de significação do cinema, que é o da sutura, "o sentido de um plano depende do plano seguinte". O primeiro plano carrega o índice de um ausente que "destrói continuamente o equilíbrio de um enunciado fílmico, tornando-o parte incompleta de um todo ainda por vir". Seu efeito é antecipador, o de uma imagem que anuncia o porvir de sua inserção na linguagem. Enquanto o plano seguinte, "substitui o ausente correspondente ao plano um" e portanto age retroativamente, suturando-o, de modo que "quando finalmente sabemos o que era o outro campo, o campo fílmico não está mais lá" (334-336). Toda imagem é "essencialmente retroativa à nível de significado, uma vez que ela preside sobre uma troca semântica entre o campo presente e um campo imaginário", e, por outro lado, ela sempre "antecipa a nível de significante"<sup>145</sup> a imagem porvir. A inserção deste 'ausente' no sistema linguístico é fundamental para a superação do 'grande sintagma' de Christian Metz, pois é assim que se dá a reificação do discurso cinematográfico, uma "fita de Moebius, mas enganosamente capitulada como uma superfície contínua"<sup>146</sup> que "produz o efeito de auto-enclausuramento sem necessidade de exterioridade, apagando os traços de sua produção: rastros do processo de produção, seus vazios, seus mecanismos, são obliterados para que o produto final surja como um todo orgânico e naturalizado" (p.55).

Também daí se origina sua singular forma de subjetivação. Aproveitando-se, por um lado, da dessacralização do sujeito e da unidade do corpo promovidas por

---

<sup>145</sup> *Ibid.* OUDART, 1990.

<sup>146</sup> *Ibid.* ZIZEK, 2001. p.33

Lacan - ao transformar estas instâncias de reconhecimento-de-si como produto de identificação, e por isto, constituídos na descoberta da linguagem, na passagem do imaginário ao simbólico durante a frequentemente mencionada nos estudos fílmicos 'fase do espelho' -, e por outro, do conceito de hegemonia de Althusser - para quem a "função social da ideologia é tornar indivíduos concretos (ainda-não-sujeitos) em sujeitos"<sup>147</sup> - boa parte dos estudos cinematográficos dos anos 1970s releerão a sutura, seu ponto de conjugação de imaginário e simbólico, como o processo de continuidade do sistema clássico-narrativo ou como o 'closure' dos *gaps* na escrita cinematográfica onde "a formação de um sintagma demanda a redundância do significado" para se obter a 'diferença mínima' classificada por Lebel ou Baudry, uma soma de procedimentos com efeitos ideológicos claros que servem à manutenção do status quo da burguesia e reproduzem um tipo de sujeito e/ou ponto-de-vista originado na *perspectiva artificialis* do *Quattrocento*. A distinção entre realismo e modernismo tornou-se também a distinção entre uma epistemologia idealista, e outra materialista. Daí também o elogio e valorização, empreendidos por esta teoria cinematográfica do modernismo político, dos cineastas supramencionados que esgarçam a sutura, tornam-na evidente à partir de mecanismos de subversão e anti-narrativa, revelação do dispositivo, construção fragmentária, etc. A estratégia de enfrentamento a esta forma narrativa hegemônica e monolítica do cinema clássico, não raro, deveria se dar pela evidência de sua destituição, pela produção de um efeito-distanciamento bastante análogo àquela que Rancière também descreveu em seu ataque à 'arte crítica' (uma espécie de correlato do modernismo político) e ao legado brechtiano em *O Espectador Emancipado*<sup>148</sup>. Para Mulvey, "libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da platéia em direção à dialética, um afastamento apaixonado"<sup>149</sup> que destrói a satisfação e o prazer. Para Baudry, seriam "o desvelamento do mecanismo" e "a inscrição do

---

<sup>147</sup> *Ibid.* HEATH, 1997. p. 71

<sup>148</sup> "(...) é preciso arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena. A este será mostrado, portanto, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim, será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas". RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 10.

<sup>149</sup> MULVEY, Laura. "Prazer Visual e Cinema Narrativo" em XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilmes, 1983 p.453

trabalho”<sup>150</sup> que abalariam a tranquilidade especular e o véu do espetáculo que produz um sujeito passivo.

O conceito de sutura “uma vez liberto das garras do escritor que lhe deu voz”, apontou Fairfax, “ganharia uma vida própria”<sup>151</sup>. Muito embora seja o conceito “mais difundido que qualquer outro produzido pela Cahiers na era pós-68”, isto aconteceu “com o custo da domesticação dos momentos de selvageria teórica no artigo original de Oudart”. Enquanto o crítico francês se referia a formas de suturar no plural (p.e., admitindo que, mesmo com a sutura evidenciada em *Au Hazard Balthazar* e *Kriemhilds Rache*, ou desmistificada em Godard, elas ainda são levadas a cabo, e reconhecendo a possibilidade de que há outras maneiras de 'sutar'), o relevo dado ao conceito por Dayan, pela *Screen* e por outras revistas será muito mais monolítico, o mero ventríloquo ideológico dos códigos clássicos. É nesta passagem que ele ganhará a infeliz conotação de um simples *closure* entre dois planos. Também, Dayan e cia. haveriam dado “excessiva ênfase no papel do procedimento plano-contraplano no funcionamento da sutura”, enquanto para Oudart, por sua vez, o mecanismo é descrito “em um sentido amplamente metafórico”. No fundo, “longe da compreensão de sutura que faria a subsequente ‘teoria do aparato’, a elaboração de uma inata natureza ilusionística do dispositivo cinematográfico, a noção de sutura de Oudart é implicitamente uma teoria de ontologia cinematográfica” (p. 673). Trata-se de lidar com a herança de Bazin que sempre recaiu sobre a trajetória da revista, não obstante “uma (ontologia) que, enraizada na teoria psicanalítica Lacaniana, só pode conceber o Real como um encontro traumático impossível de ser transposto para a linguagem”, diferentemente da raiz fenomenológica do fundador da *Cahiers du Cinema*. Neste sentido, a sutura é “a fraca conexão no encadeamento do discurso” cujas brechas permite um encontro com o Real, indizível; aquele “fio que vincula as imagens juntas na imaginação do espectador, abraçando-as na corrente do discurso” que, por ventura, é “também o espaço onde o Imaginário se rompe, permitindo que brilhem através delas tremulantes fissuras do Real”.

---

<sup>150</sup> BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base” em XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilmes, 1983 p.383

<sup>151</sup> *Ibid.* FAIRFAX, 2021. p.675.

Sob os auspícios desta espécie de teoria aqui exemplificada que o modernismo político desenvolveu suas estratégias anti-ilusionistas e seus métodos de construção e redução ao fragmento e à forma da matéria. Neste sentido, falar em 'fragmentação' ou 'retalho de costuras' implica ler a passagem da imagem de duas mulheres para sua projeção na tela (fig. 3 e 4) em *Síndrome Astênica*, o momento que deflagra uma transgressão ontológica, do mesmo jeito que as sequenciais 'revelações da câmera' que obliteraram as narrativas de, por exemplo, *O Funeral das Rosas* (Dir.: Toshio Matsumoto, 1969), *The Red Army/PFLP: Declaration of World War* (Dir.: Masao Adachi e Koji Wakamatsu, 1971) ou *Bang Bang* (Dir.: Andrea Tonacci, 1971) e cuja genealogia, em última instância, remete ao Vertov de *O Homem com a Câmera* - a evidência materialista da origem da própria imagem que impede sua introdução no registro do espetáculo. Sua estratégia disjuntiva produz a mesma suposta impossibilidade de suturar que *A Chinesa* (Dir.: Jean-Luc Godard, 1967), *La Hora de Los Hornos* (Dir.: Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968), *Os Não-Reconciliados* (Dir.: Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, 1966) ou *Mediterrâneo* (Dir.: Jean-Daniel Pollet, 1963). A inflexão do 'filme-dentro-do-filme' para a ficção da sala de cinema onde este se desdobra, o corte de uma imagem para a sua própria imagem projetada numa tela, tem o teor de uma pedagogia da imagem elogiado pela crítica da época, que enxerga nele uma desalienação espectral, desestruturação do manto da sociedade de espetáculos e o fetiche da mercadoria disfarçado no campo simbólico, a interrupção do sistema de representação clássico datados de formas de visibilidades inauguradas no *Quattrocento* renascentista, uma desconstrução linguística que opera nas fissuras do *storyworld* apresentado.

O problema é que esta interpretação só é perfeitamente enxuta se olharmos a cena da inflexão separada do que ela produz na tessitura toda do longa-metragem de Muratova. Há uma diferença crucial entre o que acontece em *Síndrome Astênica* e a estratégia disjuntiva do modernismo político. Pois se o personagem primeiro desperta e somos lançados contra o seu nível de realidade, rapidamente nos é mostrado que o que se revela é menos a realidade dos meios de produção que o de um outro nível de realidade tão fictício quanto o anterior. Há uma transgressão ontológica entre dois *storyworlds*, o de Natasha e o de Nicolai, mostrada na cena que serve ao filme como muleta de transferência. As duas fábulas se acumulam mais do que se anulam. Sempre que o cinema moderno mostrou pontos-de-vista

múltiplos ou fragmentos de estória, a intenção não era amplificar, e sim destruir, pôr em cheque ou sob dúvida, diferentemente do que acontece aqui. Sobre a imersão no *storyworld* do texto, a metáfora da passagem do clássico ao moderno é a da transformação do sonâmbulo no insone, a do que dorme sob a hipnose à do que acorda o tempo todo, seja porque está ansioso, deprimido e aflito, seja porque esqueceu o despertador ligado na função-soneca. *Síndrome Astênica* ilustra o acúmulo de sonhos e fábulas diferentes entrecortados por uma série de súbitas vigílias onde elas são mais cumulativas que a negação de uma na outra. Ele nos oferece uma nova imagem que nada tem a ver com as teorias do modernismo ou pós-estruturalismo e que nos requisita outro paradigma de pensamento: a do narcoléptico, que à todo momento deita e dorme. Reficcionaliza.

Ou podemos também dar uma interpretação alternativa ao texto de Oudart. Ele é dividido em duas partes que em muito se repetem, publicadas de forma diacrônica. A segunda parte “consiste num replay da primeira, onde o mesmo argumento geral é evocado, só que através de expressões diferentes, utilizando-se de novos exemplos e encenando um sutil, mas perceptível, realojamento do quadro comum de referência do texto”. É bem possível que a intenção desta divisão seja “sublinhar a natureza do fenômeno que ele mesmo descreve em sua escrita”, em uma analogia do que é o próprio suturar. Caso tomemos a ‘sutura’ menos como bandeira ideológica da montagem analítica do cinema clássico, e mais como o camuflado princípio ontológico da Fita de Moebius - um que faz do indicial, linguagem, do objeto filmado, parte de um discurso, numa relação de reciprocidade discreta das coisas -, mais ela ajuda a iluminar o que é o ato de ficcionalização no cinema, a maravilhosa transferência de uma coisa filmada para tornar-se objeto referencial de ‘um outro mundo semântico’, que co-existe com o nosso de maneira síncrona. É como objetos filmados à partir da indicialidade da imagem cinematográfica formam sistemas ontológicos próprios. Neste caso, potencialmente falando, ‘mostrar a sutura’ não seria a simples evidência da materialidade cinematográfica ou a interrupção do espetáculo que permite o acesso ao ‘real da produção’, num ato dialético de esfacelamento ou subtração pedagógica. Isto por que não há, simplesmente, nenhum real! Ele seria apontar para uma espécie de fonte originária da ficcionalização, grau zero da escrita cinematográfica, de onde nasce e se multiplicam todas as linguagens e histórias possíveis. Porque é isto que

ocorre no salto disjuntivo de *Síndrome Astênica*: o diálogo de duas mulheres que se revela uma projeção na sala de cinema não é a passagem da imagem ao referencial de sua feitura. Ele é a prova absoluta de que aquilo que em um mundo semântico *aponta* (sinaliza, faz referência a) para uma coisa, em outro, aponta para outra.

#### IV. O Enigma do Falso Anagrama

Antes do narcoléptico despertar em *Síndrome Astênica*, acontecem algumas coisas. Um mediador vem à frente convidar os espectadores para um debate com a atriz. O público se engalfinha e trocam xingamentos entre si enquanto levantam dos assentos para ir embora (fig. 13). A sala esvazia-se e algumas pessoas reclamam do filme, enquanto o mediador segue tentando convencê-los a ficar para o debate. A atriz revolta-se e vai embora. O mediador vai buscá-la, ao que nos é mostrado um busto de Lenin no canto do anfiteatro (fig. 14-15). Sem a convencer, ele mesmo termina gargalhando de si mesmo. Há um humor e paródia na situação. O tipo de debate encenado em *Síndrome Astênica* parece ecoar um pouco o ‘cine-ato’ de Solanas e Getino, onde o voyeurismo da situação da sala de cinema é revogado em nome de uma exibição que é performance, que “expressa de um ou outro modo a situação histórica em que se realiza”, e onde o participante é um ator que vivencia o filme como “pretexto para o diálogo”<sup>152</sup>. Só que a ilustração do debate é completamente ironizada, tratada como pastiche. Lembra o teatrólogo de *Anjo da Noite* (dir.: Wilson Barros, 1987) que, após uma apresentação fracassada, roga contra o público que ‘não entende a arte de vanguarda’ e termina por arremessar uma garrafa de uísque contra a própria tela (e a nós), esfacelando-a e rompendo a quarta parede. A tela que em realidade é um espelho (fig. 16-17). Assim, a cena ironizaria profundamente o alto modernismo.

A transgressão ontológica de *Síndrome Astênica*, sem sombras de dúvida se encaixaria mais na reflexividade do *mise en abyme* ou da metalepse que em qualquer outra grande explicação formal do pós-modernismo. O primeiro filme é ‘inflexionado’ para dentro do segundo. Obedecendo à lógica heráldica onde “um espelho interno reflete o todo da narrativa por uma duplicação simples, repetida, ou

---

<sup>152</sup> SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. "Hacia un Tercer Cine". *Revista Tricontinental*. No. 13, 1969.

de espécies”<sup>153</sup>, a contenção do ‘filme-dentro-do-filme’ promove a passagem de um mundo do simulacro a outro, a ruptura de um véu que nos abre menos à materialidade dos meios de produção em que o mundo real se encerra, e mais para dentro de outra realidade igualmente mentirosa. O efeito reflexivo que Genette chamou de metalépse<sup>154</sup>, onde há “uma simples quebra de moldura” e “a intrusão de um nível da estória sobre o outro”<sup>155</sup>, um instrumento heurístico que “sublinha a natureza construtiva, antiessencialista ou ‘ficcional’”<sup>156</sup> do estado do mundo. O que autoriza a metalepse é “a existência de diversos planos ou enquadramentos narrativos, e ainda mais, o fato de eles serem transgredidos” (p. 163). Segundo Teresa Bridgeman, a travessia entre barreiras espaços temporais é “um apetrecho das narrativas pós-modernas, onde o reconhecimento da transgressão por parte do leitor é parte da experiência”<sup>157</sup>.



<sup>153</sup> DALLENBACH, Lucien. *The Mirror in the Text*. University of Chicago, 1989. p. 36

<sup>154</sup> Ver GENETTE, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Economica. Mexico, 2004.

<sup>155</sup> RICHARDSON, Brian. “Drama and Narrative” em HERMAN, David (org.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, 2007. p. 153

<sup>156</sup> CIVITARESE, Giuseppe. “Metalepse ou a Retórica da Interpretação Transferencial”. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. 44, no. 3. 2010. p. 161.

<sup>157</sup> BRIDGEMAN, Teresa. “Time and Space” em HERMAN, David (org.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, 2007. p. 52

Neste sentido, qual o quesito de diferença entre modernismo político e pós-modernismo? A transfusão da episteme modernista na pós-moderna é para Brian McHale mais uma questão de ênfase e relevo do que uma diferença substancial dos artifícios empregados. O que muda é a diferença entre um regime onde a questão central da ficção é *epistemológica* - ou seja, que engaja questões quais “o que é conhecer? Quem conhece? Como conhecem, e com qual grau de certeza?”<sup>158</sup>, etc., para um regime onde as interpelações mais capilares são substancialmente *ontológicas*, isto é, respondem a perguntas como “quais tipos de mundos existem, e como eles se diferem entre si?; O que acontece quando mundos diferentes são confrontados, ou quando as fronteiras entre eles são violadas?” (p.10). Chega ao fim o ciclo onde as dúvidas giravam em torno da verificação da realidade, e nasce um outro onde ganha saliência outras mais paradoxais sobre os fundamentos mesmo dos universos ficcionais, seus limites, contradições e identidades (inclusive a nossa própria identidade individual e subjetiva dentro deles). São narrativas que “proeminizam fronteiras ontológicas”, dinâmicas que vão “de construções de espaços paradoxais ao uso de convenções da ficção científica, o apagamento do *self*, a construção narrativa em formas de caixas-chinesas, a metalépsse, os muitos confrontos entre o tropos e o literal, a linguagem e o mundo, o mundo e o livro, o real e o ficcional, e por aí vai...” (p.231), colocando entre parênteses o que é o dentro e o fora, o passado e o futuro, o aqui e o ali.

O *approach* da narrativa clássica é a de que ela se desenrola em um mundo inequívoco. Já a moderna desenvolve-se em um mundo que é o tempo todo posto em cheque, ambíguo em seu estatuto ontológico próprio, mas um único mundo. As narrativas pós-modernas “acontecem em uma série de mundos possíveis, onde cada um deles é inequívoco”<sup>159</sup> como os mundos do clássico. Porém impossíveis de co-existir na mesma esfera de realidade sem produzir um efeito de contradição. Sua palavra mágica é a multiplicação exponencial, e cada evento “é a versão de um número infinito de alternativas virtuais que são todas plausíveis e necessárias, assim como a que se tornou verdade, como num jogo de computador” (p. 76). É por isto que Kovács diz que, frente a um acidente narrativo, o espectador do clássico pensa “precisava ser assim”, o do moderno que “tudo poderia ter sido diferente”, e o do

---

<sup>158</sup> MCHALE, Brian. *Postmodern Fiction*. Londres: Taylor & Francis Group, 1987. p. 9

<sup>159</sup> *Ibid.* KÓVACS, 2007. p. 77



pós-moderno que “a mesma coisa pode ser de outro jeito simultaneamente” (p. 72). Segundo Dannenberg, o que acontece é que “os sistemas realistas, onde mundos virtuais tem sempre um estatuto subordinado a um único mundo atual, são gradualmente desafiados e substituídos por sistemas de múltiplos mundos, frequentemente em competição uns com os outros, onde as múltiplas alternativas existem lado-a-lado em uma pluralidade ontológica”<sup>160</sup>. Esta disposição horizontal dos *storyworlds* faz com que “existam lado-a-lado como analogias e variações uns dos outros, e não como os pontos de uma única sequência linear”. A hierarquia entre real e simulacro transforma-se numa verdadeira “cultura do simulacro” onde não há proeminência indicial de um mundo em relação a outro. Isto acontece porque uma das características do pós-modernismo é precisamente a abolição da experiência temporal em detrimento da espacial.

Esta descrição é conhecida no canônico *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Segundo Fredric Jameson “a crise da historicidade” fez com que o sujeito perdesse “sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente”, dando lugar a uma experiência “dominada pelo espaço e pela lógica espacial”. É por isto que “a produção cultural de tal sujeito (não) poderia resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório”<sup>161</sup>. Para Jameson, a esquizofrenia é a imagem da pós-modernidade, em contraposição à figura da alienação e da angústia do alto modernismo. Embebendo-se da descrição de Lacan sobre a disfunção psicológica e linguística - nomeadamente, o rompimento da cadeia interna de significantes que impede sua coadunação num significado - Jameson descreve como esta nova forma de estar no mundo e na rede do discurso produz a incapacidade de “unificar passado, presente e futuro da sentença”. Considerando que “a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa”, seremos também “incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica”. O esfacelamento da identidade do esquizofrênico é a condição pós-moderna propriamente dita, que reduz sua

---

<sup>160</sup> *Ibid.* DANNENBERG, 2008. p. 229.

<sup>161</sup> JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 52.

percepção de mundo “à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo”. Daí que a sua forma artística privilegiada é a do pastiche. Ela é como a paródia naquilo em que “é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta” (p.44-5), ou ainda “a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global”<sup>162</sup>. Mas ela trata a linguagem como tábula rasa de fundo falso, já não considera que “ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento ainda existe uma saudável normalidade linguística”<sup>163</sup>, uma “norma em comparação àquilo que está sendo imitado”<sup>164</sup>. O pós-modernismo que Jameson critica com unhas e dentes é a expressão cultural do capitalismo tardio, do mercado abstrato e das empresas multinacionais, e também de uma obliteração da subjetividade fortemente caracterizada pela experiência de uma abolição do tempo, e por conseguinte, da identidade.

A razão desta episteme pós-moderna pode em alguma medida ser evidenciada pelas quatro etapas sucessivas da imagem que Baudrillard descreveu na transformação da mimesis em simulacro que não tem “relação com qualquer realidade”<sup>165</sup>. Inicialmente, a imagem é “o reflexo de uma realidade profunda”. Depois, “mascara e deforma uma realidade profunda”. Em terceiro lugar, “mascara a ausência de realidade profunda” para, por fim, “ser o seu próprio simulacro puro”. A reificação não produz mais ‘espetáculo’ tanto quanto ‘simulacro’. O questionamento da sutura e do encadeamento é substituído pelo da própria ontologia da imagem. Embora se assente em fundamentações parecidas, a explicação de McHale caminha na contramão da de Baudrillard. Defensor do pós-modernismo literário num sentido bastante abrangente, o autor considera que há uma renovada concepção de realidade concebida à partir de Pavel, Berger e Luckmann: ela seria “uma espécie de ficção coletiva, construída e sustentada por processos de socialização, institucionalização, e interação cotidiana, principalmente através da linguagem”<sup>166</sup>,

---

<sup>162</sup> JAMESON, Fredric. “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo”. *Novos Estudos*, n. 12. São Paulo: CEBRAP, 1985. p. 19

<sup>163</sup> *Ibid.* JAMESON, 1997.

<sup>164</sup> *Ibid.* JAMESON, 1985. p. 18

<sup>165</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio e Água Editores Ltda., 1981. p. 13

<sup>166</sup> *Ibid.* MCHALE, 1987. p. 37

um fenômeno socialmente construído à partir de um quebra-cabeça de "pontos-de-vista de diferentes classes sociais, castas, seitas religiosas, ocupações, etc, acotovelados uns aos outros" fornecendo uma não-síntese conflitante que fertiliza o mundo semântico do comum. A realidade mesma é entendida como uma espécie de painel, um *landscape* pluralístico onde múltiplas vozes entram em acordo. Enquanto a mimesis clássica do naturalismo burguês tinha uma concepção monolítica da realidade e do mundo comum, o pós-modernismo tem outra mais elástica e que envolve uma negociação perpétua entre uma série de perspectivas. Para McHale, "a ficção pós-moderna, de fato, segura um espelho para a realidade; mas esta realidade, agora mais que nunca, é plural" (p.39). É justamente "trazendo para primeiro plano o esqueleto de camadas" que a ficção pós-moderna atinge seu efeito estético e sustenta o nosso interesse, e, no processo, modela a complexa paisagem de nossa experiência".

Haveria portanto uma nova concepção de realidade que é fruto de mudanças geopolíticas, processos sócio-históricos de diáspora, ou ainda das transformações materiais do capitalismo e de novas formas tecnológicas digitais. Segundo Lev Manovich, os efeitos do surgimento de novas tecnologias de natureza representativa-perceptiva como vídeo-game, internet, VR ou 3-D, produziram a substituição tanto do modelo da imobilidade espectral passiva para o agenciamento ativo, quanto da tela clássica (da pintura, do cinema e da TV) para o das múltiplas telas do computador. A invenção do radar como tecnologia bélica, sua forma de representação da imagem em regime de simultaneidade, "providenciou uma forma superior de agregar informação sobre a localização do inimigo"<sup>167</sup>. Durante a Guerra Fria, a MIT, em associação com o Lincoln Laboratory e a SAGE, desenvolveram "uma forma mais efetiva de processar e apresentar informação reunida por um radar" que fosse capaz de "receber informação de todas as estações de radares, e acompanhar o grande número de bombardeadores inimigos". O computador é criado sob o medo que "quando a URSS atacasse os EUA, enviaria um grande número de bombardeadores simultaneamente". Era necessário um dispositivo capaz de representar várias janelas numa única, em regime de simultaneidade. A conclusão de Manovich é que, em decorrência desta transformação perceptiva que adentramos a era da 'database', onde as novas

---

<sup>167</sup> MANOVICH, Lev. "Uma Arqueologia da Tela do Computador". *NewMediaTopia*. Moscow: Soros Center for the Contemporary Art, 1995.

mídias “não contam histórias; não tem início ou fim; com efeito, não tem desenvolvimento temático ou forma, ou de nenhum modo que os organizaria os seus elementos em uma sequência”, e sim, “são coleções de itens onde cada um tem o mesmo significado que os outros”<sup>168</sup>.

As teorias narrativas pós-modernas tem como episteme a abolição subjetiva do tempo e fragmentação do espaço. Allan Cameron sugere que as narrativas complexas da pós-modernidade “tomaram a forma de uma ‘estética de database’ onde a narrativa é dividida em segmentos discretos e sujeita a articulações complexas”, e que elas possuem “um senso do tempo como algo divisível e sujeito à manipulação”<sup>169</sup>, sujeito “ao fácil acesso, mas também ao apagamento” (p. 2). Segundo Buckland, os *puzzle films* pós-modernos “abraçam a não-linearidade, aos loops temporais, às realidades espaços-temporais fragmentadas”, “borram as fronteiras entre diferentes níveis de realidade e são crivados com buracos, mentiras, estruturas labirínticas, ambiguidade e notórias coincidências”, repletos de personagens que são “esquisofrênicos, amnésicos, narradores não-confiáveis, ou *post mortem*”<sup>170</sup>. A figura da ‘database’ foi algumas vezes utilizada como metáfora, habitualmente descritas através de uma terminologia que inclui coisas como *misé-en-abyme*, metalepses, espirais, fractais, linhas do tempo paradoxais ou impossíveis, dentre outras dinâmicas de narração que menos torcem a credibilidade do mundo que lhes molda a uma geometria de caráter impossível ou histriônico. No cinema, um longo debate instaurou-se em torno de uma série de conceitos e alcunhas como os *puzzle films* (Buckland), *mind-game* (Elsaesser), *fractal* (Everett), *plot* alternativo (Berg), narrativa complexa (Steiger), *puzzle film* psicológico (Panek), cinema de database (Manovich), narrativa de database (Kinder), narrativa modular (Cameron), *gaming film* (Kallay), *game cinema* (Simons), *forking paths* (Bordwell), etc. O que todas estas formas tem em comum é basearam-se numa desarticulação da experiência temporal do narrar, que aqui é tornada um fato impossível.

A forma como Elsaesser caracteriza os dito *mind-game* é ilustrativa. São filmes que “fazem jogos com a percepção de realidade do público (e do personagem): eles obrigam um deles a escolher entre aparentemente igualmente

<sup>168</sup> MANOVICH, Lev. “Database as a Symbolic Form”. *Millenium Film Journal*. No. 34, 1999.

<sup>169</sup> CAMERON, Allan. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Paulgrave MacMillan, 2008. p.1

<sup>170</sup> BUCKLAND, Warren. “Introduction: Puzzle Plots” em BUCKLAND, Warren (org.). *Puzzle Films - Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. UK: Wiley-Blackwell, 2009. p. 6

válidas, mas no fim das contas, incompatíveis 'realidades' ou 'multi-versos'<sup>171</sup>. Esta incompatibilidade entre os mundos que se apresentam é um aspecto capilar de definição, pois é o que produz os seus paradoxos. A lógica dos *mind-game* cativa o mesmo tipo de interesse e paixão que mobilizava a popularidade da literatura policial e dos *fait divers* do início do século XX, agindo como uma espécie de jogo ao “desorientar ou enganar o espectador (com informações disfarçadas ou totalmente ocultas, e frequentes *plot twists* ou trucagens finais), com o qual, no fundo, “os espectadores não se importam; ao contrário, aceitam o desafio” (p.15). Para justificar a ontologia múltipla, ele não raro recorre ao mergulho na consciência do protagonista, quem padece de algum tipo de patologia. “Os *mind-games* tendem a girar em torno de personagens mentalmente ou psicologicamente instáveis”, sugere Elsaesser, “cujas aberrações caem dentro de três grandes tipos: paranóia, esquizofrenia e amnésia” (p.31). Eles se utilizam destas condições “para desorientar identidade e desassociar personagem, agência e motivação, e motivar um ‘reboot’ da consciência e do sistema sensório-motor” (p.24). Em outras palavras, o sentido do jogo é decifrar uma realidade exterior através de uma condição cognitivamente limitada, “não um aumento da auto-reflexividade e referência” como no modernismo político, e sim “uma ‘diminuição’ da auto-consciência e uma outra forma de recursividade, que, em alguns casos, derruba parte da consciência toda, substituindo-a por um *feedback* automático” (p.24). Assim, o pano-de-fundo é “trazer a audiência para dentro do mundo do protagonista de maneira que seria impossível caso o a narrativa se distanciasse e contextualizasse o herói através de sua condição médica”. (p.30). A própria condição ontológica do mundo externo que acaba esgarçada, “a própria oposição entre verdade e mentira, entre o atual e o virtual, o subjetivo e o objetivo” (p.20) que fica borrado no sistema de possibilidades.

Para Elsaesser, “estas patologias são apresentadas ao espectador como patologias produtivas” (p.31) na acepção foucaultiana do termo. Isto porque elas ajudam a desmontar uma aparente estabilidade do *status quo* social, que concebe o mundo de forma monolítica. A realidade, entendida como o mundo semântico comum, é posta em parênteses, suspendendo “o contrato habitual entre o filme e seus espectadores” (p. 19) ao “romper um conjunto de regras (realismo, transparência, linearidade)” (p. 38). A ênfase do disfarçado elogio de Elsaesser

---

<sup>171</sup> *Ibid.* ELSAESSER, 2009. p. 15

repete o diapasão do modernismo político e sua força de expropriação da sociedade do espetáculo, conquanto que, lá, o mundo fetichizado do capitalismo era derrubado para desvelar as formas de produção ideológicas que o constituem, enquanto no momento ulterior, a expropriação conduz a mundo nenhum ou à impossibilidade de mundo; um fato que daria alguma razão à assertiva de Latour que o pós-modernismo é “uma outra forma de modernismo, inteiramente equipada com as mesmas ferramentas iconoclastas, mas sem a crença em um mundo real por trás das coisas. Não à toa, não encontrou outra saída que não quebrar a si mesmo em pedaços, terminando por desmistificar os próprios desmistificadores”<sup>172</sup>. O realce deste mergulho interno que faz do externo uma incógnita seria um desdobramento do *kammerspiel* ou o ‘narrador não confiável’ de *O Gabinete do Dr. Caligari* (dir.: Robert Weine, 1920), seu antecedente inaugural onde a certeza de mundo é desfeita pelo excesso de possibilidades mais do que pela negação ou redução à forma e matéria do filme.

A transgressão ontológica do filme-dentro-do-filme em *Síndrome Astênica* é uma forma de metalepse, mas ela não faz saltar aos nossos olhos nem a impossibilidade de acesso a um mundo real/atual, nem a iconoclastia de todo e qualquer mundo fictício rumo ao vazio da linguagem, e tampouco a impossibilidade de co-existência de dois virtuais através do paradoxo ou da contradição. Ela funciona como uma *passagem* ou jornada de iniciação de um *storyworld* com um fluxo temporal contínuo a outro, uma lógica semântica a outra, desobedecendo aos princípios de abolição temporal e favorecimento de uma lógica de espacialização à ‘database’ ou de esvaziamento dos signos. Neste sentido, é substancialmente diferente do que a leva de filmes que surgiram nos mesmos anos e depois como *Amnésia* (Christopher Nolan, 2000), *Corra, Lola, Corra* (Tom Tyker, 1998), *Pi* (Darren Aranofsky), *Sorte Cega* (Krystof Kieslowski, 1987) ou *Feitiço do Tempo* (Dir.: Harol Ramis, 1993) e que são normalmente mais associados a esta tendência teórica de narrativas modulares ou de database. Estes exemplares expressam de forma mais cabal o pós-modernismo do sampleamento, da espacialização de um tempo manipulável em laboratório, da nostalgia e da segura do signo que Jameson tanto criticou. Eles configuram uma experiência contemporânea onde o tempo é rearranjado em blocos desagrupados e que, ou eles são mentalmente

---

<sup>172</sup> LATOUR, Bruno. “An Attempt at a Compositionist Manifesto”, em *New Literary History*. Vol. 41. No. 3, 2010. p. 471-490

reconfigurados na forma linear pela cognição do espectador [21 *Gramas* (dir.: Alejandro González Iñárritu), *Amnésia*, *Efeito Borboleta* (dir.: J. Mackye Gruber e Eric Bress, 2004), *Clube da Luta* (dir.: David Fincher, 1999), etc...], ou postulam a fricção de mundos que não podem existir fora de nossa subjetividade doentia [*Vanilla Sky* (dir.: Cameron Crowe, 2001), *Donni Darko* (dir.: Richard Kelly, 2003), a trilogia *Matrix* ou *Spider - Desafie sua Mente* (dir.: David Cronenberg, 2003)]; o primeiro é o pós-modernismo em sua versão conservadora, o segundo em sua versão niilista. Devemos procurar a origem genealógica de *Síndrome Astênica* em outro lugar...

Há um pouco o consenso que "*Psicose* contém duas narrativas, deslizando uma sob a outra, uma dentro da outra"<sup>173</sup> ou que o longa-metragem de Hitchcock é "marcado por um deslocamento topográfico disjuntivo de enorme singularidade do seu centro; a narrativa original, focada no roubo de Marion Crane, é súbita e irrevogavelmente eclipsada pelos feitos de Norman Bates"<sup>174</sup>. O clássico histriônico de Hitchcock acompanha a estória de uma secretária (Janet Leigh) que trabalha numa imobiliária, até que ela resolve fugir com a soma de 40 mil dólares que lhe foi confiada para depositar num banco. Mais ou menos no meio da narrativa, ela vai pernoitar em um motel decadente para fugir do temporal que está caindo na estrada depois de se equivocar num desvio de rota. Ela conhece o tímido Norman Bates (Anthony Perkins) que administra o espaço e, durante a chuva que toma de noite, é esfaqueada até a morte na célebre cena de setenta e tantos planos que deu berço ao gênero dos *slashers*. Depois, *Psicose* vai centrar-se no rapaz que, mais à frente descobriremos, veste-se da mãe para cometer os crimes, e nas tentativas frustradas da irmã de Marion, de seu namorado e de um detetive, de desvendar o paradeiro dela. Na maior parte das interpretações críticas do filme, esta dinâmica narrativa que conduz de uma estória à outra torna-se a ilustração em forma de trama do tema ou assunto, em geral, as associações psicanalíticas entre morte, espetáculo e voyeurismo, as condições psicológicas e/ou sexuais dos personagens, os papéis de gênero, etc. A título de ilustração, Bárbara Klinger escreve que "o sistema narrativo está intrinsecamente atrelado a questões de sexualidade, especificamente identidade sexual, e a orquestração da sua contenção" (p.335).

---

<sup>173</sup> BELLOUR, Raymon. "Psicose, Neurose, Perversão" em DEUTELBAUM, Marshall e POAGUE, Leland A. *A Hitchcock Reader*. Iowa State University Press, 1986. p. 313

<sup>174</sup> KLINGER, Barbara. "Psycho: The Institutionalization of Female Sexuality" em DEUTELBAUM, Marshall e POAGUE, Leland A. *A Hitchcock Reader*. Iowa State University Press, 1986. p. 332

Proponho uma breve inversão de olhar, embora sem necessariamente negar a primazia destes assuntos para a obra: que, assim como em *Síndrome Astênica*, a condição psicológica retratada em *Psicose* (dir.: Alfred Hitchcock, 1960) é que é metáfora para a estratégia narrativa de disjunção. Em outras palavras, é o tema da esquizofrenia de Norman que age de forma especular em relação às duas fábulas que se desmembram no filme. Esta inversão ajuda a responder o problema postulado por Raymond Bellour de outra forma. Segundo o crítico, a fala final do psiquiatra refere-se exclusivamente à condição de Norman, protagonista da segunda parte, e ignora a existência anterior de Marion, a ladra que conduz a anterior, não “satisfazendo o princípio do filme clássico”<sup>175</sup> onde “o fim deve replicar o início” e “a última cena providencia a solução, ou mesmo um eco, da primeira”. O crítico outorga este esquecimento aos temas da psicose e neurose, distribuídos entre o masculino e o feminino, e, portanto, os da violência e objetificação do desejo no corpo feminino que não raro foram atribuídos ao cinema de Hitchcock. Mas e se tomarmos como o elemento final da trama não a explicação positivista do distúrbio por parte do médico, e sim aquilo que vem depois ainda, a voz do distúrbio em si quando o Norman na cela está a dialogar com a voz de sua própria mãe, seu arroubo esquisofrênico? É a cena em que o corpo masculino é preenchido por uma voz feminina. Vemos um *close in* no rosto de Norman enquanto ouvimos a voz de sua mãe, a personalidade 'que venceu' e substituiu a anterior (fig. 22-25). Esta transferência é também metáfora para a sobrevivência da narrativa de Norman e a perda da que pertence a Marion. É por isto que ela não responde por correlato ao início do filme, e sim ao meio, para o instante da passagem de uma fábula a outra, quando Marion está no carro a dirigir em meio a um temporal. Depois de roubar os quarenta mil dólares da imobiliária onde trabalha e se sentir perseguida, ela desvia para uma estrada por acaso, e a chuva embaça por completo o lado de fora. Hitchcock faz a cena através de uma alternância entre o borrado do vidro e os *close-ups* cada vez mais próximos da protagonista entrando em desespero; em *off*, ouvimos a narração subjetiva do seu pensamento, que também evoca outras vozes de um possível diálogo acusador anterior - o aguçamento do senso de perseguição (que tem a ver com a culpa do crime) terminará com a impossibilidade de enxergar o

---

<sup>175</sup> *Ibid.* BELLOUR. 1986. p. 317





mundo lá fora e o apontamento no novo espaço da narrativa, o hotel onde a segunda história acontecerá (fig. 18-21).

Pensar o correlato entre o momento introspectivo de Marion, tão comum nos filmes *noir* da década anterior - principalmente no último estágio do gênero indicado por Schrader como “um período de ação psicótica e impulso suicida”<sup>176</sup> -, e o extrovertido de Norman pode nos fornecer uma leitura que indique o sentido da bifurcação das tramas. É como se saltássemos de um tipo de disjunção mais contido a outro mais elástico. Ambas as cenas ilustram perfeitamente o princípio dialógico que Bakhtin descobriu em semelhantes situações de esquizofrenia nas obras de Dostoiévski, nomeadamente, no momento da ‘duplicação’ do Sr. Golyádkin (fruto da frustração) em *O Duplo*, ou no encontro de Ivan com o diabo em *Os Irmãos Karamazov* (fruto da culpa), quando a voz interior dos personagens se transforma num outro que não eles, “a confluência de duas consciências numa consciência”<sup>177</sup>. Explode a verdade da polifonia, a de que toda palavra carrega a “antecipação das réplicas dos outros” (p.201), uma série de proposições que a vida interior do discurso sempre responde e leva em consideração na sua constituição, visto que “a linguagem vive apenas na comunicação dialógica daqueles que a usam” (p.158). A culpa e o medo sentidos por Marion serão materializados nas vozes imaginadas do policial à sua caça, do mesmo jeito que a voz feminina irrompe na consciência de Norman para dar resposta à sua própria culpa: “uma ampliação incomum, o aprofundamento e a reconstrução dessa consciência (em certo sentido, é verdade) para que ela possa abranger as consciências plenivalentes dos outros” (p.62). É claro que a diferença entre o momento de Norman e o de Marion tem a ver com o fato de que passam-se, respectivamente, nos instantes anterior e ulterior do desencadeamento da separação definitiva entre voz e corpo. Um apenas contém as

<sup>176</sup> SCHRADER, Paul. “Notes on Film Noir”. em *Film Comment*. Vol. 8. No. 1 (Primavera, 1972) p. 12

<sup>177</sup> *Ibid.* BAKHTIN, 1981. p. 195

sementes da disjunção, enquanto no segundo elas já se fortificaram. O princípio dialógico que pertence à própria vida da linguagem não existe naquilo que Bakhtin chama de literatura monológica (e que inclui basicamente a tradição do romance realista), orientada para “o princípio monístico, isto é, a afirmação da unidade do ser” que “transforma-se, na filosofia idealista, em princípio da unidade da consciência” (p.67), justamente porque “a tarefa polifônica é incompatível com a forma comum estruturada numa só idéia”. Ela reflete uma espécie de fratura originária da consciência identitária.

Esta cisão entre voz(es) e corpo é um tema importante de *Psicose*. Mas é só o começo. À partir dali, há o início do processo de rotura que se desdobrará na separação das duas histórias. O *desvio* na estrada é a passagem, mas isto não é o suficiente. É apenas o primeiro passo. O procedimento polifônico não é simplesmente partogênico; quer dizer, a coisa nova não nasce de si de maneira especular, dobrando-se infinitamente até se tornar alienígena a si mesmo, num procedimento algo análogo à forma barroca que Deleuze viu em Leibniz. A segunda coisa é nova, está vindo de outro lugar. Então, há o *encontro*. Como que por acaso, há o encontro dos dois personagens que, a nível de trama, “é um meio para realizar a substituição”<sup>178</sup> entre uma linha de desenvolvimento e a outra. Primeiro o desvio na estrada, depois o encontro. Apropriando-se da carnavalização bakhtiniana para analisar as pinturas de Bruegel, Rick Altman fala do contato espacial que o fenômeno necessita para acontecer. É um elemento chave daquilo que chama de ‘narrativa multi-focal’, onde a narrativa permuta-se à partir da troca de pontos-de-vista. Esta seria “dependente de dispositivos da fábula justificando o contato entre muitos personagens (cenas de multidão, carnaval, guerras, desastres naturais, etc.)”<sup>179</sup>, e por isto Bruegel é dado a este tipo de retrato. Mas vale ressaltar aqui que seria diminuir demais o efeito de estranheza e alteridade promovido por *Psicose* se fossemos reduzi-lo à mera transferência de ‘focalização’ ou ponto-de-vista. A história não muda apenas o personagem que ‘acompanha’, de forma que sua ‘hiperbólica modulação’ gere um terreno para que a “significação funcione como um mosaico” ou que ativem o esforço de “definição de ações e personagens diferentes de acordo com um denominador comum”. Ao contrário, não há denominador comum. É a

---

<sup>178</sup> *Ibid.* BELLOUR, 1986. p. 314

<sup>179</sup> ALTMAN, Rick. *Theory of Narrative*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2008. p. 289

própria história que é inteiramente substituída por uma outra, o princípio polifônico das muitas idéias que não podem ser resumidas a uma. O estrangeirismo das duas coisas é tamanho ao ponto que se prova, de forma traumática, a incompatibilidade de ambas as existências, o que culminará com a *morte*. Um dos dois corpos será deixado para trás e “a violência no qual o encontro se conclui” é “grande o suficiente para ocultar o seu efeito secundário: nomeadamente, o fator determinante de passagem, em certo sentido, de um personagem ao outro”<sup>180</sup>. Estrada e Morte: a recorrência destes motivos dramáticos como fatores metafóricos da passagem de uma fábula a outra foi comentada por Leonardo Bonfim, abordando o acontecimento da multiplicidade em vários filmes contemporâneos que aqui analisamos<sup>181</sup>.

A alteridade precisa ser radical o bastante para que esta forma de transgressão ontológica exija a morte do que havia antes. Diferentemente da dinâmica clássica de *Paraíso Infernal*, não há aqui uma mera troca de cadeiras que sustente a existência plena do uno através da transferência e substituição. O filme desgarrar-se com a novidade. Metamorfoseia-se. Daí há a questão de saber também quando e se a coisa antiga retornará. Ou se ela permanece como o eco de um mundo perdido nos confins da memória, uma outra vida esquecida à cada nova reencarnação. Um fantasma ou espírito? A segunda parte de *Psicose* gira toda em torno deste movimento de ‘rememoração’, a investigação empreendida para tentar recuperar o corpo da perda - o mesmo esforço que, dois anos antes, empreendia o investigador John Scott (James Stewart) em *Um Corpo Que Cai*, outro díptico de Hitchcock. Mas enquanto a Kim Novak deste encenava o retorno especular do mesmo, a imagem e semelhança da anterior criada através da compulsão pigmaleônica, nossa Marion não será reencontrada como figura viva. No máximo, qual os animais empalhados da recepção, ela é vista na imagem metonímica do carro afundado no poço de lama que conclui o filme. Não há Marion na segunda parte. Apenas seus ecos nas palavras e memórias que mobilizam os outros a pisarem nos terrenos daquele hotel. O novo protagonista é mesmo Norman. Embora Bellour tenha percebido a semelhança anagramática dos nomes, 'Marion' e 'Norman' não passa de um falso anagrama. Um faz recordar, porém incompletamente, o outro. É por isto que a segunda parte da narrativa é um falso anagrama da primeira, e não

---

<sup>180</sup> *Ibid.* BELLOUR, 1986.

<sup>181</sup> BONFIM. Leandro Pedrosa. Comunicação em Congresso SOCINE 2021. CI Retornos e Recomeços: abordagens comparatista, 27 de Outubro de 2021.

um espelho. É por isto também que o psiquiatra não precisa comentar o caso de Marion ou explicá-la, não do mesmo jeito que faz com o esquisofrênico. Ela já foi perdida, 'morta' na correnteza do tempo.

Não é menos significativo que esta morte/transição aconteça em um 'hotel barato'. O local reflete o que acontece na primeira sequência do longa-metragem, o encontro em que Marion reclama com seu amante por estar com ele em um 'hotel barato'. Este incômodo também é o gatilho motivador da primeira trama que desaparece, a falta de dinheiro, a *dívida*, outro lema importante. Mas não só isto. O espaço do hotel é também uma topografia específica, a zona de intervalo entre dois dias de estrada, a pausa para dormir entre duas léguas e vigílias distintas, uma espécie de lugar da não-temporalidade na trajetória do percurso. Este não-lugar é o espaço que promove a mudança, morte ou metamorfose. Para Brian McHale, a ficção pós-moderna realiza uma espécie de liturgia cerimonial. "A escrita pós-modernista", escreveu o autor, "modela ou simula a morte; ela produz um simulacro da morte através do confronto entre mundos, da transgressão de níveis ou fronteiras ontológicas, ou pela vacilação entre diferentes tipos e graus de 'realidade'"<sup>182</sup> (p. 232). Ela promove uma grande pedagogia da morte. Nos mostra como é que é morrer, a única transgressão ontológica vivida com letras maiúsculas: "a escrita pós-modernista nos permite experimentar através da imaginação a nossa própria morte, *ensaiar* nossas mortes" e assim "é um dos últimos recursos que nos prepara para o único ato que devemos performar sem ajudas, e sem a esperança de fazê-lo novamente se errarmos da primeira vez". O Kid de *Paraíso Infernal* vai realizar o seu último vôo na solidão do quarto, mas o espaço social do bar continuará existindo. *Paraíso Infernal* 'esconde' a morte para manter a comunidade intacta. Já *Psicose* a mostra, desvia com ela para outro rumo, metamorfoseia-se. De forma tímida é assim que nascem as transgressões ontológicas no cinema. Sobre as primeiras imagens de *Psicose*, no quarto de hotel, um texto indica a localização onde aquilo tudo começa: Phoenix, Arizona. Uma cidade apenas? Ou um outro jogo sutil de palavras, um outro anagrama que brinca com "o pássaro que morre apenas para ser transformado"?<sup>183</sup> As ficções não nos ensinam apenas a morrer. Elas nos ensinam a viver outras vidas.

---

<sup>182</sup> *Ibid.* MCHALE, 1987. p. 232

<sup>183</sup> *Ibid.* BELLOUR, 1986. p. 314

## V. Transgressão Ontológica como Recentramento Ficcional

Toda a diferença entre a narrativa de database, e seu tempo manipulável, e os mundos possíveis está contida no *plot twist* do trigésimo-episódio da animação *Rick and Morty*. Um velho cientista maluco, semelhante ao estereótipo do Dr. Frankenstein, discute com o neto. Este caçoa dos métodos mecânicos de enganação do qual aquele se utiliza para escapar de um grupo de gângsters alienígenas, improvisando um tonel de ácido para fingir que estão mortos. É um truque ilusionista, à velha moda de Meliès. O neto lhe desafia a utilizar sua inteligência avantajada para a criação de um dispositivo portátil específico, que produz um *save point* temporal. Apertando uma segunda vez, o aparelho traz o garoto de volta para o instante anterior, como que num video-game que nos permite falhar na missão de conquistar a fase na primeira tentativa. Desta forma, seria possível desfazer o passado, voltar a um tempo manipulável. Inicialmente, o rapaz se aproveita para passar trotes e comete uma série de pequenos delitos e contravenções podendo desfazê-los de imediato, mas logo surge-lhe um paradoxo. Ele conhece uma moça, vive um romance, e é obrigado a retroceder no tempo antes de seu primeiro encontro para salvá-la de um acidente de avião. A opção que resta ao menino e que é o grande drama do episódio é a escolha entre a morte ou o amor jamais vivido. É então que desiste dos benefícios do complexo dispositivo, e retorna para o laboratório do avô com o rabo entre as pernas. Só que os crimes que ele cometeu não foram meras simulações. A virada do final do episódio mostra que o dispositivo não funcionava executando *resets*. Ir e voltar no tempo é impossível, pois ele é um fluxo contínuo. Então o avô criou um jeito de transportar o garoto para outra dimensão análoga àquela que passa a habitar toda vez que o botão é apertado. Ele migra para um outro mundo possível, e a versão dele que vive por lá é eliminada para que o 'ele' desta versão possa substituí-la (fig. 26-27). Acreditando estar voltando no tempo, estava na verdade a executar transgressões ontológicas que chamamos de recentramento ficcionais. É por isto que é responsável moralmente por seus atos, que representaram, no fundo, um verdadeiro genocídio.

É claro que o desenho animado não toma o princípio ao pé da letra. Embora construa as aventuras de seus dois protagonistas em torno das transgressões ontológicas entre mundos possíveis que às vezes parecem saídos de tramas de

ficção científica, a maneira como incorpora o repertório é tímida e reduz seus impactos ao desenvolvimento dramático de uma ação unificada. Os personagens executam transgressões ontológicas, e nós, espectadores, não. Assistimos a um filme que se passa em um único universo onde estas transgressões é que são possíveis, diferentemente do conjunto de filmes que levam a operação ao coração mesmo da estratégia de construção narrativa e ficcional. Mas a veiculação deste tipo de mecanismo no desenho animado revela o quanto os mundos possíveis adentrou o campo da indústria cultural contemporânea, foi apropriado por ela, e faz parte da paisagem de seriados, animações, do cinema comercial e do artístico em uma quantidade tão grande que chega a ser difícil enumerar. Além disto, este episódio específico é uma espécie de manual científico que nos mostra a contraposição entre o que significa a transgressão ontológica num tempo contíguo que é espacializado e manipulável em laboratório, característico da episteme pós-modernista, e aquele da teoria dos mundos possíveis, onde uma série de universos com fluxos contínuos próprios co-existe em simultaneidade, mas não necessariamente em sincronidade. Ela explica o fato de que “os conceitos de analepses ou de retrospectão, fundamentados no *story*, não podem explicar propriamente a natureza do movimento temporal envolvido na criação de um mundo contrafactual, já que contrafactuais não voltam ao passado: eles alteram o passado e, ao fazê-lo, criam um novo mundo cuja ramificação pode criar um novo presente”<sup>184</sup>. A expressão dada à transgressão ontológica de um mundo a outro é a de um recentramento ficcional.

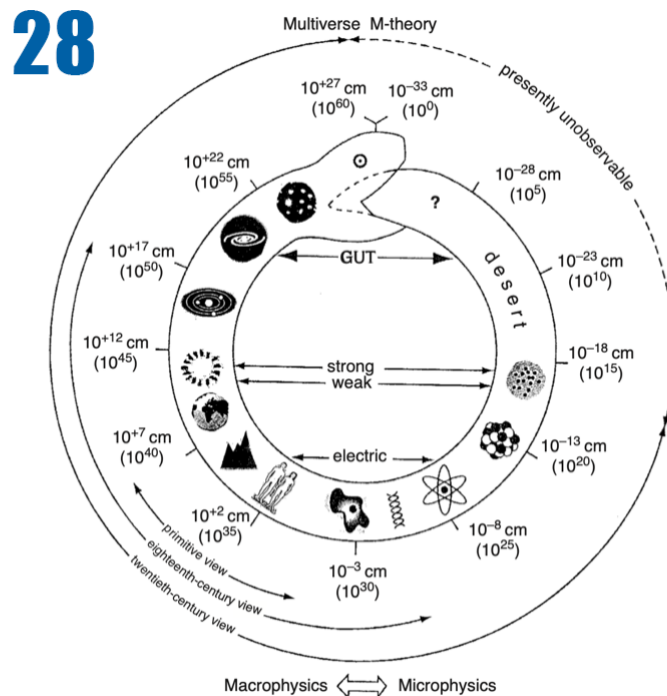
O berço mesmo do paradigma dos mundos possíveis é muito relativo a em qual campo do saber ele se insere. Ele até tem origens científicas, mas apenas como uma hipótese de difícil verificação. Ela nasce e ganha credibilidade à partir da “confluência dos desenvolvimentos na cosmologia e nas partículas físicas”. A existência ou não de múltiplos mundos síncronos e equidistantes é uma abstração que serve para “compreender a física da maior e menor escala”, por que “aquilo que consideramos o ‘universo’ vem mudando constantemente à medida em que o progresso científico estendeu suas observações para fora, atrás de escalas cada vez maiores, e para dentro, rumo às menores possíveis”<sup>185</sup>. Há um contínuo alargamento do orobouros que representa os conhecimentos da macro e microfísica

---

<sup>184</sup> *Ibid.* DANNENBERG, 2008. p. 53

<sup>185</sup> CARR, Bernard. Introdução de *Universe or Multiverse?* Cambridge University Press: Nova Iorque, 2007.

em relação à nossa compreensão do que somos e onde estamos (fig. 28). Da visão geocêntrica à heliocêntrica, e depois da galactocêntrica à cosmocêntrica, a expansão dos conhecimentos astrofísicos sugere que a próxima etapa de suposição é a superação do *universo* pelo multiverso. Por outro lado, a revelação de partículas cada vez menores, “o advento da teoria atômica no século XVIII, a descoberta das partículas subatômicas no início do século XX e o advento da teoria quântica em seguida” assomam-se à verdade de que “tudo no universo é feito de algumas partículas fundamentais que interagem através de quatro forças: gravidade, eletromagnética, a força nuclear fraca e a forte”.



A especulação científica exerceu influência enorme na filosofia analítica para resolver os problemas epistemológicos da lógica modal no século XX. Mas antes

disto, a gênese da idéia como um preceito ontológico foi proposta por Gottfried Wilhelm Leibniz, em seu *Théodicée*, para defender que, “quando Deus criou o mundo, ele considerou todos os mundos possíveis e escolheu o melhor deles para ser o atual”. A discussão sobre o significado da frase de Leibniz é ampla até hoje, mas não obstante, parece ser o mais antigo registro escrito desta suposição. O conceito de mundos possíveis auxiliou a filosofia lógica desde meados do século XX a “formular as semânticas dos operadores modais de possibilidade, necessidade e impossibilidade, que formam o dito sistema alético”<sup>186</sup>. A apropriação da teoria dos mundos possíveis primeiro se deu através da semântica da lógica modal estabelecida por Saul Kripke em 1963 no seu seminal “*Semantical Considerations on Modal Logic*”, e logo foi desenvolvida por outros autores como Jaakko Hintikka, Alvin Plantinga e David Lewis, derivando-se em uma série de correntes como a Meinonguiana, o Realismo Modal, o Ersatzismo, o Ficcionalismo, etc. Desde então, tornou-se o ponto-de-partida para as resoluções dos problemas lógicos da imaginação e da cogitação de possibilidades.

“Existem infinitas formas como o mundo poderia ser; e uma destas é como este mundo é”, escreveu David K. Lewis na postulação de seu *realismo modal*, advogando “a tese da pluralidade de mundos” onde “o nosso é apenas um dentre muitos outros”<sup>187</sup>. Estes mundos não são nem perto e nem longe, nem futuros, nem passados, uns dos outros. Existem “isoladamente; não existem relações espaço-temporais entre todas as coisas que estão em mundos diferentes”. Eles não “se sobrepõe” e nem se tocam. Resguardam relações espaços-temporais próprias e segregadas. Todas as formas possíveis como o mundo poderia ser, algum mundo o é. É justamente este 'poder ser' que os caracteriza como existência de possibilidade. Eles também não se diferem em modos de existência: “algumas coisas existem em nosso mundo, e outras existem em outros; novamente, tomo isto como uma diferença de coisas que existem (em cada lugar), e não como um modo de existência”. A única diferença é que há um 'mundo atual', que é sinalizado pela relação indicial com o mundo onde estamos, e outros 'mundos possíveis' - os mundos das categorias lógicas aléticas -, que são mundos onde nós não estamos e de onde não falamos, mas que também poderiam ser. Neste sentido, ser 'atual'

---

<sup>186</sup> *Ibid.* BELL, Alice e RYAN, Marie-Laure. p.3

<sup>187</sup> LEWIS, David. K. *On The Plurality of Worlds*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2001. p. 2



significa, na teoria linguística e da comunicação, “falar do mundo de onde eu falo”<sup>188</sup>. É um equívoco pensar que o binômio ‘atual’ e ‘possível’, que tornou-se o repertório comum do pensamento modal de Kripke a Lewis, apenas atualiza o glossário do ‘verdadeiro’ e ‘falso’, ou ‘real’ e ‘imaginário’. Estes outros pertencem àquilo que Thomas Pavel chama de ‘ontologia segregacionista’ ou Marie-Laure Ryan de ‘teoria referencial’, e que, até o momento, associamos às teorias miméticas da arte. Eles se espalham como praga sobre os resquícios de estruturalismo e pós-estruturalismo que se vê por aí, no modernismo político ou nas formas mais acanhadas de pós-modernismo.

Uma vez liberto das amarras metafísicas, concebidos como construções mentais e suposições existenciais mais do que realidades paralelas científicas, esta virada epistemológica forneceu o manancial que a teoria literária precisava para repensar o fenômeno da ficcionalização. Lubomír Dolezel descreveu a incidência da teoria dos mundos possíveis nos estudos literários como “um sinal de emergência de um pós-pós-estruturalismo”<sup>189</sup>. Ryan, por sua vez, afirmou que “a introdução do conceito de mundo, ou mundo narrativo, na narratologia, pode ser considerada uma mudança de paradigma em relação à escola de pensamento (que chamo) de textualismo, representada pela Nova Crítica, Pós-Estruturalismo e Desconstrução”<sup>190</sup>. Em *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Dolezel percebe como a maioria das teorias da ficcionalização são baseadas na pressuposição de que há apenas um único mundo do discurso (o domínio de referência), o mundo atual”<sup>191</sup>. De Bertrand Russel e Gottlob Frege a Erich Auerbach, passando por Fernand Saussure e todas as concepções miméticas, o horizonte de pensamento gira em torno de uma única semântica comum firmada pelo fenômeno da linguagem que pode, no máximo estar em disputa, mas jamais ser múltipla.

A virada promovida por Dolezel e seus pares descreve como “o mundo ficcional e seus constituintes, os particulares ficcionais, tem um estatuto ontológico

---

<sup>188</sup> RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indiana University Press: Indiana, 1991. p. 18

<sup>189</sup> DOLEZEL, Lubomír. “Porfyr’s Tree for the Concept of Fictional Worlds” em BELL, Alice e RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press: 2019. p. 48

<sup>190</sup> *Ibid.* RYAN, Marie-Laure, 1991

<sup>191</sup> DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. EUA, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998. p. 9

definido, o de possíveis não-atualizados” que difere radicalmente das ficções que se postam contra o real. Os 'possíveis não-atualizados' são coisas que *são*, porém não em nosso mundo de referência. Por exemplo, “enquanto Hamlet não é um ser humano no mundo atual, ele é um indivíduo possível habitando um mundo alternativo, o mundo da peça de Shakespeare”, onde ele é tão real e existente quanto eu sou aqui. O que caracteriza o discurso ficcional é justamente o fato de que ele tem sempre como referente um mundo possível não-atual, que possui um inventário próprio de seres e um conjunto específico de regras ontológicas. Emitir juízos e assertivas sobre o mundo de onde falamos, fazer referência ao mundo atual, é fazer *não-ficção*. Por outro lado, há discursos que produzem estes mundos não-atuais, que é o ato de ficcionalização. Neste sentido, o ato da ficcionalização não tem a ver com ‘alguém contar uma mentira’, em oposição ao discurso não-ficcional que, por sua vez, conta ‘uma verdade’. Estes valores só se aplicam quando o juízo é emitido em relação ao mundo atual. No caso de textos que produzem mundos possíveis, não há o menor cabimento em se indagar sobre o valor de verdade do relato, pois o aceno que ele faz só pode mesmo ser validado dentro do mundo possível ao qual faz referência.

O leitor acessa os mundos ficcionais “cruzando, de algum modo, as fronteiras entre os reinos do possível e do atual” através de “canais semióticos” que são “um comércio bidimensional, multifacetado e historicamente mutável entre o atual e o ficcional”. Parafraseando Wolfgang Iser, o autor concede que “o texto composto pelo trabalho do escritor é um manual de instruções para o leitor, através do qual a reconstrução de um mundo procede”. Uma vez acessado e reconstruído como imagem mental, “o leitor o pondera e o torna parte de sua experiência, do mesmo modo como experimenta o mundo atual”. Ele cruza uma fronteira de natureza ontológica. É o que vulgarmente chamamos de imersão. Toda ficção se utiliza de um texto para produzir uma imersão em um outro mundo possível. O recentramento ficcional é a transgressão ontológica que nós mesmos executamos ao *storyworld* do texto.

A linguagem sempre sinaliza, por relações metafóricas ou metonímicas, referentes que pertencem a alguma espécie de inventário de um todo. Ela aponta os ‘existentes’ de um inventário de algum lugar. Estes referentes precisam ser reais em nosso mundo atual? A resposta é 'não'. “Devemos abandonar a máxima que a

referência a um objeto pressupõe a sua existência no mundo atual”, exemplifica Marie-Laure Ryan, “dois leitores podem trocar opiniões sobre a heroína de Flaubert, e ter o mesmo objeto em mente”<sup>192</sup>. A linguagem não se refere estritamente a objetos presentes em nosso mundo, seja como particulares ou universais, mas ela pode sinalizar coisas de outros também. É este seu potencial de ficcionalização. Estas coisas referidas, por mais que às vezes semelhantes a coisas do nosso, nunca são as mesmas em mundos diferentes. Objetos e pessoas do mundo atual serão diferentes mesmo que dos seus *doppelgangers* em outros mundos possíveis, porque nada, nem nenhum mundo, pode ser ontologicamente igual a alguma coisa que pertence a outro. Eles podem ser semelhantes em uma série de níveis e graus, mas jamais iguais. Neste ponto também, a teoria dos mundos possíveis se afasta da teoria mimética tradicional, onde “um particular ficcional representa um particular atual” (p. 6) ou “um particular ficcional representa um universal atual”<sup>193</sup>. O Napoleão da ficção é o Napoleão da História no primeiro caso; Juca é um vendedor ambulante como são os vendedores ambulantes cariocas, no segundo. “A verossimilhança é uma exigência de certa poética ficcional, e não um princípio universal dela” (p. 17), defende Dolezel. A menção do Napoleão de uma ficção histórica não faz remissão ao Napoleão real senão por certas propriedades. São entidades necessariamente diferentes porque não podem habitar o mesmo mundo, ainda que possam habitar mundos deveras semelhantes em termos de propriedades, inventários e leis. É um outro que resguarda semelhanças com o do mundo atual através do que Lubomír Dolezel denomina como *‘identidade transmunda’* ou Hintikka de ‘versões’: “coisas em mundos diferentes nunca são idênticas”, porém “várias encarnações de uma mesma coisa em mundos diferentes (...) pressupõe que suas contra-partes compartilham de algumas propriedades fundamentais”. Neste sentido, todo texto ficcional refere-se a um mundo possível diferente que lhe é próprio, não obstante a semelhança de seu inventário com o de outros mundos. A semelhança é sempre como aquela do falso anagrama.

“O conceito básico da narratologia”, para Dolezel, “não é a trama, mas o mundo” (p. 31). Este passo é fundamental. A fabula acontece 'dentro' de “um mundo de estados W(S), constituído por objetos estáticos com propriedades físicas definidas

---

<sup>192</sup> *Ibid.* RYAN, 1991

<sup>193</sup> *Ibid.* DOLEZEL, 1998. p. 9

e relações fixas”. Isto é, “o reino parmenidiano da paralisia e do silêncio, onde nada muda, nada acontece”. Este mundo é subitamente posto em movimento por sucessivas mudanças de estado, causadas por uma série de agentes diferentes a transformar suas propriedades, inventário e leis. Esta é a formação da narrativa em um *storyworld*. O mundo só se faz acessível ao leitor através das palavras do texto que o aponta, e é, portanto, sempre incompleto. Isto acontece porque nenhum texto, em sua narrativa temporalmente delimitada, sua impossibilidade de contar uma enciclopédia infinita de si, explica todo o inventário e todas as leis funcionando no mundo ao qual faz referência. Os agentes, elementos, objetos e leis deste mundo nunca estão visíveis fora da narrativa que os mobiliza. Por outro lado, o mundo possível é sempre contemplado como um todo à partir daquilo que Marie-Laure Ryan denominou como ‘o *princípio do menor desvio*’: o fator que nos faz reconstruir o mundo possível “em conformidade com o mais próximo possível da nossa representação do mundo atual”<sup>194</sup>. Preenchemos com o repertório do mundo atual (ou do mundo possível mais próximo dele) as lacunas que o texto carece de fornecer. Por exemplo: a menos que o texto me indique que elefantes voam, assumirei que, conforme o mundo atual onde estou presente indicialmente (e até onde sei), eles não voam. Em virtude deste princípio é que “leitores podem formar representações compreensíveis de mundos estrangeiros criados pelo discurso, mesmo que as representações verbais deste mundo sejam sempre incompletas” (p. 52). A incompletude é preenchida pela naturalidade do mundo atual, ao menos até que o texto sugira e prove o contrário. Esta idéia seria o suficiente para fazer repensar todo o gênero literário do horror.

O acontecimento da ficção ou recentramento ficcional surge quando há um indicador de uma diferença para com aquilo que conhecemos no mundo atual, ou algum operador linguístico que é o criador de mundo (‘era uma vez’ ou ‘e se’, por exemplo). Isto significa a proposição de um fingimento imaginativo e lúdico, um modal. Somos virtualmente transportados: “uma vez imersos na ficção, os personagens tornam-se reais para nós, e o mundo em que vivem momentaneamente toma o lugar do mundo atual”<sup>195</sup>. Diferentemente da definição estruturalista e pós-estruturalista das coisas ficcionais como “meras coleções de

---

<sup>194</sup> *Ibid.* RYAN, 1998. p. 51

<sup>195</sup> *Ibid.* RYAN, Marie-Laure, 1991

qualidades textualmente definidas”, tomamos as entidades como ‘ontologicamente reais’ neste mundo que, através do texto, acessamos. “Pela duração da nossa imersão na obra ficcional”, afirma Marie-Laure Ryan, “o reino das possibilidades é *recentrado* (grifo meu) em torno da esfera que o narrador apresenta como o mundo atual”.

O leitor passa a tomar conhecimento “não tão somente do novo mundo atual, mas também, de uma variedade de mundos possíveis ao seu redor” que lhe orbitam. São os mundos modais criados pelas expectativas, desejos, planos, sonhos e alucinações de seus personagens, etc. Este salto para um novo sistema de realidade é correlativo ao *make believe* dos jogos de crianças onde, por exemplo, “mesmo sabendo que um balde está cheio de areia e coberto de pétalas, elas agem *como se* a areia fosse a massa e as pétalas a cobertura” do bolo. É assim que elas brincam. O mesmo princípio lúdico é o que produz a imersão na ficção. Nós, leitores, “mesmo reconhecendo que o mundo está sendo criado pelo texto”, concordamos em “referir-nos a ele como se ele o preexistisse às declarações do narrador” (p. 23). Falamos das características do mundo e dos personagens como se eles tivessem existência própria para além do texto. Este giro do eixo da imersão à partir de operadores textuais que a produzem é o que Marie-Laure Ryan chama de *‘recentramento ficcional’*. Primeiro, ao escrever, aquele que emite juízos ou assertivas se teletransporta mentalmente para um outro mundo. Depois, o leitor, ao lidar com o texto, faz o mesmo procedimento. Elencando idéias como recentramento ficcional, identidade transmundial e *storyworld*, o paradigma produz toda uma nova tipologia de gêneros literários e lugares da emissão do discurso.

Segundo Ryan, existem dois tipos de transgressões que podem acontecer no interior do próprio texto qual acontece na metalepse em *Síndrome Astênica* ou na mudança de órbita gravitacional de *Psicose*, e numa centena de outros filmes realizados desde então. Elas podem ser transgressões de fronteiras elocutórias, quando a voz de um novo narrador “gera o seu próprio universo semântico e seu próprio mundo atual do texto”. Ou fronteiras de natureza ontológica, que “delimitam os domínios dentro do universo semântico, e a ultrapassagem implica o recentramento rumo a um novo sistema de realidade”. Além disto, ela pode ocorrer como uma atualização efetiva que “seleciona o ‘aqui’ e ‘agora’ do outro lado como ponto de referência”, ou ela pode ser apenas ‘virtual’, quando vislumbra o lado-de-lá

da fronteira sem necessariamente pular o cerco, como se estivesse apenas observando por uma janela da representação. Assim, a tipologia de transgressões ontológicas no interior do texto pós-moderno se organiza como: 1. uma ultrapassagem elocutória atual, onde há mudança de narrador, mas os seus enunciados referem-se a um sistema de realidade comum ao do que o texto anterior produzia; 2. Uma ultrapassagem elocutória virtual, onde a mudança de narrador é apenas virtual e não implica um salto definitivo à voz do outro, apenas a sua simulação; 3. A ultrapassagem ontológica atual, onde o espectador é lançado a outro sistema de realidade sem necessariamente introduzir um novo narrador ou voz elocutória; 4. Uma ultrapassagem ontológica virtual em que o novo mundo é introduzido por uma moldura sem que passemos ao outro campo de representação e sem que este deixe de ser um emblema ou objeto do mundo primário; 5. A ultrapassagem elocutória e ontológica virtual, onde a reficcionalização acontece, mas está ainda subordinada à moldura do sistema de realidade anterior; 6. A ultrapassagem elocutória e ontológica atual, que é a mais radical delas, e o caso da re-ficcionalização de narração e de *storyworld* propriamente dita.

A metalepse de *Síndrome Astênica* é portanto um recentramento ficcional que ocorre no interior da própria obra. Vamos de um espaço-tempo a outro, conduzidos por uma nova narração que se desenrola em outro mundo possível. É como se retornássemos ao grau zero da ficção, ao chão da palavra. O fenômeno da imersão não é tanto desfeito quanto *refeito*, e do ponto-de-vista da linguagem, é um novo campo semântico que se instaura repetindo parte do seu inventário, e parte não. Esta metamorfose torna totalmente obsoleta a disposição do fato narrativo em torno de uma fábula que se dispõe de um certo modo através de um *syuzhet*. Que fábula e que *syuzhet*? *Síndrome Astênica* pressupõe o início de uma segunda fábula que nos é contada, mas também a transgressão para outro *storyworld* que é um espaço-tempo diferente do primeiro. Penso que o paradigma dos mundos possíveis nos fornece as ferramentas mais adequadas para entender o que está em jogo no filme de Muratova e a linhagem que vem depois dele. A transgressão ficcional dentro do próprio filme, seja meramente elocutória ou ontológica, atual ou virtual, torna-se uma espécie de dinâmica recorrente, um diapasão que ganha relevo à partir dos anos 1990s, e faz-se visível, por vezes de maneira bastante radical, em filmes como *Estrada Perdida*, *Mal dos Trópicos*, *Síndromes e Um Século*, *Certo Agora*, *Errado*

*Antes, Mil e Uma Noites, Tabu, etc.* O espectador é impelido para dentro de um novo filme, num movimento muito próprio que faz implodir qualquer concepção unificada da linguagem ou da semântica.

### CAPÍTULO 3. HONG SANG-SOO OU O CARMA DA IMAGEM

Nos anos 1980s, houveram duas alterações na Lei do Cinema que contribuíram para gerar as condições legislativas para o que viria a ser a cinematografia da Coreia do Sul nas décadas seguintes. Criada em 1962 sob a administração de Park Chung-hee, o seu intuito inicial era estabelecer a industrialização do setor através do favorecimento de grandes monopólios nacionais. Isto mudou à partir de 1984, quando as diversas formas de censura sobre pequenas e médias foram retiradas, renovando o espectro das produtoras locais existentes e eliminando os privilégios aos dinossauros nacionais de antes. Em 1986, a MPEAA (Motion Picture Export Association of America) impunha ao governo sul-coreano que a Lei do Cinema aliviasse as regulamentações para investimento estrangeiro no setor, e que permitisse, além do influxo de capital, uma maior importação de filmes norte-americanos no mercado de exibição. Se ambas as alterações na lei não chegam a ser os fatores mais determinantes para o surgimento do que a autora Jinhee Choi denominou como a ‘Segunda Renascença’ do Cinema Sul-Coreano, elas fizeram outras duas coisas: por um lado, abriram a possibilidade para uma renovação interna dos seus agentes que coincidiu com a entrada da ‘Geração 386’ no setor cinematográfico (em referência ao chip dos computadores Intel; que cresceu sob a violência da censura, de tendência mais à esquerda e simpática à democracia), e por outro, forçou-os a uma nova competição econômica contra as *majors* norte-americanas em um mercado que havia, logo antes, experimentado leis protecionistas que impediam a circulação delas. Neste sentido, a renascença do cinema da Coreia do Sul - bem como os frutos que colheu nas últimas décadas, coroado com a premiação do Oscar para *Parasita* - “é resultado da crescente globalização da indústria cinematográfica mundial, e do esforço sul-coreano por visibilidade cultural; é uma tentativa de alcançar um maior público regional e global”<sup>196</sup>. A aposta no *blockbuster* e nos ciclos e gêneros (gângsters, romances) como estratégia econômica de resistência convivem com os *art-houses* de Park Chan-Wook, Lee Chang-Dong, Bong Joon-ho ou Kim Ki-Duk - que se alinham ao que é tradicionalmente chamado de *Asian Extreme*, “a estética do gore e da

---

<sup>196</sup> CHOI, Jinhee. *The South Korean Film Renaissance: local hitmakers, global provocateurs*. Wesleyan University Press: US, 2010.



violência” (p.27). Misturando uma perspectiva social à esquerda com uma vigorosa sede por espetáculo, a cinematografia da Coréia do Sul rapidamente se tornou um sucesso global.

Neste cenário nacional, Hong Sang-Soo ocupa um lugar um tanto solitário, desde que surgiu no panorama internacional ao vencer o Tigre de Ouro no Festival de Roterdão de 1997 com *O Dia em Que o Porco Caiu no Poço*. É gritante o contraste entre sua feitura minimalista e o maximalismo tanto dos *blockbusters* sul-coreanos quanto dos *art-houses* tecnicamente elaborados e exagerados dos seus compatriotas. À altura do lançamento de seu longa-metragem de estréia, Sang-Soo tinha 35 anos. Nascido em Seoul, e filho dos donos de uma produtora cinematográfica intitulada Cinetel Soul, demorou até que adentrasse a atividade com regularidade. “Aos 19 anos”, disse o cineasta, “eu deveria passar no vestibular. Mas não queria estudar. Quando visitei um amigo que estudava piano, disse a mim mesmo que talvez poderia ser compositor. Mas rapidamente abandonei as aulas de música”<sup>197</sup>. Este amigo o introduziu a um diretor de teatro. “Estávamos bêbados, sentados lado-a-lado”, continua Sang-Soo, “quando lhe contei que eu não fazia nada, ele me encorajou a trabalhar com teatro (...) achei divertido”. Três meses depois, entrava na Universidade de Chung-Ang, no Departamento de Cinema e Teatro. Porque considerava que “certos professores eram muito autoritários e pensavam que era importante exercer autoridade para poder trabalhar em harmonia”, resolveu mudar de disciplinas. Logo abandonou tudo e partiu para os EUA, onde se formou no College of Arts da Califórnia e fez mestrado no Instituto de Artes de Chicago. Por lá, sofreu de depressão e mergulhou no alcoolismo, e fez primeiro obras experimentais, sem tramas. Depois, retornou à Coréia do Sul, onde se sentia mais em casa. “Foi só quando assisti *Diário de Um Pároco de Aldeia*, de Robert Bresson, que resolvi fazer filmes narrativos”, conclui o realizador. Desde *O Dia em Que o Porco Caiu no Poço*, Sang-Soo é figurinha recorrente nos principais festivais de cinema do mundo, com estréias de destaque e grande circulação internacional dentro do metiê do circuito independente e de autor. Para compensar o início tardio, nos 26 anos que se seguem, foram 33 longas-metragens de uma produção volumosa e ágil que chegou a atingir, às vezes, três películas no mesmo ano.

---

<sup>197</sup> BURDEAU, Emmanuel, TESSÉ, Jean-Philippe e THIRION, Antoine. “Un film est bon pour moi s’il modifie ma manière de penser” em *Cahiers du Cinéma* n.590 (2004)



Seus filmes são frequentemente descritos como uma “exploração de um jogo de substituições e duplicações que brinca com a memória e expectativa do espectador”<sup>198</sup>, que frequentemente “repete episódios mais de duas vezes - literalmente, *déjà vu* tudo de novo - variando a versão dos eventos e lançando dúvidas sobre a veracidade deles, ou oferecendo um escrutínio cubista de seus personagens complicados”<sup>199</sup>; uma obra que desenvolve “uma moldura narrativa solta o suficiente para variar de um filme a outro, mas estrita o suficiente para não passar despercebida: a moldura do duplo”<sup>200</sup>. Também, que a maioria dos seus filmes “contam a história de dois pontos de vista - seja a mesma história literalmente, vista pelos olhos ou mente de dois personagens diferentes (A Virgem Desnuda por Seus Celibatários, Hahaha, Certo Agora, Errado Antes, e já O Dia que o Porco Caiu no Poço), ou duas aventuras conectadas ou paralelas, com estruturas idênticas (O Poder da Província de Kangwon, Como Você Sabe, Mulher na Praia, Conto de Cinema...)”, e que promovem “um rearranjo laborioso e comovente das peças de um mesmo tabuleiro”<sup>201</sup>. São ditos terem “um *approach* que pesa nas conversações conduzidas durante longas e lânguidas tomadas, desprovidas de quaisquer eventos pulsantes ou cataclísmicos”<sup>202</sup>, um “ritmo relaxado de passa-tempo” onde “ver os personagens casualmente passarem tempo em bares e cafés do bairro trazem uma certa melancolia” junto a um “delicioso senso de aventura do dia-a-dia, à medida que

<sup>198</sup> LEPASTIER, Joachim. “Drinking / No Drinking” em *Cahiers du Cinema*, n. 682. Paris, 2012

<sup>199</sup> QUANDT, James. “Déjà Vu” em *Infinite Worlds Possible*. Publicado na ocasião da retrospectiva de Hong Sang-soo em Bruxelas (Janeiro/Fevereiro, 2018).

<sup>200</sup> AUMONT, Jacques. “Idiocies, a poetics of the real” em DANIELLOU, Simon e FIANT, Antony. *Les Variations Hong Sang-soo*. De L’incidence, 2018.

<sup>201</sup> GARDNIER, Ruy. Crítica a *Filha de Ninguém*. Jornal O Globo.

<sup>202</sup> WLOSZCZYNA, Susan. “Right Now, Wrong Then”. Junho de 2016. Disponível em <https://www.rogerebert.com/reviews/right-now-wrong-then-2016>. Acessado em 13 de Outubro de 2023.

os personagens são vistos conversando, bebendo, sentados por aí ou apenas vivendo”<sup>203</sup>. São retratos de figuras que “bebem muito, e de maneira consciente”, deixando claro que “o alcoolismo é uma grande coisa no cinema de Hong”<sup>204</sup>; dramas “de flertes sexuais e frustrações sociais” que “trilham uma linha tênue entre a sofisticação alienada e a preciosidade auto-indulgente”<sup>205</sup>, e “misturam o doce e o amargo, equilibrando humor e mágoa, leviandade e dor”<sup>206</sup>. Obras cujos protagonistas padecem de “pretensões intelectuais, auto-ilusões narcísicas e desejos grotescos por mulheres”<sup>207</sup>, e que normalmente são “sósias, alter egos ou substitutos de Hong” pintados como “egocêntricos, obtusos, irresponsáveis sempre fazendo a coisa errada: insistindo em pagar um anfitrião por uma comida caseira, gritando o nome de outra mulher no meio do sexo, bêbados exigindo um sexo oral de uma ex-namorada, censurando ou abusando serventes, pedindo dinheiro a um conhecido enlutado em um hospital, ignorando a relutância, o desconforto e a dor das mulheres com quem transam”<sup>208</sup>.

## I. Geometrias, Estruturas e Variações

Em *Beyond Asian Minimalism: Hong Sangsoo's Geometry Lesson*, David Bordwell insere o trabalho de Hong numa contra-tendência maior do cinema asiático, que se oporia “aos conflitos sísmicos que vemos no entretenimento *mainstream*”<sup>209</sup>, nomeadamente a tradição continental que tem como fio condutor o cinema de

---

<sup>203</sup> OLSEN, Mark. “Hong Sang-soo’s beguiling, ruinative rom-com ‘Yourself and Yours’”. *Los Angeles Times*. Junho de 2020. Acessado em 13 de Outubro de 2023.

<sup>204</sup> KENNY, Glenn. “Yourself and Yours Review: Romance, Alcohol and a Puzzle”. *The New York Times*. Junho de 2020. Acessado em 13 de Outubro de 2023.

<sup>205</sup> JAMES, David. E. “Review: Woman on The Beach” Film Comment. Janeiro-Fevereiro de 2018. Disponível em <https://www.filmcomment.com/article/review-woman-on-the-beach-hong-sang-soo/> Acessado em 13 de Outubro de 2023.

<sup>206</sup> DARGIS, Manohla. “Movie Review: Wandering Seoul in Patterns of Coincidence”. *The New York Times*. Abril de 2012. Disponível em <https://www.nytimes.com/2012/04/20/movies/the-day-he-arrives-directed-by-hong-sang-soo.html>. Acessado em 13 de Outubro de 2023.

<sup>207</sup> LEE, Maggie. “The Day He Arrives: Cannes 2011”. *The Hollywood Reporter*. Disponível em <http://www.hollywoodreporter.com/review/day-he-arrives-cannes-2011-190701> Acessado em 13 de Outubro de 2023.

<sup>208</sup> *Ibid.* QUANDT, 2018.

<sup>209</sup> BORDWELL, David. “Beyond Asian Minimalism: Hong Sangsoo’s Geometry Lesson” em DOMINGUEZ, Juan Manuel. *El Director Desnudado por sus Pretendientes: El Cine de Hong Sangsoo*. Catálogo do BAFICI, 2015. p. 41

gênero de Hong Kong nos 1970s-1990s<sup>210</sup> e os da Coréia do Sul daí em diante. Esta contra-tendência mais ligada ao campo autoral que Bordwell intitula (não sem problematizar sua própria nomenclatura) de minimalismo asiático retrata “dramas íntimos e cotidianos, frequentemente embebidos de atividades rotineiras - viajar de trem ou de ônibus, caminhar por uma vizinhança, comer e beber com família e amigos”. Contra as montagens velozes e o excesso de efeitos especiais, há a opção por um estilo que “ênfatisa tomadas longas, de modo que as cenas são construídas por poucos planos” (p.42) , que trabalha com “a câmera fixa, de modo que *travellings* e panorâmicas são evitados”, e pontos-de-vista que tendem a ser “bastante distantes - normalmente não mais próximo que um plano médio”; técnicas despojadas e uma “história que delinea a vida de relativamente poucos personagens, e enfoca ações mundanas”. Célebres expoentes do estilo seriam, por exemplo, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, Wu Nien-jen, Takeshi Kitano e Jia Zhang-Ke. Para além do fato de que, a rigor, o enquadramento que Bordwell faz deste dispare conjunto de diretores sob esta nomenclatura não pareça passar muito de orientalismo, o curioso é o que ele nos adiciona sobre o cinema de Hong em específico. Diz o autor que, mesmo percebendo o alinhamento de Sang-Soo a eles no que se refere ao seu *misè-en-scène* e estilo contido, ele o considera alguém que “para uma tradição que se destaca por sua escala menor e enfoque limitado, vai até longe demais” (p.44). Hong reduz radicalmente os elementos dos quais dispõe, tendo seus filmes “não mais que quatro ou cinco personagens principais”, cujas vidas “consistem em vagar por ruas, sair de férias, encontrar-se com amigos, fumar cigarros, embebedarem-se, vomitar e fazer sexo”, girando em torno de pequenos triângulos amorosos que se desenrolam “por uma peneira estreita de ações repetitivas”. O resultado desta rarefação é que as ações retratadas tendem a se repetir, instalando padrões na narrativa e “nos permitindo perceber ecos e variações entre estas ações”, produzindo um “modelo geométrico de narração” que “o afastou das estratégias narrativas mais relaxadas de seus contemporâneos, que repousam no anedótico e na acumulação de situações”. A radical banalidade da profusão de eventos que o cineasta retrata os torna repetitivos, e sua forma narrativa (que Bordwell caracteriza como ‘geométrica’, evocando uma expressão matemática que ele pouco elabora) é fruto das repetições e variações sobre estas.

---

<sup>210</sup> O autor escreveu sobre o assunto em BORDWELL, David. *Planet Hong Kong - Popular Cinema and The Art of Entertainment*. Harvard University Press, 2000.

A percepção de Bordwell parece ter aberto dois mananciais teóricos que vêm sendo largamente utilizados nas (ou estão indiretamente aliados às) interpretações majoritariamente feitas das estratégias de construção da trama nos filmes de Hong Sang-Soo: (1) a da lógica de suas fábulas como um labirinto estranho e fragmentário que trava uma espécie de jogo mental com o espectador para que ele possa deduzir os acontecimentos - e não raro resultando em filmes 'em aberto' ou que arranham espelhos/cristais (Warren, Koren) -, ou (2) a de que seus filmes são obras estruturais, onde a variação do *misè-en-scène* em torno de elementos cênicos e dramáticos que se repetem que é aquilo que constrói o seu senso narrativo (Medeiros, Lee, Deutelbaum). Ambas as abordagens parecem também concordar com algo que, à rigor, é o que mais se lê por aí: que é melhor tratar os acontecimentos relevantes às tramas de Hong sob uma ótica da sincronia - a disposição dos fatos narrativos à mesa qual uma rede horizontal de elementos autônomos acessíveis à imaginação, como numa espécie de 'database' matematicamente calculável - que da diacronia, ou seja, do encadeamento 'antes-depois' quais estes fatos se apresentam, na tela, ao longo da duração do filme.

Até certo ponto, a provocação que Bordwell faz ao denominar um padrão de narrativa como 'geométrica' está em jogo em *Somewhere Between Fiction and Fiction: Disentangling Partial-Geometric Narratives in the Cinema of Hong Sang-Soo*. O autor Bradley Warren retoma o conceito mambembe no título de sua tese, mas o diálogo real que estabelece é menos com este, e mais com o de narrativas bifurcadas, exposto pelo mesmo acadêmico norte-americano em *Film Futures*. "Esta teoria, enraizada na ficção labiríntica do autor argentino Jorge Luis Borges, servirá como a ponto-de-partida para o conceito de 'geometria parcial' da narrativa"<sup>211</sup>, escreveu Warren na introdução. Por outro lado, esta 'parcialidade' à qual se refere deve-se, principalmente, pelo fato da sua teoria se afastar dela. Das 7 máximas que Bordwell atribui aos 'forking-path', são de três delas que Warren discorda e reformula: as duas assertivas finais que sugerem que, num filme onde veredas se apresentam, "as bifurcações não são iguais; a última tomada, ou completada, pressupõe todas as demais", e que a última é que é "a menos hipotética" delas; além da número quatro, que diz que "os contos são unificados por mecanismos

---

<sup>211</sup> WARREN, Bradley. *Somewhere Between Fiction and Fiction: Disentangling Partial-Geometric Narratives in the Cinema of Hong Sang-Soo*. Tese apresentada ao Departamento de Film Studies da Universidade de Concórdia. Montreal, Canada. Julho de 2015. p. 9

tradicionais de coesão”<sup>212</sup> padrões ao cinema clássico. Como já mencionamos anteriormente, estas máximas reduzem tudo aos mecanismos de inferência tradicionais sem apreender o significado mais profundo destas obras. Para diferenciar sua releitura do *forking path*, Warren deixa um pouco de lado o conto ‘jardins dos caminhos que se bifurcam’, sempre aludido nestas situações, e concentra-se num outro que considera pertinente, ‘o exame da obra de Herbert Quain’<sup>213</sup>. Daí, extrai principalmente duas consequências: (1) que esta espécie de obra bifurcada “sublinha a paridade do valor de verdade dentro do texto” ao invés de privilegiar a última opção como a mais autêntica e a uma das quais as demais decorrem, e (2) por consequência da anterior, que “a paridade do valor de verdade de cada bifurcação individual reforça o agenciamento do leitor em recriar o texto”<sup>214</sup>. Diferentemente de um engajamento espectral que reforça os mecanismos de coesão aos quais Bordwell se refere, Warren vê na obra de Hong Sang-Soo a insistência em obrigar o espectador a uma espécie de perpétua releitura da narrativa que lhe abre possibilidades interpretativas mais ilimitadas e exponenciais, e que não o forçam a um *closure* induzido ou a uma inferência definitiva. A impressão que fica é que o ‘parcialmente geométrico’ de Warren, na verdade, é mais fruto de um esforço de distanciamento dos *forking paths* bordwellianos que de adesão. E que ele investe numa aproximação à revelia com algo como a estética relacional de Borriaud e sua visão do fazer artístico contemporâneo sob a ótica do inventário. Por outro lado, a recusa em cortar o cordão umbilical é também reveladora do peso que a interpretação de Bordwell deixou para trás.

A ‘narrativas fragmentária’, conceito alcunhado por Aleksandr Koren para referir-se ao cinema de Sang-Soo, não padece do mesmo sentimento de débito. “Não são *forking paths*, nem narrativas de múltiplos rascunhos, ou *puzzle films* típicos”<sup>215</sup>, escreveu o autor peremptoriamente. Os ingredientes que ele atribui ao termo tem algumas semelhanças com a receita da ‘geometria parcial’ de Warren: elas “encorajam o espectador a tomar parte ativa na construção da narrativa, o tipo

<sup>212</sup> BORDWELL, David. “Film Futures” em *SubStance*, Vol. 31, No. 1, Edição 97: Special Issue: The American Production of French Theory. University of Wisconsin Press: 2002. p. 178-83

<sup>213</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007

<sup>214</sup> *Ibid.* WARREN. p.86-7

<sup>215</sup> KOREN, Aleksander. *Crystallizing Time: Fragmentary Narrative in The Films of Hong Sang-Soo*. Tese de Mestrado apresentada ao Norwegian University of Science and Technology, 2017. Disponível em <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2446941> p. 78

de *approach* do espectador como contador de histórias”, e baseiam-se em formas e modelos não-lineares. Além disto, “apresentam bifurcações como o modelo de Bordwell”, mas “onde este sugere que certos caminhos são mais importantes que outros, aqueles que figuram nas narrativas fragmentárias são equivalentes”. Ambos também elucidam como, nas construções de Hong, “o que *deve* ter acontecido é indiscernível do que *pode* ou *poderia* ter acontecido, sem contar com o que *de fato* aconteceu ou não”; e que, portanto, “suas narrativas são encadeadas de uma maneira que nos leva a desconfiar se qualquer noção de realidade conforme a conhecemos existe mesmo” (p. 63). O mérito desta espécie de interpretação foi se esquivar de certas leituras críticas simplistas que enxergam Sang-Soo como um mero cineasta pós-moderno, e, notadamente, perceber a diferença entre a sua metodologia de desenvolvimento da trama, colocando as operações narrativas do sul-coreano em outro prisma que difere substancialmente da busca pelo ‘prazer arquitectural’ de reordenação do fragmentário que o cognitivismo de Murray Smith atribui às tramas elípticas<sup>216</sup>.

Através da ‘narrativa fragmentária’, Koren filia o cineasta a um punhado de outros (p.e., Apichatpong Weerasethakul) que apresentam “*puzzles* insolúveis onde falta o que Thomas Elsaesser descreveu como o sentimento de ‘ai, meu deus!’”. Ao invés disto, o autor recorre à imagem-cristal deleuziana onde “o atual torna-se virtual, e no seu lugar, o virtual torna-se atual - o atual e o virtual são intercambiáveis e, como tal, todos os fragmentos são vistos pelo cristal” (p. 82). Neste sentido, a forma narrativa de seus filmes “não é de múltiplos esboços, ou *puzzles* típicos”, nem “um *challenge*, um jogo que desafia a inteligência do espectador para que se arme como um *puzzle* (como em *Corra, Lola, Corra*)” (p. 78), e sim a de um deliberado emaranhamento entre o real e o virtual que nubla qualquer possibilidade de atribuir privilégio a um dos lados, um empilhamento de camadas em alternância ou um *trompe l’oil* de espelho infinito que encontra sincronia entre as suas partes na forma do cristal.

Outra tendência dos estudos da forma narrativa em Hong Sang-Soo o aproximam do cinema estrutural e seu modelos complexos de funcionamento. Nesta, a evidência material dos recursos dramaturgicos da cena, as variações e repetições de seus elementos, locais, adereços, etc., ajudam a construir um devir

---

<sup>216</sup> SMITH, Murray. “Parallel lines”, em HILLIET, J. *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*. BFI, Londres. 2001.

narrativo que se baseia em serialismos, padrões, contradições/negações, e outras formas matemáticas de exposição em torno do empilhamento e progressivo redobrar deles ao longo do tempo. Elaborado em pelo menos três textos isolados, o estudo de Marshall Deutelbaum sobre o autor toma como ancoradouro o depoimento em que o cineasta afirma que não faz filmes sobre a realidade, e sim “baseado em estruturas nas quais pensou”<sup>217</sup>. O teórico parte do princípio que “a forma em díptico destes filmes (de Hong) apresenta ao público não uma narrativa, mas um quebra-cabeça estrutural a se resolver”; que “enquanto ambas as histórias dos filmes são facilmente compreensíveis, é a lógica subreptícia que explica como elas se encaixam juntas que é obscura”, e, portanto, “discernir a natureza desta relação é o desafio que Hong postou a seus espectadores”<sup>218</sup>, uma arapuca que pede-nos atenção. A concentração recai menos sobre o que é contado propriamente, e mais sobre os elementos do *mise-en-scène* que, fadados à repetência e às leves variações do mesmo, produzem uma espécie de código numérico lidos ora como ‘reversibilidade’ (Deutelbaum), ora como ‘dissonância’<sup>219</sup> (Espeland), dentre outros.

Nesta seara, a recente pesquisa de Victor Gurgel de Medeiros intitulada “Amores Interessantes: Processo, Forma e Afeto no Cinema de Hong Sang-Soo” apoia-se na idéia de ‘narração paramétrica’ (cuja origem também remonta a David Bordwell e seu *Narration in the Fiction Film*), para rerepresentar Hong Sang-Soo como um cineasta estrutural, alguém que, como os norte-americanos e ingleses dos 1970s (Snow, Frampton, Landow, etc.) torna “evidente o aparato fílmico em sua mecanicidade”, incorpora “a continência à tessitura fílmico” e mostra “como a elaboração de sistemas seriais passa obrigatoriamente por um pensamento metodológico original enquanto parte fundamental da criação”<sup>220</sup>. A Hong, interessaria mais a lógica estrutural dos elementos que a fabulação de estórias. Neste sentido, as bifurcações não seriam nem virtualidades possíveis perante um

---

<sup>217</sup> GOMBEAUD, Adrien. “Entretien avec Hong Sang-soo – Une forme très simple finit toujours par apparaître”, en *Positif: Revue de cinema*, 505: 33-37

<sup>218</sup> DEUTELBAUM, Marshall. “Approaching Hong Sang-Soo” em *New Review of Film and Television Studies*. N. 12/1 2014. p.1

<sup>219</sup> ESPELAND, Alexander. *Hong Sangsoo’s Cinema of Dissonance*. Tese apresentada para o Dept. De Filosofia da Universidade de Hong Kong, 2017.

<sup>220</sup> MEDEIROS, Vitor Gurgel. Amores Interessantes: Processo, Forma e Afeto no Cinema de Hong Sang-Soo. Dissertação apresentada no PPGCOM da UFF. Niterói, 2018. p. 53



real final, e nem destinos equivalentes e paralelos que geram contradições ou impossibilidades, e sim, uma estrutura eminentemente *open-ended*, que faz dobrar e estender sua serialidade ao infinito sempre aberto. Embora o conjunto de cineastas que são o alicerce de comparação pertençam a um campo não-narrativo - ou que, justamente fazem uma idéia narrativa nascer dos 'parâmetros' estéticos e de estilo mais que da fábula - o sul-coreano, através de um uso performático da câmera, em tomadas de longa duração, muito improvisadas e que realçam assim a materialidades dos seus muitos discretos elementos que se repetem e variam à cada nova cena, aproveita-se das tramas apenas como desculpa para produzir uma série de estruturas que formam uma "narração assignificante" (p.50); um tipo de *storytelling* formalista que "instiga uma recepção que, tal qual a propriedade aditiva do cinema paramétrico, tende ao infinito, um processo comparativo em aberto (*open-ended*) cuja variedade e quantidade de elementos são completamente incertas" (p.51). Neste sentido, intuiu Sergio Wolf em *A Prosa da Realidade*, "seus filmes não estão regidos pela geometria, porque não se sustenta em um afã construtivo que aponta a um rigor exato", mas uma forma mais algébrica, "que começa tentando explicar as relações humanas como se elas pudessem ser simplificadas geometricamente para terminar com formas híbridas e inimagináveis, não redutíveis a um sistema racional previamente estabelecido"<sup>221</sup>.

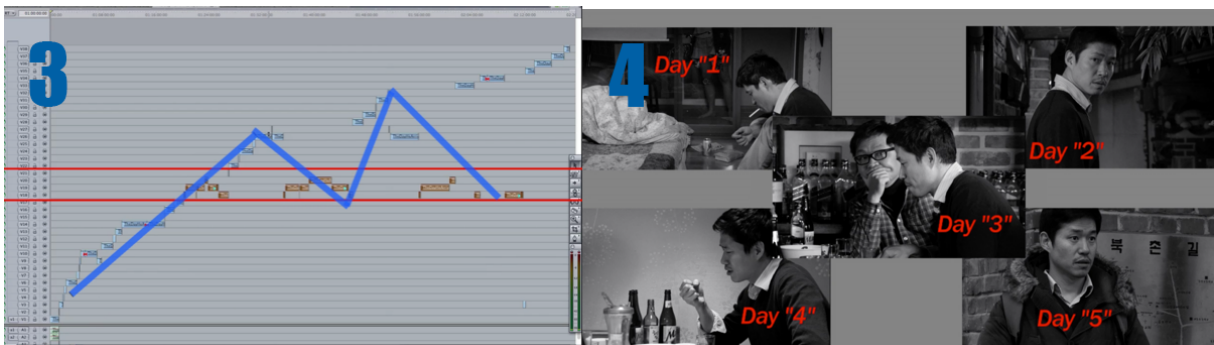
Semelhante é a postura de Kevin B. Lee em dois vídeo-ensaios realizados sobre os filmes *O Dia em que Ele Chegar* e *Certo Agora, Errado Antes*; o primeiro deles<sup>222</sup>, principalmente, é um impressionante exercício prático de destrinchar a estrutura sobre a qual se erige o filme, utilizando-se de um programa de edição de vídeo. Dispondo *O Dia em que Ele Chegar* numa *timeline*, Lee explora o jogo de repetições e variações de Hong para tornar patente a forma como as situações, tomadas, angulações, gestos, *decór* e todos os outros artificios do *mise-en-scène* fazem um dia na vida de um personagem tornarem-se cinco possibilidades sutilmente alteradas (ou também cinco dias diferentes, sabe-se lá). O crítico elenca horizontalmente os momentos de repetição em linhas do tempo diversas para melhor perceber os jogos de alteração e os padrões formais das estruturas de seus

---

<sup>221</sup> WOLF, Sergio. La prosa de la realidad. In: *El Director desnudado por sus pretendientes - Hong Sangsoo*, org: Juan Manuel Domínguez. Buenos Aires: BAFICI, 2013. P.35

<sup>222</sup> *Viewing Between The Lines: Hong Sang-soo's The Day He Arrives* (Kevin B. Lee, 2012). Disponível em <https://vimeo.com/50379364>

filmes (fig. 3 e 4). . O *ethos* particular de Sang-Soo no uso que o sul-coreano faz das bifurcações temporais é concluído à partir de um dos diálogos *en passant* que acontece numa cena de bar: “coisas aleatórias acontecem na nossa vida / nós escolhemos algumas e formamos uma linha de pensamento”. Para Kevin B. Lee, o cineasta mostra como os padrões que adotamos na compreensão do mundo são, em realidade, forçadas decisões arbitrárias sobre um material que é fundamentalmente despido de sentido; o que casa perfeitamente com a ‘narração assignificante’ da paramétrica estrutural que os jogos de cena, simultaneamente espontâneos e artificiosos, produziria numa lógica de sentido que é fundamentalmente *open-ended*. O mesmo diapasão se repete na análise que Lee faz de *Certo Agora, Errado Antes*, dispondo lado-a-lado duas versões da mesma cena e expondo suas sutis diferenças de iluminação, dimensão, etc. Adicionando-se a estas duas janelas, um texto surge numa terceira simultaneamente, e disserta as conclusões que o crítico extrai deste suposto jogo-de-sete-erros: “o filme comunica um paradoxo. Como o desejo de controle produz a perda do controle. Que, não importa de quantas formas alguém tenta dar *playback* numa cena, um momento, uma memória... que a compreensão é ilusória. Que não importa quanta atenção se presta, há sempre algo que escapa. E, no entanto, o que mais podemos fazer enquanto vivemos e pensamos?”. Se, na interpretação de Kevin B. Lee, o cinema de Hong Sang-Soo não é assumidamente filiado ao cinema estrutural, nele também a forma é que é o conteúdo da narração - suas operações de *mise-en-scène* fazem-nos oscilar entre a insignificância do mundo e o desejo de encontrar nesta banalidade das coisas um padrão que justifique elas serem como são, um pouco como o personagem de *Janela Indiscreta* (Dir.: Alfred Hitchcock, 1954) a observar a vida alheia da janela à procura de um crime.



A leitura estrutural e a noção de que é a forma que gera a narrativa nos aproxima um pouco mais dos elementos materiais do cinema de Hong Sang-Soo, pois há um recrudescimento dos recursos em detrimento da fábula. Ela nos faz entender melhor os efeitos das tais 'variações' do que pensá-las como *puzzles* ou bifurcações que se desdobram ao longo do tempo como um jogo cognitivo, à moda de um certo cinema pós-moderno dos anos 1990s que, não sem ironia, Bergala chamou de 'self-service'<sup>223</sup>. No entanto, o risco é pesar demais o olhar sobre a opacidade da estratégia formal ao ponto de pulverizar o mundo diegético que os filmes constroem. Como nas vídeo-críticas de Kevin B. Lee, a interpretação pende demais para o entendimento da repetição e variação de elementos constituintes de uma dialética caracteristicamente modernista entre significado e insignificância, discurso e registro, deixando de lado a possibilidade do fenômeno nos oferecer uma possível dupla diegese (ou de uma reinstalação dela, à partir da refiguração dos dados anteriores) onde o que a repetição faz é reintroduzir elementos antes vistos, porém dentro de um novo campo semântico, onde elas adquirem significados diferentes em relação ao escopo de um novo mundo ficcional que se instala. Além disto, tanto a interpretação estrutural, quanto a da repetição como bifurcações, tende a privilegiar o olhar síncrono ao diacrônico. Para fazerem valer suas interpretações, os vídeos de Kevin B. Lee precisam multiplicar as janelas e dispor os acontecimentos lado-a-lado, horizontalmente, como o *Numero Deux* (1975) de Godard/Miéville ou o *Chelsea Girls* (1966) de Warhol, de uma forma que os próprios filmes de Hong Sang-Soo não chegam a fazer. A razão do sentimento de 'perda do controle' à qual Lee se refere e atribui aos dois longas-metragens que comenta, em realidade, são produzidas pela sincronicidade dos seus vídeos, pelo fato de sermos obrigado a ver duas coisas *ao mesmo tempo*, e não pelos filmes de Hong. Para a coisa toda funcionar, estes acontecimentos têm de ser tratados como blocos estático e manuseáveis de tempo - cujo paroxismo maior é o ato de trazer o filme a uma ilha de edição para 'desmontá-lo' - numa lógica de *database* especializada (um 'estar tudo à mão') que tende a eliminar a experiência do fluxo temporal, de exercício de atenção e memória, que as narrativas de Hong promovem e exploram, os grandes '*deja vus*' de coisas que talvez antes tenhamos vivido. Há uma espacialização demasiada do cinema de Hong que, não obstante o retorno dos objetos, signos e

---

<sup>223</sup> BERGALA, Alain. "De Certa Maneira". *Cahiers du Cinema*. Abril, 1985.

artifícios materiais, e a “materialidade que excede”<sup>224</sup>, ele é fruto de construções temporais cinematográficas um tanto tradicionais, um devir em fluxo que não nos dá o tempo devido para uma comparação minuciosa desta espécie. É por isto que não é a repetida figuração de uma coisa que determina o movimento e dinâmica da narrativa.



A idéia de que existem ‘repetições e variações’ faz com que os objetos, que no fundo reaparecem sempre em novos contextos ou configurações, sejam subsumidos sob a égide de um único espaço-tempo comum onde eles, à cada instante, se transformam. Elimina-se a diferença do mundo onde eles emergem, o fato deles serem diferentes possibilidades que se desdobram em universos ficcionais distintos. O que repete e varia é, no fundo, ‘o mesmo’. E não uma segunda coisa nova que *lembra* a anterior, mas que pertence a outro mundo semântico. Estas formas de interpretação favorecem o fabulocentrismo e o condensamento das múltiplas possibilidades que o cinema de Hong nos mostra em uma única. Parece que tudo se transforma à cada cena de acordo com as variações da encenação, mas nada além destes micro detalhes se altera. Para evitar a imposição desta epistemologia, seria preciso, por exemplo, ver *A Visitante Francesa* (2012) não como três versões de uma mesma história que as subsume. Muito menos como a variação sistemática dos mesmos elementos dramáticos de um mesmo caso. E sim, à luz

<sup>224</sup> *Ibid.* MEDEIROS, 2018. p. 52

da teoria dos mundos possíveis, como três fábulas diferentes que pertencem ao mesmo filme: Anne (Isabelle Huppert) pergunta ao salva-vidas sobre o farol três vezes em três fábulas diferentes, e é uma situação diferente, pertencendo a histórias diferentes, em cada uma delas (Fig. 5-7). Para isto acontecer, o principal obstáculo agora é explicar o seguinte: como podem três histórias diferentes apresentarem figuras, personagens, objetos e situações tão semelhantes? Como negar à turista Anne, por exemplo, o *status* de uma única e mesma pessoa, ao invés de três?

## II. Insígnia, Insignificância e a Identidade Transmundial

Resolver esta querela estrutural nos obriga a lidar com o problema que Jacques Aumont alcunhou de ‘idiotice’ no cinema de Hong Sang-Soo; e isto significa também, de alguma forma, lidar com o problema da idiotice na semiótica num sentido mais amplo, porque ela versa sobre o próprio processo de significação no cinema. Não me refiro exclusivamente nem à paisagística de masculinidade patética que ocupa lugar central nas narrativas do realizador, e nem às banalidades e trivialidades das situações mundanas que retrata. Para Aumont, a idiotice diz respeito a um conjunto de detalhes cênicos, “sua incongruente, porém necessária presença, sua opacidade e arbitrariedade, sua profunda insignificância e ressonância indefinida - resumidamente, das pequenas coisas que não fazem funcionar a maquinaria narrativa ou semiótica do filme”, mas cuja presença e recorrência “os abrem para algo desconhecido, e que não pode ter outro nome que não ‘o *real*’, se por real queremos dizer aquilo sobre o qual nunca saberemos porque estamos ocupados demais vestindo-o como uma realidade imaginária”<sup>225</sup>. A idiotice é o elemento prosaico que parece pertencer ao campo da insignificância, mas precisamente porque é um insignificante, seu estar-aí dimensiona a possibilidade de acesso a uma espécie de real que precede o processo de significação. Para Aumont, a indagação que nos fica é sobre como lidar com este elemento. “Há muitas soluções”, inicia o crítico francês, “posso chamá-lo de insignificante, irrelevante ao curso da história, e esquecê-lo” - deixar de lado algo que não parece ter lugar no campo semântico estabelecido pela obra. Depois, poderia “tentar ‘semiotizá-lo’ a todo custo, tentar encontrar uma pista para um enigma despercebido, em

<sup>225</sup> AUMONT, Jacques. “Idiocies. A Poetics of The Real” em *Infinite Worlds Possible*. Publicado na ocasião da retrospectiva de Hong Sang-soo em Bruxelas (Janeiro/Fevereiro, 2018).

consonância com a idéia do ‘filme secreto’ de Raoul Ruiz, ou da abdução de Pierce” - forçar a barra pra trazê-lo para dentro do campo semântico, embora ele inicialmente não pareça ter lugar ali. Por fim, sendo esta a hipótese de Aumont sobre a idiotice na filmografia de Sang-Soo, “recusar todas estas interpretações e estar feliz com ‘revelá-las’, com vê-las existir, aceitando que não significam nada, ou nada em específico”. É a “hesitação do filme, da história e do espectador quando eles surgem” (p.32) que produz o sentimento de idiotice.

Estes elementos ou detalhes, diz Aumont, “me põe frente ao que eu, tanto na vida cotidiana quanto no cinema, não vejo: o real - aquilo que, precisamente, não tem sentido, existe fora de mim, e só me diz respeito por acidente ou refração, e portanto, não entra nos meus cenários da realidades”. O crítico elenca um punhado de suas aparições no cinema de Hong: um pequeno sapo verde que surge duas vezes como “um momento de pura imagem, inteiramente feito dos gestos de natação da pequena criatura de cor verde-maçã” em *Como Você Sabe* (2009), o peixe-dourado em *O Poder da Província de Kangwon* (1998), o porto ou os presentes de *Hahaha* (2010), o cigarro de *A Filha de Ninguém* (2013). Estes elementos que, do ponto de vista narratológico, são “acessórios (peixes-dourados, pedras de lava, insetos, tomates e outros), estão incluídos na diegese que eles inventaram e fabricaram, mas se destacam exclusivamente por sua inutilidade e um estrangeirismo primordial” (p.35). A presença destes elementos foi também percebida por outros autores. Para Sérgio Wolf, o cineasta recorre a estes dados do prosaico “para apontar toda a classe de detalhes sem hierarquizá-las em importantes ou secundário, nem em transcendentais ou rudimentares”. Além disto, “estes materiais se acumulam, e é deles que Hong extrai as variações sempre partindo de um problema ou desafio que o incita e que é, evidentemente, uma questão vinculada com os elementos de construção”<sup>226</sup>. Esta espécie de interpretação coaduna com a de Hong como cineasta estrutural: o isolamento dos elementos materiais para fora do campo da significação, observados por um modo de olhar que produz uma oscilação entre o material bruto e seu significado na cadeia discursiva, o concreto e o abstrato, e que revela o próprio jogo processual da produção de sentido, ao mesmo tempo em que suas variações é que se tornam os

---

<sup>226</sup> *Ibid.* WOLF, 2013. p.37

artifícios e gatilhos da narrativa. A operação é uma de frequente dobra e desdobra de uma matéria aparentemente plena e inútil.

Este jogo entre retrato e significação, o concreto e o abstrato no seu cinema, é reconhecido pelo próprio Hong Sang-Soo, que atribui a parcela disto à lição que tomou da observação das pinturas de Paul Cézanne: “Quando estava em Chicago, tive a oportunidade de ver as naturezas mortas originais de Cézanne pela primeira vez”, começa o autor, “sua forma de mesclar elementos abstratos e concretos se encaixa perfeitamente com o meu sentido de estética e de percepção”<sup>227</sup>. Em outra entrevista, ele adiciona: “Cézanne se encontra frente a uma coisa concreta, uma montanha, ou árvores, ou uma jarra (fig. 8). Ele se serve deste material bruto para progredir rumo à abstração”<sup>228</sup>. É indicativo que um aspecto particular da natureza morta, como gênero pictórico, entre aqui em discussão. Analisando a obra de Cézanne, o historiador da arte Meyer Schapiro intui que “a natureza-morta vem representar, assim, uma sóbria objetividade” da qual o artista se aproxima para adotá-la “como tarefa modesta, calmante ou redentora, um meio de autodisciplina” porque ela representa “um compromisso com o dado, o simples e desapaixonado - o universo impessoal da matéria”<sup>229</sup>. A concretude da natureza-morta, por outro lado, se confronta com o exercício do *misé-en-place*, a função artística de retratá-la, mas também mobilizá-la, se utilizar dela ao bel prazer da manipulação sem deixar com que sua simplicidade esmoreça: “a natureza-morta sobre a mesa é um exemplo objetivo de organização constantemente rearranjada, do livremente disponível na realidade e, dessa forma, inerente à idéia de liberdade artística” (p.63). Esta sobriedade da matéria da qual o pintor de natureza-morta se serve talvez tenha a ver com a relação entre concretude e abstração no cinema de Hong, mas ainda há um pouco mais. Cezanne é frequentemente visto como um rascunhista, um poeta do inacabado e precursor dos cubistas com suas estratégias de geometrização e multiplicação dos pontos-de-vista; mas um pai que ainda não levava às últimas consequências (como faria Picasso ou Braque) as premissas sugeridas por sua arte.

---

<sup>227</sup> DOMINGUEZ, Juan Manuel. “Un possible ABC de y sobre Hong Sangsoo” em *El Director desnudado por sus pretendientes - Hong Sangsoo*, org: Juan Manuel Domínguez. Buenos Aires: BAFICI, 2013. p.14

<sup>228</sup> BURDEAU, Emmanuel, TESSÉ, Jean-Philippe e THIRION, Atoine. “For me, a film is good if it modifies my way of thinking”. em *Infinite Worlds Possible*. Publicado na ocasião da retrospectiva de Hong Sang-soo em Bruxelas (Janeiro/Fevereiro, 2018).

<sup>229</sup> SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 2010. p. 61

É este entre-lugar que parecia interessar a Hong: “A História da Arte parece dizer que Cézanne não evoluiu, e que Picasso, por exemplo, pode prolongar e endurecer sua linhagem. Mas talvez Cézanne buscava realmente esta ambiguidade”<sup>230</sup>. Esta ambiguidade pode ser muito bem aquela que Aumont descreve.



A aproximação com Cézanne e suas maçãs podem também servir como alicerce para comentar as principais referências cinematográficas às quais o diretor sul-coreano frequentemente se filia em entrevistas e depoimentos. Não é raro que a crítica especializada aproxime as tramas de romances mundanos e desencantados - vividas de forma prosaica por homens comuns, um tanto narcisistas e patológicos, que estão invariavelmente divididos entre duas mulheres, ou é uma mulher que está dividida entre dois homens, observadas por um estilo rarefeito e uma *mise-en-scène* minimalista, com longos planos pacatos e poucos cortes - aos contos morais de Eric Rohmer (voltaremos a esta comparação mais à frente). “Quando vejo as películas de Rohmer, posso definir o que gosto em Cézanne”, diz Hong, e adiciona que ambos operam a mesma “mescla entre o concreto e a aspiração à abstração” (p.28). Também Robert Bresson pode ser pensado como um artista de natureza-morta, que reduz seres humanos a modelos, rostos a máscaras, mãos e pernas a membros autômatos, apenas para reagrupá-los e conduzi-los a outros destinos, como um “impositor ou produtor de ordem, um descobridor de formas ocultas”<sup>231</sup>. A opção feita por Yasujiro Ozu de interromper cenas dramáticas com afrescos estáticos de cadeiras empilhadas de livros, vasos (fig. 9) [um particularmente de *Pai e Filha*

<sup>230</sup> *Ibid.* BURDEAU, TESSÉ e THIRION, 2018

<sup>231</sup> *Ibid.* QUANDT, 2018. p. 11



(1949) ao qual o *Nerdwriter* dedicou uma sumariosa vídeo-crítica<sup>232</sup>], roupas penduradas num varal ou simplesmente o chacoalhar das árvores, pode ter a ver com o desejo de ‘ser um pintor que pinta sempre a mesma rosa’, aquela espécie de artista que se expressa através da matéria do mundo.

Mas o interessante é pensar como Hong Sang-Soo reitera as atribuições destes cineastas numa cosmologia distinta. Por exemplo, quando comparamos o método de trabalho de Hong Sang-soo a um outro dos seus ases, percebemos que este exercício mais difícil é também a forma de impôr um *ethos* ao filme. Donald Richie descreve como que Yasujiro Ozu trabalhava no set de *Dias de Outono* (1960), realizando um plano-e-contra-plano entre Setsuko Hara e Yoko Tsukasa onde o diretor japonês “gravava fala a fala”. Ele armava o primeiro plano de uma das atrizes e, como é de habitual, rodava todas as entonações para depois montar o plano da outra e fazer o mesmo. Porém, depois de cada fala, ele cortava e “refazia o enquadramento a cada tomada”, “insistia numa correção de meio milímetro à direita”<sup>233</sup>, etc. Richie interpreta a estratégia como a reunião de pequenos segmentos isolados que geram uma espécie de mosaico final, semelhante a um quadro pontilhista de Seurat, no qual é preciso se afastar dos detalhes para ver melhor a composição como um todo. Mas podemos somar algo mais: os recursos de Ozu estão em sintonia com a maneira qual o cineasta japonês constrói espacialidades aparentemente desconexas, e com eixos quebrados do ponto-de-vista euclidiano, mas que ganham uma sensação de familiaridade graças à repetição sistemática dos lugares, mobília, e objetos que mostra.

Uma cena de *Bom Dia* (1959) pode ser significativa (fig. 10-18). Uma mulher está tricotando quando recebe a visita de outra para fazer aquilo que os personagens de Ozu mais fazem: fofocar. O diretor concebe a situação em um plano médio lateral rebaixado (como, no geral, é sabidamente a altura de seus enquadramentos), e ela se volta numa direção fora-de-campo ao ouvir o som da visita (fig. 10). Em seguida, vemos um quadro ligeiramente mais aberto no campo contrário, quando ela se levanta e se aproxima da porta; o enquadramento as põe rapidamente em conjunto, estabelecendo a relação espacial entre elas (fig. 11). Uma

<sup>232</sup> “Why Did Ozu Cut to a Vase?” *Nerdwriter*, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TcfZCCm4elo>

<sup>233</sup> RICHIE, Donald. *Retratos Japoneses: crônicas da vida pública e privada*. Escrituras Editora: UNESP, 2000. Capítulo reproduzido no Catálogo da Mostra *Emoção e Poesia: O Cinema de Yasujiro Ozu*. CCBB, 2010. p.54



série de planos e contra-planos frontais, com as atrizes a olhar na direção da câmera (outra recorrência no metiê de Ozu) acompanha o diálogo da fofoca sobre um terceiro elemento, uma outra mulher que surgirá na cena logo mais (fig. 12 e 13). Para introduzi-la, Ozu recorre ao mesmo recurso do plano inicial - um plano conjunto semelhante ao anterior, sutilmente mais aproximado, e os rostos se viram numa direção que até então desconhecíamos (fig. 14). O *tableau* seguinte revela para onde elas olhavam: uma outra entrada de fundos que parece uma e cozinha, onde aquela que interfere na cena está emoldurada entre as camadas de portas, frontal à situação (fig. 15). Nada nos preparou, do ponto-de-vista euclidiano, para a repentina aparição deste espaço, e no entanto, quando o novo *tableau* surge, nada na diegese é abalado - a direção dos olhares dos personagens nos guiam pela confusão espacial produzindo inesperados modos de sutura mais sofisticados que os tradicionalmente elencados no cinema clássico, mas jamais rompendo a estrutura do mundo ficcional apresentado. Até o resto da sequência, a geografia se revelará mais inusitada ainda. Depois de trocar algumas palavras da cozinha, a mulher volta-se para saída, preparando o *raccord* para a imagem seguinte, um contracampo completo visto do interior da casa vizinha, muito semelhante à anterior, sem que

nada nos anunciasse esta possibilidade. Mas ao invés de entrar no espaço novo que se reconfigurou para nós, ela para a meio caminho e olha em direção à esquerda, de novo para sabe-se lá o quê (fig. 16). O plano seguinte nos dará a informação: é a rua central do vilarejo - uma que vimos e veremos dezenas de vezes ao longo de *Bom Dia*, mostradas sempre do mesmo ângulo (fig 17). O jovem que na sequência anterior cagara nas calças está voltando para casa, indo em direção à câmera, onde, supomos, a mulher está. Não satisfeito com o nó espacial que nos deu, Ozu termina a sequência retornando à terceira mulher, porém de angulação trocada, quebrando o eixo espacial voluntariamente (fig. 18).

O problema de Ozu era como articular esteticamente uma sensação de familiaridade típica ao cinema clássico com uma tradição pictórica japonesa - a do retrato baseada no *tableau* frontal e ornamentado. Em outras palavras (num olhar mais ocidentalizante), como fazer funcionar uma série de recursos que são hoje atribuídos à histeria desconstrutiva do cinema moderno - a performance frontal no quadro composto como célula unitária, o olhar voltado à câmera interpelando o espectador, a disfunção da regra do eixo e uma decupagem quase cubista - e manter uma lógica de unidade espaço-temporal necessária para não retirar o espectador da imersão no mundo ficcional que assiste. Poderíamos supor que o jogo entre pontos-de-vista dos personagens parece ser o suficiente, só que, não raro, como nos momentos finais desta cena, eles nos desconcertam mais que nos guiam através da sutura. A aposta de Ozu está mais em outro lugar: mesmo que nos desordenando espacialmente, para o diretor japonês, o que realmente produz familiaridade é a repetição. É vendo aquela rua várias vezes do mesmo ângulo que nos acostumamos um pouco com a *vibe* do vilarejo. É menos importante ter certeza de qual casa é qual (a piada do pai bêbado que confunde sua casa com a do vizinho que o diga) - onde mora quem, e qual a relação espacial de uma com a outra - do que ir se habituando às portinhas, cortinas, mesas, varais, antenas, etc. Nossa noção instintiva do espaço é mais descoberta pelas recorrências que pelos mapas que o organizam. Do ponto-de-vista narrativo, Ozu faz a mesma coisa para produzir as suas tramas de cotidiano; acumula situações nos mesmos bares, as mesmas fofocas, os mesmos saquês, etc.

No entanto, a temporalidade de Ozu é um pouco mais obtusa. O espaço fragmentado se repõe em uma concepção temporal que é morosa, mas não cíclica;

e sim, de raras e imperceptíveis variações. Enquanto a repetição dos temas visuais nos produz uma sensação concreta de um tempo cotidiano e imutável, circular, por outro lado, são estas sutis alterações milimétricas na câmera, a vagarosa alteração das circunstâncias e elementos que são semelhantes - quase iguais, mas não totalmente - que nos conduzem a uma transformação que se dá a ritmo de tartaruga. Alguns personagens de Ozu querem implodi-lo (normalmente, os mais jovens). Outros, renderam-se à imutabilidade da tradição (em geral, os mais velhos). Os de meia-idade, normalmente, são os que vivenciam fortemente o dilema da transição. Todos, porém, estão involuntariamente submissos a um tempo que lhes é maior, uma *durée* bergsoniana que flui e que a tudo contém, transcorrendo, transformando. O 'mosaico' de Ozu (os muitos personagens de uma família - célula simbólica da pátria - que vivem dramas próprios) é unificado por um tempo demiúrgico que avança imperturbável e é praticamente alheio ao peso de todos estes dramas pessoais de cada um. Ao cortar para um vaso em um dos pontos mais dramáticos da narrativa, é como se nos dissesse, sem papas na língua: 'veja bem, o universo segue seu rumo independente de você, e esta alheio e impávido a teu drama se deve ou não se casar, porque você é um grão diante de coisas que simplesmente estão aí...' Neste sentido, a maneira como escolhe decupar e tornar *mise-en-scène* esta decupagem coaduna com uma visão de mundo bem particular.

O que Hong faz com as estratégias de Ozu? Fundamentalmente, ele as amplia ao deslocá-las da dinâmica de decupagem para a da organização narrativa. Frente às mesmas cenas de bares, cafés, restaurantes, e dos mesmos casos cotidianos e banais de Ozu, o diretor sul-coreano opta mais por planos conjuntos, pela extensão de sua duração - não raro um único quadro contendo toda a sequência - e por uma clareza geográfica e visual dos espaços tão grande que, mesmo quando investe no *close-up* de um ator, é comum recorrer ao *zoom* para não interromper a continuidade temporal e nem isolar o elemento do seu contexto. A cena é frequentemente tratada como um bloco unitário completo, sem indícios de fragmentação, mas o problema mesmo é como cada uma se conectará com a seguinte. É entre as cenas, e não entre os planos contidos no interior da mesma cena, que Hong produz fissuras (o que, por sua vez, nunca acontece no cinema de Ozu, cineasta que jamais fez um *flashback* ou qualquer estratégia de deslocamento temporal por toda sua filmografia). Esta escolha se deve ao fato de que, no cinema

de Hong, o tal ‘tempo unificador’ que avança impávido inexistente. O devir temporal é instaurado dentro da cena, mas fora dela, no âmbito da construção narrativa, é que o diretor sul-coreano impõe a dinâmica entre variação e repetição. O resultado é que cada cena poderia pertencer a um filme diferente, uma realidade espaço-temporal diferente. Ou que um conjunto de cenas possa estar dentro de um universo ficcional, enquanto outro conjunto talvez esteja em outra (e o embaralhamento não é nem exatamente espacial, nem exatamente temporal, mas mesmo de níveis de realidade diferentes). Portanto, resumidamente, Hong faz da dinâmica entre repetição e variação, que estão contidas num único *durée* da realidade em Ozu, o propulsor de uma série de realidades e durações diferentes e contíguas.

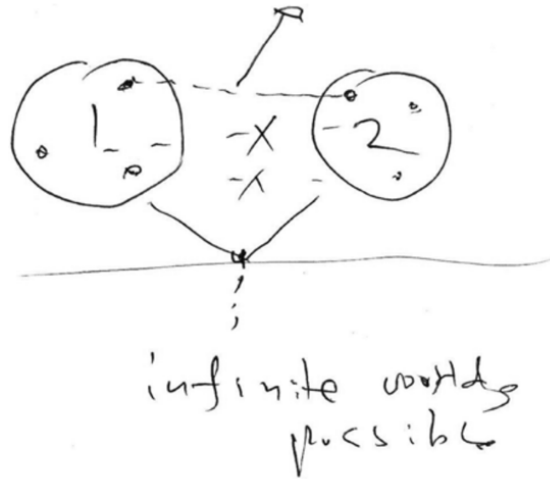
É sob estas premissas que devemos encarar *Certo Agora, Errado Antes*. Foi o próprio Hong Sang-soo quem afirmou que o filme constrói não exatamente ‘espelhos’ ou ‘variações’ de uma mesma fábula, mas mundos possíveis distintos. Em entrevista à *Cinemascope*, por ocasião de sua estréia mundial no Festival de Locarno, o diretor sublinhou que “os dois mundos são feitos para serem bastante independentes”<sup>234</sup>. Fez um breve desenho para explicar como que ele acreditava que era a construção ficcional de *Certo Agora, Errado Antes* (fig. 19) e prosseguiu com uma explicação que me parece fundamental para rotulá-lo de tal maneira e pensar que este é o melhor paradigma de aproximação:

“Veja estes dois círculos no desenho como dois mundos independentes. Se você acredita que há uma clara razão para que eles existam, uma vez que você descobre o significado que os une, estes mundos, em si mesmo, desaparecem. Quando damos sentido a ambos estes mundos, eles são instrumentalizados. O que acontece é que não é tão fácil lhes dar um claro significado. Então todas as questões ficam vivas se há uma infinita possibilidade de mundos. É como que uma reverberação permanente.”

A metodologia de trabalho do cineasta indica semelhante epistemologia. Do ponto de vista da realização, seria bem mais prático rodar sequencialmente duas vezes - chegar à locação, e produzir a cena, alterando tão somente os parâmetros da dramaturgia necessários para as segundas tomadas (como Ozu fazia, em certo sentido), e produzir as variações do mesmo evento num mesmo espaço-tempo de filmagem (embora, é claro, a mera passagem do tempo já seria o suficiente para

<sup>234</sup> KOZA, Roger, FERREIRA, Francisco e GESTER, Julien. “Infinite Worlds Possible”. *Cinemascope* n. 64, 2015. Republicado em *Infinite Worlds Possible*. Publicado na ocasião da retrospectiva de Hong Sang-soo em Bruxelas (Janeiro/Fevereiro, 2018). p.25

19



garantir a diferença). No entanto, o que Hong Sang-Soo fez foi praticamente filmar duas obras diferentes. Rodou, editou, e mostrou aos atores a primeira parte, e só então partiu para a realização da segunda. A relação de diferença se acentua não somente à nível de decupagem mas primordialmente à nível nível de narrativa. Além disto, é como se os atores voltassem ao local de origem trazendo a memória do que foi fazer aquilo antes pela primeira vez; o mesmo sentimento de 'deja vu' que o espectador terá ao vê-los sequencialmente. O que deveria ficar retido seria uma recôndita lembrança do instante original, e não à toa Hong deu a instrução ao protagonista Jeong Jae-yeong que agisse, da segunda vez, como se tivesse "uma estranha e imediata conexão" com a moça que conhece, "uma forte simpatia - sentir que a conhece, mas não sabe explicar por que"<sup>235</sup>.

Dois mundos ficcionais com duas fábulas que coexistem lado-a-lado (embora a experienciemos, temporalmente, de forma assíncrona). Mas o problema persiste: como explicar que as figuras, objetos e situações que assistimos da primeira vez sejam tão semelhantes às da segunda, ao ponto de gerar o tal 'deja vu'? Se adotarmos a perspectiva que estamos falando, não de duas variações de uma mesma fábula que se desenrolam no mesmo universo ficcional, e sim de dois mundos possíveis onde histórias concêntricas, que não se atravessam, apenas se desenrolam autonomamente, não podemos pensar o Ham Cheon-Soo da segunda como o *duplo* da mesma entidade da primeira (o que pressupõe uma coexistência no mesmo mundo). Na medida em que a experiência de imersão espectral numa das partes é zerada e refeita por inteiro na segunda, promovendo um salto ontológico entre dois mundos possíveis diferentes, a 'imagem e semelhança' das entidades não é assegurada por um processo de cópia ou espelhamento. Mesmo

<sup>235</sup> *Ibid.*

que, entre A e A', mantenham-se atributos essenciais, e não apenas acidentais, são seres ontologicamente autônomos.

Para explicar a parafernália, o paradigma dos mundos possíveis nos oferece a idéia de uma 'identidade transmundial', um conceito que serve para "descrever a identidade de um personagem através de diferentes mundos possíveis"<sup>236</sup> (Ryan, Bell) ou para "singularizar algo que persiste através de 'estados das coisas' alternativos"<sup>237</sup> (Eco), na medida em que, "se uma entidade em um mundo difere do seu 'protótipo' em outro mundo apenas por propriedades acidentais, e não essenciais, e se há uma correspondência um-para-um entre o protótipo e suas variantes em outros mundos, então as duas entidades podem ser consideradas idênticas, mesmo que existam em mundos distintos"<sup>238</sup> (McHale). Na teoria literária, o conceito serviu fundamentalmente para explicar como que, na poética realista, uma entidade ficcional mantém características semelhantes às de uma entidade real. O exemplo de Marie-Laure Ryan (uma ficção histórica sobre um Napoleão que não teria perdido, e sim vencido a guerra) ou o de Alice Bell (a Shelley Jackson do texto é ontologicamente diversa da Shelley Jackson real) podem nos ajudar a explicar como que é graças à identidade transmundial que associações podem ser feitas entre entidades ficcionais e reais. O 'princípio de menor partida' postula a todo leitor que o mundo textual - suas leis, objetos e identidades - é fundamentalmente semelhante ao real, a menos que o texto indique uma diferença nestes critérios. Graças a ele é que podemos pensar que um personagem, evento ou objeto que surge numa ficção, embora ontologicamente diferente, resguarda todos as características mais próximas possíveis com a do mundo atual. Além disto o conceito serviu para explicar semelhanças de entidades não apenas entre mundos textuais e mundos atuais, mas também em *sequels*, *spin offs*, hipertextos ou obras transmídias, etc. - a identidade de coisas entre textos, resguardando o fato de serem coisas diferentes.

Hong Sang-Soo gera o mesmo efeito de transgressão ontológica, recentramento ficcional, e manutenção de certos atributos essenciais nas entidades

---

<sup>236</sup> RYAN, Marie Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press. p. 52

<sup>237</sup> ECO, Umberto. *The Role of The Reader - Explorations in the Semiotics of Text*. Bloomington: Indiana University Press, 1979 p. 30

<sup>238</sup> MCHALE, Brian. *Postmodern Fiction*. Londres: Taylor & Francis Group, 1987. p. 35

e situações que surgem em mundos ficcionais distintos, só que o faz no interior da mesma obra artística. Em *Certo Agora*, *Errado Antes* e *A Visitante Francesa*, são personagens e situações semelhantes em dois ou mais mundos ficcionais distintos que transcorrem um após o outro. *O Dia Que Ele Chegar* e *Você e Os Seus* tensionam o jogo da identidade transmudial ao ponto de tornar indiscernível em qual mundo ficcional - em qual 'linha do tempo' cada cena se encontra. Em *Conto de Cinema* e *Filme de Oki*, um mundo ficcional autônomo se esgarça de dentro de um outro, num tática de inflexão. O diretor sul-coreano explora radicalmente as formas e transgressão ontológica do espectador entre as inúmeras possibilidades ficcionais contidas no mesmo filme. O ato de reficcionalização põe em cena figuras semelhantes (os mesmos atores) em mundos ficcionais que se acumulam.

A questão da dinâmica entre insígnia e insignificância, a mesma que Aumont atribui à idiotice dos seres e objetos de Sang-Soo, e que justifica a leitura dele como um cineasta estrutural, também se resolve por aí. A teoria literária dos mundos possíveis postula que há um elemento fundamental que faz a manutenção dos atributos essenciais de um ser em mundos ficcionais distintos. “A semântica não-essencialista da identidade transmudial”, escreve Lubomír Dolezêl, “se apoia numa constante: o nome próprio como designador rígido”<sup>239</sup>. Em outras palavras, a manutenção dos atributos essenciais de uma entidade são frequentemente investidas pela repetição do mesmo nome em obras ficcionais diferentes, ou em relação à figura de referência no mundo atual. É porque o 'Napoleão que venceu a guerra' numa ficção mantêm o mesmo nome próprio da figura que, em nossa mundo atual, perdeu, é que sabemos fazer referência a seres de atributos essenciais idênticos, e a razão pela qual a identidade transmudial pode acontecer. Qualquer livro que faça referência a um certo Luke Skywalker automaticamente evoca os atributos fundamentais de uma entidade que existe numa outra obra.

No entanto, o que Hong Sang-Soo percebeu é que aquilo que na literatura garante a manutenção identitária - a palavra - , na arte cinematográfica, precisa acontecer através de seus próprios meios. Não nego que o nome próprio possa ser tão evocativo, mas o que seria do Dom Quixote ou do Luís XIV de Albert Serra<sup>240</sup> não fossem os corpos materiais que se fazem visíveis na tela apontando a

<sup>239</sup> DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. EUA, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998. p. 225

<sup>240</sup> *Honor de Cavalleria* (2006) e *La Mort de Louis XIV* (2016)



referência às figuras históricas. O jogo semiótico de Hong começa por aí: ele faz o ator ser dois personagens diferentes, porém demasiadamente semelhantes; faz os mesmos espaços e situações se repetirem em momentos que instauram espaços-tempos ficcionais contíguos. Em certo sentido, o diretor sul-coreano atesta a verdade de Bazin que são os corpos e aparências impressas no ecrã a matéria cinematográfica. A mesma Isabelle Hupert ou a mesma So Ming-Jung vivem personagens diferentes (embora próximas do idêntico) no mesmo filme que contêm mais de um universo ficcional possível onde cada um destes personagens se encontra. O corpo da atriz é o que permite que a identidade transmundial aconteça. Do falso anagrama de Hitchcock, chegamos ao investimento na forma visível do ator para se produzir o mesmo efeito.



É assim que faz sentido interpretarmos os objetos prosaicos, que não tem lugar nas narrativas, aos quais Aumont se referia. Eles não nos fazem vacilar entre o significado e significante, sentido narrativo e um estar-aí alheio à imposição gramática que a interpretação da semiótica canônica nos fez acreditar ser a própria origem da linguagem cinematográfica. O que eles fazem é nos mostrar um dado básico que a semiótica cinematográfica levou muito pouco em conta: como a mesma coisa pode ter significados diferentes em mundos diferentes - como que a mesma matéria, o mesmo significante, altera sua própria semântica. Uma pedra, um peixe-dourado, um cigarro que reaparece em uma outra história no mesmo filme são indícios que, do mesmo jeito que as palavras ganham sentidos diferentes de acordo com o campo semântico estabelecido, os objetos materiais e corpos - no cinema - fazem o mesmo com a instalação de uma nova diegese. Em seus filmes, Hong Sang-Soo torceu este grande paradoxo até que todas as suas gotas secassem.

### III. Fábula Moral ou Carma?

A última cena de *Minha Noite Com Ela* (dir.: Eric Rohmer, 1969) parece sacramentar a união mais católica possível de Jean-Louis (Trintignant) e François (Marie-Christine Barrault), a loira, que se conheceram quando ele passou a *stalkeá-la* na igreja e depois casaram - não é a lua-de-mel viva de paixão, mas as serenas férias ensolaradas com o filho recém-nascido na praia, o que dá a indicar uma placidez mais diurna e rafaelesca no classicismo ao qual o cinema de Rohmer pretendia se filiar. Mas o lugar da consagração é invadido por uma outra mulher que, até então parecia representar a aventura para ele. Conhecer Maud (Françoise Fabian), a personagem que encontrara na longa sequência que dá título ao filme, representara o que o protagonista intitula uma 'última escapulida' - a traição do asceta que, embora não conhecesse ainda sua futura esposa, já a tinha em mente numa idéia platônica aparentemente inviolável. Ao perceber o constrangimento e aflição da esposa diante dela, ele trata de se explicar; diz que não sabia que as duas se conheciam e justifica que foi-lhe apresentada alguns anos antes e, por fim, revela também que saiu da casa dela logo antes deles se juntarem. Uma voz em *off* do narrador interrompe a faixa sonora quando ele está prestes a concluir, dando-nos um lapso de vislumbre do protagonista, "eu ia dizer que nada tinha acontecido entre nós, quando percebi que a aflição de Françoise não era por aquilo que soubera de mim, mas por aquilo que ela adivinhava que eu descobria sobre ela mesmo naquele momento". Ao invés de mentir, ele a revela o suposto delito. Ela diz ser tudo cômico e estar no passado, para nunca mais falarem nisto. Os dois pegam a criança nas mãos e terminam correndo pela areia rumo a um mergulho alegre.

A questão é menos que o *closure* desta espécie de pastoral urbano seja um final feliz tradicional, uma receita que Rohmer não nega, e sim que o cineasta francês introduza com veemência e inscrita na narrativa a escolha que o protagonista não fez - a estrada não tomada - na cena que coroa o resultado do destino que sempre perseguiu. Em outras palavras, Maud surge ali como a lembrança de uma noite esquecida, aparentemente intrusa e contrastante no ambiente diurno da praia. Vale adicionar, e é significativo, que não chegamos nunca a ver nem casamento, nem lua-de-mel de ninguém (a igreja não existe como lugar de celebração, mas de sermão; e um sermão que prega, no mais das vezes, a

loucura que o celibato, e insiste “a vida moral não é uma prisão. É uma vida. E a vida é uma aventura”). Quando o casal enfim fica junto, às favas com os louros; Rohmer nos oferece o constrangimento de reencontros. A última cena em que encontram Maud é antecedida por outra semelhante, onde deparam-se ao léu com Vidal (Antoine Vitez), o quarto elemento da fórmula. Mas ainda, não basta encontrar com Maud e ver-lhe o passado. Além de serem forçados a ver as reminiscências dos rumos que não escolheram, os protagonistas de Rohmer descobrem - e a narração em *off* desta cena nos atesta - uma outra coisa: que também a vida de seus companheiros são repletas desta espécie de descaminhos, bifurcações, que são vidas pecaminosas como todas as outras (do ponto-de-vista da escolha moral definitiva, que sela o percurso). Outrora, François também viveu suas escapulidas. Para ela, Maud é também um vestígio ou sintoma inscrito no tecido do fechamento (do mesmo jeito que Maud, também, está na praia porque se casa com um outro que não conhecemos). O *closure* determina o esquecimento destes múltiplos rumos que o contêm, mas vestido de escolha moralizante, ele não passa lá tanto de um caminho possível, um misto de enganação, comédia e sorte. Mais importante é a fuga que tanto a potencializa.

Entre 1963 e 1972, Eric Rohmer realizou um ciclo de seis filmes intitulados ‘contos morais’ [*A Padeira do Bairro* (1962), *A Carreira de Suzane* (1963), *O Colecionador* (1967), *Minha Noite com Ela* (1969), *O Joelho de Claire* (1970) e *Amor à Tarde* (1972)]. São todos, como os descreveu Marco Grosoli, “seis variações cinematográficas de um mesmo esquema: um homem flertando vagamente com uma moça antes de retornar à sua anterior, normalmente sua esposa ou noiva”<sup>241</sup>. A série de filmes é realizada como um projeto unificado e planejado, e tem ponta-pé inicial num momento de baixa do diretor, expulso da *Cahiers du Cinema* onde era editor, tendo o seu filme inicial menos êxito que as demais figuras do conjunto. Entrecortados com alguns documentários educativos, a realização desta série de filmes caminhava na contramão tanto da guinada maoista de alguns antigos membros do grupo, quanto do campo do cinema de autor no período que antecede Maio de 68. O diapasão narrativo, parafraseando Pascal Bonitzer no extenso trabalho que fez sobre o diretor, é, à nível de trama, “a história de um homem cujo casamento, ou união, é intensamente reforçada pela transgressão adúltera, que

---

<sup>241</sup> GROSOLI, Marco. “Moral Tales From Korea. Hong Sang-soo and Eric Rohmer”. Em *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, N. 3 (2010). p. 95

preciso ficar ao nível da pura possibilidade, mesmo que uma que é perseguida teimosa e deliberadamente” e também, do ponto-de-vista da lógica de instauração da narrativa, “um pretense romance cujo *closure* narrativo não contrasta com, e sim é reforçado por aquilo que o elude, p.e., o mundo físico apreendido visualmente” (p. 96). Em outras palavras, tanto a nível de trama - as fábulas de homens que experienciam a possibilidade da traição, numa espécie de aceno à tentação cristã, e que através dela desvelam o sentido de tornar à casa como uma escolha voluntária -, quanto a nível estético e de ficcionalização - a dinâmica realista e fenomenológica da câmara bastante característica do cinema moderno incorporada à fabulação clássica sem eliminá-la, intensificando-a - os contos morais de Rohmer versam sobre como a possibilidade negativa potencializa a decisão positiva; ou sobre como a existência da modernidade cinematográfica habilita ainda mais a escolha voluntária pelo classicismo que o crítico de cinema e diretor da *nouvelle vague* paradoxalmente nunca deixou de apontar como o seu ideal.



Em certo sentido, a ‘moral’ da escolha é o artista mesmo quem o faz, e não os seus personagens - a quem não lhes é dado necessariamente o benefício da revelação e, muitas vezes, permanecem na incerteza dos caminhos a que foram submetidos. O narrador constrói o desvio e o incorpora na tessitura da trama. Ao fazê-lo, “o sistema, sob o disfarce do casamento e do *closure* narrativo, é concomitantemente confirmado e lançado a uma incerteza ontológica” (p. 97). O crucial é que este aparente desvio não é nem aglutinado, ao limite de ser excluído da linha principal por apaziguamento, nem surge como um ponto de ruptura inviável (e se este fosse o caso, do ponto-de-vista narratológico, ele ganharia a conotação de um ‘conflito’; dois caminhos opostos que se bifurcam e a trama terá de escolher

por um). Para caracterizá-los, Grosoli se utiliza da expressão 'sintoma', fazendo remissão à terminologia psicanalítica. Diz o autor: "porque os 'contos morais' lidam diretamente como um homem frente aos sintomas, frente à possibilidade de desviar do caminho correto, frente ao romance virtual com outra mulher, apenas para neutralizá-los, testar a consistência de tudo, que é apenas e estritamente imaginária" (p. 98). A virtualidade do possível surge como sintoma nas mãos de um artista que os instaura justamente para neutralizar a doença do erro - ver os filmes é uma experiência moral porque "é um sonho que precisa ser neutralizado, do mesmo jeito que o filme sistematicamente neutraliza os sintomas compondo a textura narrativa". A 'moral da escolha' do narrador também ocorre à nível formal, na maneira como impõe à realidade bruta e fenomenológica registrada pela câmera um destino inteligível, uma assertiva e valoração. "Um joelho acariciado: a câmera simplesmente o mostra. Mas, para decidir o alcance e significado deste gesto, palavras são necessárias. O conto, a arte da narração é necessária. E é finalmente o narrador que toma para si o direito de avaliar o significado, a importância do gesto, este gesto aparentemente mínimo"<sup>242</sup>.

A premissa moral de Rohmer tem um fundo católico às vezes um pouco pesado desproporcionalmente pelos estudos e crítica cinematográfica. Frente à obsessão de nossos tempos com representações corretas, sua moralidade talvez soe um tanto pecaminosa; nela, a retitude ética só pode existir porque o chaga do sintoma aparece inscrita em seu interior sempre como possibilidade de desvio. Só é possível acertar porque o erro está à vista, mostrando-nos sua frágil costura. O que equivale a dizer que só é possível representar e dar valor semiótico aos objetos porque sua concretude também sempre pode escapular, à qualquer momento, do processo de significação e desfazer-se no nó górdio do real. O senso comum de hoje talvez julgue um equívoco dar ao erro ou defeito o direito da representação, mas para Rohmer, ela sempre foi a mola propulsora da moralidade em si mesma, seu elemento intensificador. É por isto que também não basta inscrevê-lo. É preciso também repeti-lo. Repetí-lo incessantemente, nem que seja o mesmo erro, ao longo de seis filmes. "A psicanálise freudiana tem um nome para esta impossibilidade de apagar o prazer não-desejado", diz Grosoli, "fazendo acontecer a incessante

---

<sup>242</sup> BONITZER, Pascal. *Eric Rohmer*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1991. p. 38 Nota em Ibid. GROSOLI. 2010.

repetição do mesmo impasse: pulsão de morte”<sup>243</sup>. Resumidamente, o cinema faz o bem ao pôr em cena esta pulsão gratificante, e “a ciência de Rohmer reside em colocar numa espécie de narração objetiva tais sintomas”, fazê-las vir à tona ganhando expressão em imagens e sons para ‘expiá-la’ (ou usando a expiação para fortalecer a verdade moral), como faz o gozo do protagonista de *Ensaio de um Crime* (dir.: Luis Buñuel, 1955), ao imaginar, com um sorriso, o assassinato da esposa traidora que ele mesmo nunca consumou.

Fábulas morais tem, por natureza, um aspecto edificante. Desde ao menos *Buy Your Own Cheries* (1904), o cinema também funciona como um reprodutor de comportamentos, ou tenta ser uma ferramenta socialmente educadora. É possível que narrativas e representações cinematográficas sempre potencializaram isto à revelia do que queriam, mas alguns filmes colocam suas alegorias diretamente em função da lição. No pequeno filme de Robert W. Paul, há um esforço reformista - mostrar um sujeito alcoólatra que bate na mulher e ameaça os filhos se redimir através da religião, conseguir um emprego e retomar a família - um retrato da ética protestante que imiscua catolicismo e trabalho. O 'erro' deve ser mostrado como a postura terrível, e o acerto como a correção. O que Rohmer faz com o gênero é torcê-lo para fazer a vivência do erro um sintoma potencializador do acerto. O desvio não pode ser crucificado, pois faz parte do percurso da retitude moral como eterna virtualidade presente; ele deve ser exaltado, incorporado dentro da dinâmica narrativa com naturalidade; e é por isto que penalizar seus personagens ou glorificar seus atos não faz sentido - no mais das vezes, eles mal tem certeza se escolheram o caminho correto ou não.

Chegamos então a *Certo Agora, Errado Antes* (2015), aquele que é o filme mais frontalmente ‘moralizante’ de Hong Sang-Soo - e um dos seus mais estranhos, pois o sentido que ele almeja nunca é claramente dado, e talvez ainda mais que outros, fica em aberto. A questão se impõe no próprio título e o longa-metragem se aproveita de uma estrutura narrativa fraturada para fazer presente duas vias possíveis de uma mesma coisa, como que estabelecendo um rasgo moral entre elas. A trama acompanha a trajetória do diretor de cinema Ham Chun-su (Jae-yeong Jeong) quando, ao se enganar e chegar um dia antes do previsto a Suwon, vai fazer um passeio turístico no palácio Hwaseonghaenggung e conhece a pintura Yoon Hee-

---

<sup>243</sup> *Ibid.* GROSOLI, 1991. p. 98

jeong (Kim Min-Hee). Eles tomam um chá, visitam o ateliê dela, e depois saem para cear e beber com os amigos que ela lhe apresenta. No dia seguinte, a sessão de cinema acontece. O filme então é interrompido bruscamente e a história sofre um *reboot*: assistimos tudo de novo, de cabo a rabo, com ligeiras diferenças de comportamento do protagonista, e por tabela, daqueles que encontra, e dos desdobramentos das ações entre as duas versões. Também são diferentes as concepções das cenas, os enquadramentos, etc. A primeira parte do filme se inicia com uma cartela escrito “certo antes, errado agora”. A segunda, com “certo agora, errado antes”. A bipartição nos dá a entender que algo de moralidade está em jogo, mas isto só ocorre verdadeiramente até certo ponto. Pois não há nenhuma decisão crucial a ser tomada que altera os rumos das coisas, nenhum evento catalisador do futuro, nenhum chamariz evidente que possa nos dizer ‘isto é correto, e isto merece repreensão’, o que torna o jogo da posição ética algo ainda mais misterioso. Tudo se constrói - como sempre nos filmes de Hong - por micro-ações, gestos banais inscritos num registro cotidiano que vai escalando as sutis diferenças sem nenhum alarde, fazendo com que essa resolução moral se dê quase inteiramente nas entrelinhas.

Um detalhe é importante: o protagonista conhece Yoon Hee-jeong num lugar do templo onde há um mural com os ideogramas “fortuna” e “interior” (fig. 24). Ele especula sobre o que aquilo significa. “A fortuna brota do interior?”, ou seria “a fortuna vem de dentro”? Alguns turistas aparecem para tirar fotos, e ele vai dar uma volta, mas acaba por retornar ao mesmo lugar. Senta-se na quina do assoalho para um breve descanso, e eis que a conhece. Da segunda vez que isto acontece, algumas coisas estão diferentes - o dia é mais ensolarado, o casal de turistas é substituído por três amigas, Hong não enquadra planos-fechados e exclui a *voz em off* do narrador (um gesto bem forte que marca a segunda parte), além de, é claro, a própria atitude do protagonista ser diferente. Os ideograma, somados ao acontecimento da aparição quase fantasmagórica da pintora após a soneca, de alguma maneira, marcam o que é a moralidade de *Certo Agora, Errado Antes*. Não é aquilo que o protagonista entendeu - que o bem vem de dentro ou coisa que o valha, mas uma outra coisa, que é reiterada, mais à frente na trama, pelo recado deixado para ele no livro que sua fã entrega: “descobrir o que está escondido sob a superfície de nossas vidas é o único jeito de sobrepor-nos aos nossos medos”. A

moralidade de Hong resume-se a aceitar e deixar vir à luz os sentimentos, ainda que eles sejam contraditórios, problemáticos ou que não representem nem a vontade final de quem os tem, nem mesmo o que dita o rumo de seus destinos últimos, para que isto não se torne uma vontade obscura. A 'traição' desejada ser assumida é um ato moral.

Isto carece de explicação. Grosoli considera que "Hong torna explícito o que em Rohmer precisava estar implícito". Ele pega o desvio que fica latente como sintoma contido nas narrativas do cineasta francês, e dar-lhes forma e visibilidade. "Por exemplo, os traços machistas dos personagens masculinos", diz o autor, "em Rohmer, nós praticamente tínhamos um monte de homens narcisistas patológicos, mas inofensivos" enquanto o correlativo de Hong "é obcecado pela necessidade de provar concretamente sua força física: ele pede a qualquer um que conhece que faça queda de braço com ele, incluindo um aluno da Coreia do Norte a quem ele, sem justificativas, se endereça de forma violenta" (p. 102). O desvio da norma ou conduta - a tentação normalmente experimentada pelos protagonistas de Rohmer - surgem sempre como sintoma, um 'poderia ter sido' que, ao cabo e rabo, co-existe com o destino positivo do herói. No cinema de Hong, é como se o reprimido ganhasse manifestação autônoma, independente do seu lugar como sintoma implícito em relação ao desdobramento que é vivido, subjugado ao destino final. Ou seja, sua moralidade consistiria em tornar manifesto aquilo que estava latente, mas recôndito em Rohmer; e no entanto, assim como faz o cineasta francês, ele reintegra o sintoma para dentro do sistema representacional "através de uma direta dissolução de sua opacidade no vazio" - o que, para o autor, significaria que "de um lado, Hong faz o sintoma se destacar do sistema perfeito de Rohmer, mas por outro, o neutraliza de outra maneira, mais oriental" (p. 105). A pedagogia de ambos os cineastas diz respeito a como integram uma transgressão inerente, "um impedimento interno que, longe de desvirtuá-lo, garante a consistência do sistema", qual a história da representação pictórica ocidental inclui as nuvens amorfas, que não podem ser geometricamente calculadas e materialmente descritas, dentro do seu sistema da perspectiva linear, apenas para reforçá-lo. Rohmer, um ocidental, introduz o sintoma por 'intarsia', enquanto Hong o faz obedecendo as leis representacionais orientais, isto é, partindo do desenho da própria nuvem.



Me parece que em *Certo Agora, Errado Antes*, o problema é mais complexo que isto. A transgressão é aqui representada justamente pela aparição da pintora logo após a mensagem ideogramática; o protagonista se interessa sexualmente por ela, e isto gera a possibilidade de traição. Não sabemos a esta altura ainda, mas Ham Chun-su é casado. Prgresso ao encontro, observamos seu tédio na chegada antes da hora a Suwon, e que esta traição representaria para ele, um pecado. Mais de uma vez, a voz em *off* o revela repetindo a si mesmo coisas como ‘ela é muito bonita, tome cuidado’ (em referência à mulher que conhece antes) ou ‘devo ter cuidado, é apenas um dia’. Mas quando a pintora surge e ele é posto à prova, ele trai suas palavras internas, não se segura e começa a xaveca-la. O flerte envolve uma série de mentiras: o que ele pensa do quadro no qual ela trabalha no ateliê, as frases prontas que repete sobre seus filmes, o fato de ser casado, e principalmente, seu interesse velado por ela; enganações autoindulgentes que serão paulatinamente desmascaradas por suas duas fãs no jantar. Vemos um homem de masculinidade tóxica, narcisista, inseguro e patológico, que mente para os outros, mas principalmente para si mesmo, sobre aquilo que verdadeiramente sente, reforçado pelo abismo entre a voz em *off* e suas ações. Esta versão de Ham Chun-su não respeita a verdade do ideogramas, a relação essencial entre fortuna e interioridade. Mas ele (ou um outro ele) terá uma segunda chance, quando a trama sofre um *reboot*.

O ponto agora é entender a natureza deste salto ontológico e que tipo de pacto ele gera. Mencionamos anteriormente que Hong nos pede para enxergar as duas histórias como mundos possíveis, paralelos e contíguos, e que optou filmá-las uma após a outra já estar feita, requerindo dos atores nem emulação, nem diferença, mas um vago reconhecimento ou *deja vu*, o mesmo sentimento que ocorre em nós, espectadores ao contrapô-las. Porém, o exercício aqui não é apenas de ver em que medida “uma metade da história possa incidir e agir sobre a outra, ao mesmo tempo que sofre sua ação” (p. 99), quais duas órbitas gravitacionais equidistantes que se estimulam mutuamente. Que isto ocorra não impede que entre as duas versões haja uma espécie de hierarquia ou ordem que lhe garanta a proeminência de uma sobre a outra, e a estabeleça propriamente como uma fábula moral. Esta diferença não pode ser explicada pelo “gesto de colocar um espelho

frente a outro espelho”<sup>244</sup>, produzindo uma virtualidade infinita de reverberações em lemniscata característica à imagem-cristal ou coisa que o valha. Até certo ponto, ver as semelhanças e diferenças da segunda vez afeta e evoca sim a memória da primeira. Mas, nós não as assistimos lado-a-lado, simultaneamente, em duas telas, para podermos fazer a brincadeira dos sete ou infinitos erros; e sim em *durée*, uma após a outra, sendo que aquilo que é impregnado nos confins da memória na passagem de uma parte à outra é que é evocado mais como 'herança' ou 'fardo'. A metáfora do espelho é aqui tão inútil quanto a da moldura. A experiência de incursão em um mundo ficcional depois do outro que o repete tem mais a ver com reencarnação e carma - viver uma segunda vez, reforçado pelos restolhos da anterior -, uma crença quase espiritualista tonificada pela dupla presença da estátua de Buddha frente à casa da amiga de Yoon Hee-jeong (fig. 26-27), sobre a qual a câmera se demora, e que também se torna objeto de diálogo entre os dois a dada altura do filme. Hong faz da crença religiosa a própria lógica operacional da tessitura narrativa do filme.



A segunda chance não é dada ao personagem no mesmo plano de existência, mas como repetição, reinvestida. Eterno retorno à moda Sísifo? O mito grego e a temporalidade circular não dão conta de explicar justamente o fato que o carma da vida passada pode ser expiado no presente. Não há tragédia. A

<sup>244</sup> ANDRADE, Fábio. *Hahaha*. Crítica publicada na *Revista Cinética*, Janeiro de 2013. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/hahaha.htm>

cosmologia pedagógica de Hong permite aos seus personagens agirem diferente. É por isto que o Ham Chun-su, em sua segunda versão, pode obedecer ao imperativo moral que ignorou da primeira vez: que a fortuna vem de dentro, isto é, que é preciso viver de acordo com a verdade interior dos sentimentos, não obstante o quão perverso ou traidores eles sejam. Neste sentido, o maior crime não é a traição conjugal, mas a mentira que reprime o desejo para si e para os outros. O que *Certo Agora, Errado Antes* prova é que o protagonista faz muito mais mal à moça que conheceu escondendo seu desejo do que mostrando-a. Isto porque o descompasso entre o que é vivido internamente e externamente é a grande razão do infortúnio. Na segunda vez, a voz em *off* do protagonista desaparece (justamente porque não há o abismo entre sentimento e ação, nenhuma discordância que gere o pecado). Ele não dissimula sua paixão adúltera pela pintora, nem diz mais a si mesmo que precisa segurar-se para não senti-la. Assume-a, revela-lhe que a ama, embora a paixão não possa mesmo ser consumada. Não esconde que é casado. O paroxismo de sua honestidade é a cena em que tira a roupa na frente das amigas de Yoon Hee-jeong, desobedecendo qualquer etiqueta de convívio simplesmente porque está com calor. A forma de interação, embora pareça mais antissocial, é vista com mais leveza pela pintora; ela ri das patéticas. Na régua moral de Hong, agir com sinceridade é sempre a maior das virtudes, e a única vilania é a dissimulação. Melhor que os seus homens pueris, que agem quase como maníacos sexuais admoestando mulheres, sejam patéticos até o talo que vis manipuladores, se é só estas duas coisas mesmo que eles podem realmente ser.

Retomando a questão ética em jogo, o que era ambivalente e permanecia como sintoma na obra do diretor *nouvelle-vagueano* é, com efeito, aqui manifesto. Esta 'manifestação' poderia ser o que justifica a divisão em duas partes de *Certo Agora, Errado Antes*, a virtualidade do não-realizado desmembrando-se da retitude moral como um verdadeiro ser à parte, o sentimento oculto como possibilidade ganhando forma autônoma. Mas isto exigira que, para a manifestação do desejo surgir em uma linha contígua à sua rejeição, a consumação da traição acontecesse. Apenas assim o cinema poderia realizar o potencial que Buñuel e tantos outros lhe inculcaram, o de tornar imagem as vinhas do inconsciente para expiá-las. Só que a verdade é que, em *Certo Agora, Errado Antes*, ela simplesmente nunca acontece. O diretor de cinema nunca trai sua esposa com a pintora que conhece e seduz num dia

de folga. A nuvem nunca é pintada. Tanto na primeira, quanto na segunda parte, isto permanece como uma possibilidade meramente virtual; que mobiliza ações, é vero, mas que não se consome. Não há nada, verdadeiramente, de psicologia ou repressão. Porque então repetir duas vezes o mesmo movimento. Mas Rohmer também não o fez seis vezes em seus 'Contos Morais' por pulsão de morte?

Os mundos possíveis de Hong Sang-soo amplificam os parênteses, dobram o jogo de virtualidade que já existia em outros dois a mais, tornando-os 'ao quadrado'. Há, portanto, uma dobra da relação sintoma-realidade que fundamentava os contos morais de Rohmer. Com uma única diferença que é, não obstante, a mais fundamental de todas: é uma dobra incompleta. Na primeira versão da trama, Ham Chun-su age mal por abstinência; sua 'noite com ela' atormenta seu falsa santidade, mas ele disfarça enquanto, não obstante, a persegue teimosa e deliberadamente. Na segunda versão, o personagem também se apaixona pela 'falsa imagem'. Só que ele admite esta possibilidade (como uma dentre tantas possibilidades) sem medo da abstenção e o binômio interior-exterior não se fragmenta. O que significa que nada fica entranhado. O 'xis' da questão é exatamente este, que quando não há repressões, simplesmente não pode haver sintomas. Da primeira à segunda ficção, a passagem do lugar onde a norma (o casamento) produz uma exclusão (o *affair*) que retorna como sintoma (a admoestação) para outra onde a norma inclui, aceita e convida eternamente a virtualidade contrária, o que a torna exatamente norma nenhuma - a falsa possibilidade não é aquela que é experienciada, mas, ao mesmo tempo, não é recalcada. Talvez em outra vida, os dois pombinhos poderiam ter ficado juntos.

Mas esta também é a transição histórica entre dois processos de significação: um que antepõe significado e o nó górdio do real, interioridade e exterioridade - a imagem que oscila entre sentido e materialidade - e outro que exclui a univocidade do segundo termo da equação e faz do ato de significar o acoplado temporário a um objeto, uma soma que produz uma espécie de significação virtual, existente apenas no mundo possível e no campo semântico que ele formou. Não há nó górdio do real porque não existe uma única realidade, nem mesmo a do campo material. Uma destas formas de significação concebe a realidade como um buraco negro que alimenta e destrói, mais cedo ou mais tarde, o que se erige à partir dele. A outra, concebe a realidade como uma série infinda de mundos possíveis e de significações

e ressignificações da matéria. Daí que, neste sentido, o que *Certo Agora, Errado Antes* faz ao elevar ao quadrado a cisão moral de Rohmer é principalmente redistribuí-la: contrapor o esquema sintoma-realidade manifesto na primeira parte com um outro impregnado por reencarnações, *deja vus*, vidas passadas e uma moral da honestidade na segunda. Esta é sua verdadeira pedagogia.

#### **IV. Muito Além do Jogo de Sete Erros**

Um dos muitos efeitos que o trabalho de resgate de obras e filmografias perdidas por historiadores e cinematecas nas décadas de 1980s e 1990s foi trazer à história do cinema uma revalidação de certos cineastas europeus da década de 1910 até então desconhecidos. A possibilidade de assistir o trabalho de *mise-en-scène* de nomes como Franz Hofer, August Blum, Georg af Klercker ou Giovanni Pastrone apontou uma genealogia um tanto diferente para a década, até então imaginada, sobretudo, à partir da ótica monolítica do estilo de Griffith - eram cineastas de espírito decadentista, na maior parte das vezes horrorificados com o fenômeno da mecanização e a velocidade do futurismo; que incorporavam fortemente a tradição das artes plásticas e teatrais, concebendo o cinema como uma 'arte total', antes que os cineastas e teóricos modernistas dos anos 1920s procurassem sua essência ou pureza que o distinguisse das demais formas. Por isto investiam no plano *tableaux-vivant*, na longa duração do quadro respeitando e enaltecendo a performance do ator, nos jogos de *misé-en-place*, nos efeitos de luzes, mobílias, etc., que revelavam uma alma fundamentalmente decorativista a abraçar o período histórico.

A obra de Yevgueni Bauer, um destes nomes que ainda é pouco conhecido, mas que foi dos mais célebres pilares de sua época, foi salva dos escombros da U.R.S.S. por Yuri Tsivian depois de cerca de setenta e tantos anos de esquecimento. Polêmico na recepção crítica e bem sucedido comercialmente entre os anos de 1913 e 1917, quando realizou cerca de setenta filmes (dos quais sobrevivem menos de duas dúzias), Bauer faleceu logo antes da Revolução Bolchevique e, como boa parte do cinema feito na Rússia Czarista, foi relegado pelos comunistas às prateleiras ou incêndios. Foi somente com a digitalização dos achados, exibidos no Festival de Pordenone de 1989, que o cineasta entrou para o panteão dos grandes *metteurs en*

*scene* da década, dono de um estilo de dramaturgia e composição muito particular e que vem cada vez mais recebendo interesse de críticos e pesquisadores. Frente a esta história, é mais que provável que Hitchcock, antes de preparar *Um Corpo que Cai* (1958) mais de quarenta anos depois, jamais tenha assistido *Gryozy* (trad.: Sonhando Acordado, 1915), uma obra-prima em dois rolos que Bauer dirigiu.

A narrativa de *Gryozy* antecipa a dinâmica 'imagem perdida / image reencontrada' de *Um Corpo que Cai*: após a morte da esposa, Serguei (Alexander Wyrubow) vive desolado e recluso até que conhece Tina (Nina Tschernobajewa), uma atriz que é a imagem e semelhança da falecida e que lhe desperta uma enorme obsessão. O homem veste ela com as roupas e jóias da ex-mulher e tenta moldá-la às características daquela que sobrevive numa lembrança que lhe atormenta, mas a atriz não parece tão interessada em disputar o lugar com a memória idealizada, e começa tanto a reagir de maneira insolente, quanto a a cotejar o melhor amigo de Serguei. As núpcias desandam, e o desfecho é trágico. Num arroubo de fúria, quando Tina zomba das relíquias que guarda da sua ex-mulher, particularmente de um tufo de cabelo, Serguei termina por enforcá-la. A trama aproveita-se do retrato de melancolia e obsessão para versar sobre o significado da imagem cinematográfica, seu lugar no mundo moderno e sua relação com as artes do passado.

A estratégia de composição dos *tableaux* e as escolhas cênicas de Bauer (que, além de cursar Belas Artes, trabalhou durante um certo período como designer de teatro) são significativas do discurso que o diretor constrói. Muito do filme se passa em um único cômodo - a sala ou escritório de Serguei, que virou uma espécie de armazém das relíquias de Yelena - que o diretor russo enquadra sempre praticamente da mesma angulação e distância (fig. 28). O espaço é lotado de objetos e móveis cujas posições fazem racionalmente pouco sentido, mas contribuem para a sensação de enclausuramento. A profundidade de campo é evitada por um fundo fechado, e as linhas do desenho tendem a fazer força centrípeta, contribuindo para um efeito visual de confinamento. Um grande pórtico rococó ao fundo está no centro da composição, mas ele se encontra na maioria das vezes fechado. É quase via de regra que os afrescos de Bauer tendam a ser desmedidos, pouco harmônicos, e que gerem esta sensação de hiperinflação de objetos, que muitas vezes nos impede de voltar a atenção às figuras humanas [uma pilastra, p.e., pode estar no centro da composição, uma cadeira e até mesmo um

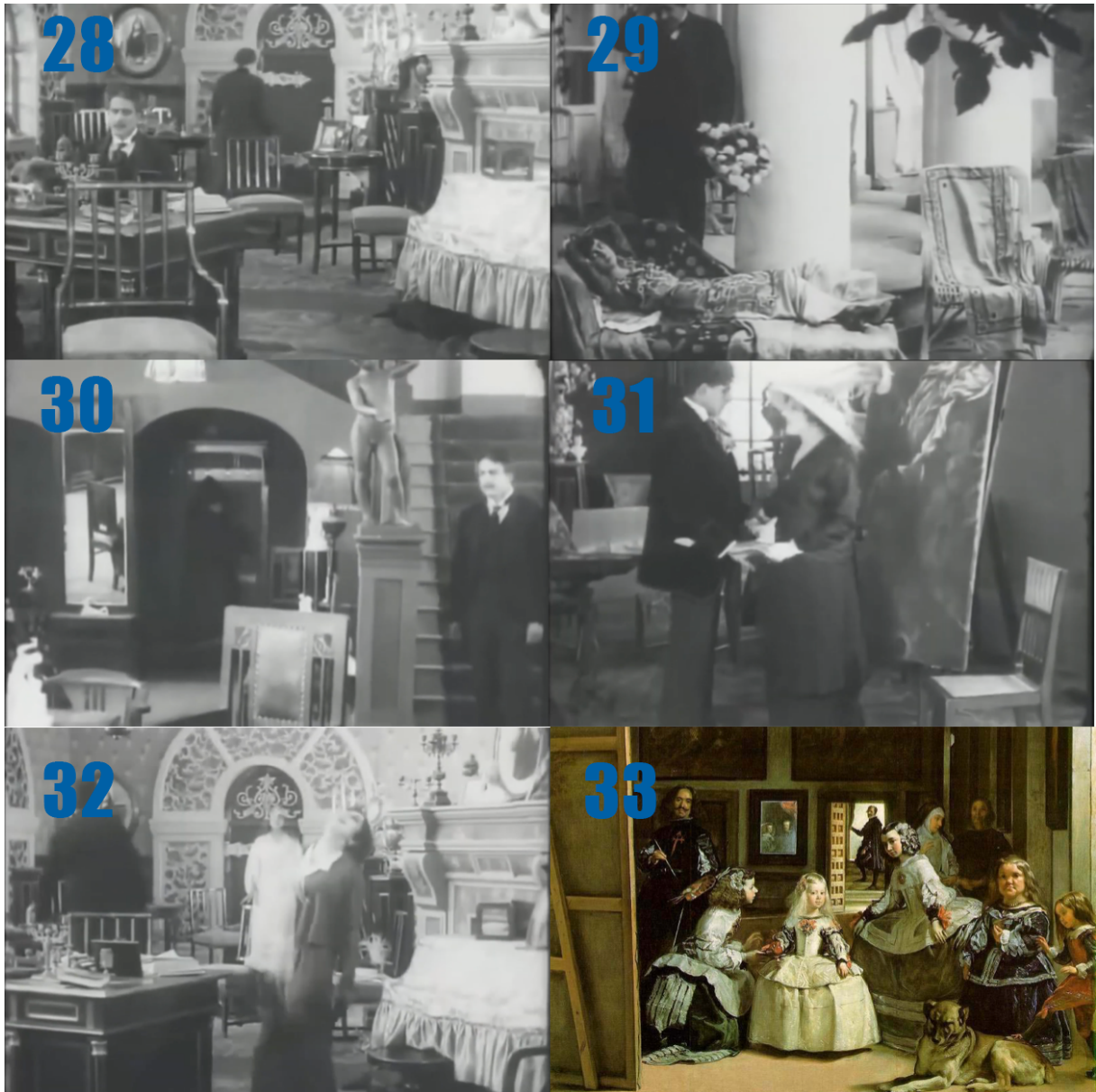
galho de planta podem compensar a falta de simetria do plano (fig. 29)], o que não raro lhe rendeu da crítica da época a acusação de “amar seu *dikovinki* - os adereços que ganham significações narrativas em seu *mise-en-scène* - mais do que os seus atores”<sup>245</sup>. Esta estratégia de entulhamento e o embate central de *Gryozy* - as relíquias de Yelena que evocam a memória ausente da ex-mulher contra a Tina real, seu corpo presente em plano - refletem-se mutuamente; Bauer preenche o quarto de pinturas e retratos dela, seu tufo de cabelo numa caixa de vidro em lugar destacado ao canto direito da imagem. O amontoamento espelha o embate tão intensamente que, no momento que antecede o assassinato de Tina, ela corre por entre as mobílias com o tufo na mão, a força de perversão da personagem feminina (e mais moderna quando comparada a ele, um aristocrata rico, diga-se de passagem) demonstrada pela maneira como ela 'acelera' a mutação do ambiente e obriga a reconfiguração daquele espaço.

Os objetos impregnados de memória e significação servem ainda uma segunda função na estética de Bauer. As linhas do desenho tendem a gerar uma força centrípeta e sentimento de enclausuramento; mas, por outro lado, os quadros, portões, janelas, pinturas escadas e espelhos (dentre outras formas de 'objetos-pórticos') - um repertório que sempre está à vista nas imagens do diretor - promovem uma espécie de ampliação do espaço através do fora-de-campo. São como que planos-de-fuga fantasmagóricos, que inserem dentro da própria materialidade da imagem o aceno a um exterior possível, outra dimensão espiritual da memória ou da representação. O outro espaço da casa de Serguei investe na escada e no espelho (fig. 30). Há também uma estátua destacada à direita do quadro, que serve à mesma função que a pintura que ocupa quase metade do plano na sala do pintor amigo dele (fig. 31): acionar no plano não apenas as camadas significantes de outros espaços físicos ou objetos de memória, mas também a das outras formas artísticas (pintura, escultura, dança) que ganham relevo dentro da própria imagem cinematográfica, exercendo um efeito de acúmulo, e que coadunam com o discurso típico dos anos 1910s do cinema não como arte de domínio próprio, mas síntese das demais artes, uma arte total. Este jogo de camadas não se opõe à forma realista, à sobriedade da dramaturgia e à psicologia naturalista dos personagens; nem tudo se perde no campo das virtualidades. Elas produzem uma

---

<sup>245</sup> DEBLASIO, Alyssa. “Choreographing Space, Time and Dikovinki in the Films of Evgenii Bauer” em *The Russian Review*, Vol. 6, No. 4 (Oct, 2007). p. 671

espiral espectral dentro da própria imagem, um mosaico de extensores cujo paroxismo mesmo é o instante que antecede o enforcamento de Tina, quando vemos concomitantemente a atriz, o fantasma da ex-mulher, e suas pinturas e quadros nas paredes da sala (fig. 32); a lógica de composição se assemelha em algo à de *As Meninas* de Velázquez (fig. 33).



Os desenhos de Bauer tendem a apresentar linhas verticais, que ajudam a desafogar o plano num sentido de elevação, como as pontiagudas igrejas góticas almejando os céus. O espírito decadentista do diretor, herdado tanto da literatura russa do século XIX (não era raro, no cinema czarista da época, adaptar Tolstoy ou Turgueniev), quanto de toda uma cultura pré-modernista de caráter simbolista que permeou a Europa do *fin de siècle*, impõe à imagem sublimada uma crença no seu



poder de ascese divina que contrasta por completo com a vulgarização da sua reprodução mecânica. A dialética 'imagem perdida/reconquistada' em *Gryozy* faz menção, portanto, a uma série de temáticas que estão por trás dela - o embate entre a sublimação dos objetos e a iconoclastia da 'xérox do real', que os revive sem a mesma 'aura'; o confronto entre uma certa ética da imagem nas artes tradicionais e sua impurificação pelo cinema, que a 'ressuscita' da morte num outro semelhante, porém diferente - e não à toa a cena de encontro entre Serguei e Tina dá-se num espetáculo de balé, decididamente de excessiva duração, que comenta metalinguisticamente o tema da própria obra, uma série de dançarinas saindo do túmulo para celebrar o retorno dos mortos - ; e por fim, o próprio contexto social da Rússia Imperial que vivia seu canto do cisne nos momentos que antecedem a revolução. O crepúsculo do espírito de uma classe social à qual Serguei pertencia, e que *Gryozy*, da mesma maneira que a incorpora formalmente, põe entre aspas ao tornar seu protótipo um lunático obsessivo e assassino.

Há uma série enorme de diferenças entre o dois-rolos de Bauer e o clássico de Hitchcock que, praticamente 50 anos depois, encenou também o binômio imagem perdida / reconquistada e que bebe da mesma fonte, o livro *Bruges-a-morta*, de Georges Rodenbach. Do estilo à decupagem, das estratégias narrativas e de gênero ao psiquê dos personagens, a principal delas talvez tenha a ver com o *ethos* que atribui à imagem cinematográfica: enquanto o primeiro filme a destrói por nostalgia, o segundo o faz por iconoclastia. Em 1915, não havia ainda o que destruir. O *star system* hollywoodiano ainda engatinhava, fazia menos de dois anos que Mary Pickford assinara um contrato astronômico com Adolph Zukor e demoraria ainda outros quatro pra que Gloria Swanson começasse a filmar com Cecil B. De Mille; precisaria de quase uma-década-e-meia para que Josef von Sternberg largasse a M.G.M. e desenvolvesse um sofisticado sistema de iluminação para dar brilho diáfano ao rosto das atrizes, retirasse Marlene Dietrich de um cabaré na Alemanha e, contrariando Erich Pommer, a UFA e a Paramount, a escalasse em *Anjo Azul* para depois construir-lhe a mitologia. Não é que não existissem divas na Europa dos anos 1910s - as Borelli, Bertini, Nielsen ou Kholodnayas estavam nas telas para serem adoradas do mesmo jeito; é que ainda toda uma indústria não havia se erguido sob o auspício do fascínio obscuro, o momento estático da pose, os olhares brilhantes e rostos plácidos das modelos que seduzem e investem na escopofilia do público,

nenhum sistema estético para dar forma a este fetiche pornográfico. Então, os gestos das *primadonnas* eram reverenciados, suas vestimentas capitalizadas, mas a elas era dado mais um ar de reverência aurática. *Gryozy* é anterior ao *star system*, de um momento histórico quando o mistério do cinema dizia respeito ao milagre da ressurreição carnal na imagem - só o atesta a menção metalinguística do filme, a ópera onde Serguei, pasmo, reconhece em Tina sua ex-mulher, que contém uma cena em que a atriz eleva-se do túmulo para a vida. Ao matá-la, o aristocrata não desmistifica a imagem. Pelo contrário, ele a potencializa, atormentado pelo fato de que nenhuma réplica é como a original, e num ímpeto revoltado de salvaguardar a aura do objeto primeiro.

Neste sentido, o que *Corpo Que Cai* faz é praticamente o oposto: revela que aquilo que surge como um original não passa de uma emulação desde sempre. Em análise do “ardiloso sistema visual” na composição do plano que o autor considera o momento crucial do filme, quando o investigador vê Madeleine pela primeira vez e se apaixona, Luiz Carlos Oliveira Junior conclui que o jogo de sutura entre um *peeping* Scottie e a figura da atriz refletida no espelho, contido na mesma imagem nos afirma categoricamente a verdade dela, “um reflexo enganador, um falso semblante”<sup>246</sup>. O estatuto da imagem de sua época já havia mudado o bastante para que Hitchcock o concebesse menos como um espelho e mais como um espectro sem rastro, de segundo grau, uma maquinação sem origem, que ecoa (também como *As Meninas*) um fora-de-campo que não vemos na mesma medida em que se desvencilha dele. Neste sentido, para o cineasta inglês, toda imagem é de segunda mão, um artifício, nenhuma mais ou menos enganadora que a outra. Mas se há um desejo de destruí-la, a estratégia iconoclasta de Hitchcock é muito diferente daquela que atribuímos ao modernismo político, porque ele o faz menos por rarefação ou esvaziamento dos mecanismos clássicos de construção, e mais por hipertrofia ou excesso (um maneirismo *avant la lettre*?). A cena que muito bem sintetiza a primeira parte do filme, “por um lado, reforça o mecanismo de identificação e a cumplicidade voyeurística entre espectador e personagem”, mas “por outro, divorcia seus olhares” (p. 47). É neste sentido que o estilo do cineasta é de um verdadeiro oxímoro: realça os recursos clássicos, sem jamais negá-los, mas

---

<sup>246</sup> OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015. p. 47

de forma tão exagerada e imitativa que logra torná-las uma grande simulação e exibição de consciência do mecanismo que simultaneamente utiliza e condena.

A segunda parte do longa-metragem, portanto, executa dois movimentos contíguos - ela desmistifica a imagem de Madeleine, destroça-a com a mesma violência que Hitchcock "havia matado ou tentado matar muitas e muitas loiras ao longo de 35 anos de carreira"<sup>247</sup> e que os 'slashers' (gênero que ele fundou) das décadas seguintes também fariam - dessacralizando o ícone e revelando-a como farsa; mas ela também ilustra o laborioso e inescrupuloso processo de modelar a segunda coisa à imagem e semelhança da primeira que é empreendido por Scottie, um movimento que resulta numa cópia artificiosa, "sem alma", uma boneca pigmaleônica do suposto original; boneca esta que ainda capaz de evocar a mesma espécie de fascínio simplesmente pelo fato de que o original jamais existiu como outra coisa que não ele mesmo uma estratégia de produzir o fascínio. Só que, diferentemente de *Gryozy*, aqui não é a impossibilidade de executar com maestria a cópia - a resistência do material, ou a de fazer Madeline ser Judy - o que o conduz ao desejo psicótico e iconoclastico; e sim, a revelação da farsa como um todo. É quando Scottie descobre que foi enganado desde o início - que a estrela talvez não o ame - que resolve executar a cópia mais perfeita de todas, e assim refazer também a morte encenada. O problema não é que a cópia seja impossível de ser como o original, mas que o próprio original tenha se revelado como uma imagem decantada de segunda mão, artificial, maquinizada. Este duplo jogo ou oxímoro com o ícone feminino é um comentário sobre a indústria hollywoodiana, e Hitchcock "teria elaborado uma grande parábola sobre a moral do sistema dos estúdios e, mais precisamente, sobre o modo de funcionamento de um de seus pilares econômicos e simbólicos, o *star system*"<sup>248</sup>.

Um outro salto quilométrico nos leva, quase sessenta anos depois, à abordagem que Hong Sang-Soo faz do tema em *Você e os Seus* (2016), impondo-o o estatuto da imagem de seu tempo e sua própria visão de mundo. O coreano não repete a ipsis literais o motivo pigmaleônico, e altera significativamente a dinâmica imagem perdida / reconquistada introduzindo não duas, mas três (ou infinitas) reaparições. O longa-metragem abre com uma sequência em que Joong-haeng (Kim

---

<sup>247</sup> COSTA, Juliana. "Dois lobisomens latino-americanos em Londres". *Revista Abismu*, 2022.

<sup>248</sup> *Ibid.* JUNIOR, 2015. p. 90



Eui-sung) conta a seu amigo, o pintor Yeong-soo (Kim Joo-hyuk), que a namorada dele, Min-jeong (Lee Yoo-young), quem fez voto de não beber jamais, foi vista diversas vezes por seus amigos em um bar. Sang-Soo roda a cena em um plano conjunto e frontal, de tamanho médio, o suficiente para emoldurar os dois atores e os elementos do cenário que caracterizam seu ateliê (fig.34). A dramaturgia mais solta e prosaica, o tempo estendido e fluido característicos do diretor, servem para que, aos poucos, colhemos os dados importantes da situação - é neste *pace* que a narrativa irá morosamente se configurando. O corte seguinte nos leva à chegada de

outro personagem, Jae-young (Kwo Hae-hyo), num restaurante e lá está sentada uma mulher quem ele aborda (fig.35). Talvez como nós, espectadores, ele pensa que ela é Min-jeong; ele fala com ela como se a conhecesse, e ela retruca não saber quem ele é - ele estranha e insiste, até ela afirmar ter uma irmã gêmea do mesmo nome, o que possivelmente gerou a confusão. Ela vai embora acompanhada dele, saindo da loja, até sumir no fora-de-campo (fig. 36). Na próxima imagem, vemos a mesma atriz (Lee Yoo-young), com a mesma roupa da cena anterior, chegar a um portão igual ao do ateliê de Yeong-soo (fig. 37). Um corte revela o pintor dormindo numa cama, e a mesma Lee Yoo-young deita-se ao seu lado, agora com uma roupa de dormir (p. 39). É Min-jeong mesmo? Assumindo esta hipótese, desde quando passamos a acompanhá-la e abandonamos a sua irmã gêmea - antes ou depois da mesma atriz chegar, vestindo a mesma roupa, ao mesmo portão da primeira cena (Fig. 38)? O problema se agrava quando Yeong-soo a confronta sobre a bebida, e ela nega; os dois terminam por brigar. Ela diz a verdade ou mente? Foram os amigos que se confundiram? Há uma irmã gêmea mesmo, ou é a mesma Min-jeong que mentia para Jae-young? Ou ainda, foram duas histórias paralelas que se confundiram graças à semelhança de seus elementos? Desde os primeiros minutos, *Você e os Seus* opera no limiar desta confusão, gerando um ruído entre uma narrativa em formação e os dados visíveis postos em cena. O plano em que ela abre com as chaves a fechadura da porta sintetiza o lugar limítrofe ao reunir o vestido de uma, mas o portão da outra (fig. 37 e 38).

Não é que dois vestidos, nem dois portões iguais, não possam existir no mesmo mundo e orbitar a vida de duas gêmeas, mas as coincidências seguem se acumulando em demasia ao longo do filme. O casal briga e Min-jeong lhe abandona. O momento da perda precede o luto e deixa rastros corporais: no dia seguinte, o pintor reaparece com a perna enfaixada e andando de muletas - como o Ahab de *Moby Dick* ou seu correlativo cinematográfico, o James Stewart de *Janela Indiscreta*. Acompanhado do amigo, visita a residência da ex-namorada à procura de uma reconciliação, mas ela não está lá. Desapareceu. Tomado de nostalgia, ele tem um lapso de delírio - Sang-Soo faz uma panorâmica para a rua aberta, mostrando a atriz caminhando em direção a ele de braços abertos, mas ao fazer o movimento de retorno com a câmera, revela não ter passado de um delírio saudosista (fig. 40). O problema é que, na cena seguinte, a suposta irmã gêmea está no bar com o mesmo

Jae-young que conheceu anteriormente, e os amigos do pintor, confundindo-a com Min-jeong, crucificam-a por estar bebendo e saindo com outro homem - um romance parece se desenvolver entre os dois. Mas a versão da gêmea está utilizando também a mesma roupa que a da aparição fantasmática de Min-jeong na cabeça do pintor! (fig. 41) Como pode o fantasma e a gêmea - entidades de planos de realidade ficcional distintos - estarem vestidas com o mesmo casaco marrom e a mesma bolsa azul turquesa? Logo em seguida, uma outra casualidade semelhante: Yeong-soo visita a residência de Min-jeong novamente atrás dela, e sonha que ela o recebeu e aceitou de volta (fig. 42). A realização do desejo se concretiza numa narrativa virtual, um intervalo para o devaneio, mas Hong Sang-Soo constrói a situação de maneira que é somente no último plano que nos é revelado que ele estava, na realidade, dormindo ao pé da entrada, e que o que vemos não passou de uma digressão onírica. Logo em seguida, voltamos à trama da irmã gêmea e Jae-young - ela está terminando com ele. Pasmados, notamos que, de novo, ela veste a mesma roupa do fantasma inexistente e acolhedor presente no sonho do pintor! (fig. 43)

Pouco adiante, *Você e os Seus* vai torce ainda mais a situação. Após dispensar Jae-young, a mesma atriz (a esta altura talvez já seja difícil supor quem ela realmente é), com a mesma roupa, está sentada num café e é abordada por um terceiro homem (fig. 44); é uma espécie de cena réplica do encontro anterior, e o homem também supõe conhecê-la de algum lugar. Afirma lembrar que ela trabalhava numa editora. A mulher nega, diz querer ser uma escritora, e que *poderia* ser uma editora, mas não é. O homem se revolta, por acreditar que ela está mentindo. Sem dar maiores esclarecimentos sobre a coincidência, ambos fazem as pazes e se apresentam. Logo mais, eles se reencontram e vão para o mesmo bar de antes. Até então, supomos que é a gêmea ou a original que está em cena, mas quando Jae-young se aproxima dos dois, ela diz não reconhecê-lo (fig. 46). Quem é esta You-young Lee então? A tese de que foi Min-jeong que retornou vai por água abaixo quando, ao chamado dos amigos, um manco Yeong-soo corre para encontrá-la; mas ela também diz não conhecê-lo (fig. 47). Seria uma terceira (ou quarta, ou quinta) versão dela? Ou é apenas uma Min-jeong que sofre de amnésia e não se recorda de ninguém? Ou ainda, não são os homens que vêem semelhanças demais (enquanto brigam pela honra da moça, o terceiro rapaz reconhece em Jae-young um amigo de escola do passado, eles fazem as pazes, e rapidamente se esquecem

dela)? O trecho de um diálogo pode ser esclarecedor; ele transcorre na sequência em que a terceira Min-Jeong conhece o terceiro rapaz:



- Talvez seja uma memória ruim, ou uma coincidência. Ou talvez você esteja querendo ver uma semelhança.
- Será?
- Talvez.
- Pode haver outra razão?
- Não consigo pensar em nenhuma. Tem muitas coisas das quais jamais saberemos. Não tente entender tudo.
- Sim. De repente me sinto ansioso. Me desculpe. Isto é misterioso... e divertido.
- Apenas divirta-se então. Saber das coisas não é tão importante assim.

Em princípio, o texto parece fazer *Você e Os Seus* coadunar com a crença que o *ethos* de Hong é o mesmo insinuado por Kevin B. Lee, que ele repõe

acontecimentos prosaicos sem um dado sentido, ao mesmo tempo que nos força a procurá-lo em vão, oscilando entre significado e insignificância. Mas ler todos estes detalhes com a ferrenha crença que se trata de uma 'mera coincidência, ou quem sabe não' talvez apague o quão seus personagens masculinos procuram moldar as mulheres à sua volta à imagem de seus desejos. Não é por falta de dicas: o diretor sul-coreano deixa bem claro o quão as roupas estão ali por razões discursivas. Min-jeong trabalha numa loja de vestidos, que Yeong-soo visita duas vezes para tentar lhe encontrar. Ambas as vezes, Sang-soo enquadra o diálogo entre ele e outra vendedora com uma lente longa, observando de fora o breu do interior onde se destaca, centralizado na imagem, um manequim com um vistoso e iluminado vestido rosa (fig. 48). Na segunda vez, após o protagonista ir embora frustrado por não encontrá-la, o diretor estende o tempo da ação bem além do necessário para nos mostrar que a vendedora desmonta o manequim (fig. 49). Em *Groyzy*, o aristocrata russo fazia a dançarina de ópera vestir a roupa de sua falecida esposa (fig. 50). Em *Corpo que Cai*, o detetive também faz Judy usar o vestido de Madeleine (fig. 51). A história do cinema é permeado por homens pigmaleônicos, mas poucos filmes tornaram estes controladores tão obcecados com a reconstituição da imagem perdida.



Pois bem, enquanto em *Groyzy* e *Corpo que Cai*, o lema é o trabalho hercúleo de transformar a mulher de suas respectivas segundas partes à imagem e



semelhança daquelas perdidas nas primeiras, *Você e Os Seus* atualiza a questão de forma um pouco diferente. É como se começássemos já depois: o pintor é abandonado pela namorada justamente porque ele tenta controlá-la demais, e não confia nela. Os amigos dizem ver-la sempre num bar, mas não sabem que, em realidade, aquela é outra pessoa. Uma irmã gêmea? Talvez, mas e a terceira que surge e que não é nem a primeira, e tampouco a segunda? No mundo diegético de *Vocês e Os Seus*, não há cópias e/ou originais, nenhum *doppleganger*, apenas três versões diferentes de mulheres fisicamente idênticas, que não recordam dos homens com quem falam porque jamais os conheceram; e homens que procuram incutir nestas mesmas mulheres os rostos de alguma paixão passada - senão moldá-las, maquiá-las, forçá-las um vestido, então irem atrás delas como elixir para a perda primeira. A ironia é que elas são, com efeito, idênticas. São três Min-jeong possíveis (ou quatro, ou cinco, se contarmos as que surgem dos devaneios de Yeong-soo) habitando e transitando em um mesmo mundo ficcional. Mas Hong Sang-soo sabe que, sendo todas versões possíveis distintas, aquilo que as mantém unida sob a égide de uma mesma identidade, o que lhes dota de personalidade e torna possível que elas sejam embaralhadas e confundidas umas às outras; enfim, o que garante a identidade transmundial de todas as versões possíveis é o fato delas serem representadas pela mesma atriz, vestindo as mesmas roupas. É por isto que, a cada momento, estamos a perguntar se à cada aparição, Lee Young-too faz a mesma personagem ou não. Porque muito mais que o nome - facilmente rebatível - no cinema, arte das aparências, o que dá unidade ao ser é o corpo físico.

Neste sentido, *Você e Os Seus* é uma enorme brincadeira que põe a nós, espectadores, em meio a este embaralhamento. Mas não sem regras. A personagem nunca lembra do homem que acabou de ver-lhe uma outra versão à imagem e semelhança, porque a dúvida epistemológica que fica em suspenso no cinema de Hong não tem a ver com planos cinematográficos, e sim com mundos ficcionais. A indagação primordial a ser feita é: como que uma cena, rodada em um espaço-tempo, pode se ligar a outra, rodada em outro espaço-tempo. Quer dizer, o *mise-en-scene* de uma atriz rodado aqui num local X e às X horas do dia X, não necessariamente produz uma relação de continuidade ficcional com outro momento de dramaturgia, encenado em Y às Y horas do dia Y. São como que situações que existem em linhas-do-tempo diferentes, múltiplas. As mulheres percebem este

abismo inerente ao próprio cinema, mas os homens não. A consciência deste fato também não deixa de ser uma reflexão sobre o estatuto da imagem no século XXI, num filme que - mais que uma brincadeira de sete erros, identificar a diferença nas semelhanças - é um melodrama sério, uma panacéia do luto, da perda, penitência e reencontro. Há o prosaico da vida retratado no cinema de Hong Sang-soo, é vero. Mas a insignificância dos seus elementos não nos faz oscilar entre significado e significante, entre matéria e sentido, esparsos olhares sobre o mundo e o uso deles para produzir, numa ficção, uma cadeia de sentido. Nem tampouco é um mero jogo de variações que vai produzindo, por acúmulo, uma linha-do-tempo única. O que o cinema de Hong Sang-soo nos mostra verdadeiramente, mais uma vez, é que os mesmo elementos, a mesma matéria, pode obter significados totalmente diferentes quando inseridos em contextos semânticos distintos, mundos ficcionais de outras naturezas, temporalidades contíguas. E que portanto, no cinema, um mesmo corpo - uma mesma atriz, vestida com a mesma roupa - pode representar papéis completamente diferentes à cada cena, porque elas existem em autonomia umas às outras.

É significativo que, dos três filmes supracitados, este seja o único onde o desejo do personagem se satisfaz - o único com um final feliz. Enquanto em *Groyzy*, assassina-se o corpo falso em nome da réplica perdida, e em *Corpo que Cai*, faz-se o mesmo como função iconoclástica ao descobrir que original nenhuma jamais existiu, aqui o pintor encontra no novo corpo o elixir para sua perda, e, por tabela, a possibilidade de se tornar alguém melhor. Podemos até pensar que esta diferença diga respeito a três momentos distintos na história do estatuto da imagem representacional: no primeiro, a questão fidedigna do século XIX, o assombro com a semelhança da cópia sem vida, e seu assassinato em nome da nostalgia ao original perdido; no segundo, depois de décadas de uma indústria que explora a sublimação dos corpos das atrizes, a consciência que toda imagem, quão mais perfeita pareça, é sempre uma imagem de segunda mão; em *Você e Os Seus*, talvez mais em sintonia com a espacialização do tempo promovida pela cultura digital - uma certa equalização diagramática de todas as possibilidades, e um mundo onde não há cópia, nem original, nenhum valor de verdade, mas um acúmulo de alternativas virtuais e contingentes - faça do corpo da atriz um corpo borgeano, múltiplo, uma

personagem diferentes à cada momento em versões que existem de forma contígua, como as janelas do *Windows* que acessemos ao nosso bel prazer, ou por acaso.

Veja bem, há nisto tudo um *ethos*. Porque embora possamos conhecer todas as *Min-jeong* de forma contígua, não fazemos isto de maneira síncrona: conhecemos uma, e depois outra. Nossa trajetória espectral é como a do pintor que vive com uma, perde, encontra a outra, etc. A multiplicidade de mundos é vivida e experienciada subjetivamente pelo espectador como uma viagem única, uma navegação em linha reta, não obstante os saltos ontológicos que o filme promove. O jogo de palavra do misterioso título pode ser interpretado neste sentido - a unidade de um sujeito, e a pluralidade daquilo que tem posse (ou melhor, que não tem posse!); o ponto-de-vista unitário da câmera, e a multiplicidade inerente aos fenômenos que registra - metaforizados, como não raro a história do cinema o fez, no corpo da atriz. Só que, se *Você e Os Seus* é também uma fábula moral, então Yeong-soo terá uma segunda chance - com outra pessoa ou versão - de consertar os erros do passado. Ele também poderá padecer e curar seu carma.

## CAPÍTULO 4. APICHTAPONG WEERASETHAKUL: METAMORFOSE, ALEGORIA E PROSOPOPÉIA

É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos.  
Vós, deuses, que operastes,  
sede propícios aos meus intentos e acompanhai o meu poema,  
que vem das origens do mundo até os meus dias.

*Metamorfoses*, Ovídio

Existe um lugar chamado ‘Zomia’. É uma enorme cordilheira de montanhas, “todas as terras em altitudes acima de cerca de trezentos metros, indo dos planaltos centrais do Vietnã até o Nordeste da Índia, atravessando cinco países do Sudeste Asiático (Vietnam, Cambodia, Laos, Tailândia e Burma), e quatro províncias da China (Yunnan, Ghizou, Guangxi, e partes de Sichuan)”<sup>249</sup>. Quer dizer, ‘existir’ talvez seja uma palavra um pouco forte para denominar um espaço que não tem fronteira política, e nem demarcação geográfica; do ponto de vista tradicional, estaria mais para, como sugere Michelle Zack, um “reino imaginário”<sup>250</sup>. Isto não quer dizer, também, que a Zomia seja uma das cidades invisíveis de Calvino. Ela tem tanta ou mais concretude e lógica - tanta ou mais ‘existência’ - que qualquer terminologia como ‘Sudeste Asiático’, ou que o ‘Vietnã’, o ‘Laos’, a ‘Cambodia’, o ‘Myanmar’ e a ‘Tailândia’, por exemplo - coisas tão inventadas quanto, ou ainda mais. Nesta região, que tem cerca de 2,5 milhões de metros quadrados, habitam “cem milhões de pessoas que pertencem a minorias de uma grande variedade linguística e étnica”: Akha, Hmong, Karen, Lahu, Mien, Lisu, e umas dezenas de tantas outras. A região se encontra “na periferia de nove Estados, e no centro de nenhum”, não sendo reconhecida por nenhuma instância de poder que tenta lhe conferir alguma espécie de unidade; justamente por isto, é costumeiro dizer, um lugar como este não ‘existe’.

Em 2002, o termo foi alcunhado pelo geógrafo Willem Van Schendel no polêmico artigo intitulado *Geografias do Saber, Geografias da Ignorância: Saltando Escalas no Sudeste Asiático*. O autor confrontava justamente as noções espaciais delimitadas entorno dos denominadores ‘areas’ e ‘países’, fortemente presente nos

---

<sup>249</sup> SCOTT, James C. *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. Yale University Press, 2009. p. ix

<sup>250</sup> Entrevista da autora de *Lisu - Far From The Ruler*, a mim.

estudos culturais e pós-coloniais das ciências humanas, herdados, de alguma forma, da organização geopolítica do continente em meados do século XX. "A conveniência cartográfica reforça uma consciência espacial hierárquica", afirmou o autor, "destacando certas áreas do globo e empurrando as outras para as sombras"<sup>251</sup>. O histórico colonial da região contribui para o problema - fato de que, na região do Sudeste Asiático, as 'nações' foram criadas *à forceps* no pós-guerra e na primeira metade do século XX. Uma vez abolido o imperialismo bélico e 'libertos' os países de terceiro mundo (Ásia e África, principalmente), uma das estratégias coloniais de manutenção do poder Europeu ou Norte-Americano foi a formação de Estados-Nações em associação com o domínio local de grupos e/ou etnias específicas que impuseram uma religião, costumes e linguagem únicos em cada fronteira geográfica. No Norte da África, por exemplo, é sabido o processo de islamização e arabização ao qual foram submetidos povos originários, como os Bérbere, em países como Marrocos, Argélia, Mauritânia, Nigéria, etc., na fundação dos Estados-Nações do continente - um fato denunciado por Ousmane Sembène em *Ceddo* (1977), que levou o filme à sua censura e proibição. De acordo com Van Schendel, os estudos de área que se desenvolveram no último século (principalmente durante a Guerra Fria) replicaram a *ghettização* promovida pelas estruturas de poder, tornando-se "instrumentos para naturalizar arranjos geopolíticos da época" (p. 11). Estuda-se a região da Cambodia ou do Laos. A idéia de 'Zomia' aposta na superação do modelo rígido dos Estados-Nações e numa forma de olhar o mapa mundi por 'processos' mais que fronteiras ou áreas, aproximando-se mais das verdades culturais, de hábitos e modos-de-ser das populações aborígenes da região.

Já o antropólogo James C. Scott fez um tanto mais com o termo. Em 2009, publicou o influente *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Southeast Asia* onde conduziu a um extremo a afirmação um tanto vacilante de Schendel que "na segunda metade do século XX, grande parte de Zomia resistiu aos projetos de construção nacional e formação de Estados" (p. 9). O livro transformou a expressão geográfica num libelo libertário reverenciado por toda uma corrente da antropologia e estudos culturais de afinidades ideológicas anarquistas, bem como a grupos ativistas da causa. Segundo o professor de Yale, não devemos tomar as etnias de Zomia como "restos arcaicos", bárbaros (animalizados ou fetichizados) que

---

<sup>251</sup> SCHENDEL, Willem van. "Geografias do saber, Geografias da ignorância: Saltando escalas no Sudeste Asiático". *Terra Brasilis*. No. 5, 2021. p. 6

não adentraram a civilização moderna, e sim “como fugitivos, quilombolas que, ao longo de dois milênios, vêm escapando às opressões dos projetos de Estado-Nação nos vales”<sup>252</sup> de maneira explícita e voluntária. Para Scott, os estudos antropológicos do Sudeste Asiático apontam o fato de que são todos povos que vivenciaram as estratégias econômicas, sociais e políticas da formação dos Estados na região baixa, e optaram fugir às montanhas rumo a um espaço onde “via de regra, a estrutura social (nas montanhas) é mais flexível e mais igualitária que nas sociedades hierárquicas e codificadas do vale” (p.18). A dimensão controversa que James C. Scott dá aos remanescentes de Zomia é a de que seriam povos pós-civilizatórios, que conscientemente se refugiaram de doenças, escravidão, taxações, guerras, etc., através de uma série de táticas ‘de guerrilha’ específicas. Para o autor, “virtualmente tudo sobre os modos de vida destas pessoas, suas formas de organização social, ideologia e (de maneira mais controversa) até sua cultura majoritariamente oral, podem ser lidas como posicionamento estratégico feitos para manter Estados à distância”.

A reclusão nas montanhas é um fator determinante, onde a geologia garante difícil acesso de estruturas mais robustas, como estradas, trilhos, etc. - e a mobilidade é reduzida, mais lenta. O terreno torna-se peça de tabuleiro: “os mapas modernos padrones, onde um quilômetro é um quilometro não importa o terreno,” enganam redondamente o fato de que “assentamentos que talvez estejam a trezentos ou quatrocentos quilômetros de distância em águas navegáveis tenham mais chances de ter laços sociais, econômicos e culturais, que alguns com apenas trinta que estejam em terrenos montanhosos e rugosos” (p.47). A reclusão na parte alta é uma tática de isolamento onde “a fricção do terreno provisiona asilo do Estado”. Soma-se a isto o estilo de vida nômade, migratório, destes povos tribais caracterizados por “identidades híbridas, mobilidade e fluidez” (p. 18), e uma série de práticas cotidianas e de subsistência que contribuem para sua difícil captura e apreensão: o uso de moradias temporárias e a decoração pouco fixa; as configurações tribais e miscigenadas de formação social; as formas de agricultura ‘*slash-n-burn*’ ou itinerante, “de pouco cuidado, que maturavam rapidamente, raízes que não podiam ser facilmente destruídas ou confiscadas e que poderiam ser cultivadas de forma célere” como “milho, mandioca, batata doce e arbustos de

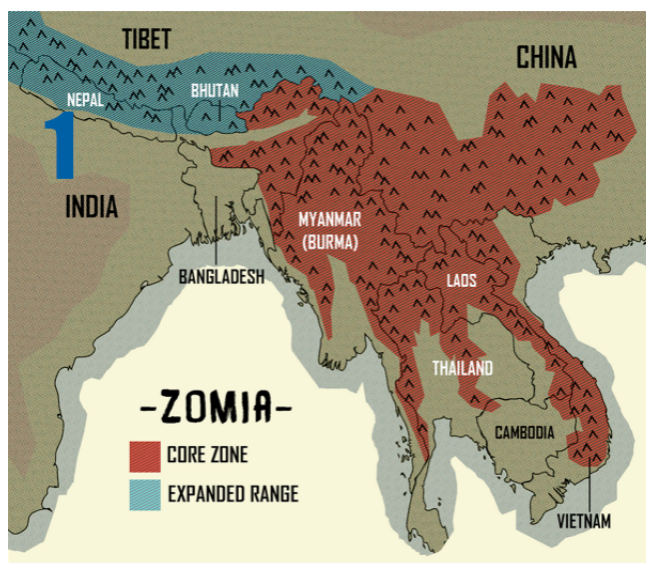
---

<sup>252</sup> *Ibid.* SCOTT, 2009. p. 24

cardamomo” (p. 181), ao invés das habituais plantações de arroz irrigado em grandes acres de terra que marca a fixidez e possibilita a contabilidade das nações do vale - o que leva o autor a concluir que “escolher a agricultura de cobertura ou, como quiser, pastoreio de forragem ou nómada é escolher ficar fora de um espaço do Estado”, pois ela é fiscalmente estéril, “diversa, dispersa, difícil de monitorar e taxar ou confiscar” (p. 191); e mesmo a escolha por uma cultural oral e o abandono temporário de técnicas de escrita que já haviam antes existido nestas sociedades, pois “a ausência de escrita e textos dão uma liberdade de manobra na história, genealogia, e legibilidade que frustra as rotinas estatais” (p. 220), por exemplo, contabilidade, herança e propriedade.

Em *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Southeast Asia*, o estudo antropológico se concilia com um manual político de táticas de resistência, pois a ‘comunidade’ de um lugar ‘imaginário’ como Zomia não é caracterizada por determinantes geopolíticas, e nem mesmo especificamente étnicas, mas por modos-de-vida, rotas de troca, línguas vernaculares, uma forma comum de insurgência e práticas que promovem fluidez e mobilidade, e evitam as hierarquias, ordens e estruturas fixas tradicionais e de controle nos Estados-Nações asiáticos dos vales. Zomia está longe de ser um ‘lugar’ consensual dentro das disciplinas humanísticas, dos estudos geográficos ou antropológicos que se debruçam sobre o maciço do Sudeste Asiático. Por trazer implícita uma verve anarquista, não raro seus detratores o acusam de demagogia ou imprecisão. Outros, aproveitaram-se da idéia para direcionar suas investigações. Ninguém na Zomia se chama de ‘zomiano’. O elemento de auto-afirmação não se justifica. Em princípio, o significado do termo vem da junção de *zo* e *mi*, a “expressão para ‘highlander’ em várias línguas Chin-Mizo-Kuki faladas na Burma, Índia e Bangladesh” (p. 14), mas ele raras vezes é utilizado pelas populações étnicas da região. Neste sentido, a Zomia não é nem uma região física, e nem uma identidade compartilhada por um grupo de pessoas, mas um ‘espaço social’ que contém e permite uma série de etnias diferentes, um lugar que existe à *margem* ou *no transbordamento* das amarras culturais, sociais e econômicas estabelecidas pela formação dos Estados no Sudeste Asiático. Ela é uma invenção que procura lançar luz a aspectos que extrapolam a maquinação geográfica e econômica, de fundo colonizador e repressor, de outras invenções - menos justificadas e mais violentas - chamadas de Cambodia, Burma ou Tailândia, e

que, como qualquer Nação, estrangulam a diversidade étnica, religiosa, linguística, e de práticas sociais que antecederam a criação destes mesmos Estados no lugar.



O diretor Apichatpong Weerasethakul nasceu em Bangkok, capital, mas cresceu em Khon Kaen, província central da região rural de Isan, que fica no Nordeste da Tailândia. A área é demarcada pelo planalto de Khorat e se estende até o Rio Mekong, na divisa com o Laos e a cordilheira de montanhas ao seu redor. É uma das regiões mais pobres, de baixos índices educacionais, e também mais superpovoadas do país, chegando a um terço da população total. Seu aspecto é majoritariamente agrário, pouco desenvolvido, e embora seja uma região folclórica, onde muitos dos hábitos tradicionais persistem, é pouco visitada por turistas, no geral. A origem do local é bem remota, ocupada a mais de 5000 anos pelo menos; passando pelos Khmer no século XI, e, depois, o povo Lao que ainda predomina no território historicamente anexado à Tailândia a contragosto. A maior parte de sua população é formada por gente do Laos que veio através de 'reassentamentos forçados'. Como região, "conserva tradições e crenças de um período predominantemente rural, quando despertava ainda pouco interesse dos três grandes centros políticos seculares do Sudeste asiático: o Império *Khmer*, que se espalhava, sobretudo, pela atual região do Camboja; os reinos de Vientiane e



Louang-phrabang, no Laos; e os reinos de Sukhotai e Ayutthaya, que se sucederam na região central do Sião, originando Bangkok"<sup>253</sup>. Uma grande parte de Isan pertence ao mapa imaginário da Zomia. Foi lá que, até *Memória* (2021), o diretor realizou seus filmes.

## I. Corpo, Tempo e Realismo

Filho de um casal de médicos, Apichatpong Weerasethakul cresceu no ritmo lento da vida interiorana à beira das florestas. Diplomou-se em Arquitetura na Universidade de Khon Kaen, em 1994, e migrou para os EUA logo em seguida, concluindo o seu mestrado em Cinema na Escola de Artes de Chicago, em 1997. Retorna a Isan nos anos seguintes e começa sua trajetória cinematográfica com alguns curtas-metragens, e depois o longa *Objeto Misterioso ao Meio-Dia* (2000), na *Kick The Machine*, produtora independente de alcunha progressista que fundou com outros dois sócios; paralelamente a isto, desenvolve uma carreira no campo das artes visuais que se estende até hoje, com filmes para exposições em museus, instalações, etc. Até o momento, são nove longas-metragens, uma grande quantidade de curtas e episódios em filmes coletivos, algumas instalações e muitos prêmios em importantes festivais de cinema internacionais, dos quais se destaca a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 2010 por *Tio Boonme Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (2010). Seu trabalho já o enfatiza como um dos mais importantes cineastas das últimas décadas, e no geral, a tônica da recepção crítica e acadêmica da obra de Apichatpong Weerasethakul migrou de uma leitura da sua associação capilar a debates estéticos do cinema contemporâneo ou dos ditos *New Asian Film* - que envolveu, principalmente, a compreensão dos seus filmes à partir do escoar temporal característico dos dito *slow cinema*, e, também, à partir da “preeminência de uma forte sensorialidade, em detrimento da ênfase na construção narrativa” (p. 15), localizando-o junto a uma 'estética do fluxo' ou a um 'realismo háptico' -, rumo a um delineamento do seu lugar dentro da indústria nacional tailandesa, sua história e/ou dos acontecimentos políticos locais do milênio, na

---

<sup>253</sup> SILVEIRA, Luciano Viegas da. *Realismo Heterocrônico: Uma Abordagem ao Cinema de Apichatpong Weerasethakul*. Dissertação apresentada a PPG-COM da Universidade Federal de Minas Gerais, 2018. p. 7

conjunção da obra a uma iconografia que desafia o *status quo* oficial através de um registro cotidiano simples - requisitando aí, talvez um outro lado mais 'surrealista' (e a frequente menção do cineasta a Buñuel, Dali e, principalmente, às caixas de Joseph Cornell, como referências artísticas certamente contribuem com ela).

Quando os primeiros longas-metragens do diretor tailandês ganharam circulação internacional, sobretudo após o prêmio *Un Certain Regard* dado a *Eternamente Sua* (2002), ele foi automaticamente inserido no contexto daquilo que a crítica francesa da *Cahiers Du Cinéma*, à época, intitulava como 'estética do fluxo'. A expressão alcunhada por Stéphane Bouquet, e depois ampliada e debatida por Jean-Marc Lalanne, Olivier Joyard, Jacques Aumont, Luiz Carlos Oliveira Jr., e outros, dizia respeito à maneira como um conjunto heterogêneo de cineastas contemporâneos da virada do milênio passavam a lidar com a idéia de plano cinematográfico; reação ao sistema maneirista ou pós-moderno, onde a imagem surgia "mediada por um imaginário (do cinema, mas também da publicidade e da televisão)"<sup>254</sup>, e portanto sempre hipostática, artificial e derivada de segunda ordem - a imagem de uma imagem, quando não há mais crença possível numa relação direta entre imagem e mundo. Na visão destes críticos e teóricos, o cinema oitentista, que punha em suspenso toda crença possível na indexialidade da imagem, estava, na virada do século, a ser substituído por um "desejo renovado de 'captar alguma coisa da preciosa ambiguidade do real'" (p. 136). Mas esta nova espécie de real não tinha nada haver com o choque com o mundo mediado por uma crença humanista, social ou estrutural de outrora, e sim fruto de um investimento fundamentalmente epidérmico, sensual e corporal; o "instinto de recuperar uma 'sensorialidade primeira', uma carne *merleau-pontiana* do visível, cuja captura implica menos um trabalho de dramaturgia que de intensificação de nossa sensibilidade aos fenômenos" (p. 146). "Os cineastas do fluxo", definiu Luiz Carlos Oliveira Junior, "não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes". Ao invés disto, "realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados" onde a tarefa "consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em 'intensificar zonas do real', resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente" (p. 171).

---

<sup>254</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A Mise en Scène no Cinema - do Clássico ao Cinema de Fluxo*. Editora Papirus, 2013. p. 152-3

Para o cinema contemporâneo analisado por estes autores, "o que importa não é conceber um sentido, mas um ritmo" que, por sua vez, "é a 'forma assumida pelo pensamento do mundo, o qual é escoamento perpétuo, fluxo, variabilidade constante'. (Ele) se furta a qualquer principio de identidade, de permanência, de lógica; admite o mundo como puro devir". (p. 144). A câmera e o plano cinematográfico que ela produz não se portam como elemento organizador. Não é mais algo determinado pelos limites da moldura que impõe ao mundo, e sim opera como uma sonda epidérmica e movediça de ondas sensíveis e drapejantes que "renuncia à consciência ligante, à identidade, à síntese, em prol da 'rapsódia de percepções' e da flutuação generalizada, da filmagem bruta do escoamento do real" que é, em último grau, "a insignificância das próprias coisas" (p. 172). Esta corrente cinematográfica que englobaria, além de Apichatpong Weerasethakul, cineastas muito variados entre si como Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis, Wong Kar-Wai, Gus Van Sant, Tsui Hark, Lucrecia Martel, Phillippe Grandeux ou Naomi Kawase teria em comum a escolha por abrir mão de encadeamentos narrativos ou lógicos para privilegiar sensações carnis, ubíquas e epidérmicas da imagem, a "predominância do modelo artístico do sismógrafo sensível às variações do presente, mas afásico, incapaz de enunciar sua estrutura" (p. 146)

Basicamente o mesmo corpus fílmico que gerou a alcunha de Bouquet mobilizou, logo em seguida, a teoria cinematográfica a sugerir o tropo de uma nova forma de realismo. Publicado em 2009, *Cinema Mundial: Realismo, Evidência e Presença*, de Thomas Elsaesser, fala em uma 'volta ontológica', um "retorno do real, a presença e ação das 'coisas'", sugerindo "uma renovação de interesse e reinvestimento no 'corpo', nos 'sentidos', pele, tato, toque e na dimensão háptica"<sup>255</sup>. O fato de que estes filmes contemporâneos redimensionavam o mundo através de suas texturas e epidermes 'pré-linguísticas' - isto é, tentavam retraçar uma relação entre o aparato e as coisas tão imediatamente corporal e reduzida ao toque, até que (não sem uma boa dose de credulidade) elas aparecessem como puras presenças materiais, eróticas e afetivas anteriores à sua decodificação em palavras e/ou signos linguísticos, e, assim, resgatassem o pacto perdido entre imagem e mundo por outro viés - em suma, em função destas obras, que as ferramentas da fenomenologia

---

<sup>255</sup> ELSAESSER, Thomas. "Cinema Mundial: Realismo, Evidência e Presença" em MELLO, Cecília (org.) *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015. p. 42-3

existencialista, a filosófica ‘volta às coisas mesmas’<sup>256</sup> (e sua saga de retorno à junção primordial entre sujeito/objeto), estariam à serviço da arte cinematográfica, numa vertente mais *merleau-pontyana*. Elas sugeriam a redefinição da imagem cinematográfica à partir de uma ‘visão háptica’, em oposição à do olhar monocular renascentista que havia fundamentado a teoria cinematográfica desde sempre, inclusive em seu flerte anterior com a fenomenologia, nas percepções de André Bazin. Parafrazeando Laura Marks em *The Skin of The Film*, Eryl Vieira Jr. afirma que esta espécie de visão “se diferenciaria da visualidade ‘óptica’, hegemônica, porque esta veria as coisas com distância suficiente para percebê-las como formas espacialmente distintas (ou seja, a concepção usual da visão), estando dependente da separação entre o sujeito que vê e o objeto”, enquanto a dita háptica “tende a percorrer a superfície do objeto: mais inclinada para o movimento do que para o foco, mais aproximada ao roçar (*graze*) do que ao olhar (*gaze*)”<sup>257</sup>. Um jargão crítico como a ‘estética do fluxo’, à partir de então, ganhava ares e fundamentos teóricos.

Nas investigações fenomenológicas, o nome de Apichatpong Weerasethakul seguia figurando dentre os que estavam no centro destas discussões. Em *O Tempo dos Corpos no ‘Cinema de Fluxo’ de Apichatpong Weerasethakul*, Eryl Vieira Jr. atesta que, no cinema do autor, “a relação espaço-tempo está intimamente ligada a uma construção de atmosferas, de ambiências, num fluxo que conduz o espectador, de maneira muito mais sensorial que intelectual, a um estado de contemplação e imersão no desenrolar dos acontecimentos”, estabelecendo assim “uma ligação corpórea e sensorial que permite a apreensão de uma lógica afetiva capaz de reger os encadeamentos intersequenciais”<sup>258</sup>. Sua análise de *Eternamente Sua, Mal dos Trópicos* (2004) e *Síndromes e Um Século* (2006) é pautada na idéia de que, parafrazeando um texto crítico de Luiz Carlos Oliveira Jr., “Apichatpong submete o cinema à matéria rarefeita de uma ‘sensorialidade primeira’”, um transbordamento dos corpos que executa “a suspensão da percepção ordinária, e a abertura para uma macropercepção extra-ordinária das minúcias visuais e sonoras” (p. 9). De forma em algo análoga, Júlio Bezerra descreve, em *O Corpo como Cógito: Um*

<sup>256</sup> BEZERRA, Julio. “O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty” em *E-COMPÓS*, Brasília, v. 13, n. 1, 2010. p. 5

<sup>257</sup> VIEIRA JR., Eryl. *Realismo Sensorio no Cinema Contemporâneo*. EDUFES: Vitória, 2020. p. 37

<sup>258</sup> VIEIRA JR., Eryl. “O Tempo dos Corpos no ‘Cinema de Fluxo’ de Apichatpong Weerasethakul”. Trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Curitiba, 2009. p.7

*Cinema Contemporâneo à Luz de Merleau-Ponty*, a maneira qual cineastas como Tsai Ming-Liang, Karim Ainouz e Apichatpong Weerasethakul “revelam curiosas afinidades com o pensamento de Merleau-Ponty”, pois o seu “movimento de recuperação de uma dimensão pré-lógica ou pré-predicativa da experiência e de sua ambiguidade e indeterminação”<sup>259</sup> encontra nele todo um arcabouço teórico válido. No estilo de Apichatpong Weerasethakul, “olhares, personagens, encontros amorosos e o suor escorrendo pelo corpo são descritos no mesmo nível”, fazendo com que este retorno à fonte inesgotável da substância em devir descreva “o mundo num momento que antecede a separação e organização diferencial de seus objetos, sem fazer distinções entre os termos” (p. 8).

Em *Percolating the Elusive: Into Apichatpong’s Dreamscape*, Erik Bordeleau sugere que esta corporalidade sensorial não é uma experiência conceitualmente atrofiada ou esgotável em si mesmo, e sim produtora de um maravilhamento onde o espectador se choca com ‘o outro’ e é forçado à interrogação sobre o mundo e sobre si mesmo. Ele sugere inicialmente a afinidade do realizador tailandês com a fenomenologia especulativa de Whitehead e seu conceito de ‘experiência’, definida como algo que “cruza os limites da consciência ou da subjetividade para reconfigurar nossa relação com o saber e, talvez ainda mais, com o desconhecido”<sup>260</sup>. Em outro texto sobre o cineasta tailandês intitulado *O Universo de Coisas de Apichatpong Weerasethakul: a Fenomenologia para Além da Relação entre o Humano e o Mundo*, Júlio Bezerra também empreende uma aproximação de sua obra com a filosofia de Whitehead (uma referência que lhe chega filtrada por Steven Shaviro, mas que é aprofundada), para quem também “todas as entidades atuais no universo estão em pé de igualdade ontológica”<sup>261</sup>. Na cosmologia antropocênica de Apichatpong, ecoaria uma visão de mundo à Whitehead onde “o ser de uma coisa é constituído por seu devir”, ou melhor dizendo, “não há coisas. O mundo é feito de processos” (p.17) - coadunando com a verdade que Luiz Carlos Oliveira Jr. intuiu ao descrever a figura de linguagem oficial do cinema de fluxo contemporâneo não mais como a *anamorfose* do período maneirista/pós-moderno, e sim, a da *metamorfose*.

<sup>259</sup> *Ibid.* BEZERRA, 2010. p. 4

<sup>260</sup> BORDELEAU, Érik. “Percolating the Elusive: Into Apichatpong’s Dreamscape” em *Nocturnal Fabulations - Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*. Open Humanities Press, 2017. p. 81

<sup>261</sup> BEZERRA, Julio. “O Universo de Coisas de Apichatpong Weerasethakul: A Fenomenologia para Além da Relação entre o Humano e o Mundo”. *Aniki*. vol. 5. N. 1, 2018. p. 16

Assim, o nexos entre o filósofo e o cineasta diz respeito a uma forma análoga de entender o fenômeno do pensamento e o ato de pensar como “uma aventura a partir da qual nenhuma das palavras que nos servem como pontos de referência poderá sair ilesa e intocada, mas da qual nenhuma delas será desclassificada ou denunciada como um vetor de ilusão” (p.18). O cinema de Apichatpong põe seu espectador frente a um vislumbre do que é a fonte inesgotável do ser para fazer-nos depara com a alteridades de outras coisas carnis. Transformando o humano em corpo, ele também o faz substância. “Por explorar minuciosamente o corpo na tela”, escreveu Erly Vieira Jr., “a câmera afeta o próprio espectador, promovendo seu encontro com a alteridade (o outro corpo visto no filme)”<sup>262</sup>.

Por outro lado, o dito ‘realismo’ de Apichatpong Weerasethakul e de seus contemporâneos é muitas vezes associado a estratégias formais como a do plano-sequência e da dilatação do tempo no interior dele; não raro os intérpretes fazendo referência ao manancial de André Bazin para justificá-lo. Ao mesmo tempo, pegam o crítico francês do pós-guerra como pedra angular para exibir as diferenças práticas nestes filmes contemporâneos em relação ao realismo do passado. Em *Realismo dos Sentidos: Uma Tendência no Cinema Mundial Contemporâneo*, Tiago de Luca esclarece esta aproximação, dizendo que 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”<sup>263</sup>. Assim, a genealogia do realismo remete a Bazin, mas também divorcia-se dele de modo fundamental. Isto porque, à partir do surgimento da tecnologia digital, a “indexicalidade parecia não ser mais inerente à imagem fotográfica” (p.62); esta cuja ‘ontologia’ - seu potencial tecnológico de ser um xerox imediato do real, à partir da emulsão de luz - era a *raison-d’être* da defesa que Bazin empreendia de recursos como o plano-sequência, a profundidade de campo, os *travellings* e a dilatação do tempo de uma ação carregada pela presença dramática do ator. O fundamento da tecnologia digital é a codificação da imagem em dados binários, e por isto, “a fotografia registra blocos reais de espaço e tempo que são dissipados em algoritmos imateriais na imagem digital” (p. 65). Este recurso da dilatação temporal que de Luca percebe na obra de Apichatpong, (e também na de cineastas como Bela Tarr, Carlos

---

<sup>262</sup> VIEIRA JR., 2009 p.6

<sup>263</sup> DE LUCA, Tiago. "Realismo dos Sentidos: Uma Tendência no Cinema Mundial Contemporâneo" em MELLO, Cecília (org.) *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015. p. 61

Reygadas, Jia Zhang Ke ou Pedro Costa, por exemplo) refaz o pacto baziniano, só que elevando a dilatação temporal ao paroxismo, de modo a recrudescer o devir temporal, o ‘tempo da cena’, em detrimento da materialidade da imagem e dos corpos que, após um hiato monumental de ‘nada’, passam a ser vislumbrado pelo espectador como o centro da atenção. Isto “frontalmente contradiz as regras bazinianas”, pois “o prolongamento temporal do plano ultrapassa em muito as demandas da história” (p.75), ou seja, põe abaixo a noção de dramaturgia ou *mise-en-scène*. O ‘devir’ da teoria do crítico francês acaba sendo tão elástico que o que nos resta é a materialidade pigmental dos corpos e espaços.

Expandindo a discussão sobre a perversão do plano-sequência e da lentidão temporal no cinema contemporâneo, Erly Vieira Jr. intui que o uso de teleobjetivas para construção de planos-médios distanciados (que Bordwell inferiu à transformação do *mise-en-scène* de Hou Hsiao-Hsien<sup>264</sup>, e que se tornou um grande cacoete visual contemporâneo) os força ao foco seletivo, gerando “a proliferação de uma profusão de camadas de detalhes, como objetos (principalmente em tomadas internas) e transeunte não controláveis (no caso das externas)”<sup>265</sup> borrando o proscênio até mesmo dos *close-ups*. Ao invés da encenação em profundidade, a permissão do descontrolo e o efeito de taticidade, simultaneamente intimista e distanciado da imagem. Sobre a estratégia de Tsai-Ming Liang, o autor descreve suas longas tomadas como repletas de falsos *raccords* e *jump cut* imperceptíveis, filiando-o ao cinema de Mikio Naruse. De formas diversas (podemos somar a estes, outros recursos como o frequente uso do áudio repleto de informações extra-visuais ou as longas tomadas ‘heterotópicas’), os cineastas dito realistas transferem aos recursos básicos que Bazin defendia uma série de alterações que fariam ressaltar a camada sensorial da imagem em prejuízo daquela propriamente dramatúrgica que o teórico punha em destaque.

A rarefação hiperbólica da ação e o escoamento do tempo aproximam-nos do que um número de autores recentes vem se referindo como *slow cinema*. A alcunha dada por Michel Ciment<sup>266</sup>, e depois sistematizada por Matthew Flanagan, descreve

<sup>264</sup> Ver BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz - a Encenação do Cinema*. Papirus, 2009.

<sup>265</sup> *Ibid.* VIEIRA JR., 2020. p. 142

<sup>266</sup> CIMENT, Michel. "The State of Cinema". *Unspoken Cinema: Contemporary Contemplative Cinema, 2008*. Disponível em: <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>. Acessado em 12 de Outubro de 2023

um conjunto de diretores, não lá tão distantes dos nomes supracitados (com algumas adições, quiçá, Albert Serra, Lav Diaz, James Benning, etc.), que, nas últimas duas décadas, seriam “devotos à quietude (*stillness*) e contemplação”<sup>267</sup>. O conceito evoca ares de uma renovação decadentista, no que postula uma política da lentidão contra a existência de um ‘cinema veloz’. “Em tempos onde a comodificação da velocidade está obliterando impiedosamente a fruição de nossos prazeres mais básicos, de comer a apreciar uma bela paisagem, parece sensato advogar a lentidão como um antídoto ao consumismo cego”<sup>268</sup>. Em termos políticos, ele “compartilha sua gênese discursiva com um movimento sócio-cultural maior, cuja meta é resgatar estruturas temporais extensivas da cadência acelerada do capitalismo tardio”, na medida em que “lento (*slow*) tornou-se um prefixo conveniente para um número de movimentos de base, como ‘*slow media*’ (mídia lenta), ‘*slow travel*’ (viagem lenta), ou ‘*slow food*’ (comida lenta)”<sup>269</sup>. Ao contrário do ‘cinema de fluxo’, que enfatiza transformação e devir, a alcunha baseia-se em quietude e lentidão, e direciona os recursos do paroxismo do plano-sequência e seu escoamento temporal para enfatizar a importância “da quantidade de conteúdo no plano, performance e *mise-en-scène*, movimentos de câmera, enquadramento e ritmo”. A idéia sublinha a concentração dos filmes em “eventos cotidianos e desaromatizados”, retratando um ‘*everydayness*’ que “pode assumir a forma de ações prosaicas (comer, beber, dormir), ou de trabalho braçal, ou apenas de passatempos à toa”<sup>270</sup>. Em *Stills and Stillness in Apichatpong Weerasethakul’s Cinema*, a autora Glyn Davis resgata a predileção do cineasta pelo ofício de Warhol para analisar, por exemplo, as muitas cenas duradouras de pessoas dormindo e espaços vazios que proliferam-se em sua obra, bem como a relação das sequências de fotografia *still* que existem em todos os seus filmes com *La Jetée* (1962), de Chris Marker. “Tomadas estáticas aparecem regularmente por toda obra de Apichatpong”, escreveu Davis, “assim como no campo do *slow cinema* de modo geral” (p. 108).

<sup>267</sup> FLANAGAN, Matthew. “Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema”. 16:9. 2008. Disponível em [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm) Acessado em 13 de Outubro de 2023.

<sup>268</sup> NAGIB, Lúcia. “The Politics of Slowness and the Traps of Modernity” em DE LUCA, Tiago e JORGE, Nuno Barradas. (org.) *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2016. p. 26

<sup>269</sup> DE LUCA, Tiago e JORGE, Nuno Barradas. “Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas” em *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2016. p. 3

<sup>270</sup> DAVIS, Gly. “Stills and Stillness in Apichatpong Weerasethakul’s Cinema” em *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2016. p. 108-9



Tanto a lógica paroquial do *slow cinema*, quanto o realismo háptico e/ou estética do fluxo, servem bem para circunscrever a obra de Apichatpong Weerasethakul no interior de um contexto específico do cinema contemporâneo internacional (e de um tipo de cinefilia que o conjura), compreendido à partir de um olhar de conjunto mais amplo. Ambas as interpretações ajudam a explicar certas táticas formais, e evidenciar alguns dos recursos cinematográficos empreendidos pelo cineasta tailandês: sua taticidade, sua exploração sonora, seu ritmo e *mise-en-scène*, etc. Mas elas se põe como obstáculo para revelar outros aspectos de sua filmografia, sobretudo os que dizem respeito às representações/figurações que põe ante o écran, e também, suas escolhas eminentemente narrativas. Não é à toa: sob o impacto de um novo jeito de filmar, os que postularam uma defesa do *slow cinema* ou da estética do fluxo relevaram 'representação' e 'narrativa' a segundo plano, ambas as coisas bem resumidas a vice decorativo. É comum se dizer que “há uma lógica curiosa da diluição narrativa”<sup>271</sup>, que “o conteúdo simbólico da obra, no campo intelectual, passa a ser uma questão de segunda ordem”<sup>272</sup>, que “o que se estabelece é uma relação com o filme não mais como cognitiva, e sim, sensorial” ou, no máximo que, “em lugar de explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota um tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem”<sup>273</sup>.

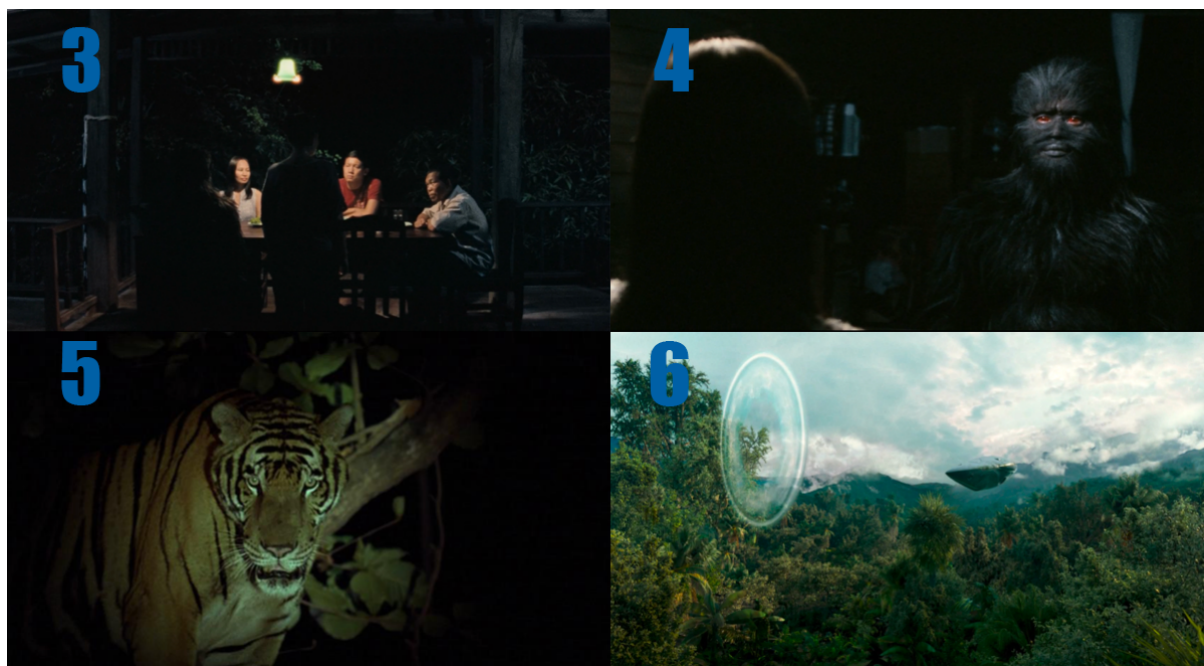
Este duplo imbróglio merece ser endereçado por dois exemplos. Primeiro, numa das mais comentadas cenas de *Tio Boonme Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*, onde o personagem do título que sofre de doença renal e se reclusa numa casa à beira da floresta para passar seus últimos dias com os familiares. Durante à noite, num jantar na varanda, eles recebem a visita do espírito da falecida esposa, figurada em imagem através de um recurso básico de fusão, e do filho desaparecido, que tornou-se um macacão (fig. 3 e 4). A cadência da cena é quase meditativa, pautada pelo som ambiente de grilos nos arredores da floresta, e iluminada em luz baixa, submetendo à penumbra boa parte dos ambiente que não a mesa na varanda e as pessoas em torno dela, um candelabro verde fluorescente acima que a justifica diegeticamente, e detalhes como o par-de-olhos vermelhos do

---

<sup>271</sup> *Ibid.* BEZERRA, 2018. p. 9

<sup>272</sup> *Ibid.* BEZERRA, 2010. p. 2

<sup>273</sup> *Ibid.* VIEIRA JR., 2020. p. 15



macaco que emerge da escuridão. Noções como a de 'fluxo' ou de 'realismo háptico' podem explicar a proeminência que o diretor tailandês dá a estes detalhes estéticos, realçando a fisicalidade da imagem garantindo-lhe uma frontalidade primeva na cena. Mas não há exatamente ausência de representação. Elas não explicam aquilo com o qual este realismo é obrigado a conviver: espíritos em fusão, macacos soturnos, aparições fantasmagóricas, etc... Em suma, tudo aquilo que ganha relevo no ato de figuração e que pertence a outro plano de existência, que também é da ordem do simbólico e do significado. O paradoxo que se põe é: como explicar que “uma estética realista, baseada no plano-sequência, privilegiando uma temática cotidiana” conviva “com a presença de fantasmas e seres fantásticos entre suas personagens”<sup>274</sup>? Em outras palavras, é preciso levar em conta que “o realismo cinematográfico de cunho baziniano se mistura nesses filmes com tradições religiosas asiáticas, a saber, o budismo, o taoísmo e o xintoísmo, além da crença espiritual do animismo, que complicam o vínculo do cinema com a realidade objetiva”. Segundo David Teh, “comentários sobre a obra do artista e cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul tem, até o momento, vindo dos precintos cinéfilos” que, “na melhor das hipóteses, examina sua obra nos termos de uma estética de arte do cinema ocidental, e às vezes, de ‘um novo cinema asiático’.”<sup>275</sup>

<sup>274</sup> MELLO, Cecília. “O Cinema Contemporâneo do Leste Asiático: da Ontologia e Seus Fantasmas” em *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015. p. 15

<sup>275</sup> TEH, David. “Itinerant Cinema. The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul” em *Third Text*, Vol. 25, No. 5. 2011. p. 595

Esta linhagem, de algum modo “ênfatiza a ousadia formal da obra, e tropeça em interpretar seu conteúdo”, pois lê os filmes como “assertivas estéticas mais do que discursivas”; e por isto, falham em explicar porque o repositório de imagens do diretor tailandês “é tão ancorado na realidade social, tão recheado com pessoas da Tailândia contemporânea” (p. 599). Seria salutar, por exemplo, uma literatura que “apurasse as posições sócio-políticas demonstradas, ou implicadas, pela prática de Apichatpong, e sua conversação com o presente político da Tailândia”. O intuito de Teh é que hipóteses sobre o *motif* da imagem também façam parte da discussão.

O segundo exemplo diz respeito ao fato de que desde *Objeto Misterioso ao Meio-Dia*, Apichatpong Weerasethakul trabalhou sob estratégias de narração pouco usuais, com bifurcações, elipses temporais às vezes de mais de um século, deslocamentos crus a mundos lendários e fantasiosos, etc. Seu longa-metragem de estréia emula uma tradição oral de narração, através de uma jornada documental pela região de Isan, onde cada pessoa encontrada leva adiante uma mesma fábula ficcional através dos seus relatos. Depois, *Eternamente Sua*, *Mal dos Trópicos e Síndromes* e *Um Século* são filmes repartidos ao meio, que fazem *reboot* - de maneira mais ou menos completa - da fábula antes começada. Até em seus trabalhos mais frontalmente lineares, não é incomum o deslocamento ‘para dentro’ de uma história que é narrada por um dos personagens, ou alguma espécie de digressão historiônica que desvia o rumo da trama. Normalmente, o diretor tailandês é visto como um “contador de histórias compulsivo”. Mas os postuladores do realismo háptico tendem a esfacelar suas formas de narração. Para eles, o ato de narrar é absorvido na lógica de uma diluição da trama em detrimento da imagem sensual, de modo que “nenhuma história está realmente nos sendo contada”<sup>276</sup>. Seu crescimento exponencial é, no fundo, lido como efusão. Daí que a diletantismo do realismo sensório é até bem sucedido em explicar o *como* da filmagem, mas ele rarefaz representação e narrativa, obnubila a dinâmica particular dos encaminhamentos da trama e dos objetos de figuração.

---

<sup>276</sup> *Ibid.* BEZERRA, 2018. p. 9

## II. A Imagem Hauntológica

Em Isan, é fato incontestável que existem fantasmas. Fazem menos de cinco anos que a população de um vilarejo contratou um caçador para aprisionar em bambus os *phi pobs* que estavam devorando os estômagos de humanos e de animais, e queimá-los num ritual público<sup>277</sup>. Um dos mais celebrados eventos regionais é o *Phi Ta Khon*, festival anual, em datas escolhidas por médiuns, em homenagem aos espíritos. É comum colocarem estátuas de zebras à beira das estradas onde houveram acidentes de trânsito para que as almas mortalmente feridas possam ir embora em paz, fato que disparou a campanha online *FuckGhosts*<sup>278</sup> (a Tailândia é o segundo país do mundo com maior taxa de acidentes automobilísticos). Um programa de TV popular intitulado *Humanos Desafiam Fantasmas* vai ao ar semanalmente afim de investigar as superstições locais, e passa episódios como, por exemplo, um sobre uma criança que foi alimentada durante três dias pelo espírito da mãe falecida. Em certas cidades, ainda organizam-se sessões de cinema ao ar livre, e sem público, para que os fantasmas possam se divertir. Embora Apichatpong Weerasethakul seja enfático ao afirmar que não acredita neles, em seu cinema, o estilo dito 'realista' convive com uma estratégia figurativa que inclui a presença de fantasmas e seres sobrenaturais de uma forma bem singular.

Em princípio, as aparições fantasmagóricas do cineasta não obedecem exatamente à mesma dinâmica do *New Asian Film* de horror ou ficção científica, onde o exercício de gênero justifica a presença de seres interstícios - nos filmes de Kyoshi Kurosawa, Park Chan-Wook, Takashi Miike, Bong Joon-ho, ou uma centena de outros mestres do assunto. Ao contrário, signos como os fantasmas de *Tio Boonme* ou *Hotel Mekong* (2012), as naves alienígenas de *Memória*, ou os Homens-Tigres de *Mal dos Trópicos* não são figuras de linguagem que nos remetem a mundos fantásticos ou extraordinários fundados na diegese cinematográfica das obras (fig 5 e 6). Isto é, eles não são explicados pelas CNTP do mundo ficcional, e representam sempre uma espécie de violação a estas. Não falo meramente de uma

<sup>277</sup> "Ghostbusters sought to rescue 'haunted' Thai village". *Bangkok Post*. Novembro de 2017. Disponível em <https://www.scmp.com/news/asia/southeast-asia/article/2118736/ghostbusters-sought-rescue-haunted-thai-village>

<sup>278</sup> THOUVENOT, Delphine. "Ghost Outside My Window". *AFP Correspondent*. Fevereiro de 2015. Disponível em <https://correspondent.afp.com/ghosts-outside-my-window>

não-adesão sintática-semântica aos gêneros cinematográficos (em alguma medida, a presença dos seres interstícios justificaria uma série de associações genéricas a horror, ficção científica, contos de fadas, fantasia, etc.). Me refiro aos sentimentos mesmos que nos produzem estas aparições que não são explicadas pelas lógicas da física. "Boreádas, grifos, quimeras, basiliscos, dragões, sátiros e que tais são criaturas aborrecidas e temíveis no mundo dos mitos, mas não são não-naturais", porque elas "podem ser aceitas pela metafísica da cosmologia que as produziu"<sup>279</sup>. Isto acontece na maioria dos gêneros cunhados em cima da presença de seres interstícios. A grande questão é como estes signos nos são justificados através da diegese, e que afetos eles tentam mobilizar no espectador. Monstros podem ser assustadores ou podem ser fofos [vide a franquia *Monstros S.A.* (2001), onde o ato de assustar é tematizado num filme alegre e divertido).

A clássica categorização dos gêneros literários empreendida por Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* pode ser bem útil como começo de conversa. Segundo o autor, o gênero do fantástico exige duas condições fundamentais para acontecer. Primeiro, "é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados"<sup>280</sup>. Depois, que o leitor "deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação 'poética'", de maneira que a explicação do fato não possa ser resumida a uma figura de linguagem, e sim considerada uma presença concreta no mundo diegético textual. As duas condições garantem que o gênero fantástico "não dura mais que o tempo de uma vacilação" do leitor, que deve "decidir se o que percebem provém ou não da 'realidade', tal como existe para a opinião corrente" (p. 24). A admissão ou não do fato sob a luz da razão faz com que o fantástico migre para o campo de dois gêneros que estabelecem fronteiras com ele. Se "é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso". Neste caso, os seres e acontecimentos sobrenaturais existem com naturalidade em um outro mundo extraordinário que não o nosso. Caso contrário, se as leis de uma realidade pré-estabelecida são suficientes, adentramos o campo do 'estranho', e o fenômeno é justificado e

---

<sup>279</sup> CARROLL, Noel. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Papirus, 1990. p. 32

<sup>280</sup> TODOROV, TZVETAN. *Introdução à Literatura Fantástica*. Editora Perspectiva, 1975. p. 19-20

integrado no mundo que temos como real ou ordinário. Uma quadripartição nasce deste entrelaçamento: o estranho, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso.

As aparições fantasmagóricas nos filmes de Apichatpong são substancialmente diferentes do fantástico ou quaisquer variações ou intermediários dele, pois jamais (diferentemente da maioria dos gêneros que figuram seres interstícios), sua existência ou não-existência é objeto de pauta ou vacilação espectral. Tampouco sentimos que alteramos o senso de realidade do mundo à partir de sua figuração, como no conto maravilhoso. O macaco-fantasma da cena supracitada não é "uma criatura ordinária num mundo extraordinário"<sup>281</sup> qual nos contos de fadas e assemelhados, embora ele de fato "quebre as normas da propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos da história". Ele também não nos indica que o filme que assistimos se desenrola num mundo com regras ontológicas diferentes do nosso (e o tal 'realismo' formal certamente contribui como fagulha desta sensação). Estamos definitivamente no terreno do 'estranho puro', do sentimento de *unheimlich* que o mobiliza. Mas, ao mesmo tempo, as explicações que provêm da sua aparição não são aquelas que Todorov tradicionalmente atribui ao estilo; a saber, azar, coincidências, sonho, influência de drogas, enganos, jogos trocados, ilusão dos sentidos, loucura, etc. - em suma, algum motivo que justifique a aparição num desvio da realidade pressuposta, no delírio de alguém, ou num fundo falso e ilusionista, um *trompe l'oil* narrativo. Estas criaturas *estranhas* (para fazer menção à tradução literal de *Sud Pralad*, o título original de *Mal dos Trópicos*), retratadas de forma ordinária, nos forçam menos a procurar uma explicação para elas, que simplesmente induzem-nos a aceitar sua existência condizente com o mundo no qual vivemos. O ser interstício não nos força nem a rever a condição e as leis ontológicas do mundo ficcional, nem a denunciá-lo como mentira. Ele não nos faz sentir como se estivéssemos 'em outro mundo' diferente do nosso, e tampouco, ele é uma aberração justificada num problema dos nossos sentidos que faz alterar nossas percepções.

Sendo 'estranho', ele não chega também a ser assustador ou nojento. Em *Filosofia do Horror Ou Paradoxos do Coração*, Noel Carroll considera que uma das determinantes do gênero do horror artístico é a presença de monstros, que são

---

<sup>281</sup> *Ibid.* CARROLL, 1990.

seres obtidos através de processos de magnificação, multiplicação, cisão, duplicação ou metonímia. É verdade que todas estas figuras orbitam o universo cinematográfico de Apichatpong Weerasethakul. Mas, por outro lado, elas não tem como propósito produzir as afecções que Carroll considera características do gênero: a do nojo ou repugnância, onde “emocionalmente, essas violações da natureza são tão repulsivas e repugnantes que muitas vezes provocam nos personagens a convicção de que o mero contato físico com elas pode ser letal” (p. 38). O caráter de um ser inconcebível perante as leis naturais também não surge como uma ameaça, e portanto não produz medo. No horror ou em algumas de suas variáveis, “a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa” (p.39). Aqui não. Uma série de comparações com os cacoetes do gênero de horror artístico e o sentimento de *unheimlich* ajudariam a mostrar melhor as operações figurativas de Apichatpong, mas por ora, basta apontar que, embora os seres interstícios ganhem contornos materiais, sua vacilação ontológica nem nos força a aceitar regras de um mundo ontológico que é *outro* em relação a um ficcional que supostamente espelha as regras do nosso (maravilhoso), nem exatamente revela-se uma ilusão aparente (o estranho de Todorov), nem nos causa náusea, e tampouco os tememos. O dilema do fantástico resolve-se com uma afirmação ontológica: a presença dos seres interstícios num mundo natural que opera segundo as leis semelhantes à do nosso é a afirmação de que eles existem também, no nosso mundo, são parte da paisagem familiar dele. Ou seja, que nosso mundo abriga fantasmas. O problema é que uma certa crença metafísica, uma certa constituição do que é o mundo ‘real’ ao qual nos habituamos à partir de uma tradição artística formada no século XVIII em diante, nos forçou a acreditar que o ‘irreal’ só pode existir mesmo como contraponto, e não como parte decisiva do mundo.

A epistemologia das aparições é muito bem metaforizada na mesma cena do jantar em *Tio Boonme...*, quando a criatura Boonsong conta ao pai a história de sua comutação, e narra o episódio em que estava a fotografar na floresta. Ao revelar uma foto disparada entre as árvores, o jovem percebeu a presença de um borrão na imagem, uma criatura símia capturada em pleno vôo (Fig. 7-10). A situação da imagem fotográfica conjura *Blow Up - Depois Daquele Beijo*, mas ao invés de ampliação e esvaziamento ao ponto de rotura e fragmentação - o que é a estratégia modernista por excelência e que promove a tal 'explosão' do ser da coisa -, surge na

fotografia um espírito invisível, os *ling phi*. O enigma conduz o jovem Boonsong selva adentro, onde terá o rito de sua metamorfose, do mesmo jeito que o personagem de *Mal dos Trópicos* anteriormente também o tivera. Ao invés de apontar o abismo e esfacelamento, como denunciado em Antonioni, a imagem fotográfica aqui se preenche de espírito, captura seres invisíveis inscritos na matéria, e revela a vida secreta de coisas esquecidas. Como saberemos mais adiante, o macaco-fantasma é o espírito dos jovens estudantes assassinados na região de Nabua, em 1976, pelas mãos do exército tailandês; um crime que está na conta do próprio protagonista do longa-metragem. A aparição é *hauntológica*. Não é Chewbacca, nem King Kong; e sim a remissão metonímica a um ainda-presente fantasma da história que apenas mudou de forma, metamorfoseou-se para outro plano e remanesceu neste, pouco enigmática ou assustadora [diferentemente de seu correlativo no gênero de horror asiático em *Kairo* (2001) ou *Cure* (1997), dois bons contra-exemplos], visível aos olhos de quem não contorce o saber às hirtas leis da razão e da física.



Dito isto, agora, como explicar a materialização de fantasmas no cinema de Apichatpong Weerasethakul? Segundo o esquema de Todorov, resta-nos tomá-los como figuras de linguagem *alegóricas* ou como *prosopopéias* dentro de uma diegese naturalista. Duas hipóteses que são no fundo mais complementares que excludentes. Podemos deduzi-las como resultado das duas grandes esferas de influências que agem sobre a prática artística de Weerasethakul: Surrealismo e



Animismo. Na primeira, o cineasta tailandês abre-se a uma realidade tão mais real que a 'real', antenado ao referencial de Breton e cia. com o qual teria entrado em contato após sua formação nos EUA. Assim, dos fantasmas jorra o inconsciente nacional. Na segunda, é um xamã contemporâneo que produz imagens à maneira dos antigos monges das florestas do Sudeste Asiático, pessoas que pensavam que humanos, seres, espíritos, e elementos da natureza tem todos a mesma presença e vida, bem antes da submissão religiosa da região ao Budismo Theravada. A recepção cinematográfica que se debruçou sobre o assunto, e que não se deixou seduzir em absoluto pela exaltação desse 'novo realismo', bifurcou-se sob esta dupla orientação. No primeiro caso, tratando-o como um cineasta cosmopolita filiado à tradição dos modernismos de vanguarda onde fundou-se o circuito de arte e *festival films* europeus (aqui fala alto a sua assumida admiração pelo contemporâneo Tsai Ming-Liang, por exemplo), e no segundo caso, atentando-se à sua 'regionalidade' e provincianismo, sua origem natal.

Empreendida por May Adadol Ingawanik e Richard Lowell McDonald, a caracterização de Apichatpong Weerasethakul como um intelectual 'ultra-modernista', de origem pastoral, mas de formação internacional, pode nos ajudar a lidar melhor com o enclave. Nascido em Khan Khon, "sua origem provinciana era fonte de ansiedade, uma suspeita que a região de Isan onde cresceu era pobre culturalmente quando comparada a Bangkok"<sup>282</sup>. Esta construção da alteridade de Isan em relação ao cosmopolitismo de Bangkok na formação da idéia de 'thainess' (ser-tailandês) implicou a submissão do regional ao centro, e sua domesticação como um 'outro dócil'; isto é, "na tradição conservadora-monárquica, como Thongchai Winichauk aponta, os rurais-provincianos são um 'outro dócil', alteridades a quem Bangkok destacou para a criação de uma unidade nacional sob o benevolente reinado" (p. 131). Foi o olhar folclórico sobre a região que se criou justamente no momento de fixação da nacionalidade e do 'homem tailandês', reproduzindo uma dinâmica comum do colonialismo que transforma as muitas etnias abrigadas num lugar em 'tipicidade'. Segundo o próprio cineasta, ele encontrou um caminho próprio para sua carreira artística quando se libertou "das influências culturais e condescendência de Bangkok" (p.120), lugar que para o cineasta sempre

---

<sup>282</sup> INGAWANIK, May Adadol e MCDONALD, Richard Lowell. "Blissfully Whose? Jungle Pleasures, Ultra-Modernist Cinema and The Cosmopolitan Thai Author" em HARRISON, Rachel V. e JACKSON, Peter A. (ed.) *The Ambiguous Allure of the West - Traces of the Colonial in Thailand*. Hong Kong University Press, 2010. p. 120

representou o símbolo de uma nação integralmente inóspita a seu lar de infância. A peregrinação educativa, “um dos modos mais efetivos através dos quais as famílias burguesas tailandesas garantem a continuidade da ascensão social de seus filhos” (p.123), rumo à Universidade de Chicago, teria sido um momento de uma dupla descoberta para o jovem cineasta. Primeiro, da arte de vanguarda européia e modernista norte-americana, principalmente o forte impacto que lhe causou o contato direto com as obras surrealistas de nomes como Dali, Duchamp e Joseph Cornell ou as da geração experimental do *New American Cinema* de Andy Warhol e companhia. A formação deste panteão subjetivo de artistas abriu caminho para as afinidades que o cineasta viria a descobrir com o dito cenário do *world cinema* transnacional que o abrigaria. Depois, a viagem aos EUA também o ajudou a superar o sentimento de inferioridade em relação à cultura oficial de Bangkok, e lhe suscitou o desejo de convalescência da vida multi-étnica, politeísta e ‘primitiva’ de sua região de origem. O interessante do conceito de intelectual ‘ultra-modernista’ e de ‘autor tailandês cosmopolita’ que os dois autores trabalham é que ele nos ajuda a entender como esta espécie de retorno ao local-regional autêntico não significa o desmantelamento das influências fluídas transnacionais e contemporâneas, e sim, a sua mais plena afirmação. “A ‘profundidade’ de qualquer filme-exemplar do dito *world cinema* é instintivamente assumida em função de seu ‘rigor formal’, uma estética alternativa identificável”, escrevem Ingawanik e McDonald, e adicionam: “e, igualmente, por sua habilidade de transmitir a autenticidade do seu local de origem, porém enfaticamente de um modo que não seja visto como turístico ou crasso” (p. 127) O pertencimento ao cânone transnacional convive com o espírito regionalista da obra.

Esta biografia um tanto apressada nos ajuda facilmente a perceber também onde a ideologia do cineasta encontra eco, e onde não. Embora David Teh tenha afirmado que “Apichatpong é certamente mais um realizador tailandês do que um de Isan”<sup>283</sup>, a verdade é que, em relação à Tailândia, o cosmopolitismo oficial de Bangkok, e seu dito ‘*thainess*’ (na real, um ser-tailandês *inventado*, pois nada nesta definição identitária tem traços ancestrais e é “um produto recente da osmose entre

---

<sup>283</sup> *Ibid.* TEH, 2011. p. 600

culturas Jek e Lao”<sup>284</sup>), a arte de Apichatpong Weerasethakul assume fundamentalmente uma postura de enfrentamento e negação - um iconoclasta detrator dos principais símbolos culturais associados à formação intelectual, moral e cultural da Nação - a saber, o budismo, a medicina, a monarquia e o exército - e que sofreu censuras e teve lançamento de filmes impedidos por conta disto. Por outro lado, como cineasta de Isan (ou, poderíamos dizer, da 'Zomia'), ele assume o lugar de retratista/paisagista e defensor da originalidade mística da região em termos étnicos, históricos, religiosos, etc. - alguém cuja estética retrata um modo-de-vida vernacular, antes que viessem os monarcas e dissessem que aquilo ali era parte da Tailândia. Suas estratégias figurativas são também resultados destas duas coisas: embora não excluam este novo tipo de realismo que o cânone no *world cinema* entreviu, ela nasce da relação de Apichatpong com sua terra natal e com um tratamento à *Breton* do imaginário nacional.

A investigação da recepção do público de *Mal dos Trópicos*, empreendida por Benedict Anderson em *The Strange Story of a Strange Beast*, corrobora com esta tripartição que sugiro. Segundo o autor “tanto Cannes quanto os *chao baan*<sup>285</sup> adoraram o filme, enquanto muitos de Bangkok não” (p. 159). Os da capital consideravam o filme “surreal e extremamente abstrato, e indicaram que não entenderam nada, e que seria tolice fazer o filme circular nos cinemas das províncias”. Cinéfilos internacionais, que são “acostumados com uma longa tradição intelectual onde não precisam ‘entender’ o filme de uma maneira fixa e sem ambiguidades”, enalteceram a obra “podendo admirar as estranhezas de *Mal dos Trópicos* e suas técnicas cinematográficas altamente sofisticadas, e ainda dizer alegremente ‘é maravilhoso, e eu não o entendo’” (p. 170). Já os *chao baan* “disseram que o filme é ótimo, e que não há nada de especialmente difícil ou misterioso sobre ele” (p. 162). Anderson cita o caso de um Dayak da Indonésia (uma das etnias mencionadas como a população nômade da Zomia), cujo avô era um animista, que, quando indagado se achou o longa-metragem complicada, respondeu que “de modo algum. Eu a compreendo completamente” (p. 163). O que tanto a cinefilia internacional, quanto a elite de Bangkok, considerava misterioso e

---

<sup>284</sup> ANDERSON, Benedict. “The Strange Story of a Strange Beast - Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul’s *Sat Pralaat*” em QUANDT, James. (org.) *Apichatpong Weerasethakul*. Österreichisches Filmmuseum, 2009. 166

<sup>285</sup> Expressão utilizada na Tailândia para se referir aos moradores de vilarejos na região de Isan.

incompreensível era para ele, simples e normal. Isto porque não lhe era incomum uma floresta onde homens metamorfoseiam-se em tigres, “onde a diferença que as pessoas da cidade sentem entre humanos e animais praticamente não existe”, e onde, “quando dormem, o espírito das pessoas sai do corpo” (p. 164).

É normalmente dito que a estrutura narrativa de *Misterioso Objeto ao Meio-Dia* (2000) emula a experiência do jogo *cadavre exquis* (trad.: cadáver esquisito), desenvolvida pelo grupo surrealista francês em 1925, onde “os participantes sentam em uma mesa e cada um escreve num papel um artigo definido ou indefinido e um adjetivo”. Depois, o papel é dobrado e passado adiante, para que o membro seguinte escreva “um substantivo, e o processo é repetido com um verbo, outro artigo indefinido e adjetivo, e finalmente outro substantivo”. Os participantes dão continuidade às cegas na construção de uma frase automática que resulta em coisas como, por exemplo, “a mulher ferida atrapalhou a guilhotina com cabelos loiros” ou “o topázio vingativo irá devorar com beijos o paraplégico de Roma”<sup>286</sup>. Segundo Pianowski, o jogo teria sido criado por Breton, Duhamel, Prévert e Péret e seria “um meio infalível de mandar embora de férias a mente crítica, e liberar sua atividade metafórica”<sup>287</sup>. Ele coaduna com o ideal surrealista de um “automatismo psíquico puro” que procura exprimir “o ditado do pensamento, na ausência de controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”<sup>288</sup>, e assim, uma realidade mais real que o real, *surreal*. Ele expressaria a força do inconsciente coletivo incidindo sobre a matéria de nosso mundo, e, através de uma revelação alegórica, sua reconfiguração em imagens que destroçam os símbolos habituais do razão. O ato de fazer um *road movie* documental por Isan, onde cada entrevistado dá continuidade a uma ficção imaginada, é uma espécie de atestado de sua vocação surrealista e a influência sentida por Duchamp ou Cornell.

O sono e seu repositório de imagens oníricas é o objeto privilegiado de retrato dos surrealistas visto que (à moda de Freud) nele é que revela-se a verdade inconsciente do desejo que a vigília costuma reprimir. É numerosa a recorrência de cenas de pessoas dormindo na obra do artista tailandês, praticamente uma obsessão. Durante quatro minutos de *Eternamente Sua*, observamos em tempo real

<sup>286</sup> BROTCHE, Alastair. *A Book of Surrealist Games*. Shambhala Redstone Editions, 1995. p.25

<sup>287</sup> PIANOWSKI, Fabiane. “Construção do imaginário surrealista através do jogo do *Cadavre Exquis*” em *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*. No. 5, 2007.

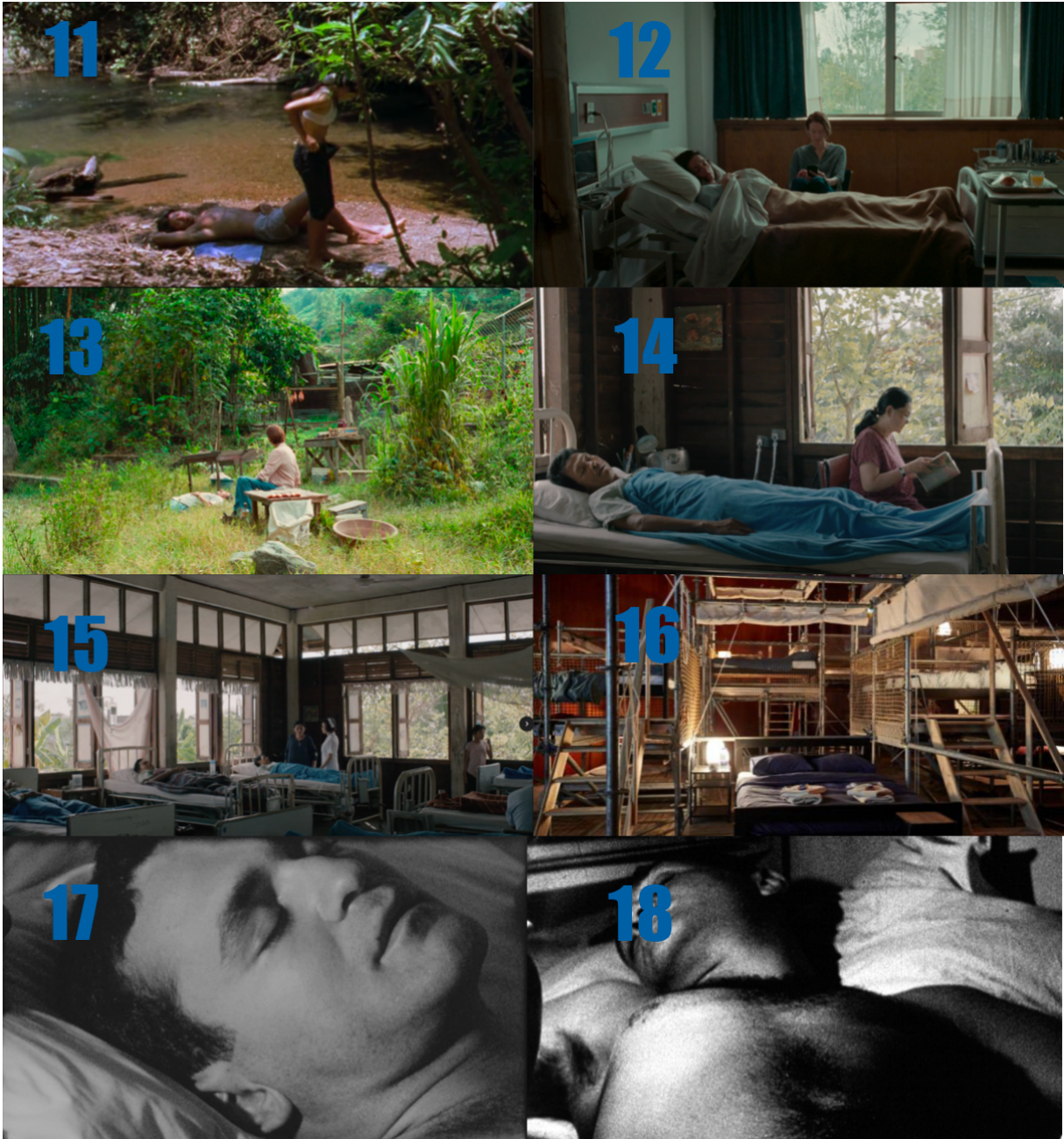
<sup>288</sup> BRETON, André. *O Manifesto Surrealista*. Domínio Público.

um casal que dorme à beira de um riacho (fig. 11). A cena se repete com um homem no interior da Colômbia em *Memória* (2021), um filme sobre uma mulher que não consegue dormir (fig. 12 e 13). Ao contrário, *Cemitério do Esplendor* gira em torno de soldados que não conseguem acordar (fig. 14 e 15). Numa instalação artística produzida para o Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, em Janeiro de 2018, intitulada SLEEP CINEMA HOTEL, durante 5 dias, o público podia alugar capsulas de dormir individuais, feitas de malha e cortinas semitransparentes suspensas por uma grade de andaimes em alturas variadas do chão, em um espaço dormitório comunal (fig. 16). O ato de dormir é uma forte metáfora cinematográfica por si só, e esta obsessão do cineasta pela duração integral do sono evoca uma de suas filiações, o *Sleep* (1962) de Andy Warhol - um filme de 6 horas que é a observação em tempo real do sono de uma pessoa (fig. 17 e 18) -, com cujo cinema o autor resguarda semelhanças bem maiores que as iniciais AW de seu nome. Porém, longe da postura diletante da 'atenção contra-hegemônica' dos advogados do *slow* cinema ou do cinema estrutural, o diretor se interessa por uma experiência particular de indução do 'drifting' desatento que, segundo Breton, é característico à experiência do adormecer. Há uma remissão à noção surrealista da prática cinematográfica como a reprodução dos sonhos, uma forma de desencarnação ou descentramento da subjetividade que acontece ali no mergulho no ecrã. As referências ao sono no cinema de Apichatpong dão a indicar seu espectador modelo como "uma forma de espectador desatento que prioriza as 'formas livres' dos sonhos sobre os conteúdos representacionais estáveis"<sup>289</sup>. Na medida em que "a realidade consciente se apresenta como um espaço de censura e controle governamental, no qual críticas eram silenciadas", o surrealismo de Apichatpong recorre a eles porque "os sonhos representam um espaço além da repressão, que não pode ser dominado pelo controle governamental"; isto é, ele "não pode ser incorporado às formas racionais de compreensão, pois residem em um espaço de instabilidade epistêmica".

Há uma cena ilustrativa em *Memória*: a protagonista que sofre de insônia visita uma médica num vilarejo que é na fronteira de uma floresta na Colômbia (fig. 19). Ela relata ouvir uma sonoridade frequente na cabeça, um baque seco - enfermidade que justifica sua própria trajetória no longa-metragem. A médica informa que muitas pessoas naquela cidade habitualmente sofrem de alucinações. A

---

<sup>289</sup> CAILLARD, Duncan. "Observations on Apichatpong Weerasethakul's Sleep Cinema: Intimacy, Inattention, Surrealism". *Current Journal* No. 2, Archipelagic Encounters (2021)



paciente lhe pede a prescrição de Xanax, tranquilizante conhecido pelo seu uso no controle de ansiedade. A doutora nega o pedido, afirmando tratar-se de um medicamento viciante, e que irá lhe fazer perder a empatia e a capacidade de se emocionar com a beleza do mundo. Depois, menciona abruptamente um quadro de Salvador Dali no saguão de entrada e o descreve como alguém 'que entende a beleza deste mundo'. A paciente sugere que ele utilizava drogas para atingir tais estados de consciência, ao que a médica responde prontamente que não. Esta cena parece nos preparar para toda a segunda parte do filme, quando Jéssica (Tilda Swinton) passará por uma série de experiências fantásticas nos arredores da floresta. As dita alucinações são descritas de forma positiva, a libertação do

inconsciente que torna imagem maravilhosa aquilo que a vigília esconde e reprime. A menção a Dali não é casual.

É importante enfatizar que, apesar disto, a aproximação de Apichatpong Weerasethakul com o surrealismo não é completa. De acordo com David Teh em *Itinerant Cinema: The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul*, "sua abordagem seria melhor descrita como a de um pós-surrealista"<sup>290</sup>. A adesão à linhagem modernista não significa que sua experiência artística de libertação das imagens do inconsciente visa promover o mesmo 'choque/escândalo' de outrora, qual freiras despidas ou os olhos de cabra cortados de *O Cão Andaluz*. Muito pelo contrário, ela é substituída por uma estratégia figurativa mais prosaica. "A forma como lida com tabus sociais deliberadamente torna difuso o seu valor de choque", chama à atenção o autor, "temperando ele com uma familiaridade cotidiana, e uma intimidade levemente desajeitada, que são sua assinatura". Além disto, sua preocupação é menos freudiana ou edípica, isto é, menos dedicada à revelação subjetiva do *l'amor fou* que é a pulsão sexual incontida através da qual os surrealistas confrontavam a cultura burguesa dominante. Não obstante o fato de que o seu "realismo inquietante, ao embaralhar os códigos da representação humanista, providencia uma cobertura (ficcional) para a libertação de um certo inconsciente reprimido", ele é primordialmente calcado na abertura dos signos que fundamentaram a criação da nação tailandesa; ou seja, "à alteridade étnica integrada no imaginário nacional tailandês" que é sua contra-moeda reprimida. Neste caso, a consciência é aquilo que está na ordem do discurso, a saber, os ditos valores tailandeses. Enquanto o inconsciente, por sua vez, são os seus elementos de perturbação étnica, religiosa, cultural, etc.

Se uma das obsessões do diretor é a imagem do adormecer, uma outra (como a sequência de *Memória* supracitada atesta) é a recorrência dos espaços de hospitais. Este exemplo ajuda-nos a perceber como autobiografia e inconsciente coletivo se atravessam. Em diversas entrevistas, Apichatpong deu a entender que suas memórias de infância são povoadas por espaços de hospitais, graças aos pais, um casal de médicos que mudou-se de Bangkok a Khon Kaen. A primeira longa cena de *Eternamente Sua* teria sido rodada no mesmo hospital onde eles trabalharam por mais de 25 anos (fig. 20). *Síndromes e Um Século*, um filme que é

---

<sup>290</sup> *Ibid.* TEH, 2011. p. 604

praticamente um estudo geográfico e arquitetônico de hospitais, é notoriamente baseado na história de como ambos se conheceram, inclusive reproduzindo alguns dos diálogos exatos da sequência inicial. Ele opõe dois hospitais, um em Khon Kaen, outro em Bangkok (fig. 21 e 22). Em *Cemitério do Esplendor*, novamente retornamos a hospitais para ouvir falar sobre morte e doenças (fig. 23). Em *Tio Boonme Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*, são abundantes os momentos que paramos para observar o ato da hemodiálise (fig. 24). Em *Mal dos Trópicos*, onde animalismo parece ser um tema central, vamos a uma sala de veterinária para assistir o exame neurológico de um cachorro (fig. 26). Ainda que a justificativa autobiográfica sirva, ela convive com um estudo de natureza política que fala mais alto. Segundo Apichatpong, ele tem um particular interesse em “hospitais tailandeses”, e “como relações de classe se refletem nele, a autoridade dos médicos e a submissão dos pacientes”<sup>291</sup>.

Na Tailândia, a medicina é um *ideoscape*, isto é, “uma concatenação de imagens... uma sinótica política vagamente estruturada, através da qual os diferentes estados-nações, como parte de sua evolução, organizaram suas culturas políticas em torno de palavras-chaves”. Ela representa muito mais do que simplesmente uma ciência de ponta, e “transmite a ideologia nacional”<sup>292</sup>. Saúde é, portanto, um dos grandes pilares do país, basicamente desde a sua formação. Estão diretamente associadas à iniciativa da aristocracia e nobreza. O primeiro hospital do país “foi fundado pela realeza no terreno do velho palácio, e a primeira escola de medicina foi a Universidade de Medicina Real”. O Príncipe Mahidol, que foi pai dos últimos dois monarcas da Tailândia (Ananda Mahidol entre 1935 e 1946, e, logo em seguida, Bhumidol Adulayadej de 1946 a 2016 - ou seja, praticamente os últimos 80 anos de governo do país) é normalmente “alcançado como ‘o Pai da Medicina Moderna e da Saúde Pública na Tailândia’”<sup>293</sup>. A estátua dele e de sua esposa, a Princesa Srinagarindra - membra da Família Real e enfermeira de formação - aparece em uma das imagens de *Síndromes e Um Século*, em frente ao centro médico de Bangkok onde se passa a segunda parte do filme (fig. 26). Até hoje, a

<sup>291</sup> QUANDT, James. “Exquisite Corpse: an Interview with Apichatpong Weerasethakul” em *Apichatpong Weerasethakul*. Österreichisches Filmmuseum, 2009. p. 125

<sup>292</sup> VIERNES, Noah. “The Politics of Health in the Films of Apichatpong Weerasethakul”. *Akita International University Global Review*, vol. 5. p. 7

<sup>293</sup> WILSON, Ara. “Medical Tourism in Thailand” em ONG, Aihwan e CHEN, Nancy N. (org.) *Asian Biotech: Ethics and Communities of Fate*. Duke University Press, 2010. p. 127



Tailândia é reconhecida internacionalmente por sua excelência médica de primeira linha. O país é um dos destinos do dito ‘turismo médico’ internacional, para onde pacientes milionários do mundo inteiro migram para tratar da saúde, e “o fornecimento de serviços médicos alopáticos de última geração para consumidores globais é um exemplo da recente realocação da modernidade biotecnológica para a Ásia” (p. 229).



Os médicos de Apichatpong nunca são retratados com a reverência que o discurso da política *bangkokiana* lhes infere, e sim como pessoas comuns, ou são até mesmo denegridos e mostrados como alcoólatras, usurpadores de poder,

profissionais desatentos, alopatas mecânicos, etc. O plano supracitado da estátua foi um dos seis objetos de censura no lançamento de *Síndromes e Um Século* na Tailândia, porque remete frontalmente a uma tradição cultural e à história do país. Além deste, outras duas sequências censuradas também são significativas. Na primeira, um grupo de médicos bebe uísque com um paciente numa das salas da UTI do hospital. Uma das doutoras tenta, em vão, energizar os seus chakras, e prepara-se para uma fala pública numa televisão. Na outra, um doutor beija de língua seu *affair* demoradamente, e Apichatpong mostra um plano de seu pênis ereto. Segundo Benedict Anderson, a proibição “sustenta o prestígio dos hospitais tailandeses, e a confiança do público nos médicos, cultivando a imagem pública de autoridade, austeridade, sabedoria e seriedade”<sup>294</sup>. Para a comissão de censura, a garrafa de uísque era a cena mais problemática, pois, de acordo com o que argumentam, “os espaços médicos são espaços morais com expectativas particulares de conduta social”<sup>295</sup>. A estratégia alegórica é um dos cernes do estilo de Apichatpong, embora não apele aos choques surrealistas que o 'retorno do reprimido' causa. Seu estilo mais corriqueiro contribui para um efeito que é, ao mesmo tempo, sutilmente cômico e politicamente transgressor.

Este repositório de imagens que torcem os grandes símbolos nacionais nos revela uma das figuras de linguagem presentes no cinema de Apichatpong: a *alegoria*. Sua filmografia é povoada por imagens do militarismo ou da monarquia, seja no romance homoerótico de um soldado do exército, na insistente demonstração da hemodiálise de um veterano, ou no coito entre uma princesa e um boto numa cachoeira. Mas é importante dar especial atenção às figurações de monges budistas, que são a outra grande *ideoscape* da fundação nacional. Em *Tio Boonme Que Recorda Suas Vidas Passadas*, o sobrinho do protagonista foge do mosteiro para a cidade grande, toma um banho quente, assiste televisão e vai ao karaokê. Duas das imagens dos praticantes religiosos foram também censuradas em *Síndromes e Um Século*. Numa, há um monge budista sentado num banco, tocando guitarra. Noutra, um grupinho está a se divertir brincando com um drone aéreo. Estes que seriam verdadeiras entidades nacionais, e que representam o máximo de espiritualidade, não poderiam estar divertindo-se com futilidades

---

<sup>294</sup> *Ibid.* ANDERSON, 2009. p. 174

<sup>295</sup> *Ibid.* VIERNES. p. 20

modernas e materiais. Em 2006, após o golpe de estado na Tailândia, "o regime populista de Thaksin sentiu a necessidade de reforçar a tradição oficial nacionalista, com seus três ícones, Monarquia, Budismo e Nação - receita para farisaísmo, eufemismo e conformidade"<sup>296</sup>, o que justificaria as intervenções do Estado na obra. Parecia vexatória à censura a idéia de monges que não respeitassem as práticas mais celibatárias do Budismo. Mas há ainda mais nesta história para que Apichatpong tenha insistido tanto em retratá-la.

Na região que hoje intitulamos Tailândia, existiram "formas substancialmente distintas de Budismo dentre os Siameses nas Planícies Centrais, os Lao no Nordeste, os Yuan no Norte, os Shan ao longo da fronteira Oeste com os Estados Shan, os Khmer no parte sulista da região nordestina, em torno da fronteira da Cambodia, e os Mon espalhados pelas Planícies Centrais e Região Norte"<sup>297</sup>. A formação do estado-nação tailandês é um produto do século XIX e da centralização em fronteiras fixas, que foram definidas pelo Rei Chulalongkorn. Ela significou a eleição da cultura Siamesa como oficial, e "a restrição de autonomia dos principados do norte, nordeste e sul, e a transferência de autoridade e poder à corte Siamesa", em regiões onde viviam uma bem diversa pluralidade étnica. Além disto, foi o momento que o "dialeto Bangkok Thai (hoje, o tailandês padrão) tornou-se um símbolo ou foco de identificação para o Estado Moderno Tailandês (...) a ser treinado nos vilarejos por professores, oficiais do governo, e monges treinados em Bangkok" (p.7). Por fim, foi também quando houve a imposição de uma forma oficial de Budismo, o Therevada, porque "as autoridades de Bangkok precisavam não apenas de uma língua comum, mas também de uma religião comum" (p.8). O conselho Sangha foi instituído no Ato de 1902, "com a supremacia patriarcal Siamesa (apontada por autoridades de Bangkok) no topo", e "um estado-nação moderno com uma burocracia centralizada, urbana, a começar a controlar as comunidades locais distintas por sua diversidade de tradições étnicas". Neste momento que "monges budistas de diversas linhagens começaram a ser parte da hierarquia religiosa Siamesa, com seus textos e práticas padrões, onde antes nenhuma única tradição predominava".

---

<sup>296</sup> *Ibid.* ANDERSON, 2009. p. 175

<sup>297</sup> TIYAVANICH, Kamala. *Forest Recollections: Wandering Monks in Twentieth-Century Thailand*. University of Hawai'i Press, 1997. p. 5

Esta espécie de Budismo oficial, que teve berço na terceira década do século XIX, foi uma seita reformista, conduzida pelo então príncipe siamês Mongkut, e abraçado principalmente “por famílias de classe alta ou média” (p.6). Ela enfatizava um maior rigor e disciplina monástica, um modelo mais ascético e disciplinado, e “talvez formado pelas influências cristãs e do Ocidente” (p.7). Dava especial atenção “ao estudo dos cânones Pali e comentários ao invés da prática da meditação que era considerada mística”, centrando suas ações mais na retórica que na experiência. Desdenhava dos aspectos mais fantásticos da gênese budista, “todas as tradições onde contos folclóricos ou parábolas eram utilizadas para ensinar o *dhamma*”, e, deste ponto-de-vista, “estórias com demônios, deuses, milagres, magias, rituais ou exorcismo” não adentravam o cânone. Para Mongkut, a verdadeira religião “era um ato de doutrina racional e fé”, e seu modelo ideal “procurava provar aos missionários ocidentais que o Budismo era compatível com a ciência e que podia providenciar estudo intelectual e aprendizado (...) adotando um modo lógico de discurso para os debates teológicos com os cristãos”. O Budismo propagado por Mongkut que foi, no início do século XX, alçado a religião oficial, era produto de uma racionalização excludente às demais práticas que conviviam com diferentes formas de Budismo no Sudeste Asiático, nomeadamente, o Animismo.

Pode parece paradoxal que o Theravada institucionalizado em 1902 na Tailândia fosse resultado de um esforço de justificação beligerante nos debates teológicos com as religiões ocidentais (e, tendo isto em vista, altamente qualificado por elas), e que, simultaneamente a isto, “a moderna identidade do *thainess*, definida pelo Budismo, (seja) o resultado de uma relação de bifurcação com o Ocidente”<sup>298</sup>, a rejeição aos valores vindos da Europa e dos EUA. Mas este paradoxo é apenas aparente. É possível que, por ter passado incólume às investidas coloniais na África e Ásia entre os séculos XIX e XX, no campo geopolítico, o espírito patriótico tailandês tenha se auto-definido como um contraponto orgulhoso à cultura ocidental. Segundo Thongchai Winichakul, o ‘*farang*’ (expressão local para se referir ao ocidente) é, na mentalidade hegemônica de Bangkok, tanto uma tentação quanto uma ameaça. Até hoje, predomina o entendimento que “os ocidentais são mais avançados em termos materiais, mas atrasados espiritualmente”, qual

---

<sup>298</sup> WINICHAKUL, Thongchai. “Coming to Terms with the West: Intellectual Strategies of Bifurcation and Post-Westernism in Siam” em HARRISON, Rachel V. e JACKSON, Peter A. (ed.) *The Ambiguous Allure of the West - Traces of the Colonial in Thailand*. Hong Kong University Press, 2010. p. 139

replicado por Phra Thammapidok, uma das maiorias autoridades siamesas do Budismo Theravada, em 1995. Só que este patriotismo tailandês de caráter protecionista passou, através de Mongkut, a conviver com a miscigenação de sua experiência religiosa com o catolicismo, principalmente na incorporação da separação que o ulterior faz entre corpo e 'alma'. No campo intelectual, os últimos dois séculos da vida acadêmica tailandesa foram marcados pelo que Winichakul chama de 'bifurcação', isto é, uma separação entre matéria e espírito que produz uma série de binarismos conceituais como 'ocidente vs. oriente', 'outro vs. eu', 'material vs. espiritual', 'religioso/moral', 'estrangeiro vs. local', 'decadente vs. puro', e assim por diante, que, embora tenham em algum grau se transformado ao longo destes dois séculos "tornou-se a racionalidade normativa, um dispositivo na mentalidade tailandesa". Resumidamente, a operação intelectual de separação entre o que é da ordem material e o que é da metafísica foi empregada pelo Budismo Siamês para cumprir uma dupla missão: o culto estratégico ao *ethos* nacional como uma rejeição à influência ocidental em nome do asceticismo espiritual e do rigor moral, e, também, por outro viés, a submissão das práticas locais e descentralizadas de uma quantidade infinda de 'budismos' miscigenados com crenças pré-índicas a uma estrutura centralizada, hirta, e 'pura' que caracterizou esta nova lógica da religião nacional.

Neste sentido que, do ponto-de-vista da experiência religiosa, o outro reprimido que o cinema de Apichatpong Weerasethakul e suas imagens hauntológicas libertam é a experiência das crenças animistas pré-índicas, que fizeram (e ainda fazem) parte do cotidiano da vida regional de Isan antes da consolidação oficial do Budismo Theravada de Mongkut, e seu afã pela centralização da experiência religiosa entorno do binômio corpo-espírito. Daí que uma das grandes ironias da cena final de *Tio Boonme Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* não é só que o monge fuja do templo e vá para casa tomar um banho quente, assistir o noticiário e ir para um bar de karaokê. E sim, que a canção entoada no boteco que segue com os créditos finais adentro (*Acrophobia*, um rock/*indie* suave da banda *Penguin Villa*) fala-nos sobre o medo das alturas e o desejo de aproximação de alguém longínquo, a flutuar no ar. "É tão alto aí em cima, está me ouvindo? Por favor, desça e me encontre", diz o refrão em tailandês. A letra faz um comentário direto à história do Budismo Thai, e sua estratégia intelectual de

bifurcação, algo que está em jogo no longa-metragem como um todo. É uma reivindicação, através da imagem, da re-aproximação de dois campos de existência (o material e o espiritual) que eram (e de certo modo, ainda são) algo habitual e indistinto nas crenças animistas das regiões mais fronteiriças do país.

Houveram já alguns esforços de associação mais frontal entre o cinema de Apichatpong e a idéia geográfica de Zomia, vindos das artes plásticas. Em 2021, nasceu a 'Production Zomia', uma organização anônima que é uma rede de artistas e curadores do Sudeste Asiático voltada à realização de exposições em museus e espaços culturais. Desde então, realizaram algumas exposições, dentre as quais a *Zomi - Trans-local Migrants on Water: Contemporary Art from the Mekong Region* (2021) e a *Anarcho-Animism - Desobedient Life* (2022). Esta última apresentou, no Reborn Art Festival, o trabalho de seis artistas da coleção do Aura Asia Art Project. Dentre os quais estava *The Light of Longing*, um díptico fotográfico de Apichatpong tirado num hotel abandonado às margens do Rio Mekong que é intencionalmente pendurado de cabeça para baixo. Para ambas as exposições, Yabumoto Yuto, um dos curadores e entusiastas do *Production Zomia*, redigiu textos onde faz referência explícita aos trabalhos visuais do artista tailandês como fonte de inspiração. Em *Kumano and Zomia: thorough Apichatpong Weerasethakul's Artistic Expression*, o curador alcunha o cineasta de "xamã contemporâneo", cujo trabalho "revela uma ideologia anarquista que não é submissa aos Estados existentes", e um modo de expressão "caracterizado por Zomia, ou expressões animistas". Ele retrata o povo Karen em filmes como *Objeto Misterioso ao Meio-Dia* e *Eternamente Sua*, e "as pessoas comuns de Isan e outras minorias étnicas" são sempre objeto dos seus filmes. Depois, o curador define animismo como "uma religião primitiva que permeava todos os cantos do dia-a-dia antes do estabelecimento da religião e da mitologia" e, parafraseando Keiji Iwata, sublinha que "normalmente é traduzido como 'a crença em espíritos' e significa o credo de que não apenas seres humanos, mas também animais, plantas e objetos inanimados tem sua própria alma (espírito, anima)"<sup>299</sup>. A prevalência das crenças animistas na região imaginária de Zomia é notada por uma série de pesquisadores do tema. Segundo Jean Michaud, "em termos religiosos, muitas das etnias são Animistas"<sup>300</sup>. James C. Scott afirma que "o

---

<sup>299</sup> YUTO, Yabumoto. "Kumano and Zomia: thorough Apichatpong Weerasethakul's Artistic Expression". *Kinan Art Week*, 2022. Disponível em <https://kinan-art.jp/en/info/7030/>

<sup>300</sup> MICHAUD, Jean. "Zomia and Beyond". *Jornal of Global History*. no. 5, 2010. p. 206

Budismo vai bem com uma forte monarquia centralizada, enquanto o Animismo coincide com o triunfo de forças locais e rebeldes”<sup>301</sup>.

Em *Animism in Zomia - Trial Theory on 'Anarcho-Animism'*, Yuto expande a discussão sobre uma possível interconexão entre artistas do Sudeste Asiático e a idéia primitivista de Zomia. A arte animista, segundo o curador, “tem um papel importante na restauração do misticismo, surrealismo, e outras formas de romantismo na história da arte, e na reavaliação do ‘re-enchantment’ (trad.: reencantamento) contra o ‘desencanto’ de Max Weber em sua teoria da modernidade”. Ela postula “a vida como uma força invisível de circulação da matéria e fluxo de energia que circula pelo mundo, dando nascimento a formas e fazendo com que elas existam temporariamente”. É fundamentalmente subversiva porque finca raízes na idéia de que “todas as coisas estão sempre em fluxo, e que o mundo, a vida, e as sociedades que estas vidas criam não podem ser fixadas”. É por isto que “Estados modernos e a religião popular sempre tentaram separar animismo e anarquia, e abandoná-los (mas falharam), enquanto a Zomia é singular na medida em que não separa animismo, anarquia e arte, e sim as vê como uma e a mesma coisa”. Novamente, é o nome de Apichatpong Weerasethakul que surge como “quem apresenta as imagens mais anarco-animistas na Zomia”. Suas florestas verdes e densas “evocam as regiões montanhosas” que tangenciam o Norte da Tailândia, e seu modo de expressão visual “evoca a imaginação interior e traz espíritos e fantasmas que estavam invisíveis, assim como memórias da terra”<sup>302</sup>.

Num outro texto<sup>303</sup>, David Teh também sugere que a obra de Apichatpong é paradigmática daquilo que chama de ‘reflexo de fuga’, uma herança *zomiana* de esquiva das formas e estruturas do estado-nação, que se revela através da maneira como “revisita modos de narração (particularmente orais e ficcionais) vernaculares ao invés de competir hegemonia com o discurso oficial”. A lógica oral se associa à maneira como trabalha “um novo tipo de figuração e corporificação ‘hauntológica’”,

---

<sup>301</sup> *Ibid.* SCOTT, 2009.

<sup>302</sup> YUTO, Yabumoto. "Animism in Zomia - Trial Theory on 'Anarcho-Animism'". *Aura Asia Contemporary Art*. 2022. Parte I disponível em <https://aura-asia-art-project.com/en/news/animism-in-zomia-trial-theory-on-anarcho-animism-part1/> Parte II disponível em <https://aura-asia-art-project.com/en/news/animism-in-zomia-trial-theory-on-anarcho-animism-part-2/>

<sup>303</sup> TEH, David. “The Fugitive Reflex: Autonomy and Sublimation after Zomia”. Em FRANKE, Anselm e KIM, Hyunjin. Publicação online sobre a exposição *2 or 3 Tigers*. 2017. Disponível em [https://archiv.hkw.de/media/texte/pdf/2017\\_2/2o3tiger/170817\\_2o3Tiger.pdf](https://archiv.hkw.de/media/texte/pdf/2017_2/2o3tiger/170817_2o3Tiger.pdf) Teh\_press.pdf

fazendo referência à forma como o seu cinema materializa fantasmas e tudo aquilo que é, em princípio, da ordem do invisível. Estas estratégias dão a entender como as vanguarda artísticas tailandesas, composta por nomes como Rirkrit Tiravanija, Surasi Kusolwong e Apichatpong Weerasethakul, “são mestres da subversão ubíqua, e raramente assumem posturas legíveis sobre assuntos políticos controversos”, exaltando formas de vida e visões de mundo vernaculares que só indiretamente competem com a cultura oficial. Do ponto de vista político, esta assertiva nos recorda aquilo que James C. Scott chama de “formas cotidianas de resistência campesina” (*everyday forms of peasant resistance*), onde ao invés de um confronto direto com a opressão estatal, ela é agenciada nas bordas, tangencialmente.

Fazendo referência à nomenclatura de Zomia ou não, o conúbio entre a obra de Apichatpong Weerasethakul e crenças animistas ganhou algum terreno mais recentemente. Segundo a análise de May Adadol Ingawanij empreendida em *O Animismo e O Cinema Realista Performativo de Apichatpong Weerasethakul*, “o animismo torna real a permeabilidade dos mundos humanos e não humanos”, elevando ou descendendo um ao outro. Ele cria “uma duração caracterizada por aparências intempestivas e pela trajetória cíclica de renascimentos e retornos”, resultando numa “concepção do eu como algo permeável à multiplicidade de formas de vida”. O estilo do cineasta emula “práticas animistas de possessão e mediunidade” que “engendram uma realidade de natureza performativa”, onde é sobreposto “mundos diegéticos em que imaterialidades materiais são percebidas como reais”<sup>304</sup>. Em sua definição ontológica do ‘realismo fantasmagórico’, Cecília Melo atribui ao hábito da “apresentação sistemática de fantasmas e espíritos em seus filmes”<sup>305</sup>, o retrato de uma espécie de animismo que co-existe com as religiões oficiais do Sudeste Asiático. O enfoque numa hipotética “influência do budismo” de genealogia Theravada no cinema de Apichatpong e Tsai Ming-Liang, é menos importante que o fato de que “ao norte da Tailândia, (ele) funde-se ou convive com tradições populares e outras crenças ligadas ao ‘animismo’”.

O estilo de Apichatpong repercute a visão de mundo característica das etnias aborígenes e nômades das regiões mais recônditas do Sudeste Asiático. “Apesar de

---

<sup>304</sup> INGAWANIJ, May Adadol. “O Animismo e O Cinema Realista Performativo de Apichatpong Weerasethakul”. Em MELLO, Cecília. (org.) *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015. p. 245-6

<sup>305</sup> Ibid. MELLO, Cecília (2015). p. 20



ser frequentemente descrito como misterioso ou desconcertante, sua obra é legível como um exercício cinematográfico do animismo”, escreveram Ingawanji e Teh em texto conjunto, “atenados à permeabilidade entre o mundo humano e o dos espíritos, com uma concepção encantada de tempo como algo preenchido por retornos da vida e reaparições em formas alteradas”<sup>306</sup>. Ela é repleta de referências narrativas a credos na vida dos espíritos, reencarnação e à cultura animista. Por exemplo, ao se deparar com o fantasma da irmã em *Tio Boonme Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*, Jen pergunta se ela tem recebido as oferendas que lhe fez - uma menção ao ritual de deixar comida para os mortos, a fim de lhes garantir a sobrevivência da *anima* e a nutrição adequada no espaço-tempo indeterminado onde fica para aguardar a reencarnação. Esta crença espiritual que pré-data as religiões estabelecidas propriamente ditas, “rejeita o dualismo cartesiano ao não enxergar uma separação entre os mundos espiritual e material, na qual espíritos existem não apenas em seres humanos como também em animais, plantas, pedras, montanhas, rios e outros elementos naturais como o vento, a água, as sombras etc.”.

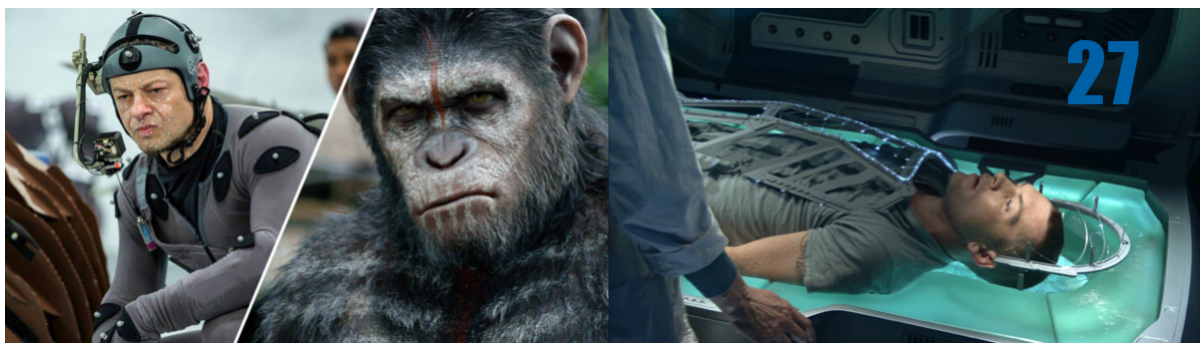
Além de religião ou crença pré-religiosa, o animismo é gramaticalmente um recurso estilístico literário. De cunho monástico ou não, politicamente transgressor ou não, este *ethos* particular da região de Isan e do Sudeste Asiático influenciou o uso da outra grande figura de linguagem presente nas estratégias figurativas de Apichatpong: a *prosopopéia*. Através dela, seres inanimados, inorgânicos ou animais sofrem metamorfose, ganham uma espécie de vida autêntica e própria, um agravo não tão distante daquela herança romântica que Eisner enxergava nos filmes expressionistas. Mas a grande questão aqui é: prosopopeia como animismo ao invés de personificação, onde, pelo contrário são os seres inanimados ou animais que moldam-se aos sentimentos e características humanas. Na era do CGI, a sofisticação tecnológica dos *mo-caps*<sup>307</sup> nos visuais de filmes e games atestam à tese da personificação como signo linguístico do cinema comercial de hoje, e o longa-metragem que a popularizou, *Avatar* (2009), faz quase um retrato fidedigno da técnica: humanos reais metamorfoseiam-se em seres extraplanetários azuis e os

---

<sup>306</sup> INGAWANIJ, May Adadol e TEH, David. “Only Light and Memory: the Permeable Cinema of Apichatpong Weerasethakul”. *Seismopolite - Journal of Art and Politics*. No. 2, 2011.

<sup>307</sup> Tecnologia digital que utiliza a captura de movimentos do corpo humano como referência para a criação da animação.

comandam, dão-lhe suas características e movimentos. O tipo de prosopopéia no qual Apichatpong investe é, neste sentido, contra-corrente. Os seres inumanos não são um espelho de nós. Na verdade, é ao contrário, nós é que somos um pouco mais como eles.



### III. Rotas de Fuga, Identidade e Metamorfose

Existem dois Davids em *Profissão: Repórter* (1975), de Michelangelo Antonioni: um, o jornalista, solitário e entediado, à procura de relatos da guerrilha num país no Norte da África, desiludido com o saber possível de se adquirir frente às restrições do seu ofício, e cansado da própria vida familiar e profissional; o outro, um traficante que mercantiliza suas relações, vende armas para algum conflito sobre o qual sabemos pouco, um *bon vivant* sem família, que se aventura sem destino algum, e sem saber se, na manhã seguinte, acordará na Iugoslávia ou na Espanha. O encontro casual deles é em um hotel, numa região desértica. Um dos Davids encenará sua morte para ocupar a vida do outro, que morreu 'de verdade' e tem para com ele uma semelhança física (fig. 28-30). A mesma fórmula de *Psicose*: um encontro, um hotel, uma morte - embora aqui a coisa seja mais literal, não é um *doppelganger*, mas é semelhante, tem o mesmo nome, mas não o sobrenome. E daí, a troca de identidade, que é também, a mutação da narrativa (em 1960, no mesmo ano do filme de Hitchcock, Antonioni já filmara em *A Aventura* a sua versão do movimento ternário de perda, mudança, e impossibilidade de esquecimento). Mas, se este é o ponto-de-partida de *Profissão: Repórter*, seu protagonista nunca poderá consumir a mutação por completo. Embora cumpra os compromissos que lhe são legado pela nova identidade, a única coisa que ele consegue adicionar a si mesmo, de verdade, são novas perseguições - a esposa, o produtor, os agentes

anti-guerrilha, a nova moça que conheceu... E ele foge delas, das relações que se amontoam como adereços ao grande deserto que é o próprio 'eu' de Antonioni, como entes que orbitam em torno de um ser intransferível. Até que ele se cansa, deita, e aguarda que quem o persegue finalmente o capture, como o Belmondo de *Acosado* se entrega à morte. *Profissão: Repórter* é a grande narrativa de uma impossibilidade, "aquela, ilusória, de eximir-se do próprio papel, de invalidar-se desidentificando-se, de anular-se aceitando e vivendo outra história", e por isto, "a radiografia pessimista da impossibilidade de cada um de mudar o próprio destino individual, da impossibilidade de captar o sentido daquele cativo e da inútil fuga dele"<sup>308</sup>. Será a vez do segundo David de morrer em um hotel para que a trama tenha um fim.

Só que, no mundo de Antonioni, nada nunca muda, porque estamos já desde sempre no deserto. A descrição que Moravia fez do cineasta italiano como alguém semelhante a certos pássaros solitários, "que só tem um verso para cantar e o ensaiam noite e dia", alguém que passou a carreira inteira a falar "uma única, mas profunda nota: a aridez das relações, a brutalidade da vida moderna, a desolação do destino humano" (p. 527), contribui para a idéia que sua filmografia é a recorrente reiteração deste mesmo verso, que ecoa "a indecifrabildade do real, o mistério de um gesto, a impenetrabilidade de uma alegria, a incomunicabilidade de uma dor, a ilegibilidade de uma comunicação, a insuperabilidade da solidão". O retrato deixa claro o quão longe do cinema de Antonioni passa qualquer idéia de transformação essencial. Quem repete os hábitos, não se transforma, está fadado a ser sempre o mesmo até cansar-se de si. No fundo, ninguém muda porque ninguém 'é' nada. Uma das mais recorrentemente lembradas cenas do longa-metragem (além do penúltimo, magistral plano-sequência da encenação da morte), é um video-tape encontrados pelo produtor e a esposa, onde o jornalista entrevista um curandeiro xamânico (fig. 31-32). Não raro, comenta-se que a cena ecoa a má recepção de *Chung Kuo*, documentário para a televisão sobre a China que dirigiu três anos antes. O africano reluta replicar ao entrevistador se vê os hábitos de sua tribo como ultrapassados ou não depois de ter vivido na Iugoslávia, embora afirme ter respostas adequadas para as indagações. E, logo em seguida, adiciona que as perguntas falam mais sobre o entrevistador que sobre ele. Por fim, levanta-se e vira a câmera na direção de David.

---

<sup>308</sup> MICHICHÉ, Lino. "Fuga Inútil da Própria Prisão" em *Avanti!*, 16 de Março de 1975. Traduzido por Aline Leal em APRÀ, Adriano. *Aventura Antonioni*. Voal, 2017. p. 530.

A imagem que vemos é a dele, e o orador continua, 'pode me fazer as mesmas perguntas de antes agora'. Há uma impossibilidade ontológica de ultrapassar a masmorra da prisão do 'eu', encontrar fora, depois das grades [a janela do penúltimo plano-sequência são como que gradeadas (fig. 33)], qualquer coisa que não um deserto. Um deserto cheio de entes que o perseguem, e nada mais. Ser 'outro' é impossível, tanto na imagem, quanto na vida.



Na realidade, o existencialismo filosófico coaduna parcialmente a uma crítica materialista à burguesia e às classes artísticas e intelectuais das décadas de 1960s e 1970s que Antonioni já confrontara antes em *Blow Up - Depois Daquele Beijo* (1966) e *Zabriskie Point* (1970). Em alguma medida, *Profissão: Repórter* completa uma trilogia informal, produzida pelo mesmo Carlo Ponti (o 'Selznick' da Itália do Pós-Guerra) e foi também, fruto de algumas transferências de identidade. Depois de *Zabriskie Point*, o diretor italiano iria realizar, em parceria com Ponti, um roteiro intitulado *Tecnicamente Dolce*, baseado num conto de Calvino, que naufragou porque o magnata achou tudo muito caro depois do fracasso do longa-metragem

anterior. Transferiu-se também a autoria e o nome. *Profissão: Repórter* era originalmente um projeto de Mark Peploe, que preferiu passá-lo a Michelangelo devido à sua inexperiência na direção (e por intermédio da irmã, companheira do realizador na época). O filme se chamaria *Saída Fatal*. Do *Tecnicamente Dolce*, ficou a herança do tema, que também protagonizava um foto-jornalista, e do elenco, que já contava com Jack Nicholson e Maria Schneider. Aliás, enquanto em *Blow Up - Depois Daquele Beijo* (1966) e *Zabriskie Point* (1970), estava em jogo implodir, quase que literalmente, o vazio dos artistas e dos hippies, a resposta de *Profissão: Repórter* é também aos *road movies*, gênero majoritariamente prolífero no cinema norte-americano da década, mas não só lá no Tio Sam. Além de desertos e hotéis, carros e estradas são também ícones importantes de *Profissão: Repórter*. Reza a lenda que Antonioni conheceu Nicholson nas filmagens de *Sem Destino* (1969), que Hopper rodava numa locação próxima de onde foi feito *Zabriskie*.

O automóvel era também onde Godard estava quando quase se acidentou depois que Rossellini, no banco de carona (a contragosto, normalmente preferia estar no volante, e em alta velocidade!), proferiu as mais vis palavras durante o lançamento de *Viver a Vida*: “Jean-Luc, você está beirando o *antonionismo!*”<sup>309</sup>. Só faltou o francês ter um treco depois que ouviu a acusação do mestre. Era o suplício de Rossellini, que era humanista e fez do seu cinema uma série de estratégias para redescobrir o humano por trás dos *close-ups* das vedetes, despi-los à *natura*. Acreditava nas pessoas (como Antonio Gramsci, como Benedetto Croce), nos rostos, e na possibilidade de revelar algo verdadeiramente humano sobre elas. Antonioni vê as pessoas como paisagens. Como desertos. Sua dramaturgia e *misé-en-place* é fruto de um cálculo cartográfico, um x no mapa de composição da paisagem. Ele “filma os homens como paisagens e as paisagens como homens”<sup>310</sup>. Durante o diálogo entre os dois Davids, um tem que lembrar o outro que no deserto, também existem pessoas. Depois disso, em 1962, Godard foi falar que pensa que é falso “dizer que, quanto mais se olha alguém, menos se conhece a pessoa”. Sobre Antonioni, afirmou que “é óbvio que se alguém olhar para pessoas por muito tempo, começa a se perguntar qual é o sentido, é inevitável. Mas quando alguém olha para

<sup>309</sup> GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*. Da Capo Press, 1998. p. 715

<sup>310</sup> UNGARI, Enzo. “David e Michelangelo”. Gong. Março, 1975. Traduzido por Aline Leal em APRÀ, Adriano. *Aventura Antonioni*. Voal, 2017. p. 530.

uma parede por dez horas, vai se colocar questões sobre a parede, embora seja apenas uma parede. Cria problemas inúteis para si mesmo”<sup>311</sup>. Depois, em 1964, botou *O Deserto Vermelho* na sua lista de dez melhores filmes do ano.

*Profissão: Repórter* tem menos a ver com rostos que com estradas. Ele é o último *road movie* possível na medida em que leva ao paroxismo a premissa de um gênero que “explora ‘bordas’ (convenções do status quo) da sociedade norte-americana”, que, indaga “o que significa exceder fronteiras, transgredir os limites?”<sup>312</sup>. O *road movie* é “uma manifestação dinâmica da sociedade norte-americana com a estrada”, e expressa o fascínio com a modernidade, “nosso desejo de ser percebido como ‘em movimento’ (e rapidamente) contra ou além da tradição”. É o filho direto do *bildungsroman*, o gênero literário que, durante a ascensão da burguesia, afirmou o libido pelo deslocamento que fundou a forma de modernidade característica desta classe social. O *road movie* põe em cena o anti-civilizatório, o mergulho na natureza ou em regiões de borda onde o senso de identidade se esvanece, e ‘comunidade’ e ‘nação’ se tornam coisas esfumaçadas ante um espírito contestador e anti-conformista dos personagens de filmes como *Bonnie e Clyde* (1967) ou *Sem Destino*. Por outro lado, como afirma Devin Orgeron, os *road movies* insinuem “uma antiga tradição cinematográfica que postula uma mobilidade lamentável e desesperançosa como esforço de fazer elegia ou encontrar *estabilidade*”<sup>313</sup>. O aspecto cumulativo, a estrada como espaço de descoberta individual, é, no fundo, uma jornada de iniciação do *enfant terrible* para tornar à casa, não necessariamente para implodi-la, e sim para reconfigurar a idéia de *home* (o que acabou sendo, na aurora da Era Reagan da década seguinte, o destino dos filhos de Kerouac da Nova Hollywood). Poucos filmes levaram tão longe o ímpeto de esgarçar as fronteiras do território familiar. Mesmo em *Corrida Sem Fim* (1971), o estar à deriva no deserto torna-se um modo-de-ser, funda uma outra comunidade com valores e regras próprias, uma comunidade do próprio limiar [uma radiografia de conjunto que interessou a Monte Hellman, também no seu filme seguinte, o *Briga de Galo* (1974)]. Desde os *bildungsroman*, lançar-se à estrada tinha a ver com o

---

<sup>311</sup> *Ibid.* GALLAGHER, 1998.

<sup>312</sup> LADERMAN, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. University of Texas Press, 2002. p. 2

<sup>313</sup> ORGERON, Devin. *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. Palgrave Macmillan. p. 2

acúmulo de experiência, encontro com o Outro e descoberta de si mesmo, uma possível nova identidade de si. Mas não em *Profissão: Repórter*.

Daí que podemos interpretar a sequência da entrevista com o xamã de outra maneira. A indagação que David faz ao africano realmente diz mais sobre o entrevistador que sobre o entrevistado, e isto não é mera demagogia ou retórica sobre lugar de fala: a pergunta diz sobre rompimento com a tradição, que é o próprio *ethos* mobilizador dos *road movies* que Antonioni confrontou no longa-metragem. E sobre sua obsessão com a Iugoslávia, que reaparece mais à frente no filme, quando ele precisa escolher algum destino aleatório para rumar. Pode parecer casual a menção inconsciente e sublimada à região balcânica, mas naquela época até 1991, a Iugoslávia representava o sonho por “uma sociedade trans-étnica com perspectiva policulturalista que reconhece identidades e afiliações múltiplas e sobrepostas com base na cooperação voluntária, ajuda mútua, uma democracia direta de conselhos aninhados e uma economia autogerida com planejamento participativo, enquadrada em um quadro regional de uma federação”, uma experiência política que poderia “balcanizar e ‘denacionalizar’ as estruturas políticas européias”<sup>314</sup>. David não vai à Iugoslávia. Ao invés, foge para a Espanha. Não encontra um lugar onde identidades híbridas e múltiplas são permitidas. Mergulha cada vez mais fundo no abismo ensimesmado da impossibilidade de transformar-se no outro David, no espaço da não-identidade. Para um artista modernista tão radical quanto Antonioni - radical o suficiente para esgarçar o limite do próprio modernismo político e implodi-lo por dentro - os *road movies* não poderiam significar uma jornada iniciática de mudança, encontro e acúmulo de experiência; e sim, a constatação de um limite do ser-outro, o conselho amoroso de ‘não tratar como ontológico quem é ôntico!’ que faz-se um verdadeiro vírus à própria estrutura semântica do gênero. Enzo Ungari tem razão em reconhecer que *Profissão: Repórter* “contêm pelo menos três filmes” (a aventura de David, o sobre David feito pelo produtor, e um definitivo que abriga os outros dois) que se entrelaçam numa espécie de “anel de Moebius, uma figura que abole o dentro e o fora, convertendo-os em um *continuum* espaço-temporal”<sup>315</sup>. Mas, a bem verdade, nenhum destes três filmes pode verdadeiramente tornar-se um no outro, não podem co-existir ou se somar. Eles se anulam, destroem-se mutuamente até

---

<sup>314</sup> GRUBACIC, Andrej. *Don't Mourn, Balkanize! Essays After Yugoslavia*. PM Press, 2010. p. 209.

<sup>315</sup> *Ibid.* UNGARI, 2017. p. 523

transformarem-se em nada, em deserto, alienando o 'eu', a fonte inesgotável do 'ser' que destrói qualquer ameaça à fixação.

É difícil, sob qualquer hipótese de interpretação, caracterizar *Estrada Perdida* (David Lynch, 1995) como um *road movie*. Ele não tem nada dos *settings*, das convenções estilísticas ou dos personagens tipificados do gênero; em suma, nenhum elemento sintático que não aquele *leit motif* da pista de concreto correndo à noite que começa e termina o filme, além de outras três aparições em diversos momentos-chaves do longa-metragem de Lynch. Do ponto-de-vista semântico, ele é o completo avesso da índole exteriorizante e da quididade fronteiriça, do lançar-se ao contato com o desconhecido externo como forma de mobilidade. *Estrada Perdida* aparentemente move-se muito menos, e, se ele se move para algum lugar, é menos para fora que para dentro de si mesmo. Mas ele materializa, 22 anos depois, a obsessão asfixiante dos *roadies* que *Profissão: Repórter* levava ao paroxismo e constatava como absoluta impossibilidade: a mudança de identidade. Se um David não podia se transformar no outro, aqui Fred metamorfoseia-se em Pete, e vice-versa, com alguma facilidade. O filme de Lynch acompanha a vida conjugal de um saxofonista (Bill Pullman) que acredita-se traído pela esposa enquanto toca numa boate. Ao mesmo tempo, começa a receber fitas cassetes com gravações de sua residência, cada vez mais invasivas, até que uma delas vai até seu quarto e mostra a imagem de sua esposa morta na cama. Fred é o principal suspeito do crime, e condenado à pena de morte. Aguardando a cadeira elétrica, ele passar por uma metamorfose e se transforma em Pete (Balthazar Getty), um jovem mecânico de carros, que leva uma vida relativamente ordinária, com sua namorada, pais e amigos, fora a memória pouco esclarecida de como foi parar na cadeia. Até conhecer Alice (Patrícia Arquette), uma espécie de *femme fatale* de *noir* que é a imagem e semelhança (porém loira) da mulher do saxofonista da história anterior, inclusive, encenado pela mesma atriz. Não é apenas o protagonista que sofre uma metamorfose física e de personalidade. A fábula que assistimos também muda. Uma é a precondição da outra.

Lidar com a existência das duas fábulas conjuntas é um problema. Na interpretação que fez do filme, Žižek sentiu-se impelido a contestar tanto uma leitura formalista, que postula que a lógica narrativa e representativa não faz sentido algum



(é um “delírio esquizofrênico pesadelar sem lógica nem regras”<sup>316</sup>) e que ela é apenas gatilho para a apreciação de uma série de efeitos cinematográficos e produção de *mood*, quanto a que ele alcunha de leitura *new age*, a saber, a que se recusa a ver o filme como “a fantasia inconsciente de um único indivíduo” e atribui à bifurcação da trama algo “num nível mais próximo do universo das civilizações primitivas, da reencarnação, das duplas identidades, do renascimento como uma pessoa diferente, etc.” (p. 148). Na contramão, a interpretação de Žižek do longa-metragem de Lynch procurou reestabelecer a idéia que, a grosso modo, trata-se de “um caso real (do marido impotente etc.), que a certa altura (quando do assassinato de Renée) passa a ser uma alucinação psicótica em que o herói reconstrói os parâmetros do triângulo edipiano que o tornou de novo potente” (p. 135); coadunando, assim, com o que o diretor afirmou em algumas entrevistas, que o filme representa um caso de fuga psicogênica ou dissociativa, isto é, a projeção fantasmática de uma realidade paralela e imaginativa de um sujeito após a experiência de um trauma. Assim, “a fantasia começa logo após o assassinato, isto é, as cenas do tribunal e do corredor da morte já são uma fantasia. O filme volta depois à realidade com o outro crime, quando Fred mata Eddy e foge pela autoestrada com a polícia em seu encalço” (p. 138). À certa altura, quando perguntado pela polícia se possui uma câmera de filmar, o protagonista diz que as odeia porque prefere lembrar das coisas à partir da sua própria memória.

Há até algum material para sustentar esta hipótese. Na segunda história, signos e imagens da primeira reaparecem o tempo todo: para além da aparência da *femme fatale*, o personagem de Dick Laurent, uma série de coincidências e paralelismos visuais (o sexo não realizado, por exemplo) ou momentos de reverberação (p.e., a cena em que Pete tem dor de cabeça ao ouvir um solo de tenor numa canção de jazz na rádio). No entanto, Žižek sabe que a mera oposição entre realidade e fantasia é frágil e, cedo ou tarde, ia fazer a porca torcer o rabo. Para manter a idéia de que o filme é a projeção inconsciente de um único personagem que ‘edipifica’ em experiência a sua própria impotência, ele recorre ao manancial lacaniano. Primeiro, ao invés da subordinação de uma instância (fantasia) à outra (realidade) como camadas de existência graduais, em abismo, Žižek vai afirmar que Lynch “põe lado a lado a realidade social asséptica cotidiana e seu

---

<sup>316</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum: Ensaios sobre o Cinema Moderno*. Boitempo Editorial: São Paulo, 2009. p. 135

suplemento fantasmático, o universo obscuro dos prazeres masoquistas proibidos. Transpõe, por assim dizer, o vertical no horizontal e coloca as duas dimensões no mesmo plano - a realidade e seu suplemento fantasmático, a superfície e seu 'recalcado'" (p. 147). Esta operação de Lynch "faz explodir a própria consistência do fundo fantasmático do filme". Assim, postula que a razão desta equidade tem a ver com o fato de que "o suporte fantasmático da realidade (é) em si próprio necessariamente múltiplo e inconsistente". Depois, para explicar o *twist* final - a segunda mutação, agora de Pete 'voltando a ser' Fred, que torna à própria casa para deixar o recado que ele mesmo recebeu na primeira cena do filme - Zizek atribui à forma em Moebius da trama o desejo de "transmitir diretamente a circularidade do processo psicanalítico", começando pela palavra ou expressão recebida como que anonimamente, a distribuição do processo ao longo do tecido narrativo para que a mensagem final seja, enfim, incorporada e reconhecida na própria voz. Daí que a reparição final de Fred (no entanto, numa temporalidade que antecede ao início) faz com que "o ciclo temporal que estrutura *A Estrada Perdida* (seja), portanto, o próprio ciclo do tratamento psicanalítico em que, depois de um longo desvio, voltamos, de outra perspectiva, ao ponto de partida" (p. 139).

Não é preciso muito esforço para ver que, na interpretação de Zizek, *Estrada Perdida* serve mais a Lacan do que Lacan serve a *Estrada Perdida*. Para além do excesso de vocabulário, a leitura oscila entre enxergar a dinâmica das duas partes, ou, de um lado, como duas fantasias de um mesmo real não-proferido, ou como, originalmente, um real que é a primeira fábula e que faz de toda segunda nada mais que um grande ato perculatório. Em outras palavras, ou as duas estão no mesmo nível porque nenhuma delas pode exatamente 'falar' o real, ou a segunda está um nível abaixo da primeira como espelho íntimo e sublimado do desejo. São as duas opções que é necessário contestar. Zizek nos faz ter de decidir se o que vemos são dois sonhos de um mesmo desejo, ou se apenas um deles o é (e o outro, o 'real' da narrativa). A primeira hipótese me parece bem auto-refutável. Primeiro, porque as duas fábulas, isoladamente, se organizam mais de maneira naturalista que onírica. Elas se contorcem uma noutra, mas, isoladamente, são histórias que se desenrolam com alguma independência e autonomia, apoiando-se em uma série de recursos em certa medida clássicos, e, salvo alguns poucos momentos, sem necessariamente recorrer a processos de associação característicos do sonho qual os surrealistas o

definiram. Já a segunda hipótese é um pouco mais complexa. Na simbologia que o filósofo enxerga, Dick Laurent (Robert Loggia) - o personagem morto no segundo filme - é um "pai de superego excessivo/obsceno" e o Homem Misterioso (Robert Blake) o "conhecimento síncrono fora do espaço e do tempo". Zizek atribui um grande valor de verdade à figura estranha: ele habita ambas as narrativas, pode dobrar as leis da física e estar em dois lugares ao mesmo tempo (tanto na festa, quanto na casa de Fred; tanto no banco de trás do carro quanto na entrada da casa que explode), porta uma câmera de vídeo com a qual 'objetifica' os acontecimentos subjetivos do protagonista, e sua palavra é sempre um raio desmistificador (p.e., diz a Fred, de maneira assertiva, que ele não é Pete e que Alice não existe). Ele invade a privacidade alheia com a imagem e representa, "o horror definitivo do Outro que tem acesso direto à nossa fantasia fundamental". Em outros termos, é ele que garante a verdade do filme *noir* como fuga psicogênica. Na interpretação da segunda narrativa como ato dissociativo, ele representa a parte da mente de Fred que não deixa com que o protagonista lembre das coisas como quer, e sim como elas aconteceram.

O problema é que ele é apenas uma das figuras da Lei. Existem outras, e é um pouco curioso que uma leitura de cunho tão rigorosamente psicanalítico quanto a de Zizek ignore ou dê pouca atenção à que é o maior estereótipo delas: os policiais (o cinema de Lynch, como foi notado, aproveita-se frequentemente dos estereótipos em chave exagerada). A polícia é a contra-moeda do Homem Misterioso, o superego contra aquele que tem acesso à fantasia primordial (fig. 34 e 35). Numa cena durante a prisão de Fred, quando ele parece completamente atordoado, um deles volta-se ao outro e diz, '*that wife killer is looking pretty fucked up!*' [trad.: aquele assassino de esposas parece estar passando mal]. Ao que o outro prontamente responde, "*which one?*" [trad.: Qual?]. E ambos terminam às gargalhadas. É claro que a piada de mal gosto pode fazer menção a um grande número de presidiários responsáveis por misóginos crimes passionais, mas, por outro lado, a indagação parece antecipar o *split* que está prestes a acontecer, como se estivessem a dizer: 'qual assassino? Fred ou Pete?'. Com efeito, se acompanharmos a trajetória dos policiais de *Estrada Perdida* - da visita à residência do casal sobre as acusações de invasão domiciliar aos momentos do encarceramento, da descoberta da metamorfose dos personagens ao discreto *tailgating* do jovem mecânico, da ida ao

local do crime na morte de Laurent à perseguição final a Fred - a separação entre os dois protagonistas é sempre enfatizada por eles como uma separação definitiva e absurda; não há hipótese alguma que sejam uma e a mesma pessoa. Tanto quanto o sujeito de sorriso macabro, eles habitam ambas as histórias e 'seguem' quem está no centro delas, mas se a co-presença do primeiro parece assinalar a máxima 'Pete é Fred', a ação investigativa dos ulteriores nos insinua que 'Pete não pode ser Fred' (e é por isto que ele está livre para ser o que quiser, solto da cadeia). Esta contradição ontológica marca, de alguma forma, o mundo ficcional de *Estrada Perdida* e toda uma outra série de impossibilidades nas entidades que o habitam; mas não à maneira como Zizek as percebeu. Não se trata de 'um e o mesmo ser, ou dois fantasmas', e sim de *um e o mesmo ser, ou dois reais que são impossíveis de co-existir* sem gerarem um efeito de absurdo. Além disto, ignorando a presença da instância simbólica da Lei e Ordem, a razão das transformações e/ou transferência entre os atores também não fica tão clara. Zizek e a interpretação da fuga psicogênica podem dar a entender que a fantasia começa após a imagem da morta (p. 43), mas a mudança dos atores e personagens demora um pouco mais; ela acontece após a condenação à cadeira elétrica, no espaço fechado da cela, quando o protagonista, e, por sua vez, a narrativa, não tem mais para onde ir. Capturado, ele passa por uma mutação que representa sua linha de fuga - nada psicogênica, uma rota de fuga da própria trama - e o desdobrar de uma nova estória improvável. O mesmo acontece no final do filme. Zizek o delimita à transmissão da palavra no interfone, conectando o último ponto ao primeiro e fechando o anel de Móbius. Só que, para isto, é preciso ignorar que *Estrada Perdida* tem, na verdade, ainda outra cena: a polícia persegue o Fred que deixou a mensagem no interfone (aliás, quem disse que é o mesmo Fred?) pela estrada, e, encurralado, o protagonista passa por uma nova metamorfose, como se um novo filme também estivesse prestes a começar (fig. 41-43). Há ecos da transformação alomórfica de *Psicose*, a mutação preparada pela paranóia da polícia que segue, e não à toa, a decupagem de Lynch também insiste nos mesmos *close-ups* continuamente mais fechados. O Anel de Mobius se desmembra numa linha rumo ao desconhecido. Em quem ele se transformará, não sabemos.

A ficção de *Estrada Perdida* não se decide, portanto, entre o que nos mostra o homem misterioso (que Pete é a *metalepse* de Fred) ou os policiais que o



perseguem (que Pete e Fred são pessoas reais de identidades diferentes, num mundo aparentemente impossível), da mesma maneira como hesita em afirmar a coexistência de duas fábulas ou a síntese de ambas em uma única como espelhamento da outra. A mesma atriz interpreta as duas personagens femininas, mas dois atores diferentes os masculinos (Fig. 36 e 37). Numa fotografia, há duas Patrícia Arquetes. Só que na outra, há apenas uma (fig. 38 e 39). Esta indecisão é o alimento que garante esta impossibilidade ontológica no interior do seu próprio texto. Assim, *Estrada Perdida* postula todas as categorias que instauram o que Marie Laure Ryan chama de um 'mundo ficcional impossível', a estratégia pós-moderna

por excelência; a saber, espaço impossível (o *trompe l'oil* se contorce até que dentro torne-se fora e fora torne-se dentro, como num quadro de Escher; a imagem de vídeo mostra o interior da casa sem ninguém ter ido lá gravá-la, e personagens podem habitar dois espaços ao mesmo tempo), tempo impossível (o anel de Mobius que amarra o início do filme na cena do interfone gera uma cronologia onde o 'depois' supostamente vem antes do 'antes'; a casa que explode de trás para frente), contradição (“um texto que apresenta diretamente tanto *p* quanto não-*p*”<sup>317</sup>, Fred e Pete são o mesmo, e também não o são), etc. Segundo a autora, o mundo ficcional impossível age “como um inibidor da ilusão estética” (p.19) porque estes mundos possuem “um excesso de dimensões que os impede de oferecer um espaço habitável para a imaginação”. Eles acumulam dois ou mais mundos estáveis que se chocam, ou melhor, “colidem dois ou mais submundos num único” e “violam o princípio da consistência”. À partir deste momento, “a imaginação pode se recolocar em cada um desses mundos, ou ela pode alternar entre eles, mas ela não pode habitar ambos ao mesmo tempo”, e “o poder dos textos com mundos impossíveis para criar a ilusão estética depende de quanto tempo a imaginação pode se apoiar em um de seus mundos parciais” (p.22). Em outras palavras, o seu poder imersivo depende do tempo que nos condicionamos em cada uma das duas histórias. Um filme como *Estrada Perdida* joga o seu espectador nos fragmentos da colisão entre duas ficções análogas que se chocam, a de Pete e a de Fred, a possibilidade delas serem a mesma ou não. O efeito é triplo. A imersão ficcional do espectador pode se acomodar em cada um destes submundos (e fazer de Pete o espelho de Fred, ou de Fred o espelho de Pete), mas não em ambos ao mesmo tempo; o que por sua vez, resulta nele se sentir ‘lançado para fora do mundo ficcional’, ‘des-imerso’ em direção à própria materialidade do texto poético que o constitui, da matéria cinematográfica. No fundo, estas três possibilidades não são excludentes, e parecem co-existir imperfeitamente em *Estrada Perdida* - a segunda fábula como prótese imaginária da primeira (ou vice-versa), ou a co-existência absurda de duas fábulas paradoxais. Elas nos indicam que a operação de Lynch é uma espécie de beatificação da síndrome de personalidade múltipla remanescente da de *Psicose*. Lynch eleva ao absurdo espaço-temporal o que em Hitchcock parecia talvez histriônico, mas uma metamorfose ainda ocorrendo no registro do possível. A morte também acontece em

---

<sup>317</sup> RYAN, Marie-Laure. “Mundos Impossíveis e Ilusão Estética” Em Revista Contracampo. v. 29, no. 1, 2014. Niterói: Contracampo, 2014. p. 7

um hotel, que dá título ao longa-metragem. E se lá a noíca que levava Marion à outra história (a de Norman) era o medo de estar sendo perseguida pela polícia após o seu delito, aqui, dois atos de metamorfose obedecem ao mesmo mote policial: primeiro, o aprisionamento, e depois, na última sequência, uma semelhante fuga. Diferentemente de *Um Corpo que Cai*, *Groyzy* ou *Você e os Seus*, analisados no capítulo anterior, ele reafirma a similitude sem utilizar o mesmo nome e/ou o mesmo corpo. Ou melhor formulando, ele ilustra o paradoxo de sua indecisão ao pôr a mesma atriz no personagem feminino, e diferentes atores no protagonista masculino.

A cena final de *Estrada Perdida* é um mote particularmente interessante quando comparada ao impasse modernista que paralisava o lânguido desenrolar narrativo de *Profissão: Repórter* cerca de vinte anos antes: o piloto na estrada, perseguido pelo seu passado, segue adiante pelo breu do deserto e consegue o feito impossível de mudar de identidade, metamorfoseando-se em outro. O longa-metragem de Lynch, embora não seja um *road movie*, carrega o signo da estrada como pedra angular dos seus procedimentos narrativos. Com efeito, Leonardo Bomfim percebeu “a evocação de imagens de estradas e suas respectivas curvas dentro desse contexto de metamorfose fílmica” presente no cinema contemporâneo onde há o fim de uma fábula e o início de outra. Segundo o pesquisador, obras que apresentam aquilo que denomina como ‘multiplicidade’ (o que aqui chamamos objetivamente de ‘mais de uma fábula’) não raro recorrem, nos momentos chaves de transição, ou a narradores que contam uma história para inaugurá-la (a remissão direta e oral ao ‘era uma vez’), ou a imagens visuais de estradas que como que nos levam a outras veredas. De Miguel Gomes a Apichatpong, passando por Lynch, Bressane ou Tarantino, “a estrada aparece como um espaço relacionado a uma notável metamorfose e leva os personagens a outro lugar: à floresta, ao passeio livre, ao tempo não produtivo, ao prazer, ao desejo, ao sexo descompromissado”. Ela favorece recomeços narrativos “com sua indeterminação a respeito do que está por vir, intensificando os mistérios em um horizonte visual”<sup>318</sup>. A imagem, herança dos *phantom rides* do primeiro cinema como *The Haverstraw Tunnel* (1897), mostra o índice da modernidade como transição e transformação.

---

<sup>318</sup> PEDROSA, Leonardo Bomfim. *Era uma vez, era outra vez... A experiência de multiplicidade no cinema contemporâneo*. Tese apresentada ao PPGCOM da Escola de Comunicação, Artes e Design - FAMECOS da PUC-RS. p. 127

Mais ou menos uma década depois, *Mal dos Trópicos* recapitula a idéia de metamorfose narrativa e mudança de identidade à partir de idéias semelhantes a *Estrada Perdida*, embora certos procedimentos que resultam dele pareçam apontar na contramão. Sobretudo, a idéia de que as duas fábulas contorcionistas geram um mundo impossível. O símbolo da estrada é também o motivador da bifurcação: depois de quase uma hora acompanhando o romance entre Keng e Tong numa região mais urbana, o deslocamento do soldado de volta à região florestal é a justificativa para o início de outra fábula, com o tom muito diferente da primeira, de caráter abertamente mitológico e baseado numa lenda Khmer, funcionando através de um trabalho estético bem diferentes. É difícil, de um modo geral, caracterizar o longa-metragem como um *road movie*. A rigor, nem mesmo o caso mais exemplar dos filmes de Apichatpong, *Objeto Misterioso ao Meio Dia*, o é a *ipsis literis*. Ele flerta com a estratégia de deslocamento, mas não a comporta inteiramente. Não obstante, a imagem da estrada é também uma recorrente em seu cinema. Desde *Eternamente Sua* já demarcava, de forma decisiva, a metamorfose de uma fábula em outra. Curtas-Metragens como *0116643225059* e *Uma Carta para Tio Boonme* nascem de princípios epistolares, onde a distância temporal e espacial é o que determina sua lógica narrativa. Por fim, “sua obra contém um repertório de meios-de-transporte tailandeses: estradas, rios, canais, trilhos, e até mesmo elefantes”, um verdadeiro compêndio dos meios de deslocamento.

David Teh atribui este fato a “uma lógica de itinerância que alastra-se as artes narrativas tailandesas em geral, e a de Apichatpong, particularmente”<sup>319</sup>. Sua gênese é oral, presente na poesia menestrel que teria sido incorporada na escrita da nobreza, durante a corte de Ayutthaya no século XVIII, e que seria absorvida nas artes visuais apenas dois séculos depois. O *nirat* (poema de viagem) seria o berço genealógico do estilo itinerante mencionado, um tipo de narrativa versificada onde “tipicamente, cada verso começa com o nome de um lugar que chispa a lembrança de um amante, e cuja conotação incita o sentimento do verso - não exorcismo ou aventura, e sim cansaço, nostalgia e alienação do viajante miserável”. É uma forma específica de arte “epistolar, mais subjetiva que objetiva”, que tem como valor fundamental “itinerância e movimento” (p. 606), e cuja estratégia de versificação é inteiramente baseada no deslocamento e nos saltos espaço-temporais que a

---

<sup>319</sup> TEH, David. “Itinerant Cinema. The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul” em *Third Text*, Vol. 25, No. 5. 2011. p. 605



modulam. Cada parte sobrepõe a anterior inaugurando um novo momento, e um novo lugar. Mais que uma mera inovação formal, Teh considera que o *nirat* “dispôs um modelo temático e psico-geográfico que até hoje persiste na cultura”, e que “pode iluminar a arte contemporânea tailandesa, especialmente no mercado globalizado que a abraçou após meados dos anos 1990s” (p. 607). Na avultosa aproximação das táticas narrativas de Apichatpong com as artes orais, Teh chama atenção à clássica definição do ‘narrador’ por Walter Benjamin à partir de dois grupos de representantes, “o camponês sedentário” e “o marinheiro comerciante”<sup>320</sup>. Na gênese das narrativas orais, os dois protótipos simbolizavam respectivamente “alguém que vem de longe” e alguém que “conhece suas histórias e tradições”. Em ambos os casos, o ato de narrar é fruto de uma *distância*, espacial no caso do primeiro, e temporal, no caso do segundo. Quando perguntado em entrevista sobre a colocação proposta por Teh de seu cinema na genealogia dos *nirats* tailandeses,



<sup>320</sup> TEH, David. *Thai Art - Currencies of the Contemporary*. MIT Press, 2017. p. 106-7

Apichatpong respondeu enfaticamente que “nunca leu um *nirat*”, e que embora esteja ciente do conceito, nunca se interessou neles porque “o *nirat* está muito conectado às narrativas oficiais e à monarquia”<sup>321</sup>. O entrevistador insiste e descreve a estética do *nirat* surgindo “no seu particular interesse pela mobilidade, deslocamento e nostalgia”, ao que o cineasta, sem grande entusiasmo, admite então poder haver alguma conexão.

Não creio que os *nirats* são exatamente a base estrutural das narrativas de Apichatpong. Em vários sentidos, a versificação característica do estilo monárquico é avidamente o oposto do *ethos* que seus filmes propagam. Mas há um certo achado na aproximação com a forma da oralidade, na medida em que isto também aproxima a estética do cineasta tailandês à maneira de transmissão de conhecimento preferida pelas etnias zomianas, sua rejeição à palavra e a escrita, como estratégias contra-hegemônicas de enfrentamento aos Estados do Sudeste Asiático. E há ainda bem mais que isto se olharmos atentamente. Na medida em que a estratégia de produção narrativa no cinema de Apichatpong Weerasethakul é fruto de um deslocamento espacial, uma distância - ilustrada através do signo da estrada, que surge como um marcador de itinerância - o significado mais profundo dela se clarifica quando notamos *qual* é exatamente esta distância que é percorrida: o afastamento de Bangkok rumo à região fronteiriça e florestada de Isan, a passagem da urbe à selva. As duas fábulas de Apichatpong, os dois ‘mundos ficcionais’ que ele produz e choca, são frutos de uma oposição entre Bangkok - sua cultura oficial e o repertório de signos conectados a ela - e Isan, gnose vernacular, marcadamente determinada à partir de um outro grande símbolo que aterra este espaço, que é a floresta. A floresta é um espaço de visitação característico nas narrativas de Apichatpong. Ela normalmente sucede os momentos de itinerância. Em *Eternamente Sua*, depois de praticamente quarenta minutos de filme entre hospitais e espaços burocráticos num universo mais urbano, o casal que protagoniza o filme pega um carro e ruma em direção à floresta na fronteira da Burma (fig. 44 e 45). Os créditos iniciais do filme só são mostrados neste momento que a ficção se fratura entre os dois espaços. Em *Mal dos Trópicos*, o último encontro entre Keng e Tong antes da metamorfose narrativa é sucedido por tomadas do soldado numa moto pela

---

<sup>321</sup> JARRY, Rémy. “Apichatpong Weerasethakul’s Past, Present and Future”. *Ocula Conversation*. Bangkok, 2021. Disponível em <https://ocula.com/magazine/conversations/apichatpong-weerasethakuls-past-present-and-future/>



cidade, e depois, pela caminhonete de soldados rumando para uma área florestal (fig. 46 e 47). Keng desperta numa casa já ao redor da floresta, antes de iniciar o segundo filme, com direito a créditos próprios. Em *Síndromes e Um Século*, não há carros ou estradas, porque os personagens da primeira parte não rumam a outro lugar; mas as duas histórias ocorrem em espaços diferentes que os primeiros planos de cada uma delas já opõe, nomeadamente, o florestal e o urbano, Khon Kaen e Bangkok (fig. 48 e 49). *Memória* também tem o trajeto de carro que demarca a ida de Jessica ao vilarejo mais remoto próximo à floresta na Colômbia (fig. 51). *Tio Boonme Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* tem começo com a ida de pessoas, de carro, para a mística fazenda nas bordas da floresta onde grande parte do longa-metragem se desenrolará (fig. 50).

Para Graiwoot Chulphongsathorn, a representação da floresta em uma série de filmes artísticos do Sudeste Asiático “não é simplesmente o pano de fundo para histórias humanas”, e sim, “uma teia de relações entre humanos, não-humanos, e



outras forças”<sup>322</sup>. Ela não é “uma coisa ou personagem tanto quanto uma coleção de vidas e não-vidas, de humanos, animais, plantas, mineirais, e dispositivos fílmicos”. Elas simbolizam as fronteiras afastadas das regiões civilizadas e urbanas e, “para além do processo de modernização e construção nacional (...) é o espaço onde cosmologias e crenças pré-modernas ainda existem e, por isto, um lugar que carrega diferentes noções de limite em relação àqueles formalizados no período

<sup>322</sup> CHULPHONGSATHORN, Graiwoot. “The Cinematic Forest and Southeast Asian Cinema”. *Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 60, no. 2. 2021. p. 184

colonial”. A rigor, é o espaço onde o animismo se manifesta. “Como o principal ambiente da Zomia”, descreve o autor, “a floresta é a residência de histórias que ultrapassam a familiaridade nacional e as narrativas regionais do Sudeste Asiático” (p. 185). Para May Adadol Ingawanij, “a cosmologia pré-moderna enraizada no que é agora o sudeste asiático coloca a floresta como um espaço no qual a essência do eu levanta voo”. Parafraseando o estudo de Penny Edwards sobre contos populares do Khmer, a autora caracteriza “a floresta dos contos pré-modernos como ‘um lugar de transformação e transição’ cuja cosmologia implica ‘noções de fronteiras diferentes daquelas formalizados no período colonial’. Este é o lugar onde a metamorfose dos seres humanos em espécies animais significa a possibilidade de liberdade ou a preservação da essência do eu”<sup>323</sup>. A memória que Apichatpong tem de sua terra natal é a de uma floresta. “Meu pai sempre me disse que Khon Kaen era uma floresta”, disse o cineasta em entrevista, “a Khon Kaen que eu me recordo era uma floresta também”<sup>324</sup>.

Os *reboots* narrativos dualizam a cultura e mundo de Bangkok versus a de Isan, caracterizada pelo espaço amorfo, fronteiro e misterioso da floresta. Este ulterior faz remissão e é habitado por tudo aquilo que pertence às crenças animistas, ao mundo pré-colonial e as estratégias de sobrevivência *zomianas*. Em princípio, o mecanismo parece funcionar para construir uma dialética comparativa, sendo o nordeste de Isan “um caldeirão espiritual, com suas culturas folclóricas carnavalescas contra-balanceando as formas cerimoniais e hierárquicas da cultura Siamesa oficial”<sup>325</sup>. Esta escolha entre dois modos-de-ser produz a sua própria moralidade e firma um discurso vernacular, em rota de fuga. “A quebra ao meio é uma espécie de espelho colocado no centro que faz refletir ambos os lados”<sup>326</sup>, afirmou o diretor sobre *Mal dos Trópicos*. “É contraste e semelhança que me atraem. É como tensões de puxar e empurrar que acontecem na vida cotidiana”, disse em outra entrevista, e completou enfaticamente, “muita gente vai entender quando digo

---

<sup>323</sup> *Ibid.* INGAWANIJ, 2015. p. 249

<sup>324</sup> WEERASETHAKUL, Apichatpong. “Ghost in the Darkness” em QUANDT, James (org.) *Apichatpong Weerasethakul*. Österreichisches Filmmuseum, 2009. p. 104

<sup>325</sup> *Ibid.* INGAWANIJ e TEH, 2011.

<sup>326</sup> *Ibid.* QUANDT, 2009. p. 129

que a Tailândia é calma, mas cheia de violência”<sup>327</sup>. Certa vez, Apichatpong explicou o seu gosto pelos atos de ficcionalização ao dizê-los semelhantes à “jornada de uma vida. Sempre mudamos de direção. Podemos viver num dia, e morrer no outro. Filmes podem se transformar de outro jeito”<sup>328</sup>. A bifurcação que acontece de um mundo ficcional noutra sem que as sementes do segundo sejam plantadas na diegese do primeiro, e sim surgindo abruptamente, é uma forma de afirmar a crença numa realidade que é marcada pelo câmbio e pela fluidez do ser. Ela reafirma o fato que a *Zomia* é “um espaço permeado por identidades metamórficas” que “se materializa como transmigrações e emaranhamentos somáticos no trabalho de cineastas como Apichatpong Weerasethakul e Lav Diaz”, cineastas que “atestam a contemporânea existência de múltiplos estados de identidade”<sup>329</sup>.

*Síndromes e Um Século* é onde o jogo de semelhanças e diferenças é operado de forma mais frontal. Há a repetição de uma série de cenas, diálogos e motivos visuais nas duas partes que o comportam. Um diálogo executado na primeira cena de cada parte repete, *a ipsa literis*, as mesmas palavras, expressões, gestos, quando um homem é entrevistado por uma mulher num consultório médico para um emprego, a remissão autobiográfica do diretor ao encontro primeiro de seus pais (fig. 52 e 53). Depois, um grupo de monges atende a uma consulta, dão sugestões de como resolver problemas espirituais ao médico com chás, e pedem remédio para os outros do seu templo (fig. 54 e 55). Estas cenas espelhadas invertem o enquadramento e a posição dos atores, produzindo um efeito de contraste que é ainda mais acentuado em outras situações, por exemplo, quando, um dos monges é atendido por um dentista. Na primeira vez, eles estão sorridentes, formam uma amizade que vai culminar com uma sugestão de que foram irmãos numa vida passada. Na segunda, a relação é mais asséptica, silenciosa e neutra; o médico usa uma viseira e o paciente cobre o rosto inteiro com um pano (fig. 56 e 57). Uma história de amor que é discretamente narrada pela doutora de uma das metades ecoa uma relação amorosa mais fria, desapegada e corporal que afetiva,

---

<sup>327</sup> QUANDT, James. “Push and Pull: An Exchange with Apichatpong Weerasethakul” em QUANDT, James (org.) *Apichatpong Weerasethakul*. Osterreichiches Filmmuseum, 2009. p. 186

<sup>328</sup> QUANDT, James. “Resistance to Bliss: Describing Apichatpong” em QUANDT, James (org.) *Apichatpong Weerasethakul*. Osterreichiches Filmmuseum, 2009. p. 50

<sup>329</sup> ISLAM, Najrin. “The Forest as Assemblage: In Conversation with Pujita Guha for the Forest Curriculum”. ASAP Art. Fevereiro de 2022. Disponível em <https://asapconnect.in/post/413/singlestories/the-forest-as-assemblage>

na segunda. O que é uma imagem de um eclipse solar no céu numa encontra analogia visual com o buraco negro de uma saída de ar no porão da outra (fig. 58 e 59). A dialética entre identidade e diferença estabelece um jogo de sete erros do filme. Um monge interessado em música pop americana a tocar guitarra pode não ser tão diferente de outros que, em Bangkok, brincam com um drone voador [ambas cenas censuradas (fig. 60 e 61)], e nem os exercícios físicos da terceira idade numa salinha do hospital, que uma aula pública de dança no parque (fig. 62 e 63). Assim, *Síndromes e Um Século* amplia o discurso sobre medicina e cura presente em muitos dos filmes de Apichatpong, compondo uma oposição entre a assepsia da medicina moderna, seu tratamento alopático desumano, e as formas de cura tradicionais, místicas e que baseiam-se em ‘ajuda mútua’ no sentido que Kropotkin, em sua cruzada contra o malthusianismo, emprestou ao termo<sup>330</sup>. A burocracia hospitalar, do trabalho e de outras formas hirtas de sociabilidade na primeira parte de *Eternamente Sua*, todas incapazes de englobar o imigrante no seu mundo, são substituídas por relações mais epidérmicas, espontâneas e de ‘cuidado’ de ambas as mulheres com o imigrante, demonstrando relações de afetividade, livre-associação e sociabilidade da cura só comparáveis às sessões de hemodiálise feitas por outro imigrante (e depois, pelo fantasma da falecida esposa) em *Tio Boonme Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*.

Novamente, caso fossemos capazes de espacializar o tempo cinematográfico (olhar um e depois o outro, seguidamente, como num retábulo em díptico), o jogo comparativo faria sentido. Mas o devir do tempo e o fluxo contínuo da sessão cinematográfica não nos possibilita isto. Ele sempre segue adiante. Nenhuma tática associativa, nenhuma montagem paralela à Eisenstein que trabalha por analogia, nos requer a brincadeira comparativa. Quando assistimos o outro lado do espelho, já fizemos antes a itinerância. De modo que o que nos resta não é comparar as duas coisas no presente, e sim, os confins da memória. Neste sentido, não há o fato cognitivo da identidade e diferença. Por isto que o resultado não pode ser, como Kim Ji-Hoon o considera, “uma espécie de transposição dos efeitos de multi-tela e de *looping* das instalações de vídeo para o cinema”<sup>331</sup> (onde a premissa do ‘olhar

---

<sup>330</sup> *Ibid.* YUTO, 2022.

<sup>331</sup> JIHOON, Kim. “Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul’s Films and Installations”. GALT, Rosalind e SCHOONOVER, Karl. (org.) *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford University Press, 2010. p. 134

ambos' simultaneamente se impõe). Deve ser por isto que o cineasta afirmou que, no fundo, *Mal dos Trópicos* é sobre “o fardo da memória” ou sobre “como nos apegamos a objetos, como sofremos”. E que a primeira metade deveria parecer “como a memória de alguma coisa”<sup>332</sup>. Deve ser por isto também, a razão pela qual intitulou o seu último longa-metragem como *Memória*. Há uma idéia de ‘vidas passadas’ ou retrocognição que faz a segunda história parecer uma reprise da primeira, em acorde eminentemente nostálgico. O diretor confirma que, durante a feitura de *Eternamente Sua*, “ficou muito interessado em Budismo”, e que “desde a morte do meu pai, tenho pensado sobre reencarnação, o propósito do ser humano”, questões que acabaram refletindo-se fortemente em *Mal dos Trópicos*. Alexandre Wahrhaftig sugere que “uma certa concepção de tempo budista vem fortemente à tona”, e que as divisões em duas partes de seus três longas subsequentes [a *Objeto Misterioso ao Meio-Dia*] (com fendas extra-diegéticas, os interstícios, as fraturas), guardam paralelo com essa concepção cíclica de infinitos aniquilamentos e recomeços da temporalidade budista”<sup>333</sup>. O elemento religioso de influência parece se justificar.

Por outro lado, é importante fazer uma objeção também a isto. No cinema de Apichatpong Weerasethakul, a dinâmica de suas sempre presentes “estruturas, figuras e objetos duplicados” retratam dois universos que se sobrepõe através de um ato de determinação geográfica, uma forma de espacialização que faz tensão e relaxamento entre o obscurecimento da magia animista na urbe, e a sua libertação e naturalidade nas áreas de selva. Quer dizer, elas funcionam um pouco como um *overlapping* apenas na medida em que são fruto da repressão. Entidades fantasmáticas e seres interstícios existem tanto em Isan quanto em Bangkok, mas a cultura e modo-de-vida cosmopolita do *thainess* é cego à co-existência destas coisas, enquanto, por outro lado, elas voam livremente nos espaços da floresta. Em outras palavras, uma parte está sempre pressuposta na outra, e no entanto, também sempre castrada, aprisionada por uma série de micro e macro estruturas sociais que as condenam ao obscurecimento. Na selva, elas se libertam. Refinam-se. Encontram um ambiente mais propício para florescer e viver sua verdade; uma que atesta a co-existência de mundos possíveis, a sobrevivência do passado em outras formas

---

<sup>332</sup> *Ibid*, QUANDT, 2009. p. 129

<sup>333</sup> WAHRHAFTIG, Alexandre. “As Camadas do Tempo: Os Filmes de Apichatpong Weerasethakul” em MELLO, Cecília. (org.) *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015. p. 206



materiais (em *Hotel Mekong* como fantasmas, em *Memória*, como pedras), espíritos que migram de estados ou pessoas que viram animais, fábulas múltiplas que coexistem como camadas espaço-temporais, uma verdade tão mais real e vernacular que aquela mentirosa dos espaços de sociabilidade monolíticos. Os fantasmas de Apichatpong ‘enfrentam’ o realismo naturalista (a forma canônica da burguesia) na medida em que desvelam uma multiplicidade étnica, religiosa, cultural, etc. que é antípoda à própria quimera fundadora da sua forma política, o Estado-Nação moderno e o seu senso de unidade forçada. Primeiro, em Bangkok, mostram-se de forma silenciosa e subreptícia (pois não podem ser eliminados). Depois, em Isan, mostram-se por inteiro. Algumas referências imagéticas podem nos auxiliar a metaforizar o sistema de *overlapping* pressuposto na metamorfose narrativa de Apichatpong Weerasethakul. Em *Memória*, nas deambulações de Jéssica pela capital, ela chega a uma galeria que contém um jardim numa sala de vidro (fig. 64). *Síndromes e Um Século* dedica seus instantes finais contrapondo a paisagem cinzenta e anódina do hospital bangkokiano à de um bosque arborizado ao lado, uma espécie de mini-selva delimitada entre os prédios da metrópole. Este tipo de ícone que mostra a selva contida é uma presença frequente na filmografia do cineasta. Ela antecipa o jogo de retenção/liberação que o seu mecanismo narrativo instaura e desdobra. Talvez esta forma de entrelaçamento das duas partes reflita bem o fato de que, não obstante o a gentrificação religiosa empreendida pelo Budismo Theravada na Tailândia, as crenças animistas nunca saíram totalmente do horizonte da vida cotidiana na sociedade tailandesa. E, principalmente nas regiões periféricas, encontra sua forma mais pura em associação com outras formas de budismo. Ele também age um pouco como o conceito de Zomia e sua dialética com as fundações nacionais no Sudeste Asiático. Uma co-existência mútua em rota de fuga quilombólica.

Minha suposição é que *Mal dos Trópicos* deve ser interpretado neste sentido. Os créditos iniciais antepõe uma citação de Atsushi Nakajima que ecoa esta forma de constrição: “somos todos, por natureza, feras selvagens e nosso dever como seres humanos é tornarmo-nos como que ‘treinadores’ que fazem a manutenção de seus animais, e até mesmo performar tarefas estranhas à sua bestialidade”. Com efeito, a primeira parte ecoa a máxima do escritor japonês, na representação de um homem que perambula nú na floresta (o espírito do corpo falecido com o qual os

soldados tiram foto na primeira cena?) até vestir-se e migrar para uma região mais civilizada, arranjar um trabalho, etc., e realizar um aprendizado iniciático significativo no nosso contexto: aprender a dirigir. O romance entre ele, e Keng, um soldado recém-transferido, desenvolve-se sub-repticiamente, cena-a-cena, transformando-se, de uma amizade mais masculina até eles se tocarem mais ativamente, e um lambar a mão do outro na sequência da despedida. Sutilmente, a relação se revela um romance de *chai rak chai* (homens que amam homens), visto de maneira vexatória pelos preconceitos da sociedade tailandesa. A segunda parte, por outro lado, tem início com a imagem da pintura rupestre de um tigre, e a mensagem por escrito sobre ela: “Era uma vez, um poderoso xamã Khmer que poderia transformar-se em várias criaturas. Ele vagava pela floresta e pregava peças nos moradores dos vilarejos”. Uma breve cena mostra um caçador desconhecido e uma mulher que foi buscá-lo porque a mãe tem uma febre alta. Ele a segue pela floresta até ver que ela tem um rabo de tigre, e matá-la. Retornamos à pintura rupestre e a legenda nos informa: “o caçador atirou no tigre, e aprisionou o xamã no espírito do tigre. O corpo do tigre está exposto no Museu Kanchanaburi. Agora, todas as noites, o espírito do xamã torna-se num tigre e caça os viajantes”. O lado animalesco que deveria ser domesticado na citação inicial da primeira metade torna-se uma fabulação sobre um Homem-Tigre e o soldado que vai atrás dele.



Não é à toa que, no início da segunda metade de *Mal dos Trópicos*, o diretor mencione o débito do filme às *jungle novels* intituladas *Long Phrai* e escritas por Noi Inthanon no início dos anos 1950s, “antes da destruição (das florestas) por madeiras legais e ilegais”<sup>334</sup>. Estas eram narrativas embebidas do estilo popular e fantástico de *O Mundo Perdido*, de Conan Doyle, e que “passadas no presente, homens-tigres eram frequentemente mostrado como seres reais”. Esta ‘estranha

<sup>334</sup> *Ibid.* ANDERSON, 2009. p. 169

criatura' que ocupará o centro da segunda fábula do longa-metragem é uma remissão aos ditos monges da floresta, “acéticos itinerantes que usavam vestimentas recicladas, comiam uma refeição doada por dia, e normalmente evitavam assuntos mundanos, passando boa parte do ano caminhando e meditando na selva”; ao contrário dos monges templários que ocuparam a política siamesa à partir da segunda metade do século XIX, eles “acreditavam na prática, e não na teoria”, e “derivam o seu poder e carisma não das associações simbólicas ou políticas de patronagem, mas da maestria em práticas ocultas, arcanas e mágicas, e de sua rejeição radical ao poder mundano e conforto material”<sup>335</sup>. Eram “basicamente a antítese da ortodoxia Thammayudt” - monges que “condenavam a superstição, magia e adoração ancestral”, os “emissários do racionalismo e da modernidade intelectual” que foram “os agentes do Estado nascente”. Os monges da floresta, “fugitivos arquetípicos”, não raro eram olhados de soslaio nos vilarejos e “confundidos com Homens-Tigres”. Eram seres da floresta que detinham o poder da metamorfose. Há portanto duas histórias de ‘descobrimento’ mútuo que se completam, gerando uma espécie de simbiose, e que atuam como dois vetores contrários, também alternando os seus dois protagonistas: a primeira do espírito-animal que vai da floresta à cidade num destino civilizatório, apenas para seduzir (como uma espécie de boto) o seu par; e depois, a segunda que acompanha o soldado na sua caça, impelido pela fera a adentrar a selva e consolidar o movimento de perseguição para o qual foi induzido. A sedução da primeira torna-se metamorfose na segunda. Reza a lenda que Apichatpong teria filmado uma cena de sexo entre o soldado e o tigre, que acabou não entrando no corte final<sup>336</sup>; a figuração absoluta daquilo que está denotado, só que de modo refratário, na narrativa inicial.

Em princípio, *Mal dos Trópicos* repõe o problema de *Estrada Perdida* que concerne à indecisão sobre a relação especular entre as fábulas, mas em outros termos. No filme de Lynch, ficamos frente ao dilema entre escolher se um dos mundos ficcionais é o espelho fantasmático do outro, ou se eles co-existem produzindo um efeito de entropia e impossibilidade. As duas figuras da Ordem no filme nos obrigam a lidar com o problema desta maneira. No de Apichatpong, também precisamos decidir entre as duas coisas, mas a segunda opção não é a de

---

<sup>335</sup> *Ibid.* TEH, 2017.

<sup>336</sup> *Ibid.* QUANDT, 2009. p. 130.

um mundo impossível; ao contrário é a de um mundo comum que permite esta pluralidade. Não há confusão e loucura esquizofrênica, e as remissões de uma parte à outra não produzem efeitos excludentes e sinestésicos. Dão-se exclusivamente numa atuação da memória do espectador. Elas não são encarnadas por figuras da Lei e da Ordem que fazem uma coisa evocar ou desaparecer na outra. Aliás, não há aqui Ordem e Lei, nem no sentido psicanalítico, e nem no sentido sócio-político. Apichatpong faz do seu princípio narrativo o credo *zominiano* no abrigo a diversos mundos possíveis em rota de co-existência e fuga à civilização urbana e burguesa do Estado-Nação, tanto quanto em fuga do seu senso de unidade. Em outras palavras, tudo que produz um senso de 'algo comum' entre as duas fábulas de *Mal dos Trópicos* são as memórias que temos de uma coisa noutra. "O que é essencial é a memória", afirmou o diretor, "as memórias da primeira parte validam a segunda, assim como a da segunda validam a primeira. Nenhuma existe sem a outra" (p. 79). Assim, quando recomeça o filme é "nossa memória de espectador que retorna fugitivamente ao cadáver na savana e ao homem nu entrevistado em meio aos arbustos da floresta" e "cada etapa dessa nova viagem remete, insidiosamente, aos sinais dispersos da primeira parte do filme". Com efeito, os filme de Apichatpong são todos marcados com índices da memória: fantasmas de espíritos passados, estátuas, relíquias, mitologias, fotografias *still*, e mesmo "sonhos, imaginações e reencarnações" que são sempre "formas de manutenção da memória"<sup>337</sup>. Em *Mal dos Trópicos*, antes da metamorfose narrativa, Keng vê uma fotografia: é quando ele 'se lembra'.

Isto nos traz de volta à mesma linha de força que perpassa *Profissão: Repórter*, depois *Estrada Perdida*, e chega, por fim, a *Mal dos Trópicos*. O David do primeiro enseja a metamorfose, o índice de transformação de si-mesmo que representa, em vários sentidos, o rompimento com a fronteira do status quo identitário. Mas ele não pode realizá-la, vê-se perseguido pelo passado e se entrega à morte. Em *Estrada Perdida*, a metamorfose ocorre: Fred vira Pete. Mas os dois seres não podem co-existir, pois tanto o homem-misterioso quanto a polícia não permitem que um vire ou outro sem o consentimento de um paradoxo ou a transformação de um no fantasma do real do outro. A obsessão por uma identidade única persegue-os, e o personagem termina o filme em uma nova fuga. No filme de

---

<sup>337</sup> *Ibid.* DAVIS, 2016.

Apichatpong Weerasethakul, o fato do homem-tigre disfarçar a sua identidade múltipla na urbe apenas para encontrar, na floresta, um local onde é possível ser muitos simultaneamente - humanos, animais, fantasmas, árvores - postula a existência de um lugar possível que abrigue a fuga. Na selva, ninguém é obrigado a ser um só. Daí que não há também nenhuma instância de força que tente dominá-las e constrangi-las ao mundo comum. Só a nossa memória individual. A rigor, não há o mesmo signo daquilo que pauta a impossibilidade da plena metamorfose nos outros dois filmes: a perseguição do passado. Ou há? Afinal, também não tem um caçador na história?

#### IV. Perseguição Revisitada

*Aurora* (1927), de F.W. Murnau, não é tão claramente cindido em duas partes quanto *Tabu* (1931), mas ele tem uma migração bem marcada do campo à cidade, e faz da correlação destes espaços o objeto de seu discurso de uma forma bem mais direta que *Nosferatu*, onde ela não está mais que latente. O filme começa com a ida de uma *vamp* (o estereótipo feminino do cinema silencioso da mulher moderna e devassa) ao campo e o desenrolar do seu *affair* com um fazendeiro local, que é casado com outra mulher. Esta, por sua vez, é o arquétipo contrário, e representa a pureza e inocência campestre. Seduzido pelas ilusões e ritmo frenético da cidade grande, o fazendeiro se deixa levar cegamente pelo plano de assassinar sua esposa e vender a propriedade. A idéia era levá-la para um passeio de barco e simular um afogamento, mas na hora do vamos ver, ele desiste e se arrepende. Assustada, ela foge dele e é perseguida. Eles acabam por tomar um trem e ir parar na cidade grande. A segunda parte do filme acompanha eles neste novo espaço geográfico (e imbuído de um enorme significado, sobretudo naquele momento histórico), onde eles redescobrirão o amor um pelo outro, o arrependimento, o perdão, etc. Ao final, quando estão a tornar ao campo num passeio romântico ao luar, cai uma tempestade e o barco deles vira. Ele tenta salvá-la utilizando os mesmos gravetos que boiam na água, que ele iria inicialmente usar para simular o afogamento; um esforço em vão, em princípio, pois o corpo dela se perde. Ao tornar à terra, todos do vilarejo se mobilizam para fazer as buscas. Vendo o burburinho, a *vamp* acredita que seu plano se concretizou e vai atrás do homem. Ao ouvir o assobio de seu *affair*, ele

lembra do plano de assassinato com o qual estava obcecado, e tenta enforcá-la. Antes de consumar o crime, ele é interrompido por um chamado que informa que sua esposa sobreviveu. O casal do campo vive feliz para sempre, sob a luz da aurora que dá título ao filme (o mesmo nascer do sol que fazia sucumbir o monstro em *Nosferatu*), enquanto a *vamp* vai embora de charrete.

Uma década depois de F.W. Murnau, quem adaptaria o mesmo romance de Hermann Sudermann que deu origem ao filme, *Viagem a Tilsit*, foi o também alemão Veit Harlan [o mesmo do panfleto antisemita *Judeu Suss* (1940)]; desta vez recebendo carta-branca não de William Fox, mas talvez do seu chapa Joseph Goebbels, com quem não raro jantava à companhia de Hitler. Esta outra adaptação talvez fosse mais fiel ao espírito tradicionalista e anti-moderno característico do *ethos* nazista que Olavo de Carvalho quis enxergar no filme de Murnau quando, em um seminário de filosofia de 1997, declarou-lhe “o melhor filme do mundo”<sup>338</sup>. Para o tarólogo, a promessa de amor da *vamp* faz o homem “entrar nas névoas do imaginário” e “o resumo do filme é o progressivo retorno desse mundo mítico à realidade que o personagem havia abandonado”. Em outras palavras, a mulher da cidade oferece-lhe a falsa-imagem que o engana ao ponto de beirar cometer o crime; e a segunda metade do filme é a trajetória de redenção deste personagem até poder estar, novamente, com a esposa que planejou assassinar. Vejamos cuidadosamente esta trajetória nas palavras do tarólogo. Ao não cometer o crime, quando ainda no barco, ele primeiro sente ‘remorso’. Mas este não é ainda o verdadeiro arrependimento. O pedido de desculpas só poderá vir oficialmente, quando, depois de segui-la até a cidade, ela foge para uma igreja e ele vai acompanhá-la frente a uma cerimônia de casamento. Ali, acontece o arrependimento no sentido cristão do termo, que se opõe ao remorso porque, nele, “o sentimento de culpa (vem) acompanhado de alívio, de esperança de poder resgatar de algum modo o que foi perdido”. Os momentos seguintes do filme irão, paulatinamente, narrar a trajetória de uma “identidade recuperada”. Depois de agir contra a sua essência, ele terá de reconectar-se, “primeiro, em sua vida; segundo, em seu casamento; terceiro, no lugar onde ele construiu a sua vida”. Vive uma segunda lua de mel que é como uma jornada de reparação. Mas, do ponto de vista católico, isto

---

<sup>338</sup> CARVALHO, Olavo de. “Aurora, de F.W. Murnau (1927): Cinema e Metafísica”. Aula do Seminário de Filosofia, 1997. Disponível em <https://olavodecarvalho.org/aurora-de-f-w-murnau-1927-cinema-e-metafisica/>

ainda é insuficiente. O autor discorre longamente sobre o sentido metafísico ou casual da tempestade, e como ela opera no filme, não como a imagem do julgamento *ex-machina*, e sim de um juízo que só adquire sentido diante do drama humano. Com a tempestade, o diabo “executou o pedido do qual ele já tinha desistido”. À partir daí, só o seu sacrifício poderia redimi-lo (vem à mente o fáustico Mephistopheles do filme anterior de Murnau). Há de se supor, também, que se ainda o sacrifício não é o suficiente para a absolvição do crime, é necessário, por fim, a destruição da falsa imagem, o ato iconoclástico quando o personagem masculino ‘descobre as causas’ do seu infortúnio e tenta enforcar, agora, a *vamp*. A leitura católica do filme há de nos conduzir, naturalmente, à conclusão “que o diabo age dominando a imaginação, a fantasia e os desejos, enquanto Deus age através dos acontecimentos reais, do reino da natureza transformado em mensageiro do sobrenatural”. O real equivale-se a uma postura moral na medida em que ele afirma a verdade do relacionamento do homem com a mulher do campo - sua vocação e destino manifesto - enquanto a *vamp* e sua proposta não passa de uma enganação moderna sem nada de substancial.

Não é preciso contestar muito o reacionarismo desta interpretação que associa o espaço do campo à tradição e à verdade, enquanto o da cidade, à modernidade e à mentira. Talvez tenha até sido esta a intenção do nacionalista prussiano Hermann Sundermann, escrevendo na era bismarquiana e tornando-se um epíteto do espírito nazista desde o alto período da República de Weimar. Mas Murnau contorce totalmente a obra inicial de um modo nada ingênuo. O tarólogo considera que o título faz remissão a um personagem que é “*twice born*, o renascido em Deus, o renascido no reino do Espírito”, mas a duplicata de Murnau tem mais a ver com o subtítulo que Olavo esqueceu de mencionar, a ‘canção de dois seres humanos’. O filme não é o *bildungsroman* de um único homem que descobre a verdade do gênero literário, onde é postulado que “a vida cotidiana do burguês, na medida em que é real, e pelo simples fato de ser real, tem em si uma força mágica superior a toda imaginação”. Ele é também a trajetória iniciática de outro ‘ser humano’, uma outra mulher a modernizar-se. A rigor, o personagem masculino não se transforma, e me parece forçoso insinuar que ele passa a ter qualquer conhecimento de causa. De cabo a rabo, age um tanto cegamente, de forma impulsiva e deixando-se levar como que por vozes e sugestões. Ele é facilmente

‘induzido’, qual os personagens mais comuns do Expressionismo e sua habitual representação do sonambulismo. Por outro lado, é intempestivo; age com cegueira, impulsividade e violência (eu chutaria que é do signo de Áries ou que tem pelo menos uma luazinha lá), tanto no arco que é formado entre a primeira intenção de enforcamento (da esposa) e a que é interrompida no final (da *vamp*), quanto em muitas das ocasiões na visita à cidade (com o metido a Don Juan no cabeleireiro, ou quando tentam lhe fazer dançar no baile). De cabo a rabo, ele não muda quem ele é. O que muda é a sua aparência. Faz a barba para tirar foto, por exemplo, e transfigura-se visualmente, de um monstro a um *gentleman*, e de novo a um monstro, de um modo que só Murnau, cineasta da transfiguração das aparências, sabe conduzir.



O paradoxo de *Aurora* é que, muito embora haja uma suposta divisão entre os dois espaços campo-cidade, e a associação deles a duas mulheres diferentes, que é reforçada pelo nome dado às personagens, esta simples compartimentação é



um pouco pueril. Pensando o clássico de Murnau através de sua bipartição, o que está em jogo não é um processo de diferenciação, mas de justaposição e espelhamento. A cena que se segue à da igreja mostra os dois descendo do altar como se fossem novamente recém-casados. Em um *chroma key*, eles passeiam de braços dados às ruas da cidade grande, absortos um no amor pelo outro, fluindo entre os carros que passam sincronamente, e o fundo se transforma na relva (fig. 66 e 67). Há a transferência visual de um espaço ao outro. Esta imagem nos lembra uma outra, da primeira parte do filme quando, à relva, a *vamp* lhe seduz falando sobre a vida na cidade grande. Ali, o diretor se utilizava de um outro efeito ilusionista, o *schufftan*, para sobrepôr imagens da cidade à da relva e fazer a transferência contrária (fig. 69). São planos gêmeos, e no entanto, diametralmente contrários. Com a *vamp* na relva, ele sonha com a cidade. Com a esposa na cidade, ele tem nostalgia da relva. Depois do casal vagar juntos por uma charneca que só existe na lembrança deles, a cidade se refaz e mostra um monte de automóveis buzinando para que saiam do meio da rua (fig. 68). Murnau nos diz através deste paralelismo imagético que a segunda parte do filme será, como Olavo de Carvalho sugeriu, uma redescoberta de identidade através de uma redescoberta do amor, a segunda lua de mel. E, no entanto, a segunda lua-de-mel do casal acontece na metrópole, no mundo moderno, e não no passado mítico. É lá que eles precisam redescobrir suas identidades. A sugestão é mais de um *overlapping*, reforçado pela persistência de ícones do campo (a gincana de caça ao porco, a música campestre tocada no baile) como exotismo na cidade, tão acabrunhada quanto o jardim no museu de Apichatpong, que não é tão diferente do sistema de *overlapping* da presença majoritária das duas mulheres em cada uma das partes - a *vamp* que visita o campo e promete a frenesi da cidade grande, a esposa que foge à cidade para descobrir as maravilhas modernas e lhe evoca a nostalgia do campo. A escolha final do protagonista masculino não é entre a verdade da tradição versus a mentira da modernidade, e nada tem de realmente iniciático. É entre duas promessas e seduções diferentes quanto a uma e a mesma modernidade, uma vivida como imagem, e a outra como experiência.

Há portanto dois Eros para um Tánatos. São estas duas seduções que marcam a divisão de *Aurora*. A sedução da primeira é mais evidente: a *vamp* produz imagens mentais para mostrar-lhe as maravilhas modernas e o induz a cometer um

crime (matar a esposa e vender a fazenda). A da segunda é menos clara e mais sutil. Toda a segunda parte do filme é conduzida pela esposa. Da fuga do barco, ela o 'seduz' à perseguição. Muito antes do cinema contemporâneo fazê-lo, Murnau antepôs a imagem da estrada na passagem de um bloco a outro, os trilhos do trem que levam o casal do campo à cidade e inauguram um novo espaço social para o filme, o signo da fuga como catalisador da transformação narrativa. À partir daí, é ela quem vai assumir as rédeas da estória: ela o conduz à igreja para restaurar o pacto, à loja de fotografia para registrar a persistência retinal do amor na modernidade, ao salão para cuidar da aparência física, ao parque de diversões, ao baile, etc. É até ela quem paga as contas no final. Além disto, ela que sim vive uma jornada iniciática. Se o protagonista masculino permanece o mesmo, ora dando ouvidos a uma sedução, ora a outra, ela, por outro lado, é quem desbrava a cidade grande e transforma-se em outra pessoa, adequa-se a outra identidade. Tímida que é, aparece o filme todo com o cabelo preso e não deixa ninguém tocá-lo, mas o diretor reserva a última imagem do longa-metragem a um *close-up* dele solto. É a referência imagética final que mostra o resultado de sua transformação.

Com efeito, os momentos finais de *Aurora* retomam o dilema inicial. Mas a escolha moral final do protagonista não diz respeito ao binarismo de oposições campo-cidade, como pode parecer à primeira vista. É aqui que está o deslocamento de Murnau em relação ao livro. Não se trata de uma afirmação da verdade tradicional contra a ilusão moderna, um discurso incrustado nas sementes ideológicas do nazismo. É outra escolha que está em jogo, entre duas formas diversas de modernidade ou de superação do regime clássico: um mundo que destrói o outro, e um que o aceita. Na sedução da *vamp*, em nome da modernidade, há implícito um despejo do passado: 'afogue sua esposa e venda a sua fazenda'. É por isto que, na esteira desta proposta, o dilema da obra pareça o de um pacto fáustico expressionista, cindido entre luz e escuridão, pureza e conspurcação, bem e mal. A proposta dela faz jus à pintura malevolente que Hitler quis fazer da vanguarda na exposição *Arte Degenerada* em 1935. A primeira parte emula um universo expressionista, repleto de casebres pontiagudas, florestas e relvas sombrias, etc. Só que a outra metade do filme, aquela que é mais cômica e romântica, põe abaixo o *chiaroscuro* conceitual e torna tudo mais ambivalente. *Vamps* e *Don Juans* aparecem no cabeleireiro para seduzir os protagonistas, como uma mera parte

inócua da paisagem. Tudo nesta outra idéia de modernidade que se opõe à anterior é menos maniqueísta, mais heterogêneo e pluriforme. Um mundo que aglutina mais que exclui. Daí que o que a bipartição realmente faz da escolha moral final não é outra coisa que não a opção por duas idéias distintas de modernidade. Uma que representa a destruição e pulverização do mundo anterior, e outra a sua incorporação através de um rito de passagem, aglutinação do passado e coexistência mútua. A opção entre um mundo só ou entre um sistema de *overlapping* deles.

Mas há ainda mais do que isto. Se os signos da fuga, da estrada e da sedução como gatilhos da itinerância e metamorfose aparecem aqui de maneira absolutamente pioneira na história do cinema, o que acontece à partir dali não pode ser articulado como diferenças entre o mundo tradicional e o moderno, e sim, como um acúmulo. É comum se dizer que Murnau foi contratado pela Fox para fazer um filme expressionista (um *autorenfilm* onde o status de seu gênio é que era a própria constatação da obra), e acabou por fazer simplesmente um filme clássico. Mas a verdade é que foi um pouco o contrário disto: ele provou de maneira cabal que uma coisa está desde sempre contida na outra, que o naturalismo do século XIX que fundou o classicismo cinematográfico requer o gótico-romântico, o espírito dos espetáculos de fantasmagoria que estão na gênese da própria arte. Em outras palavras, que há vampirismo no campo assim como há amor na cidade. Assim, o cinema segundo Murnau é tanto produto de realismo quanto de fantasmagoria. Nele as duas coisas são inseparáveis.

É difícil defender que as duas partes de *Aurora* pertencem a mundos ficcionais diferentes. Do ponto-de-vista estrutural, é um filme bem simples. São os mesmos atores e corpos que transitam entre elas, encarnando também as mesmas entidades fictícias. Uma parte 'acontece' depois da outra com clareza de progressão temporal e, embora o filme transforme sua geografia e tom, ele não rompe com nenhum pacto de linearidade ou desenvolvimento dramático. Mas há a sensação de que o deslocamento produz rotura, e que o que vemos num momento não é o que vemos no outro. Esta passagem de um filme a outro em *Aurora* é marcada por um ato de *perseguição*. Depois de ver a ameaça que o marido representa, a esposa foge dele pela floresta. Ele a segue até o trem que conduz ambos à cidade. Do trem ao restaurante, e deste à igreja, o filme se transfigura à medida em que ela escapa,

como uma presa desesperada contra o seu captor. A rigor, nada indica uma afinidade entre o maior cineasta do período silencioso e outro que um dos mais importantes do cinema contemporâneo (embora às vezes penso que o ulterior é a reencarnação do primeiro). Só que a forma de bifurcação narrativa nasce do mesmo pressuposto que envolve sedução e caça, assim como o resultado dela é em aparência um quadro comparativo, mas em realidade, a liberação holística de uma coisa na outra.

As relações temporais de *Mal dos Trópicos* são ainda mais indecisas que quaisquer das coisas que vimos até aqui. A mera reaparição dos mesmos atores na hipótese de dois mundos ficcionais paralelos e simultâneos não a explica. Em termos cronológicos da duração do longa-metragem, a narrativa da selva vêm *depois*. Só que, ao mesmo tempo, a segunda parte se passa numa floresta e emula um modelo de narração oral que é *anterior*, mais 'tradicional' que a outra contemporânea. O tipo de literatura da qual se embebe faz menção às aventuras de monges florestais que existiram muito antes do mundo atual e urbano que assistimos na primeira parte. Os preâmbulos de cada uma das histórias vêm de textos que foram escritos em épocas muito próximas, e embora um pareça ecoar o mote 'civilize-se' e o outro 'animalize-se', a distância temporal entre o tempo ao qual se referem é um tanto nublada. A reconciliação com as idéias de mundo civilizado e selvageria também não podem ditar a cronologia. Num esforço imaginário de articulação das duas partes, é possível ainda se pensar que a segunda história poderia ter precedido a primeira se considerarmos que, no início dela, fala-se do desaparecimento de gado e a ida do soldado à floresta motivada pela caça ao infrator, que se concretizaria com a foto tirada do corpo nú no início do filme. É possível também se especular a possibilidade de que uma é o parênteses da outra (a primeira, o sonho do soldado que acorda e olha uma foto para rememorar alguém no início da segunda; a segunda uma projeção fantasmática da primeira, seu espelho psicogênico que revela um desejo não consumado). Em todo caso, ainda que completamente distante do efeito de entropia de *Estrada Perdida*, a memória também se esforça por forçar a dialética duma na outra gerando um inevitável efeito lemniscático do anel de Moebius em suas relações temporais.

Um ensaio de Marie-Jose Mondzain intitulado *A Perseguição no Cinema*, publicado à partir de uma fala no ForumDoc.BH, sugere uma análise pormenorizada

que trata *Mal dos Trópicos* como um filme que “ganha a forma cinegética de uma caça ao homem e apresenta a perseguição como um percurso iniciático”<sup>339</sup>. A autora o conjura para “sair da tradição ocidental da perseguição” que, mesmo em filmes mais ousados e delirantes como *Os Pássaros* e *Gerry*, retrata “uma angústia daquilo que poderia nos perseguir quando deixamos o quadro simbólico da ordem, das instituições e das separações salutares”. Não obstante o que a autora chama de ‘abertura fantasmática’ nestes exemplares que menciona, o espectador sempre termina por ser “capaz de se orientar em relação àquilo que origina do fantasma, da demência ou da magia” e “encontra prazer na pulsação, que o leva do gozo do pior ao prazer da ordem reencontrada”. Em outras palavras, nestes filmes que, segundo ela, não fogem muito à tradição inaugurada por Lumière e seus pares, o passo rumo ao desconhecido na perseguição termina com a inscrição de um renovado retorno à lei e à ordem. O espectador de Van Sant, escreve Mondzian, “é apanhado em sua fragilidade e seu desejo, mas ainda se mantém membro de uma sociedade para a qual ele terá de retornar, silenciando os seus fantasmas e sacrificando seu desejo à ordem dominante”. E, “se as personagens dos filmes precedentes são assombradas pela loucura e pela morte, seu criador as integra à economia temperada de forças que ele filma” (p.174). A perseguição como desvio da norma é apagada para a consolidação do retorno à mesma sociedade vigente.

Para opôr *Mal dos Trópicos* a uma tradição da idéia de perseguição à qual os filmes de Hitchcock e Van Sant pertencem, a autora evoca uma filiação iniciática semelhante à dos “jovens espartanos na ocasião de sua passagem de efebos a homens adultos”, que envolvia “exílio na floresta, confusão dos sexos, travestimento de mulher, obrigação de caça e de morte ritualística” (p.175). E, também, às figurações da caça no *Metamorfoses* de Ovídio que, ao contrário do pensamento helênico mais vigente que “pensava a perseguição em termos de território, ao mesmo tempo fechado e labiríntico”, o fazia “em termos de desterritorialização e de mutações”. Assim, a perseguição iniciática de Apichatpong “não é, como no Ocidente, um retorno à ordem simbólica, mas, ao contrário, o reconhecimento, por parte daquele que persegue, da soberania de sua presa”. E, se as perseguições mais paradigmáticas da tradição ocidental de cultura e narrativa - as que são exercidas por *justiça* ou por *vingança* - significam fundamentalmente um retorno à

---

<sup>339</sup> MONDZAIN, Marie-José. “A Perseguição no Cinema: Um Ensaio sobre *Tropical Malady* de Apichatpong Weerasethakul”. *Devires*. V. 7. No. 2. Belo Horizonte, 2010. p. 173

ordem, aqui, “o universo da perseguição desejante é o território de uma viagem sem volta” que resulta numa transformação de si. A justaposição de uma história em outra, da trama urbana onde “tudo parece bastante banal, natural, quase acidental” e a que se passa na savana e na floresta “cujo cipoal é percorrido pelos tigres e pelos espectros, é o país dos sortilégios, dos feiticeiros” (p. 176), significa um contundente ato de metamorfose. A autora associa uma à noite e a outra ao dia, fazendo inferência sem mencionar diretamente a como a imagem do eclipse ou do ‘meio-dia’ está frequentemente presente nos filmes de Apichatpong como os lugares destes interstícios. Mondzain também parece sugerir indiretamente uma dupla possibilidade de lermos *Mal dos Trópicos* como, ou a história de uma junção de dois mundos, ou a de uma separação obtusa deles, através das duas formas de caça que descreve no poema de Ovídio (a de Ácteon e a de Daphne). Segundo ela, “a metamorfose realiza simultaneamente os dois fins contraditórios da perseguição: escapar definitivamente da captura mantendo a separação e realizar a possessão e a fusão, mudando assim de forma” (p. 178). Ou seja, as duas funções aqui são concomitantemente guardar a distância e fundir-se, existir como dois ou juntar-se. É o recado que o Macaco deixa para o soldado, ‘mate-o e liberte-o do mundo dos espíritos (e portanto, da memória). Ou deixe-o devorá-lo e entre em seu mundo’.

A interpretação de *Mal dos Trópicos* como filme de perseguição é um grande achado. Mas o que resta é talvez saber quem, afinal, é que persegue quem. É preciso estar atento a esta sugestão, muito embora o texto de Mondzain não as diga com todas as letras: a autora dá a indicar que é Keng quem abre a temporada de caça a Tong, na sua jornada iniciática, e à medida em que ele se despe dos utensílios que remetem à civilização (as armas, o *walkie-talkie*, etc.), ele corta os laços “com o mundo costumeiro e instruído”, “renunciando a qualquer territorialidade, a toda possível cartografia”. É aí que Keng, “que inicia a sua incursão como um caçador armado, protegido e pronto para o ataque, deverá finalmente colocar-se à escuta do tigre para descobrir a verdade da fera que se esconde nele mesmo” (p.185). Ele vira caça à medida que “animaliza-se progressivamente”, e passa a ouvir os seres da floresta. Ele escolherá “a entrega e se metamorfoseia para dar vida ao fantasma e para dele receber sua verdade”, porque, no fundo, “toda perseguição é uma caça ao homem que, enquanto caça à sua verdade, só se conclui na metamorfose fusional do caçador à presa”. O filme seria portanto um

movimento de passagem da luz à obscuridade, a trajetória de iniciação às avessas (porque não é um ato de inserção social tanto quanto de perda, de redescoberta de si como 'nada' ou 'tudo'), a luz primitivista da verdade animalesca. Daí que a autora conclui que "toda perseguição amorosa não será, portanto, nada além da metamorfose de um sonho que traz para o real as sombras às quais nosso desejo, em sua crença na eternidade, sempre se manteve fiel".

Um sonho que traz para o real as sombras do nosso desejo. A incursão psicanalítica do texto ajuda a justificar a existência de um movimento duplo de dissolução, uma do social à natureza, outra do 'eu' em puro espírito (ou nas trevas do inconsciente), "aquilo que transgride toda substanciação do sujeito" e gera "formas híbridas e heterogêneas de vida" que, mais de uma vez, a autora associa à "sensibilidade metamórfica, rizomática e barroca" do pensamento de Deleuze (p. 179). Mas ainda insisto: a qual 'eu' que ela se refere? A pergunta é um tanto retórica, porque a resposta é clara - ao representante da Ordem, o soldado Keng. Em outras palavras, aquele elemento que sustenta a civilização burguesa do Estado-Nação, o 'real', 'uno'; sua metamorfose é dissolução de si ou "a epopéia entre dois corpos sem voz em uma floresta povoada de vozes que indicam regularmente a presença de ameaças, a proximidade dos fantasmas e a *promessa de unidade*" (p.184, grifo meu). O que fazer, portanto, de Tong e da trajetória iniciática do outro personagem? Além disto, a perseguição aqui se refere praticamente ao que se desenrola na floresta. Mas e a outra perseguição que lhe antecede? O que fazer da primeira história como um todo? Mondzian sugere que é um espelho do que vem depois, antecedendo-lhe, e "presente, como um húmus invisível cheio de uma energia ameaçadora", que "os corpos de Tong e Keng irradiam, cada um à sua maneira, uma espécie de vitalidade animal e secreta que percebemos como se percebe um odor ou um sabor sutis, ainda longínquos" (p.180). A primeira parte é, portanto, "uma sucessão de circunstâncias que funcionam como índices da antecipação secreta do destino que os espera" (p.181). Ela ao mesmo tempo espelha e antecipa o momento seguinte, mais 'real' (embora mítico) que aquele que aparenta ser o primeiro 'real', numa fabulosa inversão do que Zizek faz com *Estrada Perdida*.

Só que o lance é que o espelho sempre refaz a imagem como invertida. O 6 vira 9. Embora mostre o recrudescimento do animismo na urbe para, depois, reconfigurar o espaço e mostrar sua extrapolação na selva, a lógica temporal de *Mal*

*dos Trópicos* é mais sofisticada e obtusa que a de uma dialética *primeiro* aprisionamento, *depois* libertação ou implosão (a morte, ou transformação da ordem simbólica). Não há um lado que perfaz um o fantasma do outro. A primeira parte é um ato de civilização e também de sedução. Várias situações dão a indicar o 'disfarce' necessário e a 'educação social' de Tong da qual Keng, em alguma medida, participa como instrutor. Ele ensina o camponês a dirigir um caminhão, assina um documento quando ele não sabe escrever, empresta a roupa de exército para ele tentar arranjar um emprego numa loja de sapatos, etc. Também existem muitas ocasiões de 'flerte' (entre Tong e Keng, entre Tong e uma mulher numa caminhonete, entre Keng e outro homem no banheiro do cinema, enfim, entre ambos e a câmera) que culminam na lambida de mão e o desaparecimento de Tong na escuridão para tornar-se memória petrificada numa fotografia *still*. A disposição do soldado em aventurar-se numa caverna e pôr-se em risco de vida inexistente naquele momento, e ele emputece sob a sugestão do companheiro quando visitam o templo. Depois é que ele se joga de corpo e alma ao desconhecido. Tomando as duas ficções como universos diegéticos isolados, a interação entre elas funciona como uma espécie de força magnética contrária, libídica, num movimento de dois círculos concêntricos, um no sentido horário, e outro, anti-horário. Na contramão da *perseguição*, a primeira parte é toda *sedução*. Sem embranhar-se na selva, ela é o agente formativo e civilizacional. Ao invés de Keng fundir-se a Tong, é Tong quem funde-se a Keng, veste sua roupa, torna-se humano e civilizado, disfarça-se. Neste sentido, a estrutura narrativa de *Mal dos Trópicos* opera como um duplo jogo concêntrico entre a jornada de seus dois personagens. Faz da sua bifurcação o desdobramento necessário de um no outro. Keng representa a Ordem (o soldado, o Estado) e persegue uma memória (um fantasma da natureza?) que lhe seduz até entregar-se e ser devorado, transfigurar-se e dissolver-se em outro. Já Tong é um Eros sedutor que civiliza-se para engatar seu alvo, invocá-lo a seu próprio mundo para apoderar-se dele e, poder, assim... existir. Levá-lo à floresta, o espaço primitivo e politeísta que tem mais a ver com vida que morte; uma rota de fuga que permite ser visto aquilo que sempre ali existiu, a Zomia animista.

Sobre esta dinâmica particular da perseguição, também é ilustrativo o caso de *Memória* e seu impulso 'sonofílico' (em referência à coincidência do ato de 'dormir' e 'ouvir' na língua portuguesa). No princípio do filme, Jéssica ouve um som estranho



enquanto dorme num quarto em Medellín, à espera da recuperação da irmã. O ruído (na verdade, mais um baque seco) passa a perturbar sua vida cotidiana, e ela procura algum jeito de tratá-lo e eliminá-lo para poder ficar em paz. Primeiro, o ruído é experienciado como doença, talvez um índice de depressão ou ansiedade, como várias vezes lhe é sugerido. Então, de forma algo misteriosa, a trajetória da personagem a conduz para o mato, um espaço mais holístico onde ela eventualmente será como que levada à verdade daquele som: a gravação de um relato oral do passado que a mulher captou sendo como que uma antena dele no presente. Ela o descobrirá e irá reproduzi-lo. Nesta região fora do centro, ela também é mostrada que estátuas, crânios e pedras tem memórias, discursos e universos possíveis contidos em suas próprias interioridades, assim como os fantasmas, os carros e as aeronaves. O filme conclui-se com uma condução rítmica e cênica tão bem executada como poucas na história do cinema, quiçá só comparável mesmo ao final de *Mal dos Trópicos*. O riacho flui, as árvores chacoalham ao som dos grilos. Duas pessoas quaisquer da cidadezinha, paradas na porta de uma tenda, onde há uma penca de bananas penduradas, olham para o nada. Um soldado espera. Uma nave alienígena levanta voo e desaparece. O tempo flui com sua tranquilidade teogônica. Há um tempo politeísta, que tudo permite e tudo abraça, pois o seu mundo é o mundo síncrono de todos os mundos possíveis.

Os dois Hernáns que aparecem no filme produzem uma relação especular entre eles. Eles representam duas formas tecnológicas sonoras. O primeiro, mais jovem, procura através de uma manipulação digital de texturas, frequências, etc., a reprodução sonora do que está na mente de Jéssica. Ele cria o som digital modificando uma série de parâmetros, como que simulando-o. O outro, um pescador cuja função com as memórias e os relatos não tem a ver com recriação, e sim com armazenamento. Ele se descreve como uma espécie de disco rígido, e permite que a protagonista seja a antena de um relato do passado que ainda existe, uma memória arquivada e sem corpo, qual as tecnologias de reprodução mecânica que são, inclusive, emuladas na faixa sonora que nos conta o relato quando Jéssica visita a sua casinha no mato e descobre a origem do baque. Por um lado, *Memória* tem a ver com a inscrição física do passado nas coisas (estátuas, fósseis, e uma série de outras obsessões do cineasta) e sua transmissão telepática. Por outro, seu duplo texturizado refaz e dá forma aos restos de uma lembrança de segunda mão.

*Simulação* ou *metamorfose*, eis a questão! A resposta depende do que o espectador realmente se permite na sala escura.

O som representa a mesma espécie de intromissão fantasmática, produzindo um curto-circuito na rotina e como que a 'convocando'. É a pedra que cai antes de ser arremessada, o mesmo elemento sedutor e fantasmático que faz com que iniciasse a perseguição. É também o que mobiliza a imagem estática em breu que mostra Jéssica a dormir no início do filme. Funciona um pouco como o Tong de *Mal dos Trópicos*, o elemento de atração. Eros. Sua amarra temporal lembra as redes secretas de telepatia, atração e repulsão em *Nosferatu* onde o futuro é que clama o passado, está sempre dois passos à frente daquele que o persegue e produz a sua forma simbiótica de comunicação à distância. É o mesmo *unheimlich* das aparições fantasmáticas que seguem em jogo (a 'estranha' criatura), com uma diferença fundamental que talvez marque a distância de quase um século entre os filmes, a vida e morte de Murnau e sua reencarnação como Apichatpong. A obra expressionista de Murnau é herdeira direta da linhagem romântica de Casper Friedrich, para quem 'floresta' significava o espaço de fuga contra a civilização da razão. Ela é o 'outro' da ordem e, portanto, os seus fantasmas só podem ser a expressão de uma alteridade, o da loucura, mistério e dissolução do 'eu' cartesiano. Foi exatamente esta implosão da subjetividade e dissolução de si que a interpretação mitológica/psicanalítica de Mondzian viu em *Mal dos Trópicos* ao fazer dele a história de uma perseguição da ordem até sua pulverização. Mas *Nosferatu* o fez assim porque o seu tempo era o de um meio tecnológico especular, que gera à partir do real um corpo sem alma, o outro desejante que materializa as suas sombras, aquelas que, em tempos de consolidação das formas políticas burguesas, o sistema clássico continha, mas escondia.

A alternativa que Apichatpong nos dá é outra, na medida em que faz uma inversão de ênfase: a implosão do 'eu' da Ordem (Keng, o fundamento do Estado-Nação) não implica fim, morte, ou transitoriedade, tanto quanto libertação de uma verdade tão mais primitiva e real que a primeira. Uma verdade tolhida, mas refratária, que só pode existir com plenitude afastado do mundo da cidade, na selva distante de Isan. Esta verdade só pode ser dita num tempo onde a experiência cinematográfica é texturizada, capaz de executar 'simulações' ao invés de espelhos; e onde os meios foram substituídos pelas mídias num universo que abriga muitos

mundos possíveis. É o mundo capaz de mostrar uma floresta onde sobrevivem espíritos e raças de outros tempos, modos e estados como as da Zomia. É para lá que Tong irá seduzi-lo, lambe-lo o corpo para fazer-lhe sentir alguma coisa. Depois, fará da sua floresta uma miríade de sensações corpóreas, do mesmo jeito que faz o cineasta com o espectador, explorando cada som e cada textura visual para inserir-lhe naquele espaço simulado, fazê-lo perder-se também em sua caça.

A linha que separa a simulação da metamorfose, a passagem entre a experiência daquilo como uma aventura que permite tornar à casa o mesmo ser ou a experiência de um salto ontológico a outra forma de existência que nos faz compreender que há mais entre o céu e a terra que a nossa vã monologia, em suma: a diferença entre a arte e o nada... é uma jornada iniciática que só o espectador, individualmente, pode cruzar. Ao acender as luzes, depois de *Mal dos Trópicos*, não desaparece simplesmente o vampiro frente à luz do sol. Cabe a cada um de nós decidir em que mundo é que realmente vivemos.

## CAPÍTULO 5. INFLEXÃO E DIGRESSÃO, A POÉTICA DE MIGUEL GOMES

### I. Do Escambo à Dívida

As geleiras do Canada que são o habitat dos aborígenes retratados no *Nanook, O Esquimó* (1922) de Robert J. Flaherty, até parecem o um cenário perigoso neste que é um dos mais canônicos filmes da história do documentário. Mas o entusiasmo com que o cineasta captura as formas de vida esquimó não deixam transparecer a morte que o ronda - a não ser na cartela inicial que diz que, poucos meses depois de protagonizar o filme, o aborígine que ganhou a alcunha do título faleceu por passar fome. O fato é que a representação etnográfica da comunidade esquimó ganha um relevo muito romantizado, e transforma-se na própria resistência/adequação à natureza virgem. Eles caçam desta forma, possuem certos hábitos de transporte, alimentação, habitação, trocas, etc., em função dos arredores [do mesmo jeito que Flaherty retrataria os pescadores de *O Homem e O Mar* (1934) sob a sugestão de John Grierson]. Ao mesmo tempo, eles representam o fascínio ocidental da época, em plena segunda revolução industrial, com a mítica sociedade pré-civilizada e aborígine e seus hábitos curiosos. O trabalho etnográfico, a pesquisa minuciosa e dedicada de Flaherty, seu ímpeto por aventurar-se nos confins do mundo com uma câmera para descobri-lo, convive com, por outro lado, um desejo de recriar e ficcionalizar de maneira mítica estas mesmas formas de vidas que descobriu. Não filmou em habitações reais, mas teve de “construir um iglu que fosse grande o suficiente para filmar as cenas em interiores”<sup>340</sup>, maior que qualquer outro real. Nanook e sua família “não estavam realmente vestidos em roupas de inuítes, e houveram enormes problemas e custos para encontrar-lhes roupas que deveriam estar utilizando se fossem aparecer às telas como invites genuínos” (p.85). A cena em que caça uma morsa foi algo que Nanook sabia fazer, mas não o teria feito se não para o filme, pois era uma prática do passado. Habitualmente, usava armas de fogo para caçar, e não arpões. Que Flaherty teve de refilmar toda a obra

---

<sup>340</sup> CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye - The Life of Robert J. Flaherty*. Harcourt, Brace & World: Nova Iorque, 1963. p. 84

depois de acidentalmente incendiá-la na primeira expedição é apenas mais um atestado do quão um dos primeiros documentários etnográficos da história é baseado numa grande fantasia do cineasta, o mito ocidental do bom selvagem. “O homem branco que tenta mostrar o que é a vida do esquimó normalmente a manipula para o filme”, escreveu Arthur Calder Marshall. Como documentário histórico, “*Nanook, o Esquimó* era um filme de costumes qual, de maneira mais crú, o eram os shows de Faroeste de Buffalo Bill Cody”.

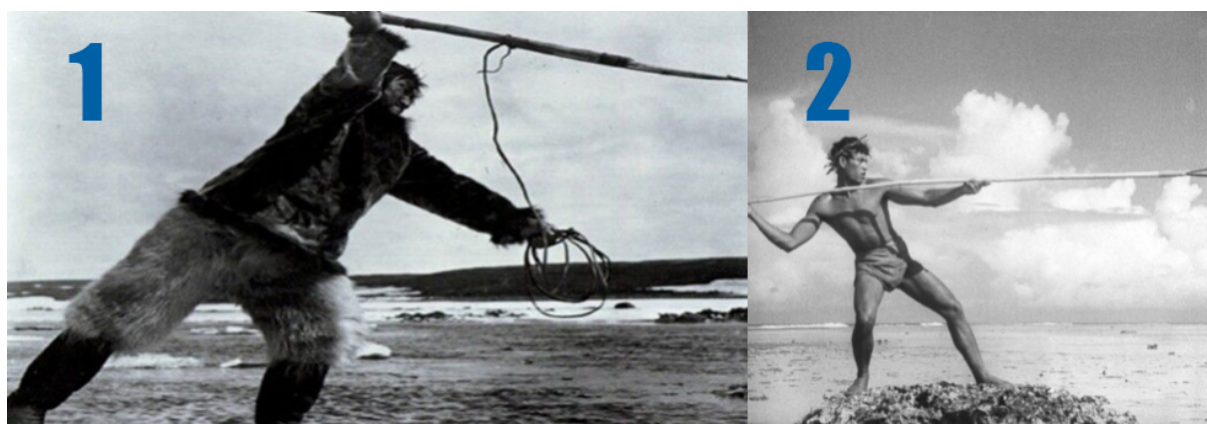
Com os olhos de hoje, é um pouco fácil condenar moralmente o que Flaherty fez. Mas é notável o seu espírito desbravador numa época em que era raro alguém jogar-se em águas tão perigosas com uma câmera, apenas para ver o que acontecia ou porque isto dava uma boa cena. Por exemplo, seguiu a sugestão de Nanook e viajaram à pé por 200 milhas rumo ao Norte, durante oito semanas, para rodar um bom ‘*aggie*’<sup>341</sup> dele caçando ursos em hibernação; mas não encontraram nenhuma, perderam os cães guias, mortos de fome, e apenas por muita sorte sobreviveram. Tudo para registrar (ou melhor, reencenar) hábitos que não existem mais, realizados graças à destreza física de humanos mais adaptados à natureza que nós, seres modernos e urbanos. Este tema algo romântico e nostálgico ecoava aspectos da própria biografia de Flaherty: filho de um imigrante que fugiu das grandes fomes de batata na Irlanda para tentar a vida como minerador, o documentarista acompanhou o pai na sua trajetória por cidades limítrofes como Rainy Lake in Ontario e foi expulso da escola de mineralogia porque preferia conhecer o mundo selvagem na prática que na teoria; depois, viveu uma vida nômade aventurando-se em expedições financiadas por empresas atrás de minérios. Sua missão ao Norte foi sim “uma peregrinação humanista pelo progresso, talvez provocado por seu pai, mas inspirada por uma espécie de sentimento religioso” que vinha de sua mãe. Era para ser “um filme dos inuíte para os inuíte, ‘do povo para o povo’ na medida em que isto fosse possível”, só que era também um filme sobre o próprio Flaherty.

No entanto, estamos falando de um tempo onde esta espécie de desbravamento, seu ímpeto de contato com o real, e seu espírito cinematográfico antropológico envolvendo uma aventura de risco eram algo inovador. Contrastava com as mais estereotipadas imagens de migrações dos operadores dos Lumière ou dos realizadores de *newsreel*, e encontrava apenas pontuais equivalências no

---

<sup>341</sup> Expressão utilizada pelo esquimó para se referir a ‘filme’.

período silencioso - antecedido por *Na Terra dos Caçadores de Cabeça* (1914, dir.: Edward S. Curtis), e depois sucedido por outros como *Chang: Um Drama da Selvageria* (1927, dir.: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack), *O Épico do Evereste* (1924, dir.: J.B.L. Noel), *Maria do Mar* (1930, dir.: Leitão de Barros) ou ainda os filmes de Marc Allégret no Congo e de Major Thomaz Reis ou Silvino Santos na Floresta Amazônica. Todos estes, em diferentes graus, também recorriam a artifícios ficcionais, falseavam os hábitos do presente e pareciam fazer do ímpeto antropológico um *fugere urbem* em direção à natureza profunda contra a elogiada aceleração das metrópoles. Algo que foi, em certa medida, o projeto cinematográfico de Flaherty até o seu último longa-metragem, *A História de Louisiana* (1948). Não é exagero pensar que era um pouco este mesmo estado de espírito que o mobilizou a lançar-se de maneira independente para a Polinésia depois das empreitadas frustradas com os grandes estúdios de Hollywood em meados dos anos 1920s, acompanhado de outro cineasta igualmente afeito à liberdade e buscando ares novos depois de meia década de fracassos comerciais com a Fox.



A história da realização de *Tabu* é bem descrita por Mark J. Langer<sup>342</sup>: a interrupção nas filmagens de *Acoma*<sup>343</sup> pela Fox e o fim do contrato de Murnau com o mesmo estúdio levaram os dois cineastas a marcarem um encontro e desenvolverem um roteiro intitulado *Turia*. Seria uma produção independente dirigida por ambos e financiada pela Colorart Studio, uma pequena empresa que se dizia dona de algumas franquias relacionadas à Technicolor. Os dois partiram para a

<sup>342</sup> LANGER, Mark J. "The Making of a Film". *Cinema Journal*, Vol. 24 N. 3 (1985). University of Texas Press.

<sup>343</sup> Um projeto nunca terminado de Flaherty para a Fox que envolvia uma tribo da região de Acoma Pueblo, em Santa Fé.

Polinésia e prepararam o longa-metragem, mas o dinheiro nunca chegou. A parceria com a Colorart foi rompida, e Murnau financiou o filme por conta própria, em parceria com Bill Bambridge. Aos poucos, o roteiro de *Turia* foi tornando-se o de *Tabu*, e as dificuldades de trabalharem juntos fazendo-se evidente. Em cartas para a esposa, Flaherty acusava o temperamento germânico de Murnau, sua insistência em rodar os mesmo planos inúmeras vezes (enquanto o documentarista queria fazê-lo o mais rápido possível), e sua incapacidade de “conseguir ações naturais” (p. 55). Em confiança aos colegas, Murnau reclamava que Flaherty não sabia dirigir, e não confiava deixar nas mãos dele a realização de certas cenas, mesmo quando queria descansar. A função prática de Flaherty no set foi paulatinamente reduzida, e rapidamente Murnau tornou-se o habitual déspota. Embora o roteiro propriamente dito tenha sido uma contribuição majoritariamente de Flaherty, as alterações do projeto original indicam que um bocado das sugestões partiram do alemão. Originalmente, a divisão em duas partes de *Turia* era mais estritamente um espelho negativo uma da outra: uma mestiça casada com um europeu se apaixona por um mergulhador e foge para retornar à sua terra natal; no Tahiti, o nativo aposta suas pérolas e contrai uma dívida com um mercador chinês que o levará à tragédia. O tema abordaria claramente “o mal que a civilização européia traz para a Polinésia, na medida em que não-nativos corruptos atrapalham o paraíso idílico” (p. 49). Quando o projeto se metamorfoseia é que surgiu a questão da virgem prometida aos deuses, do amor proibido e da vingança divina, assunto tipicamente *murnauniano*, fruto de uma lenda ouvida por Flaherty dos aborígenes locais que também resguarda fortes semelhanças com o roteiro de *Acoma*.

À partir daí, não creio que o *Tabu* de Murnau seja mais um filme sobre a colonização da Polinésia como fruto de uma violência literal. Ao menos não diretamente ou tão preto-no-branco quanto deveria ser em *Turia*. Nada no resultado final indica um olhar etnográfico que substitui a vida pura dos aborígenes das ilhas do Pacífico Sul pelo adentrar paulatino do capitalismo, encarnado pelo mercante chinês, e da modernização na região. Foi assim que, em linhas gerais, foi percebido por parte dos intérpretes do filme que consideram a divisão do longa-metragem em duas partes - evocando o poema de Milton (*Paraíso e Paraíso Perdido*) - uma “divisão clara entre a ilha habitada apenas por nativos e aquela outra sob a lei

colonial direta, com sua polícia local e postos comerciais”<sup>344</sup>. *Tabu* não é um relato sobre “a destruição das culturas extra-europeias, neste caso, da cultura da Polinésia, sob a influência de um intervencionismo político, econômico e cultural europeu”<sup>345</sup>. A gênese do projeto talvez tivesse parcialmente este propósito, mas é de se imaginar que foi justamente o que o cineasta alemão recapitulou do roteiro inicial de Robert J. Flaherty. Quem escreve hoje sobre *Tabu* atribui toda a romantização do ‘paraíso’ aborígene original ao espírito germânico de Murnau contra uma minuciosa etnografia frontal e direta que Flaherty desejava empregar, e, de algum modo, se supõe que por isto que os dois brigaram. Assim, o documentarista norte-americano procurava um registro etnográfico preciso dos povos aborígenes daquele conjunto de ilhas, um ‘documento’ a *ipsis literis*, e Murnau impôs aos corpos canoieiros a luz dramática, a fantasia dos costumes e da natureza, a imponência do mar, as ondas, a saliência dos indígenas que escorregam por cachoeiras, nadam e caçam com arpões, etc. Em suma, que o cineasta alemão romantizou de forma fetichista um paraíso natural dos malasianos pré-capitalistas que, na segunda etapa do filme, é corrompido pelos processos coloniais. O problema é que basta assistir ambos os filmes supracitados, ou ainda *O Homem e o Mar* e *A História de Louisiana*, para perceber o quão a etnografia de Flaherty era também extremamente ficcionalizada, calcada em personagens-tipos, e romantizadora de costumes e hábitos da vida pré-moderna antes que o capitalismo viesse destroná-la. Inúmeras vezes, o documentarista norte-americano reclamou nas cartas à sua esposa a nostalgia dos métodos que pode empregar em *Nanook, o Esquimó* (1924) ou *Moana* (1926), este último que recebeu pela primeira vez na história do cinema a alcunha de ‘documentário’<sup>346</sup>.

É claro que o talento artístico de Murnau e sua capacidade ímpar de traduzir esta “etnotopia”<sup>347</sup> em imagens fortalece a suposta idéia de que o filme é uma ‘nostalgia das origens’, e que ele encena “a beleza/bondade dos povos da Polinésia, ‘as felizes primitivas raças’” com muito mais pujança que a câmera documental,

---

<sup>344</sup> MEDEIROS, Paulo de. Post-imperial nostalgia and Miguel Gomes’ *Tabu*. *Interventions*, Vol. 18. N. 2., 2015. p. 210

<sup>345</sup> REPUSSARD, Catherine. Mito e Colônias na República de Weimar. *Outros Tempos*, vol. 13, n. 22, 2016. p. 116

<sup>346</sup> Ver *Ibid.* LANGER, 1985

<sup>347</sup> *Ibid.* MEDEIROS, 2016



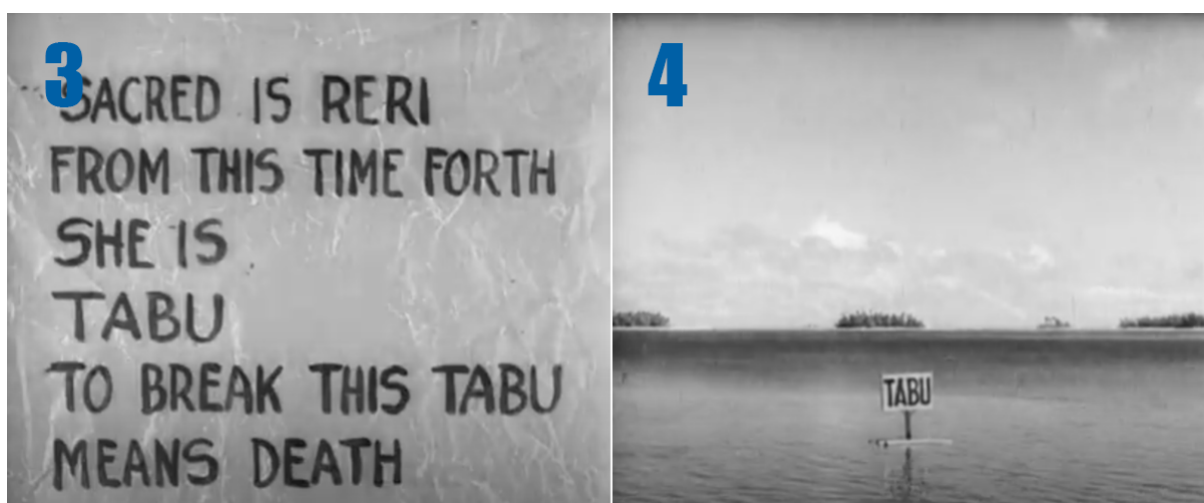
imediatista e etnográfica de Flaherty pudera fazê-lo em seus filmes anteriores. Mas há uma certa miopia em não ver que, se o cineasta alemão o faz de forma tão obtusa, é menos para reproduzir a cultura colonial que “implementa uma verdadeira ‘patologia do retorno’” num “imaginário do Éden-Taiti, do bom selvagem de beleza artística que faz eco ao culto do corpo”; que justamente instaurar o mito para confrontá-lo logo em seguida, na segunda parte. A bem verdade, *Tabu* é dos raros filmes silenciosos - o canto do cisne de uma época - que nem faz adesão panegírica à modernização e à vida nas metrópoles (das sinfonias de Vertov, Ruttman, Lustig/Kemeny, às comédias românticas de De Mille nos anos 1920s), nem assume a postura de idolatria ruralista ou a fé numa pureza provinciana ou aborígine estereotipada. É justamente este embate ideológico de uma época situada entre o mito tradicionalista e o elogio ferrenho à urbanização que, como em *Aurora*, agora *Tabu* vinha implodir. Neste sentido, da minha parte, não acredito exatamente que Murnau “recorra a esteriótipos raciais” para mostrar “como o capitalismo é um forte elemento de corrupção”<sup>348</sup>, e nem que ele seja produto reformista de uma “‘nostalgia das origens’ que atravessa com força o conjunto da produção literária e visual colonial alemã”. O uso da perfeita adequação do homem a seu meio, do protótipo do caçador, mergulhador e nadador, é idolatrado na primeira parte, mas isto não significa que o movimento da trama não o desloque para outro lugar.

No fundo, *Tabu* é um filme sobre dívida. Não falo de dívida econômica, exatamente. O curioso é que se o tema focasse mesmo na acusação ao processo de mercantilização de Bora-Bora pela ocupação ocidental, ele teria muito bem se encerrado com o seu protagonista caindo vítima de sua ganância pela pérola proibida, como no roteiro original de *Turiah*. O herói vai lá, enfrenta o tabu das águas e vence; traz a pérola de volta para quitar suas dívidas e comprar uma nova passagem de fuga. No mundo do capital e dos cálculos, ele se sai relativamente bem no fim das contas. E se a dívida monetária para com o mercador chinês atormenta Matahi tanto, ao ponto dela sucumbir ao enfrentamento do fantasma de Hitu - o súdito incumbido da proteção de sua castidade, a representação do castigo divino e da submissão à tradição -, ela é apenas um lembrete de uma perseguição que, no fundo, lhe antecede.

---

<sup>348</sup> *Ibid.* REPUSSARD, 2016. p.123-4

Isto, por outro lado, também não quer dizer que esta 'dívida' em torno do qual o filme se centra é apenas a de dois personagens para com a sociedade tribal que abandonaram após transgredir uma de suas leis morais mais hirtas, a da virgem sagrada, que impõe uma proibição sobre seres, objetos e lugares. É verdade que a palavra 'tabu' porta esta etimologia e é originária de certos dialetos da mesma Polinésia onde os dois cineastas rodaram o longa-metragem, mas o filme não adentra este quinhão de forma simplista ou faz do romance dos dois personagens (exageradamente acusado de ser um romance de aspectos hollywoodianos) o mero elemento de transgressão e/ou superação da sociedade primitiva. Ele não faz o argumento que “as culturas polinesianas, apresentadas como verdadeiras ‘culturas da felicidade’ geram elas mesmas sua própria destruição, devido à sua ancoragem na superstição”. Ou seja, que os germes inevitáveis de suas ruínas estariam nas suas crenças mais básicas. Na medida em que a *dívida* dos personagens não é a de um misticismo associado à tradição, ela também nada tem de católica. Não é que os jovens Reri e Matahi, ao desobedecerem a proibição, cometem o pecado original e são expulsos do paraíso como o Adão e Eva no poema de Milton, apenas para depois serem perseguidos pelo destino. É dívida como um problema que antecede a religião e o capital.



Há dois tabus, e o que instaura ambos é a palavra escrita (fig. 3 e 4). O mundo idílico repleto dos momentos coletivos de apreciação natural na primeira parte do filme é bruscamente interrompido pela mensagem que vem de fora, um pergaminho que estabelece a proibição sobre a virgem sagrada. Depois, é uma placa com a palavra que é colocada em meio ao mar para indicar o lugar onde não

deve-se mergulhar para caçar pérolas, pois há um tubarão violento. No primeiro caso, a palavra escrita instaura o pecado. Ela vem de fora da comunidade, do reino dos mares, ao invés de como uma lei pétrea interna ao próprio mundo natural que o paraíso idílico filmado por Murnau constrói. No segundo, é uma lei de precaução, um aviso sobre um perigo mais lógico e racional, operando com o mesmo cálculo funcional que tudo no mundo do 'paraíso perdido'. A opção deliberada de fazer um filme silencioso num momento em que Hollywood já completara majoritariamente sua transição para o sonoro confere “um valor mais universal, e assim de todos os tempos” do mundo mítico. Mas o que ele faz é principalmente reforçar a idéia de que a palavra é que é o pecado original. Ela interrompe o mundo natural. Creio que é importante dar ênfase a este aspecto, pois muito se incorre num erro comum de interpretação de *Tabu*. A condução de uma parte à outra no filme é fundada na fuga e na perseguição (como em *Aurora*), mas o que faz a diferenciação entre ambas as partes não é o espelho negativo da paradisíaca Bora-Bora da inocência na corrupta ilha da comercialização de pérolas, as leis da tribo contra as leis financeiras da civilização ocidental. A palavra que vem de fora, a ordem adjunta de um conglomerado de ilha que estabelece a proibição, é ela mesmo o excedente, aquilo que encerra a vida tribal - uma vida sem palavras, e portanto, sem leis. A passagem de um mundo a outro está na fuga que a palavra impõe. Ela estabelece a lei social onde antes não havia, quando as experiências podiam ser vividas com alegria e naturalidade.

A palavra também estabelece a *dívida*. Ou melhor, serve para firmá-la. Eis o que me parece o assunto de *Tabu*. É sabido que a própria escrita foi inventada na Suméria antiga, e que historiadores concordam que sua instrumentalização tem a ver com a contabilidade, com o registro de quem deve o quê a quem. Isto tudo antes da invenção mesma do dinheiro ou do capital. Com efeito, "quando os economistas falam sobre a origem do dinheiro, por exemplo, eles sempre consideram a dívida algo secundário. Primeiro vem o escambo, depois o dinheiro; o crédito só se desenvolve posteriormente"<sup>349</sup>. Em seu embate com o “reino da fantasia do escambo” (p.36) que teria fundado a disciplina da economia, David Graeber descreve no brilhante *Dívida: os Primeiros 5.000 anos* a forma como se elocubrou o mito de que a invenção do dinheiro sucede trocas baseadas no escambo, “um

---

<sup>349</sup> GRAEBER, David. *Dívida: os primeiros 5.000 anos*. São Paulo: Três Estrelas, 2016. p. 33-4

exercício puramente imaginário” que “não há nenhum indício de que isso um dia aconteceu” (p. 42). Os registros indicam que a prática do escambo como método de troca era mais utilizada entre grupos inimigos que como fundamento de uma sociabilidade coesa onde as pessoas não estivessem dispostas a engalfinharem-se umas com as outras. “Alguns dos primeiros documentos escritos que chegaram até nós são tabuletas mesopotâmicas com registros de créditos e débitos, provisões distribuídas pelo templo, dinheiro devido pelo aluguel das terras do templo, com o valor de cada item especificado precisamente em grãos e prata” (p. 33), comenta o autor, adicionando que esta espécie de texto revela “que sistemas de crédito desse mesmo tipo na verdade precederam a invenção das moedas cunhadas em milhares de anos” (p.28). Neste sentido, a noção de dívida como o berço originário da escravização/submissão é que antecedeu a invenção de um sistema monetário. Este surgiu precisamente para que ela pudesse ser calculada em numerais. Ela é o próprio motor social, na medida em que ‘honrar à dívida’, por mais ilógica que ela seja, significa refundar perenemente o pacto que mantém coeso um mundo; uma questão de (falsa) moralidade.

A relação entre palavra, transgressão e dívida é circunscrita de formas diferentes nas duas partes de *Tabu*. A narrativa da primeira parte é bem direta: antes, tudo era simples em Bora-Bora, homens e mulheres caçavam, divertiam-se, nadavam e amavam-se, o retrato edênico que mesmo antes do fim do ‘paraíso’ será destruído. Até que vêm a mensagem dos reinos de fora para fundar um pacto moral, fincar uma proibição, separar os ‘amantes naturais’ e produzir tanto uma ordem quanto a sua possibilidade de transgressão. O bilhete do senhor é claro e direto; aquele que desobedecer não será apenas banido da sociedade, mas também infinitamente perseguido. Ele contrairá uma dívida perpétua. É o que acontece com o casal Reri/Matahi. Os dois fogem, então, para a ilha onde há o comércio de pérolas e os brancos é que reinam, passam ao universo dos numerais. Inicialmente, o casal reencontra a mesma sensação de felicidade plena de outrora, que é simbolizada pela repetição das cenas de dança agora regadas a álcool. O endividamento monetário não é inicialmente uma questão na vida dos dois. O guarda policial é enfático ao dizer que Reri não conhece ainda o valor do dinheiro. Com efeito, a dívida monetária só aparece como forma de opressão nas ocasiões em que ela deixa de ser apenas um traço num papel, e se associa a esta dívida

histórica anterior e à quebra do primeiro tabu, estendendo o ato natural de opressão - por exemplo quando é preciso subornar o guarda da cidade para que ele não obedeça à lei e entregue o casal a Hitu, ou quando os dois precisam comprar uma passagem para outra ilha para dar continuidade à fuga do destino. Neste sentido, o casal fenece vítima não da dívida monetária, mas da outra que a antecede, inaugural do ser humano para com a sociedade e o estado que, na suposta passagem da natureza à civilização, é a primeira forma de opressão. A palavra e seu correlativo numeral virão apenas para estender e desenvolver a escravidão sistematicamente. É por isto que, no fim das contas, a dívida financeira pode ser paga. Mas a outra não, porque ela é sempiterna.

Assim, o discurso de *Tabu* sobre a colonização da Polinésia ganha um contorno bem diferente daquele que parece ser o do roteiro original de *Turia* e da fórmula mais dualística da época que opõe uma nostalgia da *natura* contra a corrupção da *civilitas* ou modernidade. A segunda é extensão racional da primeira, sua sistematização. A palavra que funda o mundo do comum sob as rédeas da lei é que lhe impõe. De algum modo, embora o destino de seus personagens seja fenecer como vítima, Murnau parece afeito a toda espécie de transgressão. Reri não compactua com os limites dos tabus, e beneficia-se de desrespeitá-los ambas as vezes. Isto porque na modernidade capitalista, quebrar o tabu é a única forma de quitar a dívida monetária. O protagonista mergulha e se arrisca para pegar a pérola, agindo em contravenção. Quem se entrega não é ele, e sim Matahi. Ela o faz por medo de Hitu. Neste sentido, é o medo da transgressão é que é o verdadeiro mal. Estranhamente, a biografia de Murnau contribui um pouco com este *ethos* social, e depois de advertidamente filmar em lugares que os habitantes locais consideravam proibidos e ‘tabus’, a já mencionada morte de Murnau teria sido também um acerto de contas, uma dívida a se pagar com o destino. *We owe God a death*<sup>350</sup>, dizia a famosa citação de Shakespeare em Henrique IV, *he that dies this year is quit for the next*.

---

<sup>350</sup> Trad.: Devemos uma morte a Deus. (...) Quem morrer este ano, ficará quite para o próximo.

## II. Prefiro não falar

Tudo no *Tabu* (2013) de Miguel Gomes aponta o ponteiro na direção contrária do que foi realizado por Murnau/Flaherty, à começar pela numeração invertida no ano de lançamento e quase um século de diferença. Em vários sentidos, ele é também um espelho invertido do clássico maldito silencioso. Do ponto-de-vista da realização, beneficia-se de um campo destinado ao cinema independente que não existia ainda na alvorada dos anos 1930s. Os primeiros festivais internacionais que estabelecem um espaço de circulação para o autoral surgem apenas no final desta mesma década, e é nas duas seguintes (1940s e 1950s) que um contra-circuito para as ditas cinematografias nacionais se instala de maneira definitiva, longe do campo hegemônico das salas de cinema tradicionais ou servindo de trampolim para elas. O *Tabu* de Gomes é o maior sucesso comercial da produtora *O Som e A Fúria*, um dos ases de Bragança na realização de obras autorais, e "o filme português com maior distribuição internacional"<sup>351</sup> graças ao intrincado sistema de co-produção e financiamento montado que envolve participação minoritárias de outros agentes no Brasil, na Alemanha e na França, além da participação de canais de televisão (RTP e ZDF/Arte), apoios públicos (ICA, Ancine) e fundos regionais de várias espécies. Esta moldura fez-se possível graças ao currículo da produtora e diretor, que havia obtido prêmios com seus dois longas-metragens de estréia *A Cara que Mereces* (2004), e principalmente *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), além de sua reconhecida carreira como curta-metragista. O filme participou da Seleção Oficial em Competição do Festival de Berlim, onde recebeu o prêmio da crítica, e circulou por mais de 70 festivais. Foi chamada de capa de importantes veículos internacionais de cinefilia como a *Cahiers du Cinema*, *Sight & Sound* e *CinemaScope*. No fim das contas, este campo alternativo de circulação possibilitou que, apesar do tímido lançamento em terras nacionais, obtivesse público e lucro exponencialmente superior ao de alguns sucessos comerciais portugueses da mesma época. Este *Tabu* obteve os louros que o seu homônimo do século passado não pode receber.

---

<sup>351</sup> CUNHA, Paulo e RIBAS, Daniel. "Quebrando Tabus: Para uma Análise dos Modos de Produção no Cinema Português Contemporâneo" em GARCÍA, F. G.; ALVES, P. (Ed.). *Ofícios del Cine: Manual para Prácticas Cinematográficas*. ICONO14/CITCEM, 2017

O *Tabu* de Gomes é também fatiado ao meio. Só que ele inverte os dois lados: começa pelo ‘paraíso perdido’ para depois mostrar o ‘paraíso’. Fica implícito o fato que, diferentemente da versão de Murnau/Flaherty, não se trata de uma história de decadência e destino trágico, tanto quanto um esforço ambivalente de rememoração, elucubração e genealogia, "partindo-se de um presente sem atrativos rumo a um passado mágico que se esvaiu" e desfrutando de *flashbacks* que "vão desvendando o enigma da ‘queda’"<sup>352</sup>. O díptico de Gomes "configura o presente como o tempo por excelência da renúncia, das frustrações e da decadência, em uma Lisboa contemporânea" (p.30). A primeira parte se desenrola numa capital anódina, moribunda, cinzenta e vazia. A ação "decorre em lugares de Lisboa construídos durante o Estado Novo", nomeadamente, "o Aeroporto da Portela, construído para a Exposição do Mundo Português, em 1940, mas que só foi inaugurado em 1942; o Cassino do Estoril, erigido nos anos 10 e objeto de forte intervenção arquitetônica nos anos 1960s; as Avenidas Novas e os Clivais, zona habitacional que surge em contraponto, como erigida para os mais desfavorecidos". Só que estes edifícios que eram signos arquitetônicos prestigiados e associados a um projeto de Portugal de outrora aqui surgem "esvaziadas de sua potência de sonho, de império", a "memória de uma construção discursiva interrompida, cerceada ou simplesmente esvaziada"<sup>353</sup>. Além disto, os espaços comerciais desta Lisboa são repletos de um *decór kitsch* que emula as savanas africanas e de outras colônias portuguesas - palmeiras, tucanos, jacarés - como que a reafirmar uma onipresente nostalgia imperial. Acompanhamos os últimos dias no final de ano, entre o natal e o réveillon, de três personagens femininas na terceira idade: Pilar (Teresa Madruga), uma melancólica ativista do Taizé que se interessa cada vez mais por sua estranha vizinha Aurora (Laura Soveral). O nome que faz menção ao outro clássico de Murnau<sup>354</sup>. Esta é uma senhora solitária e senil, que mistura as memórias do passado com os acontecimentos do presente, e é ignorada pela filha que vive no Canadá. É viciada em cassino e destila racismo para com a sua empregada - ela é o

---

<sup>352</sup> DUCCINI, M. (2016). O passado inabordável e a necessidade de imaginação: *Tabu*, de Miguel Gomes. *Novos Olhares*, 4(2), p. 29.

<sup>353</sup> PEREIRA, Ana Cristina. Alteridade e Identidade em *Tabu* de Miguel Gomes. *Comunicação e Sociedade*. Vol. 29. 2016 p. 322

<sup>354</sup> "O filme esteve para se chamar *Aurora* mas houve um realizador romeno que fez um filme com esse nome, o que me lixou", afirmou Miguel Gomes sobre o longa-metragem de Cristi Puiu em entrevista.

espelho de uma Portugal perdida no tempo. A terceira é Santa (Isabel Cardoso), a única negra das três, que cuida de Aurora com evidente apatia, educa-se no português em um grupo de voluntários para dar suporte a imigrantes. A vida modorrenta das três, é rodada em longas tomadas de onde emana uma palpável melancolia, até que é interrompida pelo falecimento de Aurora. Quando internada, ela havia deixado o endereço de seu amante do passado, Gian-Luca Ventura (Henrique Espírito Santo), que está em uma clínica geriátrica para idosos.



O relato de Gian-Luca Ventura [uma junção metalinguística meia-boca entre o primeiro nome 'aportuguesado' de Godard e o do protagonista de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa] sobre a vida extra-conjugal dos dois é o gatilho para que adentremos uma outra narrativa, que se passa em Moçambique durante os últimos tempos do período colonial. Nela, o registro se transforma visivelmente: a paisagem natural torna as imagens mais cândidas, com um clara-escuro rebuscado substituindo a anodinia cinzenta de antes; o ritmo é menos vagaroso, os ambientes mais preenchidos de vida, e o trato cotidiano entre os personagens brancos mais



afáveis; já os moçambicanos escravizados são frequentemente mostrados por um olhar filtrado de exotismo, compondo uma vista da savana que faz da África colonizada uma espécie de cartão-postal. Observamos um mundo que é majoritariamente silencioso, contado a nós pela alternância entre a narração de rememoração de Gian-Luca e alguns pontuais momentos de narrativa epistolar. A trama desenrola a chegada da família de uma jovem Aurora (agora encarnada por Ana Moreira) à colônia e sua vida por lá, o casamento com o marido rico e o sítio estabelecido ao pé do monte Tabu. Depois, como Gian-Luca (cá vivido por Carloto Cotta) chegou à região, avizinhou-se do casal e firmou amizade com eles através do comprazo do companheiro de banda Mario (Manuel Mesquita), quem viria a ser uma personalidade presente no relacionamento extra-conjugal entre ambos. O retrato da boa vida de opulência dos brancos na colônia - as partidas de *ping-pong* no pátio antes da chuva cair, as festinhas nas varandas, ou as desventuras de caça ao sopé das montanhas - entremeiam-se ao desenvolvimento do *affair* dos dois protagonistas. Aurora engravida do amante, e quando Mario descobre sobre os dois e os confronta, ela termina por matá-lo com um tiro. É a razão por que eles retornam à metrópole e nunca mais se falam, o 'crime' que, em princípio, justifica o declínio e estado de letargia do presente.

Embora a recepção do filme no geral tenha sido positiva à época, findo alguns anos, ele vem sofrendo críticas pontuais de fundo teórico pós-colonial sobre a representação mítica e nostálgica da África colonial à qual submete sua segunda metade. O argumento geral sofre de algumas variações, mas está bem amalgamado no artigo *Colonialismo como Realismo Fantástico em Tabu*, escrito por Lúcia Nagib. Um ataque frontal e taxativo ao filme de Gomes, a autora considera que “o colonialismo como tal está inteiramente ausente da trama”<sup>355</sup>. O jacaré domesticado que é testemunha natural dos acontecimentos (e que espreita no cartaz de divulgação do filme) como ícone eurocêntrico da África, os retratos das danças e rituais dos moçambicanos, além da presença da população local nas cenas como mero acessório paisagístico, a trama de amores, apostas, caridade, que fazem pouca ou nenhuma menção à violência do colonialismo português em África - em suma, todos estes elementos fazem com que “esta fantasia impostora (suscite) uma sensação de mau presságio, de uma verdade sinistra à espreita no subsolo, cuja

---

<sup>355</sup> NAGIB, Lucia. Colonialism as Fantastic Realism in *Tabu*. Em LIZ, Mariana. *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. I.B.Tauris, 2018: Reino Unido. p. 224

forma e conteúdo permanecem desconhecidos, mas cuja realidade histórica é inequívoca”. Este *ausente* da obra é visto como problemático porque ele faz “desvios sistemáticos em direção a fabulações pessoais triviais sempre que uma questão social está em jogo” e torna a África colonial um grande safari de visita e prazeres que oculta a verdade histórica. Ele reproduziria “paródia de discursos oficiais dos tempos coloniais” (p. 227) - remanescente de *O Tarzan do Quinto Esquerdo* (Augusto Fraga, 1958) ou *Feitiço do Império* (Augusto Lopes Ribeiro, 1940) - de maneira despropositada e irresponsável. Isto é agravado ainda mais pelo fato dele recorrer ao que a autora considera “dispositivos realistas tradicionais” (p. 225): filmagem em locação, o uso de elenco não-profissional nos coadjuvantes africanos, a não-escrita de roteiros em cenas abertas ao acaso, o emprego de eventuais técnicas documentais e o recurso das tomadas longas. Haveria “um esforço igualmente notável para fundamentar toda a ficção no real” (p. 225) que convive com “dezenas de páginas em branco preenchidas com substitutos divertidos onde declarações políticas reais deveriam estar” (p. 223), resultando num retrato da África onde “tudo é ridículo, mas não há razão para rir, dada a enormidade da tarefa que coloca diante dos nossos olhos” (p. 237).

Em termos literais, o problema da representação que se fala pode estar bem fundado. Miguel Gomes nunca escondeu o desejo de fazer de Moçambique um palco cênico, um artifício de estúdio inventado para uma espécie de romance hollywoodiano, ao invés de um retrato histórico e político fidedigno das guerras de libertação. Como na Polinésia de Murnau/Flaherty, a ideia é um pouco que o esqueleto artificial chocaria-se com as paisagens autênticas. E quando indagado sobre referências durante as filmagens da obra, Gomes não raro menciona filmes como *A Lenda dos Beijos Perdidos* (Vincent Minelli, 1954), um musical onde dois caçadores norte-americanos embrenham-se nas montanhas escocesas até encontrar *Brigadoon*, uma cidade fictícia que mais parece sair dos estúdios da MGM do que um vilarejo real. O cineasta admitidamente jamais esteve na África antes de filmá-la, e afirma que todas as suas memórias sobre o continente são “de filmes que construíram uma mitologia africana”<sup>356</sup>. Partiu-se para Moçambique depois de rodarem a primeira etapa, talvez com este arcabouço cinéfilo mais que o

---

<sup>356</sup> OLIVEIRA, Luís Miguel. “Isto Chama-se Aurora - entrevista com Miguel Gomes”. *Jornal Público* 30/03/2012. Disponível em <https://www.publico.pt/2012/03/30/jornal/miguel-gomes-isto-chamase-aurora-24258623>. Acessado em 03/09/2023

conhecimento político, e sem um roteiro cinematográfico pré-estabelecido. Só que o nó górdio da questão é que Nagib acusa o filme de padecer daquilo que o filme no fundo investe contra. Não me proponho a adentrar esta seara de estudos pós-coloniais ao ponto de discutir os efeitos que esta espécie de representação podem ou não causar no imaginário social. Mas sem tergiversar, o filme é precisamente sobre tais efeitos, sobre como o retrato lacunar da África e a memória que se tem dela como uma savana paradisíaca, é parcialmente responsável pelo anódino Portugal de hoje, duas faces da mesma moeda, historicizadas às avessas.



O que a interpretação de Nagib ignora é que, não obstante o fato de *Tabu* confirmar os estereótipos coloniais da África, ele vai muito bem enraizar esta mesma representação lacunar na memória de um personagem específico que a organiza na forma de um relato. Em outras palavras, que há um ato de reficcionalização dentro do filme que o transforma não em um mero *flashback* inocente da coisa experienciada, e sim para fundar a representação da África no discurso e voz de

Gian Luca, à partir de seu ponto-de-vista subjetivo. Ele instaura um campo de representação 'em abismo', o salto ontológico do discurso de um personagem para o mundo instaurado por sua memória, afetos e expectativas. Leonardo Bomfim comenta a maneira como esta passagem de um filme a outro se dá no interior de *Tabu*, particularmente sobre a cena em que Gian Luca inicia sua fábula: "não há uma requisição, uma pergunta, uma provocação a respeito do passado de Aurora"<sup>357</sup>. O personagem começa a falar de forma enigmática, sem nenhuma interpelação. A reação de Pilar é um 'desculpe?' surpreso, de quem não entende bem. É como se ele repentinamente instaurasse um novo 'era uma vez' ainda antes da trama acabar, depois da morte da protagonista anterior. A passagem é feita através de uma dinâmica de plano-e-contraplano (fig. 8-11): a imagem seguinte já é preenchida por outra que pertence a outro espaço-tempo e estatuto ficcional, suturando a anterior com os mesmos quilômetros de distância entre o vampiro e a sonâmbula no já mencionado *Nosferatu* (fig. 14-15 no cap.1). Este dispositivo da narração antecedendo a metamorfose da trama, o gatilho do relato, é "uma recorrência, na paisagem contemporânea, o surgimento de uma nova história como algo que antecede ou promove uma metamorfose filmica", (p. 123) a "aparição da narração de uma história que antecipa ou estabelece um acontecimento disjuntivo que engendrará um recomeço narrativo" (p. 124). Leonardo Bomfim chama a atenção à semelhança do dispositivo de *Tabu*, por exemplo, com o de *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*, onde Raya Martin faz o 'era uma vez' do relato de um personagem retroceder-nos à Revolução Filipina de 1896 em registros imaginados que nunca puderam ser filmados.

Gian Luca e Aurora são dois 'retornados'. Entre o verão e o outono de 1975 - após o processo de descolonização africana e a Revolução dos Cravos -, chegaram a Portugal cerca de "meio milhão de colonos portugueses (...) oriundos dos Estados de Angola e Moçambique"<sup>358</sup>, cujo êxodo tinha "motivos essencialmente respeitantes à insegurança vivida nas ex-colónias africanas"<sup>359</sup> e que, considerados de

<sup>357</sup> PEDROSA, Leonardo Bomfim. *Era Uma Vez, Era Outra Vez...: A Experiência de Multiplicidade no Cinema Contemporâneo*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUC-RS, 2022.

<sup>358</sup> DELAUNAY, Morgani. Portugal e o regresso dos colonos de Angola e Moçambique - resposta governativa e memória em *Cidades*, n.44, 2002.

<sup>359</sup> MACHADO, Bruno. *Os filhos dos 'retornados': a experiência africana e a criação de memórias, pós-memórias e representações na pós-colonialidade*. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Geografia e Ordenamento do Território, na Universidade de Lisboa, 2011.

nacionalidade portuguesa, visavam uma reintegração ao território nacional. Os meios de comunicação os nomearam ‘retornados’, referindo-se também a um critério de demarcação racial, "uma vez que se refere à população branca de África" (p.2). A razão pela qual eles ou seus pais da geração anterior se assentaram nos territórios africanos na primeira metade do século XX eram diversas e heterogêneas, podendo ser "o gosto pela aventura, a liberdade invocada pelo imaginário africano, as oportunidades de ascensão social, a ‘fuga’ à realidade da metrópole ou, em última análise, a vaga procura de melhores condições de vida" (p. 38); mas invariavelmente faziam parte da política oficial do Estado Novo português, formalizada através do Acto Colonial de 1933 que, "como estratégia de pacificação e visando garantir a posse lusitana das terras", deram benefícios a imigrantes de diversas camadas sociais na Europa que moveram-se às colônias africanas. Assim, "permitiram a muitas dessas famílias prosperar economicamente e gerar descendentes que nunca tinham estado efetivamente em Portugal"<sup>360</sup>. A história pessoal e a motivação do assentamento de alguns dos personagens de *Tabu* é esclarecida por Gian Luca em descrições curriculares: o pai de Aurora abandonou um império de lanifícios na Covilhã<sup>361</sup> ‘por ressentimentos monárquicos’, e instalou-se na África onde enriqueceu exportando almofadas com penas de avestruz, antes de perder muito dinheiro com o vício no baralho; Ele mesmo, Gian Luca, saiu da casa paterna em Genova, atravessou o Pacífico Sul embarcado na marinha mercante, aportou no extremo oriente, viveu romances e todo tipo de desventura em Paris antes de terminar na África, atraído por suas ‘promessas de exotismo e vida fácil’, num emprego de boa posição numa pequena empresa de exploração de minérios, reputada por ‘ter relações fáceis com brancos’; Mario era um seminarista de espírito forasteiro, que abandonara a diocese por falta de vocação e retornara à África onde nascera depois da migração de seu avô, um homem que para lá fora enviado por pena perpétua na metrópole, ainda numa época que a colônia era sobretudo penal.

No pós-25 de Abril português, a recente Guerra Colonial teria se tornado "rapidamente um silêncio, algo que não era recomendável recordar publicamente, invisível e, portanto, reservada aos grupos directamente portadores da sua memória:

---

<sup>360</sup> SCHÜLER, Thais G.; RIBEIRO, Filipe; RIBEIRO, Orquídea M.; MAGALHÃES, Magna L. Reminiscências da paisagem angolana na pós-memória de “Retornados”: um estudo em Vila Real (Portugal). *Gragoatá*, Niterói, v. 28, n. 61, e54839, mai.-ago 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v28i61.54839.pt>

<sup>361</sup> Cidade portuguesa no distrito de Castelo Branco, província de Beira Baixa.

os ex-combatentes e as suas famílias”<sup>362</sup>. A Revolução dos Cravos marcou “a transformação oficial da Portugal multicontinental, multirracial do lusotropicalismo na Portugal europeizada e unida pós-imperialista”, a mutação de um mito noutra após o divisor de águas. A condenação da própria história imperialista passava por solapar os ‘retornados’ como bodes expiatórios, “colocados toda a responsabilidade colonial a seus pés”, de tal modo que a noção de colonialismo “tornou-se a presença e a ação daqueles vivendo nas colônias, deixando de lado quaisquer idéias que localizavam o colonialismo dentro do reino das estruturas políticas e econômicas”<sup>363</sup> que poderiam eventualmente pertencer à metrópole. Diante desta memória lacunar, uma fatia substancial da história da experiência da guerra colonial portuguesa foi formada pelas memórias pessoais dos ‘retornados’ e seus relatos para a geração seguinte. “Os fragmentos que sustentam a construção da pós-memória têm um enquadramento familiar, ou seja, estão conservados numa casa de família em que o filho da guerra cresceu”<sup>364</sup>. Do ponto-de-vista público, a violência imperialista e exploradora promovida nas guerras separatistas não podia se conciliar com relatos mais afáveis da vida individual de aventureiros que foram parar por lá por quaisquer motivos que eram normalmente bem subjetivos.

Na transmissão dos relatos por esta geração aos mais novos, segundo Bruno Machado, teria havido “um cuidado – intencional ou não – por parte dos pais em preservar as ‘boas memórias’, passando-as aos seus filhos, no desidrato de ter essas memórias como aquelas que pautam as histórias do passado africano, procurando-se escamotear muitas vezes alguns dos aspectos inegavelmente negativos da passagem dos portugueses por África”<sup>365</sup>. A violência tremenda do regime colonial português em sua última etapa (aquela como farsa, fadada à derrota num momento em que a Europa como um todo movia-se rumo à descolonização) é omitida da fala dessas figuras em prol de um retrato de “uma África idílica, paradisíaca”, composta por aspectos naturais que “vão das paisagens africanas, o clima, os cheiros que lhes foram descritos, mesmo os sons, assim como por

---

<sup>362</sup> RIBEIRO, Margarida Calafate; RIBEIRO, Antonio Sousa. Os Netos que Salazar Não Teve: Guerra Colonial e Memória da Segunda Geração. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, n. 11, Novembro de 2013. p. 28

<sup>363</sup> OVALLE-BAHAMÓN, R. “The Wrinkles of Decolonization and Nationness: White Angolans as Retornados in Portugal” (2003), parafraseado em *Ibid.* MACHADO, 2011. p. 4

<sup>364</sup> *Ibid.* RIBEIRO, RIBEIRO, 2013

<sup>365</sup> *Ibid.* MACHADO, 2011. p. 82

amizades, laços fortes”. As memórias são suavizadas, “como se a estes indivíduos coubesse também o papel de atenuarem alguns dos elementos que ‘mancham’ a experiência africana dos portugueses na derradeira década” (p. 84), e se tampouco falam de grandes glórias, sublinham uma existência tranquila, edênica, que é objeto de nostalgia. “A minha casa é o meu cantinho de África, tenho as minhas esculturas, os meus quadros, os meus livros, fotografias dos bons momentos e das paisagens [...] Na comida também se nota, tento sempre ter mangas, papaias, compro o picante para tempero”, descreve um dos entrevistados na pesquisa de Machado, “é importante porque me faz sentir um bocado lá, que não deixei lá tudo” (p. 77).



Miguel Gomes espelha na segunda parte de *Tabu* a África enfatuada do relato dos ‘retornados’, o ambiente pacífico, hedônico e natural, exótico e repleto de aventuras e amores dos brancos e subserviência dos negros, o retrato lacunar de um mundo sem contradições no âmbito social, rodado em 16mm e explorando a beleza da luz solar. A certa altura, Gian Luca insiste que a Moçambique da guerra colonial era objeto distante da pacatez da comunidade de negros que os rondava, um enclave cujas notícias ‘pareciam distantes e irreais’ e que, ainda que durante

algum tempo os brancos 'animaram-se e organizaram-se em milícias', isto não era muito mais que um passa-tempo ou uma ocasião social onde divertiam-se, como revelam os sorrisos amistosos trocados entre eles nos exercícios de tira-ao-alvo 'acompanhados de chá e biscoitos'. Mas mesmo a África sossegada de Gian Luca não pode esconder os arroubos de escravidão, ausentes na fala, mas mostradas torrencialmente nas imagens que a contradizem, de negros a lavrar e colher a terra, pegar chuva para recolher mesas de pingue-pongue, mutados e observando-os como paisagem, demitidos por falarem a verdade, mas sempre a servir os brancos (fig. 12-15). O capítulo 'paraíso' de *Tabu* aposta em um silêncio absoluto da ambiência, e sobrepõe as imagens de África apenas com a fala do narrador onipotente que nos guia por isto. Há aí uma citação direta ao original silencioso de Murnau/Flaherty, mas também uma outra curiosa inversão talvez tão grande ou maior que a alteração na ordem dos capítulos: enquanto no anterior, o que representava uma ameaça à Polinésia em sua adentrada na ordem social era a *palavra*, o que ameaça a Portugal do presente - a misantropa Portugal da crise econômica, do endividamento e da violência urbana mostradas nos jornais que Pilar surfa em seu laptop; uma Portugal que já adentrou o mundo dos mercados e do dinheiro, e está sufocada nele até o pescoço - é, ao contrário, o *silêncio* desta experiência colonial. A África colonial que nos é mostrada é artificial, parece às vezes saída de estúdios, porque ela é tão pouco verdadeira quanto o relato lacunar que a produz. O 'crime' colonial transforma-se num passional, de ordem pessoal, que justifica a infelicidade futura e o retorno à metrópole.

Enquanto no *Tabu* original, a divisão de capítulos obedecia ao deslocamento dos mesmos personagens a outro espaço (de Bora-Bora à Ilha das pérolas), permanecendo uma diferença muito mais conceitual e muito menos uma transgressão das regras ontológicas do mundo narrativo, aqui o 'de-trás-para-frente' é acompanhado por uma metamorfose da trama em outra através da *inflexão*, a transferência bakhtiniana da narração à palavra do outro. Esta distribuição é o elemento crucial para o discurso do filme que posiciona o mundo virtual da segunda parte como um derivado da voz de um dos personagens da primeira; um filme-dentro-do-filme, se quiser, mesmo que jamais retornemos ao tal original. Esta inflexão também se assemelha muito a uma outra, que acontece logo nos primeiros minutos do longa-metragem. Um explorador melancólico perambula pelas savanas



da África levando a cabo as ordens imperiais de dominação, mas motivado por curar-se da saudade da falecida ex-mulher. Os moçambicanos posam para uma dança ritualística e exótica enquanto ele suicida-se num rio para ser devorado por um jacaré faminto. O tom do prólogo instala “uma ambiência que remonta à estética dos filmes etnográficos clássicos” e seu efeito de “objetificação da alteridade”<sup>366</sup>, reminescentes dos filmes de Flaherty. Não raro ele é descrito como uma síntese da segunda metade. Mas a verdade é que, de um corte a outro, ele se revela não mais que um filme assistido por Pilar no cinema (fig. 16-17). O corte para a sala de cinema “desnaturaliza nossa própria fruição especular e instala a suspeita quanto a um espectador paradigmático”. Só que ele faz mais. O que ele revela não é que aquele “não é o mundo em sua referencialidade, mas um arranjo de imagens e sons que dão compleição a um relato que aspira a ser ‘verdadeiro’” (p.30). Pelo contrário, o que acontece é uma metalépsse, ou um recentramento da *ficção ficcional*, onde “o narrador ou um dos personagens executa um salto de balizas ontológicas para ainda outro sistema de realidade”<sup>367</sup>, conta-nos uma história rememorada para que adentramos as fronteiras estabelecidas como um mundo possível (o do relato ficcional do personagem sobre a África) dentro de outro mundo possível [a própria ficção original da Portugal contemporânea (fig. 18)] que nada tem a ver com referencialidade nenhuma. Na medida em que a gênese de um mundo possível é fruto de um relato ficcional, de uma voz que inaugura o novo ‘era uma vez’, a ficção dentro da ficção é o recentramento para um A’ imaginário dentro de outro A’ imaginário, fixando o nosso novo lugar através de um salto de fronteiras ontológicas para um mundo possível gerado à partir das expectativas, desejos e memórias de um personagem ficcional. Este *grounding* de uma narrativa noutra que as conecta é o principal responsável pelo esforço discursivo de *Tabu* em coadunar duas Portugais, que convivem numa só qual duas faces da mesma moedas; uma de passado glorioso e outra de presente tenebroso, uma das navegações, do imperialismo e das conquistas que, à rigor, já não existe fazem alguns séculos, e outra moribunda, rejeitada, ao mesmo tempo algoz e vítima de si mesmo.

É o retrato ambivalente de um problema identitário desta Portugal cuja auto-representação é, simultaneamente, a de um Próspero de suas colônias e do Calibã

<sup>366</sup> *Ibid.* DUCCINI (2016), p. 29

<sup>367</sup> RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University, 1991. p. 29-30

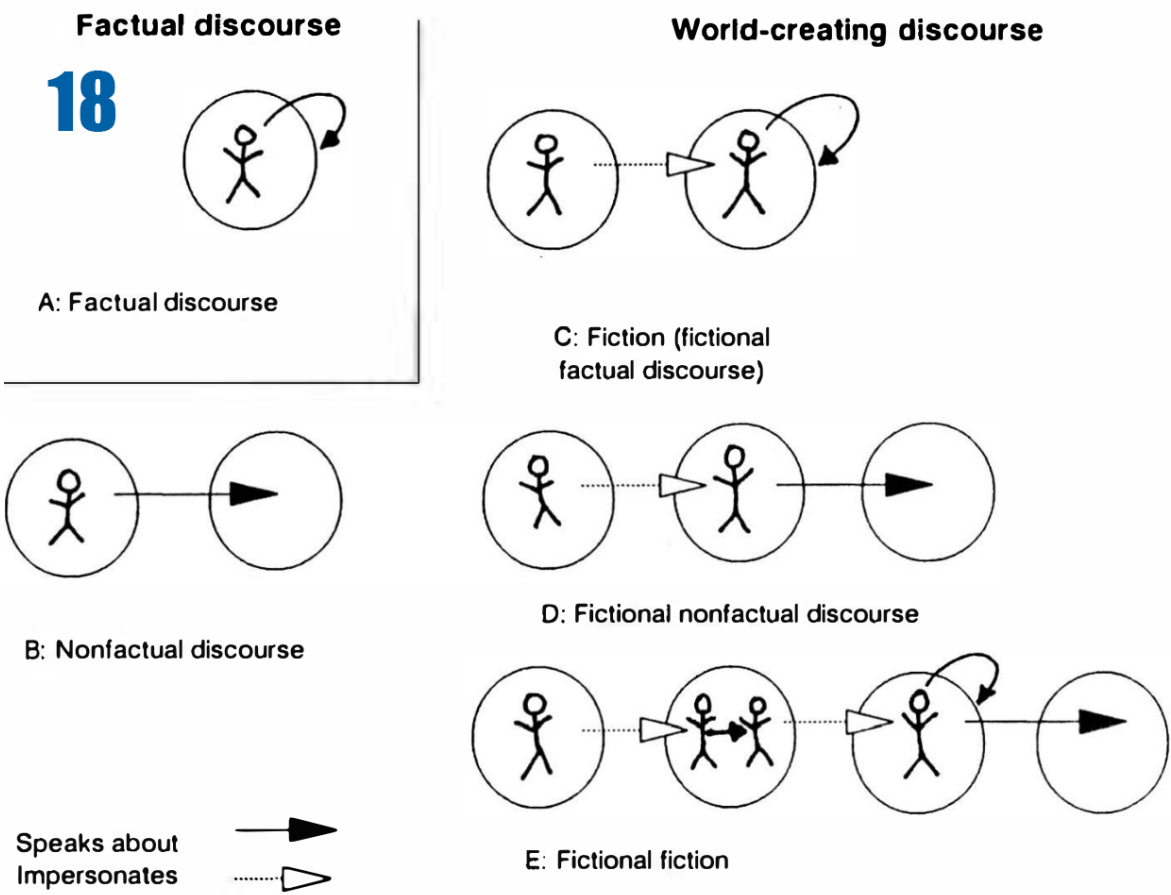


Figure 2  
The relation of speaker to described world  
in factual and world-creating discourse

da Europa. Recorrendo à alegoria shakespeariana, Boaventura de Sousa Santos descreve a experiência de imperialismo português à partir de uma “ambiguidade e

hibridismo entre colonizador e colonizado”<sup>368</sup>. É um dos mais antigos impérios ultramar e foi nevrálgico na ocupação europeia inicial do mundo, pois “através de Portugal e da Espanha, (que) a zona europeia criou a zona colonial”<sup>369</sup>. Por outro lado, perdeu rapidamente a sua relevância neste processo, virou um problema, e “tem sido desde o século XVII um país semi-periférico dentro do sistema capitalista mundial moderno”<sup>370</sup>, “dependente da Inglaterra, e às vezes uma ‘colônia informal’ dela” (p. 11). Foi o único império obrigado a estabelecer a sua capital em terras coloniais na primeira metade do século XIX. Durante a redivisão da África, foi escamoteado na Conferência Internacional de Berlim de 1884 e no Ultimato Britânico de 1990, perdendo terras e oficializando o seu lugar como nação europeia secundária ou terciária, um papel que só vêm sendo reafirmado nas últimas décadas frente à postura da ONU e da FMI na crise econômica de 2008. O esforço do Estado Novo de recobrar o imaginário magnânimo de império ultramar apenas para “impressionar a Europa, provar que é um Próspero legítimo”<sup>371</sup>, só teria perpetuado a manutenção de uma colonização ineficiente, marcada por déficits e excessos, “um país europeu periférico que insistiu em usar a violência para manter o seu controle sobre uma zona colonial considerada obsoleta” (p. 12). Assim, o “Próspero português não é apenas ‘calibanizado’; ele é o próprio Calibã do ponto-de-vista dos super-prósperos europeus”; assim como a Espanha, vítimas de racismo por sua origem mais escura, moura, e por sua mestiçagem. Em função disto que os portugueses não raro “foram frequentemente imigrantes, ao invés de assentados, em ‘suas próprias’ colônias”<sup>372</sup> e, em Moçambique, por exemplo, “não havia uma administração colonial coerente e eficiente”<sup>373</sup>.

Em *Tabu*, Miguel Gomes se aproveita do jogo ambivalente entre a miragem de Próspero nas colônias (o lugar das amizades, do afeto e da alegria) e a melancolia tétrica de Caliban no continente (a frieza e solidão das relações), para

---

<sup>368</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. "Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-identity". *Luso-Brazilian Review* Vol. 39, N. 2. 2002. p. 16

<sup>369</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. "Portugal: Tales of Being and Not Being". *Portuguese Literary and Cultural Studies*. Vol. 19. N. 20. 2011. p. 6

<sup>370</sup> *Ibid.* SANTOS, 2002.

<sup>371</sup> *Ibid.* SANTOS, 2011. p. 17

<sup>372</sup> *Ibid.* SANTOS, 2002. p. 17

<sup>373</sup> *Ibid.* SANTOS, 2011. p. 15

fixar e pôr em contato as duas fábulas que o filme contêm, derivar uma da outra através da estratégia de inflexão: na Portugal decrépita, Aurora é ignorada pela filha que foi morar no Canadá, Pilar é cinicamente rejeitada pela mochileira nórdica a quem oferece estadia, e seus esforços de presentear as pessoas são normalmente recebidos com o mesmo desdém que ela guarda pelo artista modernista que a corteja; na África, os brancos recém conhecidos trocam apertos de mão, abraçam-se, festejam entre si, divertem-se como se não houvesse amanhã ao som de *Be My Baby* que remete “à juventude e aos sonhos românticos de outrora”<sup>374</sup>. Por outro lado, há uma miríade de recorrências reajustadas em cada parte. Em ambos, negros são seus serventes, mas em Portugal, Santa tem pouco ou nenhum apreço pela patroa, e dedica-se aos estudos para garantir sua inserção social na mesma tradição européia-ocidental que a vitimizou [lê *Robinson Crusoé*, o mito fundador do domínio imperialista e da superioridade racial contra os nativos (ver a menção ao livro de Defoe no cap. 1)]. O racismo de Aurora é visceral e fruto de um recalque que a leva a rogar que sua desfortuna é fruto das ‘macumbas’ da funcionária; ele será estimulado por uma outra cena em África, quando expulsa o velho cozinheiro de sua casa sob a ira de sua correta previsão que ele faz sobre o futuro da ama. O ambiente do café onde Gian Luca dá palavra à sua narrativa “tem uma expressividade kitsch, com plantas e árvores decorativas que compõe uma bizarra floresta tropical” (p.32), uma réplica caricata e comercializável da savana que é o que aquela experiência tornou-se no presente.

No estilo de Miguel Gomes, os jogos narrativos de inflexão participam de uma lógica de escorrimento em direção contrária à dos temas centrais e ‘tabus’ que ambas as suas partes abordam. É uma forma ‘lacunar’ de construção que muito fala sobre o *ethos* da Portugal contemporânea e sua relação com dois silenciamentos (ou tabus) que justificam o seu lugar. Estamos sempre *ao redor* do monte alcunhado com o título do filme, mas escalá-lo é um risco de vida. Em África, não se pode falar em colonização, e por isto contam-se histórias de amor. No subúrbio da metrópole contemporânea, não se comenta da crise econômica, da dívida com a FMI e da situação de abandono do país frente à Europa do século XXI. Neste *Tabu*, os verdadeiros temas de cada lado são silenciados, desvirtuados intencionalmente para revelar o âmago de sua própria essência. Assim, o filme “encena a ausência como

---

<sup>374</sup> *Ibid.* DUCCINI (2016), p. 31

um conceito central na representação imperial de Portugal e sua nostalgia pós-imperial”<sup>375</sup>. As palavras desviam, mentem, tergiversam sobre o que deveriam realmente falar e nunca podem. No entanto, em cada uma delas se sente a influência dos assuntos silenciados. É um cinema feito de digressões e inflexões que nos conduzem sempre de forma centrífuga para o seu tema. Afinal, as coisas verdadeiramente importantes... estas não podem ser ditas.

### III. O Estranho Caso das Batatas Quentes

Já mencionei anteriormente como um dos objetos estratégicos de investimento da franquia cinematográfica mais bem sucedida economicamente da década de 2010s, a *Marvel Cinematic Universe* (MCU), foi produzir uma saga com uma guinada ideológica que pretendia restabelecer o pacto neoliberal e o destino manifesto norte-americano após os dois episódios traumáticos do início do milênio, nomeadamente, o episódio das torres gêmeas em 11 de Setembro e o rompimento da bolha imobiliária que gerou uma crise econômica generalizada à partir de 2008<sup>376</sup>. A ênfase da indústria hollywoodiana no mercado do gênero de super-heróis é mais cristalina, mas a verdade é que uma esmagadora parcela do cinema e das séries de televisão/*streaming* norte-americanas foram lidar com a necessidade de apaziguar estes fantasmas reificando o status quo da sua hegemonia. É sintomática a promoção do Homem-de-Ferro a epítome dos *Vingadores*, quando, antes, na trajetória da franquia pelo cinema, quadrinhos, etc., ele sempre ocupara um lugar secundário: é o mito do neoliberalismo internacionalista e tecnocrata que gerou a própria crise, do investidor solitário e movido por suas próprias ganâncias, obsessões e senso individual de justiça para quem qualquer esforço de ‘regulação estatal’ é apenas um entrave (vale aqui enfatizar o movimento de sístole e diástole que Whedon pegou emprestado de Aldrich no primeiro *Os Vingadores* para falar de um grupo reativo que age de acordo com os próprios desejos e salva o mundo miraculosamente por terem um inimigo comum<sup>377</sup>). É igualmente revelador que, em

---

<sup>375</sup> *Ibid.* MEDEIROS, 2015. p.210

<sup>376</sup> FERREIRA, Pedro Henrique. "Marvel e o Destino Manifesto". *Revista Cinética*, 2019. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/marvel-dm-pedro/>

<sup>377</sup> FERREIRA, Pedro Henrique. "O Sentimento que Nos Une". *Revista Cinética*, 2012. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/theavengers.htm>

um punhado de episódios da saga, é o Homem-de-Ferro e seus comparsas quem produzem a vilania, como um efeito co-lateral de suas ações, o resultado de seu próprio narcisismo trágico [O Tratado de Sakóvia em *Capitão América: Guerra Civil* (2016, dir.: Joe Russo), o Vanko de *Homem-de-Ferro 2* (2010, dir.: John Favreau), a vítima dos experimentos de *Homem-Formiga e A Vespa* (2018, dir.: Peyton Reed), o irmão rebelde de *Pantera Negra* (2018, Ryan Coogler), ou o mais revelador deles, *Vingadores: A Era de Ultron* (2015, dir. Joss Whedon), onde o herói desenvolve uma tecnologia energética que tem como intenção estabelecer a paz mundial, mas ela sai pela culatra e gera um monstro que ele mesmo precisará dar um jeito de resolver]. Que a franquia, com aval do exército norte-americano<sup>378</sup>, tenha se dedicado tanto a refundar o pacto neoliberal justificando suas crises num desígnio imprevisível, mas contornável, é apenas um espelho do potencial significado que o evento desencadeado em 2008 tem para o presente e para a história do cinema de gênero. É indubitavelmente um dos episódios políticos, econômicos e sociais mais significativos da história global nas últimas décadas, e naturalmente os seus efeitos se fariam sentir sobre a cultura.

Desencadeada à partir de uma bolha especulativa no sistema hipotecário norte-americano e culminando na falência do banco de investimentos novaiorquino Lehman Brothers, a crise de 2007-8 rapidamente contabilizou um efeito-dominó global de perdas afetando, em especial, dois anos depois, a zona do euro. David Harvey argumenta que “o capital nunca resolve a sua tendência natural à crise”, introjetada na sua própria natureza como fluxo e circulação. A crise é instintivamente reproduzida à cada vez que encontra uma barreira para a expansão do capital, de modo que ele “apenas a desloca”<sup>379</sup>. A 'barreira' é jogada de um lugar para outro. No caso desta, “a crise financeira foi estabilizada ao custo da criação de uma crise fiscal nos Estados capitalista”. Em outras palavras, as grandes instituições financeiras que sustentam a rede internacional de crédito foram salvas ao custo de “dracônicas medidas de austeridade, ao invés de medidas de estímulo”, um ataque às políticas mais keynesianas de apoio estatal às populações mais vulneráveis. Os países mais periféricos do continente europeu e da zona do euro - os

---

<sup>378</sup> Ver ALFORD, Matthew e SECKER, Tom. *National Security Cinema: Shocking New Evidence of Government Control in Hollywood*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

<sup>379</sup> HARVEY, David. "The Enigma of Capital and The Crisis This Time", fala preparada para os Encontros da Associação de Sociólogos Norte-Americanos em Atlanta, 16 de Agosto de 2010.

pejorativamente chamados PIIGS (Portugal, Itália, Irlanda, Grécia e Espanha) - foram os que mais sofreram os efeitos, “em parte por conta de suas próprias más administrações (passadas), mas mais significativamente porque suas economias eram particularmente vulneráveis ao colapso de crédito e ao súbito declínio em mercados imobiliários e turismo”. Frente ao galopante problema financeiro, os países do PIIGS socializaram os custos da crise e viram-se forçados pela FMI a adotar uma série de medidas de austeridade para conseguir empréstimo que apagassem os seus incêndios, tornando cristalino que o lugar destes países na ordem do Euro era secundário. Segundo Helena Sousa e Luís António Sousa, “quando a crise econômica e financeira tornou-se evidente em 2008, as fraturas entre núcleo e periferia na Europa tornaram-se ainda mais óbvias”<sup>380</sup>. O Portugal como Calibã ressurgia a todo vapor.

Os efeitos da crise e das subsequentes medidas de austeridade em Portugal foram nefastos. Em 2009, o déficit estatal havia atingido a marca de 9.4%, um dos maiores na zona do Euro. Incapaz de lidar com a dívida pública e as especulações de mercado, “o governo socialista liderado por José Sócrates anunciou drásticas medidas de austeridade em 2010 (taxações, cortes em serviços públicos, etc.)” que não foram aprovadas no parlamento em Março de 2011. A pressão nacional e internacional causou sua resignação e “pavimentou o caminho para a intervenção da *troika* em mais um país europeu”. Os anos seguintes à adoção de sequenciais medidas de austeridade - “ajuste orçamentário imediato, flexibilização do mercado de trabalho, alterações no mercado imobiliário, cortes em políticas sociais e privatização da propriedade estatal” - transformaram enormemente a paisagem econômica e social portuguesa. A taxa de desemprego atingiu a casa dos 16,4% em 2013 (na faixa das 900.000 pessoas), num país que havia atravessado a linha dos 8% pela última vez em 1986, quando juntou-se à União Europeia. O número de pessoas beneficiadas por programas sociais de renda foram cortados de 527,627 para 274,933 nos anos da Troika, e houve a promessa do governo de um corte de 4.7 bilhões de euros dos gastos públicos. Os custos para utilizar o sistema público de saúde inflou, o que gerou uma debandada. Gastos com educação pública foram

---

<sup>380</sup> SOUSA, Helena e SANTOS, Luís António. "Portugal at the Eye of the Storm: Crisis, Austerity and the Media". *Javnost - The Public*, vol. 21. N. 4. 2015. p. 49

reduzidos em 23% entre 2010 e 2012<sup>381</sup>. Em suma, milhares de pessoas foram lançadas à miséria. Não é difícil de se imaginar o impacto destas mudanças na vida cotidiana do povo português. Elas geraram uma forte onda de manifestações internacionais, embebidas pelas Primaveras Árabes que aconteciam quase que simultaneamente, indo da Islândia e Irlanda aos *Indignados* na Espanha e às movimentações entorno do *Syntagma Square* na Grécia, até o *Occupy Wall Street* em Nova Iorque. Em Portugal, “uma manifestação organizada via Facebook, em Março de 2011, contra as crescentes dificuldades econômicas, trouxe mais de 200.000 jovens às ruas”<sup>382</sup>.

Entre Agosto de 2013 e Julho de 2014 - no coração turbulento da austeridade -, Miguel Gomes realizou uma trilogia sobre a vida portuguesa neste período que intitulou de *Mil e Uma Noites*, livremente inspirada no célebre cânone do Oriente Médio. O *magnus opus* foi um caso excepcional na cinematográfica portuguesa do período da troika que, em decorrência da crise econômica generalizada, “neste intervalo, sofreu reduções acumuladas de 82,21%”<sup>383</sup>, e uma redução no volume de negócios de 18,52%. Era o segundo ‘ano zero’ da história do cinema português, quando “pela primeira vez desde 1984, o estado português suspendeu os seus concursos de apoio financeiro ao cinema, nomeadamente à produção”<sup>384</sup>. O orçamento final da trilogia beirou a casa dos 3,9 milhões de Euros<sup>385</sup>, um valor alto no campo das produções independentes e autorais portuguesas, e para o próprio realizador, que afirma que “teve muito mais dinheiro do que alguma vez tive devido ao facto de o *Tabu* ter corrido tão bem”<sup>386</sup>. Mas os números talvez possam enganar um bocadinho. Na prática, o financiamento veio de múltiplas fontes, com cerca de 35%

<sup>381</sup> Dados compilados em *The True Cost of Austerity and Inequality: Portugal Case Study*. Oxfam International. Setembro, 2013.

<sup>382</sup> DELLA PORTA, Donatello. "Mobilizing Against The Crisis, Mobilizing for 'Another Democracy': Comparing Two Global Waves of Protest". *Interface: a journal for and about social movements*. Volume 4. Maio, 2012. p. 274

<sup>383</sup> MASSIGNAN, Patrícia. A Produção Cinematográfica em Portugal no Início do Século XXI: Uma Análise Económica-Financeira e Legislativa. Dissertação de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas na Universidade Católica Portuguesa. Agosto de 2021. p. 39.

<sup>384</sup> CUNHA, Paulo e RIBAS, Daniel. “Nós Por Cá... As Causas do Desencanto do Povo (e do Cinema) Português”. *A Quarta Parede*. N. 27. 2014.

<sup>385</sup> Entrevista com o produtor Luís Urbano para o site da 43 Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. 04 de Novembro de 2015. Acessado em 12/09/2023

<sup>386</sup> GOMES, Kathleen. “Portugal: este país de maravilhas existe - entrevista com Miguel Gomes”. *Jornal Público*. 27 de Agosto de 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/2015/08/27/culturaipsilon/noticia/o-cinema-ajusta-contas-com-a-troika-1705938>. Acessado em 13/09/2023.



do total oriundo dos cofres portugueses. *Mil e Uma Noites* conseguiu “ter quase todos os financiamentos que existem no circuito a nível europeu”, além do investimento pessoal de algumas produtoras, e um monte significativo do empresário suíço Michel Merkt, um tipo silencioso e desconhecido (que considera a sua profissão 'nas sombras') e que, ao longo dos últimos dez anos “tornou-se um dos produtores incontornáveis do cinema europeu” - chegou ao projeto através do produtor Luís Urbano (Som e a Fúria), depois que adorou o *Tabu*, e concordou em investir porque Maren Ade [com quem trabalhou em *Toni Erdmann* (2016)] era também co-produtora<sup>387</sup>. Na prática, é uma co-produção entre Portugal, França, Alemanha e Suíça, envolvendo fundos públicos como o Instituto de Cinema e Audiovisual, o Centro Nacional de Cinematografia da França, canais de televisão como a Arte e a ZDF, e uma verba adiantada de distribuidores. A pulverização dos custos e a fama do cineasta facilitaram o acontecimento numa era de recessão.

Além disto, vale ressaltar que o financiamento foi-se alargando à medida em que as filmagens se desenrolavam, num processo muito peculiar de realização. Inicialmente, rodou-se com uma parcela que era “muito menos de metade do que o filme custou” por uma “questão de urgência”, um imediatismo que significava provavelmente a capacidade de apreender os acontecimentos portugueses ainda no vigente período de recessão e do prazo de validade das medidas de austeridade, no ano de 2014. Assim, decidiram-se arriscar e “começar sem ter o filme financiado”. Suponho também que uma parte deste financiamento foi fruto da Lei 55/2012 de 6 de Setembro, a ‘Lei do Cinema’, da qual Miguel Gomes, dentre outros dos principais realizadores portugueses do milênio, foi diletante e um dos ouvidos no processo jurídico que envolveu sua formulação. Ela é nominalmente citada no prólogo de *Mil e Uma Noites*, quando os três membros da equipe são capturados e enterrados na areia até a cabeça por fugirem desesperados do set de filmagem; fazendo sua defesa frente ao tribunal da praia, o próprio diretor (como personagem de si-mesmo) admite que sua leniência pode comprometer a popularidade da legislação, depois de ouvir que ‘os escaros recursos do cinema português não são compatíveis com os seus devaneios’. Com o recuo histórico, hoje é possível se reconhecer o quão a significativa intervenção desta lei - que demonstrou “preocupação com o cinema

---

<sup>387</sup> MOURINHA, Jorge. “Não há filmes a mais, não há é filmes bons que cheguem - entrevista com Michel Merkt”. *Jornal Público*. 11 de Agosto de 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/08/11/culturaipilon/entrevista/nao-ha-filmes-a-mais-nao-ha-e-filmes-bons-que-cheguem-1782063>. Acessado em 13/09/2023.

independente, com a formação de públicos, com a literacia, além da promoção da interação do setor da produção independente com os setores da exibição, distribuição, teledifusão”<sup>388</sup> -, foi capital para retomar o fôlego da produção cinematográfica portuguesa após o período de austeridade. A proposição econômica de realização alinhava-se com a narrativa em vários sentidos. Para Miguel Gomes, “foi quase o equivalente daquilo que nós também nos propúnhamos: iniciar um filme sem saber qual era a sua estrutura”<sup>389</sup>.



O método de construção de *Mil e Uma Noites* foi deveras excepcional. Em depoimento a um programa de televisão dirigido por José Paulo Silva Alcobia para a RTP intitulado *As Mil e Uma Noites - Substância, Estrutura e Estilo*, Maria José Oliveira explica como foi responsável por coordenar uma equipe de jornalistas (complementada por Rita Ferreira e João de Almeida Dias) para colher e compilar histórias dos quatro cantos de Portugal. “Todas as sextas-feiras, nós fazíamos uma lista que íamos construindo ao longo da semana, e entregávamos ao *comitê central*”, diz ela, “na segunda-feira eles devolviam-nos esta lista dizendo qual eram as prioridades para eles, em termos de criação”. Em seguida, os jornalistas iam ao terreno investigar e “depois escrevíamos uma reportagem que era publicada no site”<sup>390</sup>, totalizando 47 histórias. Somado ao material colhido pelos jornalistas, a

<sup>388</sup> *Ibid.* MASSIGAN, 2021. p. 58

<sup>389</sup> *Ibid.* GOMES, 2015.

<sup>390</sup> *As Mil e Uma Noites - Substância, Estrutura e Estilo* (Dir.: José Paulo Silva Alcobia, 2015, RTP)

equipe do filme “disponibilizou um e-mail específico, através do site do filme as1001noites.com, convidando os internautas a compartilharem histórias locais que julgassem relevantes, ocorridas durante o período de produção do filme - entre 2013 e 2014 -, no intuito de engajar o público no projeto” e panfletando o fato de que estas tramas poderiam “servir de base para as histórias que Xerazade irá contar nessas Mil e Uma Noites”<sup>391</sup>. Desde o princípio, *Mil e Uma Noites* foi assumidamente um projeto transmidiático, articulando através de um website a varredura jornalística e de relatos colhidos no período da *troika*, pondo também à luz do público o seu próprio processo de criação, as regras do jogo que o contêm e do pacto estabelecidos pelo dispositivo do qual partia. Segundo Vanessa Cordeiro Marques, “a plataforma da internet funcionava como uma espécie de diário coletivo, um referencial de caráter jornalístico vinculado às histórias do filme, formando um conjunto de *paratextos*”. Nela, continham-se as seguintes abas: *Realidade*, que agrupava as histórias; *Ilustrações*, onde se tinha acesso a desenhos sobre estas histórias; *Rodagem*, um álbum de fotografias dos sets de filmagem; e *O Filme*, onde o mecanismo narrativo geral era explicado aos leitores (Fig. 19). Gomes emula a estratégia de fazer uma paisagística do seu tempo, à procura de funcionar um pouco como a obra original, “um agrupamento de relatos da tradição oral, reunindo uma coleção de histórias e contos populares originários dos povos da Síria, Pérsia e Índia, compiladas em língua árabe” (p.23) cuja versão letrada teria sido redigida em torno do ano 850 (e a que conhecemos no ocidente advêm da tradução francesa empreendida por Antoine Galland em 1704).

O tal 'comitê central' foi uma idéia que surgiu ainda em *Tabu*. Quando partiram para Moçambique afim de rodar a segunda metade do filme, o orçamento presumido não chegou. O roteiro original, que continha sequências grandiloqüentes, precisou se adequar à medida em que a película era rodada. Gomes firmou então um grupo composto pela co-argumentista Mariana Ricardo, o assistente de realização Bruno Lourenço, e o montador Telmo Churro cuja missão era “conceber cenas novas em função do que tinha sido a rodagem do dia anterior. Tentar o controle absoluto e, ao mesmo tempo, gerir a falta de controlo que todos

---

<sup>391</sup> MARQUES, Vanessa Cordeiro. As Mil e Uma Noites - o Processo de Montagem no Cinema de Miguel Gomes. Dissertação de Mestrado apresentada em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-RIO - 2020. p. 25

tínhamos”<sup>392</sup>. Esta estratégia que revelou-se funcional para lidar com a escassez de recursos e a pressa de rodagem no longa-metragem anterior (e sobretudo, porque impunha respeito aos produtores) tornou-se uma escolha deliberada no tríptico de *Mil e Uma Noites*, a engrenagem mesma do dispositivo que move a narrativa. A missão do comitê era apoiar-se nestes fatos da vida portuguesa, ora prosaicos, ora sensacionalistas, para produzir cenas ficcionais. Segundo Mariana Ricardo, “nós (o comitê central) não trabalhamos à partir dos textos deles (os jornalistas), e sim, à partir das pesquisas”, fantasiando em cima das ocorrências que chegavam. À certa altura, no exercício de criação do comitê central, Miguel Gomes explica que inventaram graficamente o ‘método das três colunas’. Na primeira, “iam surgindo as notícias do momento, uma série de matérias que ocupavam os jornais”. Na segunda, “inscrevíamos aquilo que nos apetecia filmar e que nada tinha a ver com aquele tempo e com o que se estava a passar ou que era relatado pelos jornais”. A terceira era uma interseção entre as outras duas, o “inventário de acontecimentos reais” e a “correspondente ao desejo de ficção”<sup>393</sup>, que deveria produzir uma dialética criativa.

Podemos encontrar um paralelo entre o ponto-de-partida jornalístico e as prescrições neorrealistas, sua adesão “ao que está acontecendo, ao mundo existente”<sup>394</sup> e seu comprometimento com o imediatismo em “descrever a miséria (...) a realidade mais vital dos nossos tempos” (p.55). Zavattini requeria-nos um cinema que “analise os fatos em todas as suas constituintes” cujos temas nascessem de ‘fatos’ e onde “o fato criasse a sua própria ficção, em um sentido particular”. De certa forma, o roteirista Alinor Azevedo foi mais enfático ao descrever como a inspiração de um filme neorrealista que seja “simples e direto, sincero e humano” pode vir de uma matéria jornalística, “uma pequena nota de jornal (que) está repleta de realidade, de humanidade e de universalidade, porque está repleta de vida. E de vida carioca.”<sup>395</sup> Mas ao que os ideólogos do neorrealismo pareciam defender que a trama nascesse como uma espécie de desdobramento analítico do fato, a conjuração de uma realidade material-dialética dos efeitos da sociedade de

---

<sup>392</sup> *Ibid.* GOMES, 2015.

<sup>393</sup> *Ibid.* MARQUES, 2020.

<sup>394</sup> ZAVATTINI, Cesare. “Some Ideas on the Cinema”, *Sight and Sound*. Vol. 23, N. 2. Outubro-Dezembro de 1953. p. 51

<sup>395</sup> AZEVEDO, Alinor. “Neorrealismo Cá de Casa - De como dos acontecimentos da vida diária pode-se extrair bons temas cinematográficos”. *Jornal do Cinema*. N. 40. 1957

classes sobre a vida cotidianas e dos personagens-tipos ao modelo do realismo crítico de Lukács (o neorealismo em sua versão *aristarquiana*) ou do nacional-popular gramsciano, Miguel Gomes rapidamente se furta e transforma esta 'notícia' numa fábula quimérica, tergiversa para fazer a ficção não revelá-la, e sim escondê-la num jogo dialético. Além disto, no que o neorealismo poderia partir de uma notícia de jornal para ir imaginando “a conexão real das suas vivências com a vida real da sociedade, as causas ocultas que provocam objetivamente estas vivências, aquelas mediações que ligam essas vivências à realidade objetiva da sociedade”<sup>396</sup> - a mulher indo comprar sapatos no exemplo dado por Zavattini, que revela as suas condições econômicas de vida, os trabalhadores que os produziram na Índia, os filhos do vendedor que precisam comer; ou o risco de desmoronamento de uma pedra sobre a favela carioca no exemplo de Alinor - Gomes foge rapidamente da análise à imaginação, aposta no acúmulo elementar de notícias díspares e transformadas em ficções, de relatos e entrevistas que beiram a surrealidade, mas que nos atestam que é o mundo é que é mesmo uma loucura. De algum modo, esta fabulação sobre relatos colhidos de maneira documental, imiscuindo a história real da imaginação própria, fora também a base mais assumida das duas partes de *Aquele Querido Mês de Agosto* .

Um empreendimento desta natureza deixou a equipe mais tateante, sem um roteiro prévio definido do que iriam rodar ou sequer do que se tratariam as tramas do filme. O montador Telmo Churro afirma que o grande desafio era o fato de que “não sabíamos, de partida, qual era a estrutura do filme”. Miguel Gomes comenta o paradoxo de ter como fonte de inspiração um verdadeiro patrimônio literário da história cultural, com incontáveis narrativas, e no entanto a sensação de que “era tudo uma folha em branco. Não havia nada. Era o vazio (...) Muitas vezes nos perguntávamos: o que é que nós temos? Que merda que estamos aqui fazendo? Porque não sabemos. Não sabemos o que estamos fazendo”<sup>397</sup>. E reitera: “sabíamos que tínhamos um determinado período e um escritório com uma série de

---

<sup>396</sup> LUKÁCS, György. “Trata-se do Realismo!” em MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo. Editora UNESP: SP, 1996. p. 251

<sup>397</sup> CANTIERI, Fabian; FERREIRA, Pedro Henrique; GOMES, Juliano. “A Ouvir Pássaros: Entrevista com Miguel Gomes”. *Revista Cinética*. Janeiro, 2016. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-miguel-gomes/>



peças preparadas mas também estávamos no escuro”<sup>398</sup>. Enquanto, do ponto-de-vista de uma *fábula*, o que se tinha era uma página em branco onde toda e qualquer coisa poderia vir a ser escrita, por outro lado, o que Gomes tinha formalizado era um dispositivo de produção de significado, uma metodologia de trabalho ou quadratura

<sup>398</sup> *Ibid.* GOMES, 2015.

para inscrever estas estórias maravilhosas de uma Portugal fadada à danação. O que é retirado de *As Mil e Uma Noites* - texto que o cineasta assumiu em diversas ocasiões nunca ter lido nem metade dele - era “uma promessa infinita de possibilidades de história”, o jogo mágico de um perpétuo narrar que pode a qualquer momento começar, interromper e reiniciar, onde “uma história pode bifurcar e de repente surgir outro narrador”. A alegoria matricial de Xerazade como “instância enunciativa”<sup>399</sup> era o vetor de uma obra que poderia desdobrar-se, a qualquer momento, numa nova trama sem prejuízos, embarcando numa estética narrativa da pluralidade onde o contar história é um ato “*ad infinitum*, uma produção contínua em que o início já pressupõe histórias anteriormente conhecidas, como repetição de vidas e histórias passadas”.

O início da trilogia - mais ou menos os seus primeiros trinta minutos - evidencia tanto a sua crise de feitura, como a maneira que Gomes se apropria desta espécie de epistemologia. Inicialmente, acompanhamos uma série de depoimentos dos trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo, onde mais de 600 pessoas ficaram desempregadas, e “cujo processo de reprivatização foi um tema muito recorrente na agenda mediática e no debate político em Portugal durante o segundo semestre de 2013”, acompanhado de um grupo de tomadas paisagísticas do ambiente. De repente, um *flash* branco da tela nos leva à imagem embaçada do próprio diretor, que ganha nitidez aos poucos e conta ao espectador o seu duplo drama: está na cidade por dois motivos - para filmar as greves e também uma outra história, de um homem que inventou uma arma de chamas para enfrentar uma praga de vespas asiáticas que ameaça dizimar as abelhas e destruir a produção de mel na região; rodar duas tramas inteiramente diferentes e sem grandes conexões causais. O cineasta insinua ironicamente que, para além destas duas coisas acontecerem simultaneamente no mesmo local, não vê nenhuma ligação entre estes acontecimentos a não ser, quem sabe, do ‘gênero metafórico’, e se considera burro demais pra entender pois, diz ele, ‘a abstração dá-me vertigens’. De repente, ele se levanta e sai em fuga do *set* de filmagem. O plano se utiliza do vidro no reflexo ao fundo, produzindo uma relação espectral da imagem, para estender o campo de visão e mostrá-lo desaparecer no horizonte, seguido pelo técnico de som e sua co-roteirista (fig. 20-21). A narração do diretor aprofunda a explicação:

---

<sup>399</sup> *Ibid.* CUNHA e RIBAS, 2014.

A nossa situação atual teve origem naquilo que hoje considera a idéia mais estúpida que tive em minha vida, pensei que poderia fazer um bonito filme, cheio de histórias maravilhosas e sedutoras, ao mesmo tempo pensei que o filme poderia acompanhar durante um ano a atual e miserável situação de Portugal. (...) Não se pode fazer um filme militante que logo se esqueça da militância e se ponha a escapar da realidade.

O diapasão repete a insinuação do procedimento estabelecido no âmbito da realização, entre os jornalistas e o 'comitê central', a transfusão entre a situação política, social e econômica do país com o ensejo por uma fábula oriental, maravilhosa e milenar, de origem literária. Neste sentido, a trilogia de Gomes pode ser vista como "um grupo de configurações encenadas entre duas entidades aparentemente díspares e destiladas, uma que é um texto da cultura antiga e que é aquecido pela aura de decadência, espetáculo e aventura, enquanto o outro é uma condição socioeconômica, evocada sob a sombra de declínio, sacrifício e pobreza"<sup>400</sup>. Sua estratégia de adaptação seria "o que Rosie Thomas descreveu como uma tradição de hibridismo, onde um número selecionado de elementos de *Mil e Uma Noites*, como a moldura narrativa, são combinados com 'formas locais, estrangeiras e vernaculares" (p. 213). Nas sequências seguintes, o filme mistura os relatos e as tomadas das duas tramas inconciliáveis, até a próxima aparição do realizador e seus comparsas, capturados e enterrados até o pescoço na praia (fig. 22). Condenado à morte pelos companheiros de profissão, Miguel Gomes promete-lhes histórias fantásticas e evoca Xerazade para ocupar o seu lugar de narração.

Embora a não-conciliação entre fabulação e política pareça o tema óbvio deste prólogo, creio haver um outro talvez mais seminal: o mote da fuga e transferência do narrador, novamente. Há uma metáfora evidente em jogo no ato do diretor tentar escapar do problema e que repete de maneira mais esclarecida a forma narrativa sob o jugo da inflexão e digressão de *Tabu*, sua versão inconsciente e à revelia. Não é à toda que o plano é rodado sob o signo da duplicação espectral. Há de novo uma grande estratégia de tergiversificação para não apelar à mais-valia de um emocional trágico e arruinado na realidade austera, fazer inflexão ao mundo maravilhoso da fantasia e evocar Xerazade. Depois ela que transmite/devolve a sua

---

<sup>400</sup> GUHA, Malina. "Adventure Cinema in The Age of Austerity: The Case of Miguel Gomes' Arabian Nights" em CAHILL, James Leo; CAMINATI, Luca. *Cinema of Exploration: Essays on Adventurous Film Practice*. Routledge: Nova Iorque, 2021. p. 212



palavra aos outros narradores de cada um dos episódios, repetindo o mesmo mote da brincadeira de batata quente. À partir daí, o cineasta estabelecerá novamente a tática de recentramento da *ficção ficcional* como motor de fôlego de uma narrativa em constante metalépsse, que dobra-se para dentro de si mesmo à cada instante, e assim o faz pelos três filmes. Gomes fala de Xerazade para escapar à morte e não precisar falar da atual Portugal, da 'realidade', o 'tabu' (em depoimento, Gomes menciona que os jornalistas entrevistaram figuras políticas que participaram das reuniões do *troika*, e havia um forte elemento não-dito sobre ela). A Xerazade de *As Mil e Uma Noites* conta histórias todas as noites a fim de encerrar um ciclo de violentos assassinatos, à cada vez cedendo o seu lugar na posse da narração para que uma fábula diferente apareça. A gênese do 'contar' move-se para dentro à cada vez que é preciso uma nova fuga para poder continuar, mas esta re-dobra ou inflexão significa sempre também uma digressão - outra estória, outra coisa diferente. É simples. É como o Ismael de *Moby Dick*, arrematado contra a grande baleia branca pela obsessão trágica de seu capitão, teima à cada instante em nos falar entusiasmado dos tipos de mastro, dos óleos de peixe ou das formas de arremessar um arpão. Assim, *Mil e Uma Noites* fixa como princípio operante a mesma lógica de inflexão e digressão que *Tabu* apenas esboçava, proliferando fábulas que nos dão mais a sensação de transbordamento, uma carnavalização bakhtiniana, que de esvaziamento ou de uma 'página em branco'. Um verdadeiro prazer do narrar e do ouvir o narrar do outro.

As gravações aconteceram praticamente simultaneamente ao processo de roteirização. Ao longo do mês, preparavam cada uma das tramas individualmente, e na última semana, filmavam. O material bruto era editado enquanto eles trabalhavam na estória seguinte. O procedimento semelhante ao realizado por Hong Sang-Soo (ver cap. 3) contribuiu para dar autonomia a cada uma das fábulas, apostando na força da diferença e heterogeneidade entre elas. Evoca-se um elemento de alteridade que se manifesta em *Mil e Uma Noites* tanto através do que é contado quanto no estilo particular de cada episódio, indo de momentos de mais imediatismo, câmera-na-mão e pouco rigor nos enquadramentos, até outros de maior esmero formal, iluminação mais viva; episódios mais vagarosos a outros mais ligeiros, dramaturgias mais naturalistas até outras mais icônicas, teatrais e estereotipadas; tons mais melancólicos e outros mais alegres, uns mais falados,

outros mais quietos; às vezes uns dramáticos, outros cômicos e surrealistas. O método fortalece a pluralidade de temas e estilos nas digressões narrativas. Foram montados com a mesma isonomia, como se fossem filmes isolados e totalmente autônomos. Mas a lógica de inflexão e digressão afasta este *Mil e Uma Noites* da mera compilação ou de uma lógica organizacional episódica (ainda que haja, na maioria das vezes, um leiteiro que dá a indicar os momentos de bifurcação), onde a única relação entre as coisas seria a de um 'uno' comum que compila suas divergências. Enquanto em *Tabu*, a reficcionalização de algum modo era racionalizada pela narração do personagem da parte anterior, aqui a Xerazade transfere sua voz, desaparece completamente para que a estória ganhe o momento de centralidade sem nenhuma conexão causal com o que vinha antes. "Essa força do fragmento e da autonomia de uma história ou de um conto, realmente não existia tanto nos meus filmes anteriores como existe aqui", concede Miguel Gomes. Há o que Malini Guha chama de 'estética da discórdia', uma "combinação de elementos díspares" em suas representações.

Um mapeamento das histórias narradas em cada episódio pode contribuir para ligar alguns dos pontos do filme. A subdivisão entre os três longas-metragens foi concebida durante as montagens, e não de antemão. Mas até aí, praticamente tudo no filme o foi. "No meu escritório, tinha uma edição do *Mil e Uma Noites* também dividida em três partes", justificou o diretor, "tirei uma foto dela e mandei para o produtor"<sup>401</sup>. A metragem elevada pode ter sido a razão prática, mas logo transformou-se numa escolha artística. O espectador deveria "passar como que por três níveis diferentes de um jogo", o que deu o título dos três volumes: o inquieto, o desolado e o encantado. O primeiro é "o mais politizado" deles, onde há "apreensão no presente e incerteza no futuro"<sup>402</sup>. Ele é aberto com o prólogo que entremeia os trabalhadores navais, a fuga do realizador e o exterminador de vespas até a aparição de Xerazade. Somos transportados à ilha das jovens virgens de Bagdad onde é explicada a situação da nova narradora, filha do grão vizir e esposa do rei assassino. À partir daí, adentramos as fábulas contadas por ela, que neste volume são três: "Os Homens de Pau Feito" adota um tom farsesco e caricatural para ironizar os políticos da troika que degladiam sobre o assunto numa mansão isolada

---

<sup>401</sup> Ibid. CANTIERI, FERREIRA e GOMES, 2016

<sup>402</sup> Ibid. CUNHA e RIBAS, 2014. p. 8

até que um curandeiro místico aparece para lhes oferecer um remédio para problemas de ereção; a "História do Galo e do Fogo" trata do julgamento de um galo que canta à madrugada para comunicar aos homens dos incêndios no condado de Resende - uma inflexão leva à trama de um triângulo amoroso encenado por três crianças que mostram a origem do fogo nas florestas; o terceiro e último, "O Banho dos Magníficos", faz alusão mais frontal ao definhamento dos serviços públicos e ao desemprego através da estória dos esforços de um professor de natação em resgatar a superstição sindicalista do mergulho ao mar. Nesta que é talvez a mais dura das tramas deste volume, Gomes nos mostra os depoimentos de três desempregados.

O segundo volume é o mais taciturno dos três, onde "quase todos os personagens são muito solitários"<sup>403</sup>. A revolta aquieta-se e as histórias são aqui gradualmente embriagadas por uma enorme melancolia. Começa por "Simão Sem Tripas", que mobiliza longas tomadas de paisagens desérticas para mostrar a solidão de um fugitivo da polícia pela região montanhosa de Portugal. O aspecto interiorano desta trama contrasta fortemente com o da última, "Os Donos de Dixie", talvez o mais desolador de todos do tríptico, onde o cenário é um condomínio nos subúrbios urbanos. Acompanhamos a rotina de um casal e sua cachorrinha nas parcas relações com uma vizinhança afundada em breu, "um registro da melancolia sobre o mundo" (p.10), e o regime de sobrevivência desta comunidade suburbana e multicultural. O episódio foi fruto da notícia do suicídio de um casal, mas seu espectro foi alargado por uma série de outras histórias cotidianas encarnadas nas trajetórias dos vizinhos. Entre ambos, o episódio mais caricato e tragicômico deles, "As Lágrimas da Juíza", fala-nos de um julgamento num tribunal popular entre um inquilino e seu locatário acerca de mobílias vendidas, mas logo se multiplica em uma série de acusações diversas entre as pessoas ali presente. Ele faz alusão a uma "compilação de crimes absurdos, raros, que não haviam antes do período de crise (...) por exemplo, um dos meus preferidos, roubaram o sistema de regas do campo de um clube de futebol", e sustentado em cima da notícia de um caso jurídico onde a responsável por emitir a sentença "foi incapaz de proferir um juízo porque se comoveu com aquilo que acontecia no tribunal". Para Gomes, este episódio "é o coração dos *Mil e Uma Noites*".

---

<sup>403</sup> Depoimento de Miguel Gomes a *As Mil e Uma Noites - Substância, Estrutura e Estilo* (Dir.: José Paulo Silva Alcobia, 2015, RTP)

No início do terceiro volume, ascendemos novamente ao nível narrativo de Xerazade para observar sua desistência, fuga do castelo e perambulação pelo mundo. Ela desistiu de continuar a contar histórias, por conta de uma química entre o excesso e fardo de já ter contado tudo que é possível, a vontade de viver suas próprias experiências (os encontros com o *paddleman*, Elvis, os hippies e o gênio da lâmpada), e o peso da melancolia dos episódios narrados no volume anterior. O pai dela, o grão vizir, marca um encontro numa roda gigante e a convence a retornar para o castelo e retomar a atividade de narração, ao que surge uma nova inflexão para dentro de outra trama. “O Inebriante Canto dos Tentilhões” ocupa praticamente todo o terceiro filme, adentrando as vidas íntimas e retornando a uma comunidade de passarineiros, proletários que tem como hobby ensinar pássaros a cantar, e que promovem concursos esporádicos entre eles. Ele é o zênite de *Mil e Uma Noites*, o mais silencioso dos episódios, entrecortado por uma série de letreiros que nos recordam das narrações de Xerazade. Foi a trama onde as filmagens mais se estenderam, rodada com uma pequena equipe durante o ano inteiro. Um intervalo dela permite ainda o desvio para uma terceira trama, “Floresta Quente”, que fala de uma imigrante chinesa que se apaixona e engravida de um policial português, e depois é deportada.

O histórico de adaptações cinematográficas de *Mil e Uma Noites*, seja de algum conto do livro ou de um compilado de episódios, é repleto de reduções da riqueza múltipla de personagens e tramas a uma única coisa, “traindo o aspecto mais particular da narrativa”. Comentando o caso de *Sumurun* (Ernst Lubitsch, 1920), Leonardo Bomfim percebe este hábito: “é a história de *uma* escrava de *um* Sheik tirânico que se apaixona por *um* mercador de tapetes”<sup>404</sup>. De *O Ladrão de Bagdá* (Raoul Walsh, 1924) à versão original da Walt Disney de *Aladdin* (Ron Clement e John Musker, 1992), passando pelas de Michael Powell, Arthur Lubin, George Miller ou Richard Wallace, ou por tramas individuais como *Simbad, O Marujo*, *Príncipe Achmed*, *As Aventuras do Pequeno Muck*, ou *Ali Baba e Os Quarenta Ladrões*, o “procedimento (de redução) do múltiplo ao uno é bastante visível”.

A versão de Pier Paolo Pasolini de *Mil e Uma Noites* (1974), o seu penúltimo filme, merece uma atenção especial. É a versão cinematográfica feita que mais se

---

<sup>404</sup> Ibid. BOMFIM, 2022. p. 71

delonga numa lógica multiplicatória: ‘a verdade não está em um, mas em muitos sonhos’, diz a cartela inicial, retirada de um dos versos do compendio literário original. O cineasta reúne as dezesseis histórias da obra literária que o realizador considerava as mais bonitas, escolhidas de acordo com a sua memória de infância da obra. Não estão presentes os personagens de Xerazade, Dunyazad ou do Rei Shahriyar, e sim, como moldura geral da narrativa do longa-metragem, a ficção do amor entre a escrava Zumurrud (Ines Pellegrini) e o jovem Nur-e-Din (Franco Merli). Movemos-nos dentro dela através das aventuras vividas e conhecidas por eles. O cineasta italiano já antes havia experimentado bifurcações *avant la lettre* em *Pocilga* (1969), alternando entre duas tramas correlativas, mas aqui, o longa-metragem tem um caráter de compilação, reunião de histórias, como os dois outros filmes que compunham a sua dita ‘trilogia da vida’, as adaptações medievais de *O Decamerão* (1971) e *Os Contos de Canterbury* (1972). A trilogia é um retrato do ‘paraíso’ segundo Pasolini, um mundo pré-linguístico onde as pessoas portam-se de maneira instintiva e quais crianças ou bichos: comem, bebem, divertem-se, transam, matam e morrem, não tão diferentemente do seu *Édipo Rei* (1967) antes dele cegar-se por ‘ver demais’, adentrar o campo do saber e da cultura. Em sua investida contra a redução da imagem ao signo da linguagem, a decodificação do mundo através da palavra que para o cineasta representava o caminho fascista numa Itália que, vale mencionar, apostava na televisão educativa e de função alfabetizante, em programas como *Non È Mais Troppo Tardi*, de Alberto Manzi<sup>405</sup>, Pasolini se lançou à busca por redescobrir uma certa ‘poesia da carne’, um elogio ao primitivo, à matéria significativa e ao dialeto regional. O mestre italiano apostava na construção de uma Idade Média e um Oriente dos prazeres simples e imediatos cuja diletante inocência do olhar vencida qualquer possibilidade de escravidão. A remissão ao gosto da infância na seleção do seu *Mil e uma Noites* é reveladora, na medida em que simboliza uma certa virgindade instintiva da cultura. Só que a adaptação de Pasolini articula todas as dezesseis tramas dentro de uma só. Embora apostasse numa multiplicação das fábulas e na dinâmica da inflexão (a história-dentro-da-história às vezes contadas por Zumurrud), ele não as justapõe de forma exatamente isonômica, e sim através de uma única voz. O prazer escatológico e bakhtiniano do homem

---

<sup>405</sup> Ver FARNÉ, Roberto. *Buona Maestra TV: la RAI e l'educazione da Non è mai troppo tardi a Quark*. Carocci, 2004.

comum reverbera num conjunto de tramas compiladas, mas reunidas sob uma única narração que as armazena.

Quatro décadas depois, o *Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes abre mão das tramas do livro para reter a estrutura orgânica da obra. Mas ele foge completamente do estilo compilatório, sublinhando um efeito-choque mais radical entre os episódios, graças à maneira como transiciona entre os diversos níveis de ‘realidade’, na promoção de frequentes saltos ontológicos entre os mundos ficcionais possíveis e a recusa de submeter os desvios a uma única trama matricial. No fundo, *Mil e Uma Noites* é um tríptico sobre o intrincado processo de ‘conceder a voz’, a transferência da narração como estratégia de inflexão e digressão sob o signo da fuga. Os jogos de sonorização empreendidos nestes momentos ajudam a mostrar estes procedimentos elementares. O prólogo trabalha uma dialética sonora radical entre os depoimentos de trabalhadores e imagens do cais que produz um efeito que Chion nomeia de *acusmática*, onde “ouvimos sem ver a causa originária do som, ou que faz ouvir sons sem a visão das suas causas”<sup>406</sup>. Quando surge o diretor para reclamar seu lugar como narrador, a voz se transforma em um *som interno*, que são “suas vozes mentais, as suas recordações, etc.” (p. 64). Isto ocorre na medida em que a narração sobrepõe-se à visualização do corpo do diretor/personagem, acrescido ao fato de que ele não emite a voz no presente, e sim que ela representa o seu pensamento. A fala de Gomes rapidamente circunscreve as imagens documentais do cais e da praga de vespas que vamos e veremos à moldura de sua narração. Mas logo outra fuga surge. O próximo momento de transferência ocorre quando Gomes, capturado, evoca Xerazade. Inicialmente, é o próprio personagem que fala: ‘se por acaso vos contasse uma história que causasse espanto, poderiam vir a revogar vossa sentença?’ (fig. 23). Mas ainda sobre o seu rosto, a fala desdobra-se em uma voz *over*, um som interno de Gomes migrando de personagem em narrador do que passamos a assistir. A nova fábula sobre Xerazade é inaugurada, e sua imagem surge nas praias paradisíacas de Bagdá com as outras mulheres fugitivas (fig. 24). Gomes mantêm-se como a instância narradora para explicar a situação dela frente ao rei, até concluir que, à cada noite, a princesa iniciava suas fábulas por ‘venturoso rei, fui sabedora que...’ (fig. 25). O título do primeiro episódio surge à tela, e agora é a voz acusmática de Xerazade que ocupa a

---

<sup>406</sup> CHION, Michel. *A Audiovisão*. Portugal: Edições Texto e Grafia, 2008. p. 61.



narração, repetindo as mesmas palavras do diretor: 'escute, ó venturoso rei, fui sabedora que há um triste país entre os países, onde assomava-se as ruínas e o povo andava nú...'. A imagem de um camelo mastigando executa a passagem à nova trama, e daí Xerazade retrai-se para que acompanhem as cenas do episódio (fig. 26).

Embora Fernando Morais da Costa perceba bem a recorrência do ato de *de-acusmatização* no filme, onde “vozes cujos corpos não vimos passam a ser vistas a partir de determinados momentos”<sup>407</sup>, a tônica dos movimentos de inflexão narrativa que conecta os episódios normalmente são operados por uma dádiva da voz que nos transfere do som interno à acusmatização da instância narradora. O movimento é o mesmo que promove a divisão em duas partes de *Tabu*, indo do relato proferido à voz interna, até que ela se torne uma inflexão acusmática de outra história. Quem promove a primeira digressão dentro de “Os Homens de Pau Feito” ainda é parcialmente Xerazade. Durante o episódio, sua voz retorna para enfatizar a violência dos homens de poder, enquanto observamos um político alemão sentado angustiado com a ereção interminável que adquiriu depois de tomar um afrodisíaco potente. Ele caminha até a porta de vidro, e o seu reflexo no espelho nos guia à lembrança de um episódio de sua infância onde, foi zombado pelos colegas durante uma aula de ciências porque seu dedo precisou ser lubrificado para soltar de um cano de alumínio na carteira escolar. O retorno ao mesmo plano anterior conduz-nos de volta à trama anterior, revelando-nos o *flashback*. Enquanto um *travelling* de um

<sup>407</sup> COSTA, Fernando Morais da. “Mil e Uma Noites, Arábia, Vozes de Narradores, Sons Ambientales, Silêncios, Crise, Trabalhismo”. *C Legenda*. No. 38/39, 2020. p. 162.

camelo inaugurava o primeiro episódio, o segundo é-nos aberto por um outro em direção a um galo enjaulado. A trilha da cena anterior permanece, e a voz acusmática de Xerazade repete o mesmo mote inaugural (*ó venturoso rei...*). Depois de observar uma sátira da dinâmica potência/impotência nas decisões da troika, o galo que será o protagonista da parte seguinte nos remete à simbologia histórica de Portugal, o animal que lhe é ícone. O galo enjaulado já fora a imagem de outro filme de Miguel Gomes, dando início a *Aquele Querido Mês de Agosto*, onde uma outra idéia metafórica parece recordar a desta: uma raposa tenta entrar no curral para comê-lo (fig. 27-28).



Estas duas tramas do condado de Resende foram a primeira coisa filmada neste um ano de realização. “Uma cidade pequena em 2 mil pessoas que na mesma semana tem um galo indo para o tribunal e alguém que por ciúmes começa a pôr quilômetros e quilômetros da floresta a arder...”, comentou Gomes, “Parecia-nos um trabalho para Xerazade”<sup>408</sup>. A incidência de duas tramas díspares que pudessem gerar um choque de sentido era um atrativo, mas é muito significativo que o cineasta

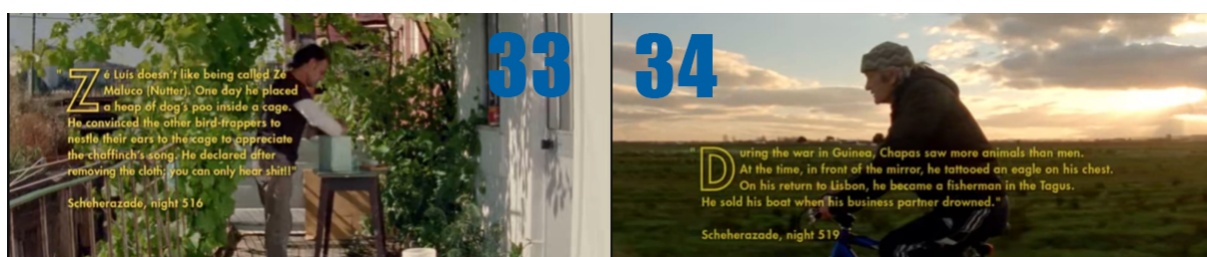
<sup>408</sup> Ibid. CANTIERI, FERREIRA e GOMES. 2016.



português tenha optado por submeter o mundo de uma trama ao de outra, sobrepô-lhes em abismo. Ainda no meio do episódio do galo, a voz de Xerazade invade a trama para comentar sobre o município de Resende e nos conduzir a um *flashback* de uma história local acontecida, supostamente, um milênio atrás - depois de uma desilusão amorosa, um imperador chinês que está de passagem lança uma praga sobre a região para que suas florestas sejam ardidadas em chamas (fig. 31-32). Na prática, ela não dura mais que um único plano (uma elipse vai-e-vem de mil anos), mas a digressão trazida por Xerazade é o prenúncio da outra neste episódio, que ocorrerá logo mais, durante o julgamento efetivo do galo. O juiz do processo concede a palavra ao galo para que ele se defenda, sob a promessa de assá-lo para que ele e o escriba de apetite voraz se alimentem caso ele não fale (fig. 29). Um *close-up* do pássaro enjaulado responde à assertiva ‘fala, galo!’ com um potente canto, que se segue de uma narração interna do bicho (falada em português, por uma voz masculina) promovendo uma inflexão através da qual ele torna-se o narrador do episódio seguinte, do incêndio (fig. 30). O último episódio do primeiro volume é aberto repentinamente por uma cena onírica de um atendimento médico que passa-se no que parece ser as entranhas de uma baleia. Depois, uma imagem do mar aberto traz a voz acusmática de Xerazade, cedendo a palavra à narração de Luís, o sindicalista e professor de natação com problemas cardíacos que vimos na sequência anterior. Ele assume as rédeas do *storytelling* e é a sua voz interna que transmite os dramas deste episódio através de uma lógica epistolar, na forma de um diário médico escrito para a sua doutora. No interior dele, o homem dá a voz a outras três digressões, depoimentos filmados como que em entrevistas de três desempregados que aceitaram juntar-se ao banho dos magníficos como medida terapêutica. Há ainda espaço dentro desta trama para que adentramos um sonho do seu protagonista com uma baleia encalhada na praia que explode frente a seus olhos.

O segundo volume não retorna ao nível de realidade de Xerazade e nem de Miguel Gomes. Ele já inicia-se com a estória de Simão Sem Tripas, pontuado torrencialmente pela voz acusmática da princesa que dá a ver a trama. Por sua vez, “As Lágrimas da Juíza” não tem nenhuma regressão à instância narradora ou aparição de sua voz. O episódio é frontalmente constituído por uma compilação de relatos dos réus em julgamento popular, e dentro dele, fazemos ainda um desvio

digressivo: uma vaca feita de panos explica acerca de um incidente envolvendo uma oliveira. Em princípio, sua voz é justificada diegéticamente, mas logo verte-se em instância narradora de outro espaço-tempo para o qual somos transportados e que fala do passado. A voz de Xerazade reaparece para conduzir o último episódio do volume, “Os Donos de Dixie”, por sua vez dividido em duas partes de acordo com a moradia do cão. Dentro dele, a princesa concede a instância narradora a Humberto e Luísa, os mais velhos, para que eles façam para nós uma certa paisagística da vida dos demais residentes da Torre Bloco.



No que se refere à voz, o terceiro volume é substancialmente diferente dos demais. Ele é praticamente todo narrado por textos literários que emulam o próprio *Mil e Uma Noites*. A voz acusmática de Xerazade aqui desaparece por completo, e só a ouvimos ‘em campo’, proferida por seu corpo mostrado na imagem, no episódio inicial. Os textos tomam o papel de alargar com estórias o que as imagens ilustram, estabelecendo conexões até excessivas e hiperbólicas de tudo que é mostrado. Começamos por um salto a uma estória do pai dela que vê fantasmas da mãe, dando indícios do tema central deste volume: comunicações metafísicas, distantes, baseadas na memória. Depois, acompanhamos a fuga de Xerazade do castelo e sua deambulação atrás de experiências próprias. Há neste intervalo tempo para duas breves digressões. A primeira ilustra a imaginação que o povo de Bagdá faz do ‘outro lado do mundo’, uma tomada do tempo presente virada às avessas de um *travelling* por um canal de águas que ladeia prédios e um teleférico. Outra, recorre a uma fusão de imagens caseiras dos novos baianos para comentar a comunidade hippie e nômade das praias de Bagdá. Depois do reencontro com o pai na roda gigante, voltamos a um episódio narrado por Xerazade ao rei, só que sem o referencial de sua voz. No que é possivelmente o mais silencioso e radical episódio do tríptico, a vida e prática dos passarinhos e seus tentilhões nos antigos bairros de lata é mostrada de forma semi-documental; mas imagens, às vezes bem prosaicas, são acompanhadas de textos que expandem suas potencialidades de

fabulação. Por exemplo, vemos algum sujeito e o texto camadas sobre o seu passado ou presente (fig. 33-34). A trama é interrompido pela último episódio - o mais breve da série -, e depois retorna para concluir a trilogia. Neste intervalo, vemos imagens de uma manifestação na Assembléia da República, em Lisboa, e a narração acusmática é a de Lin Nuan, uma imigrante que fala em chinês e nunca aparece na imagem. Dentro desta estória, há ainda uma breve inflexão para um momento de imaginação da extradita que retorna a Beijing, na voz de uma condessa imaginária comunicando-se com ela e recitando um dos versos mais significativos da totalidade da obra: 'tudo na vida acontece como uma sucessão de pares opostos: alegria e tristeza, prazer e dor'. Evoca-se o tom bipolar e multifocal do projeto.



Chama a atenção como alguns diapasões reverberam ao longo das mais de seis horas de duração. Todos os três filmes são iniciados por uma *fuga* - a do cineasta da equipe no primeiro volume, a de Simão Sem Tripas da polícia no segundo, e a de Xerazade do castelo no terceiro. Também os muitos *juíamentos* e o ato de falar como elixir à prisão/morte (o mote da obra literária original) o seguem e estão em jogo nos episódios do Galo e da Juíza. Por fim, os últimos episódios de cada volume são retratos de *comunidades* proletárias, multiétnicas e suburbanas que são amplificados por um desejo de amontoar relatos e acumular estórias, num exercício de plurificação das vozes à Bakhtin que tem sempre destino centrífugo. Em "Banho dos Magníficos", desviamos do narrador-mergulhador para ouvir uma série

de relatos das vítimas do desemprego e da austeridade. Em “Os Donos de Dixie”, a trajetória da cachorrinha nos conduz pelo condomínio para se dispersar nos retratos individuais de uma comunidade afundada em melancolia. À todo momento de “O Inebriante Canto dos Tentilhões”, somos remetidos às vidas individuais dos praticantes do *hobbie* excêntrico. Mesmo “Lágrimas da Juíza” não é baseado em um único achado jornalístico, mas numa série de crimes diferentes, que dá conta das múltiplas dimensões de uma comunidade cuja responsabilidade torna-se difusa. Há então muitos e diferentes níveis de realidade e vozes de narração que vinculam todas estas estórias visivelmente em sentido exponencial contra um tempo cinematográfico que é meramente progressivo. As fábulas acumulam-se, transbordam a imagem como reverberações umas das outras em estratégia criativa semelhante à das fugas musicais barrocas, o eterno retorno do ritornelo abrindo pontes polifônicas e gerando efeitos contrapontistas. A intenção é produzir uma aglomeração de semelhanças e diferenças, choques e distâncias em escala digressiva e numa espécie de panorâmica paisagística, sem necessariamente se alongar dramaticamente ou discorrer profundamente sobre cada uma delas. Ou melhor, até evitando isso, do mesmo jeito que a câmera de Gomes evita a dramaturgia mais demorada. Assim, ativa-se a memória espectral e obriga quem assiste à atividade. “Desenhei o filme para ser três partes, para que houvesse memória de uma parte quando se está a ver a outra”, consentiu o diretor, “ou ele liga mais as coisas, ou as liga menos, faz certas regressões e não faz outras, etc... Acho isto interessante, porque obriga o espectador à atividade”. Seria uma questão de “elasticidade do espectador”, ou melhor, de ‘velocidade’. “Geralmente, a velocidade é medida na duração do plano. Um plano devagar, de maior duração, ou outro mais rápido, de menor”, comenta Gomes, “Eu acho que isto é um erro. A velocidade nos filmes não é a duração do plano. É a distância que é percorrida entre um ponto A e um ponto B. Se a distância for muito grande, e num corte apenas se passa de um a outro, isso é velocidade. É assim que nós viajamos”. Nada resume melhor que este jogo de significados produzidos à partir de semelhanças, diferenças e variações que as muitas versões da canção *Perfídia* distribuídas ao longo de todos os episódios.

O aceno da obra ao *Mil e Uma Noites* como referência, a grande epopéia da povo do Oriente Médio, também posiciona a visão que a trilogia de Gomes estabelece de Portugal longe daquela Europa colonizadora aonde os lusitanos

requisitavam o seu momento de Próspero, e mais próximo da experiência calibanesca dos oprimidos. Neste sentido, "a trilogia pode ser vista como uma ilustração artística da noção de Boaventura de Sousa Santos de epistemologias do Sul", conceito que reflete o argumento do sociólogo português e de outros dos seus pares, como Sara Ceroni, Elsa Peralta, Lars Jensen e Roberto M. Dainotto, de que Portugal assumiu "a posição interna de Oriente ou colônia de Portugal, enquanto os países do norte mantiveram o status de ocidente propriamente dito"<sup>409</sup>. O cânone serve como artifício discursivo que afasta o velho imaginário de uma Portugal do império além-mar, fixada no inconsciente social e mobilizadora de uma enorme tristeza nacional porque uma promessa de hegemonia jamais cumprida. Não é à toa que o signo do mar apareça em diversos momentos da trilogia com enfático desalento, porque ele é a representação cabal de um projeto fadado ao fracasso. Por outro lado, o oriente 'imaginado' que figura na Bagdá de uma praia ensolarada - em realidade, desde sempre uma capital urbana, nada balneária - é no fundo uma projeção, um anseio por um país que deseje ser menos o carrasco e mais como aquelas terras que antes colonizou.

O retrato que Gomes faz de Portugal é assim também ternário: o da revolta e da melancolia do presente, da crise econômica e fiscal, mas também o de um quilate de alegria a ser redescoberta naquele si-mesmo possível do qual sempre se escondeu. O discurso histórico das artes portuguesas, segundo Ribas e Cunha, sempre "trataram de imortalizar estes momentos traumáticos"<sup>410</sup> que são recorrentes desde a gênese - uma crise familiar de D. Afonso Henriques com a sua própria mãe (1128) produziu a nação, a expansão marítima "iniciada pelos vencedores da crise sucessória" do século XIV, o mito do Sebastianismo, o Ultimato Inglês, e por aí vai, quiça até a mais recente crise - esta, dentre outros muitos episódios, produziram nas artes "um discurso recorrente entre decadência e regeneração" onde "o pessimismo torna-se a imagem dominante do país" (p.3), enaltecido nos mais diversos campos do saber e nas mais diferentes esferas ideológicas. O estilo tácito e literário dos *tableaus* de Manoel de Oliveira, João Botelho, ou o Paulo Rocha de *A Ilha dos Amores* (1982) seriam produtos deste "imaginário da crise e da decadência" que foi "tão recorrente que ele se tornou sistêmico no próprio cinema português" (p.4). O

---

<sup>409</sup> *Ibid.* GUHA, 2021. p. 224

<sup>410</sup> *Ibid.* CUNHA e RIBAS, 2014.

arcabouço para uma espécie de ‘escola portuguesa’ que Sérgio Alpendre identifica pelo rigor da composição e do *chiaro-escuro*, “atores-estátuas (também como decorrência dos *tableaux vivant*), recusa ao naturalismo, distanciamento narrativo, uso inventivo do som, respeito ao texto e à palavra, liberdade na duração dos planos e rompimento da quarta parede”<sup>411</sup> está em alguma medida associado a este estado de espírito. Como sublinha Luiz Carlos Oliveira Jr., a nata do cinema português de hoje recorre a uma tradição que faz “solicitação de um olhar detido sobre a imagem cuja densidade plástica requer, acima de tudo, concentração, atenção aos detalhes”. É um cinema de “diálogos com métrica e léxico apropriados da literatura, a composição plástica de inspiração pictórica, a cenografia, a impostação de voz e a movimentação cênica tipicamente teatrais”, em suma, de uma “erudição estética” que reivindica “tanto dos estilos de iluminação e encenação do cinema clássico quanto de alguns radicalismos estéticos do cinema moderno”<sup>412</sup> de Bresson, Duras, Straub/Huillet, etc. A arte de composição e seu leque de recursos, que são debitários de outras formas artísticas, são não raro associados a um estilo e rigor decadentista e voluptuoso.

Mas desde ao menos os filmes mais marginais de João César Monteiro [*Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975), *Silvestre* (1981) e *O Último Mergulho* (1992), para mencionar alguns títulos] que esta adesão a uma corrente cultural do passado significa também imputar-lhe um certo esforço de iconoclastia. Daí que, se um Pedro Costa retém o experimentalismo formal da composição, ele o contrasta com a presença física e documental dos imigrantes africanos dos bairros de lata; se João Pedro Rodrigues produz um *misé-en-scene* visual com o manancial da iconografia católica em *O Ornitólogo* ou *Fogo Fátuo*, ele vai integrar uma visível sensualidade homoerótica como matéria (é reveladora a cena em que bombeiros nus recriam obras-de-arte clássicas da cultura ocidental em *Fogo Fátuo*). É nesta justa medida que Gomes recobra a literatura clássica, mas assume um ‘desrespeito’ praticamente impensável dentro da tradição portuguesa à palavra literária em *Mil e Uma Noites*. Seu método de trabalho aposta na referência da obra patrimonial como dispositivo

---

<sup>411</sup> ALPENDRE, Sérgio. “A Escola Portuguesa e Sua Permanência no Cinema Português dos Últimos Dez Anos”, em BRITO, Thiago e FERREIRA, Pedro Henrique. Catálogo da Mostra de Cinema *De Portugal Para o Mundo*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2019. p. 32

<sup>412</sup> OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “O Efeito Pintura ou O Museu Imaginário do Cinema Português”, em BRITO, Thiago e FERREIRA, Pedro Henrique. Catálogo da Mostra de Cinema *De Portugal Para o Mundo*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2019. p. 32

para descobrir um mundo com a urgência que a empreitada política lhe obriga, mas também leveza, irreverência, abertura e disposição ao maravilhamento. Esta visão encontra respaldo deliberado na estratégia formal de acúmulo perpétuo, de autonomia das partes narrativas, de digressões centrífugas que compõe um mosaico tão plurifórmico e carnavalesco quanto as pinturas de Bosch; um prazer tão *bakhtiniano* do excesso e da multiplicação quanto aquele do grotesco corpóreo na versão de Pasolini.



Quaisquer idéias de uma nação 'una' é repelida diante de uma concepção da comunidade como o produto de um dissenso à moda de Rancière, multiétnica, repleta de histórias dialógicas e formas de vida secretas que precisam ser 'faladas' no regime de uma *pólis* que vinga à partir desta própria comunhão. O contraste entre o espaço fálico de poder em "Homens do Pau Feito" com o dos diversos episódios que catalogam proletários, suburbanos, etc., resulta na exata idéia que a democracia é "a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante"<sup>413</sup>, e que nenhuma base democrática sob a aparência do 'consenso' (a democracia representativa e consensual) pode inteiramente a resumir. Para Gomes, era claro que "o personagem principal do filme não é uma pessoa, mas uma comunidade": a Portugal do galo não-ouvido de uma trama que "remete a outra história sobre homens que escutam pássaros"<sup>414</sup>. Depois que Xerazade cansa de narrar, a canção *Fala* (Secos e Molhados) nos transita ao mais fiel retrato do que pode ser o comum: o mundo dos proletários que *ouvem* pássaros e tentam ensinar-lhes a cantar. Neste episódio final, Gomes afirma que "tinha a sensação de estar a filmar um mundo real do proletariado, e ao mesmo tempo, um universo paralelo", que é inteiramente

<sup>413</sup> RANCIÈRE, Jacques. "O Dissenso". In: NOVAES, Adauto (Org). A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

<sup>414</sup> *Ibid.* GOMES, 2015.

baseado numa prática compartilhada e em leis morais próprias. Mais que um país firmado sobre fronteiras geográficas/territoriais, econômicas ou sociais, *Mil e Uma Noites* contrói uma idéia de nação cuja fragmentação pode permitir reencontrar outras formas de compartilhamento, “um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível”<sup>415</sup>. É ela que funda “a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria”.

Nos jogos de perseguição que fundam o cinema, a façanha dos fugitivos de Apichatpong era a daqueles que escapam ao metamorfosearem-se em outro. A de Gomes é a daqueles que são colocados contra a parede e conseguem tergiversar. Cedem a palavra a outro narrador para fugir do assunto.

---

<sup>415</sup> *Ibid.* RANCIÈRE, 2014.



## CONCLUSÃO: VIDAS PASSADAS, VIDAS FUTURAS...

O senhor acredita que toda história precisa ter princípio e fim? Antigamente, a narrativa tinha só dois jeitos de acabar: superadas todas as provações, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último ao qual remetiam todos os relatos tinha duas faces: a continuidade da vida, a inevitabilidade da morte.

*Se Um Viajante Numa Noite de Inverno.* Ítalo Calvino

...O exercício de conclusão para uma tese cuja epígrafe fala de perpétuos começos, apenas inícios, é tão paradoxal quanto o esforço de síntese para um texto que desenvolveu suas idéias de maneira centrífuga, à guisa de uma moral da não-unificação, hierarquia ou finalidade. Daí que duas possibilidades me ocorreram. Uma é mudar de assunto, fugir da rota, falar talvez sobre as três vezes que caíram relâmpagos em casas onde eu morava. A outra, mais formal, é tentar lembrar tudo que se passou nas últimas páginas, e também imaginar algumas vidas futuras possíveis para mim ou para outros. Nunca cheguei a experimentar fazer retrocognição e nem terapia de regressão às vidas passadas, mas tento aqui pegar o caderninho e refazer o mergulho em uma série de temas que me foram sugeridos à medida em que fui avançando. Aliás, tenho a impressão que vivi muitas vidas nestes últimos anos...

Os esforços da mais antiga vida da qual me lembro eram empreender uma descrição do modelo clássico de narrativa que fizesse justiça à complexidade de filmes como *Paixão Selvagem* (Dir.: Jacques Tourneur, 1946), *Como Era Verde Meu Vale* (Dir.: John Ford, 1941) ou *Bonjour Tristesse* (Dir.: Otto Preminger, 1958), à maneira peculiar como o desenvolvimento paulatino da trama abria-nos chaves de interpretação à cada curvatura e nos fazia indagar sobre os possíveis desdobramentos. Foi preciso desvendar na gênese do romance moderno e no seu consequente estilo realista os germes destratados do estilo carnavalesco de Bakhtin e dos devaneios místicos do Romantismo, o vislumbre de uma forma que retarda o seu desenvolvimento linear com digressões, alusões e sugestões de outras possibilidades que não aconteceram. É preciso também requisitar à invenção da máquina cinematográfica uma genealogia que não tenha a ver apenas ou

primordialmente com a retratística burguesa dos daguerreótipos e o realismo da representação indicial, mas também com os mistérios ilusionistas da lanterna mágica de Kircher e seu *Ars Magna Lucas et Umbrae*. E dos espetáculos góticos de fantasmagoria do século XVIII, que “arrebatarem a França pouco a pouco” e que, utilizando-se de todo um cerimonial com mestre de cerimônias e tudo, faziam surgir nos alvos brancos das igrejas abandonadas os espíritos de outros tempos; elas “apresentavam novas variações das velhas superstições, e uma estranha perversão do racionalismo científico do Iluminismo”, além de “preverem o espetáculo cinematográfico”<sup>416</sup>.

D.W. Griffith intuiu este princípio no desenvolvimento das formas de montagem paralela, a estratégia de fazer digressões para resolver no *closure* a identidade comum entre uma série de sonhos distintos. Alfred Hitchcock também o fez ao definir o suspense não como um gênero, mas como princípio motor da estratégia clássica, o *delay* da resolução dramática. Ao contrário do mistério, do *whodunnit* característico da literatura policial, onde ao invés de imaginar o futuro, o leitor pára e vasculha o passado de um jeito que não pode fazer numa arte temporal como o cinema. O maior desafio que enfrentei nesta vida foi procurar demonstrar como o instrumental fábula-*syuzhet* através do qual a narratologia descreveu as ações dramáticas da narrativa cinematográfica constriem as potências digressivas naturais a ela. A teoria dos mundos possíveis provou-se um manancial promissor para incluir os arroubos fantasmagóricos das multiplicidades narrativas dentro do campo de estudos sobre o tema, uma empreitada que exige ser retomada em algum momento.

A penúltima vida da qual me recordo foi aquela em que fiz um esforço para demonstrar como que uma série de estratégias narrativas que estão no coração do que se chama de cinema moderno e de pós-moderno co-existiam no período ou na instituição do clássico. Assim como é verdade o avesso, que as formas lineares de narração mantiveram-se firmes no campo do filme de arte nos períodos seguintes. O conceito de *storyworld* me permitiu a sugestão que pensar as muitas táticas lacunares de narração como formas geométricas é pouco útil para a caracterização de um estilo moderno ou pós-moderno, do que a maneira como elas produzem fissuras na coesão do mundo ficcional com o intuito de dismantelá-lo, o que está em

---

<sup>416</sup> MANNONI, Laurent. *The Great Art of Light and Shadow - Archeology of Cinema*. Exeter University Press, 2015. p. 137

plena consonância com a ascensão de um tipo de personagem alienado ao mundo mais do que em conflito ou restauração dele. Enquanto o clássico incorpora as digressões para diluí-las em um mundo comum, e o moderno investe contra a casca desta 'comunidade' afim de implodi-la em cacos, o pós-moderno multiplica os *storyworlds* através de atos de transgressão ontológica. Filmes como *Mal dos Trópicos*, *Certo Agora*, *Errado Antes* ou *Mil e Uma Noites* são diferentes dos cânones pós-modernos mais tradicionais porque não utilizam a multiplicação dos *storyworlds* para tratar a realidade como um conjunto de simulações afetivas da qual podemos regressar sem maiores danos; ou para construir contradições e impossibilidades de co-existência; ou ainda para tratar o fenômeno temporal como um dado espacializado e manipulável, no qual podemos surfar. Eles potencializam seus atos de recentramento ficcional para fazer a instalação do espectador em novos fluxos espaços-temporais de mundos possíveis, enfatizando a experiência acumulada sob o signo da metamorfose, seja como transformação literal de si, seja como lição moral aprendida, ou seja ainda como um ato de escuta que funde uma nova idéia do comum.

Das outras três vidas que me recordo, mergulhei no universo narrativo de três realizadores diferentes cujas operações remontam a transgressões ontológicas. Na primeira, fui um cineasta frustrado. Na segunda, um soldado tailandês. Na terceira, uma princesa aprisionada por um tirano. Hong Sang-Soo trabalha a recorrência de seres, objetos e situações dentro de mundos possíveis diferentes para chamar atenção ao próprio processo de significação audiovisual. A reaparição do mesmo elemento evocando uma materialidade indicial semelhante faz menos um painel de um jogo-de-sete-erros do que revela a relação da transformação semântica dos corpos no cinema. Os filmes de Sang-Soo são todos cheios de piadas e comentários sobre pessoas idênticas em contextos diferentes, que envolvem a mesma roupa, o mesmo rosto, a mesma aparência, e no entanto, dois seres diferentes. O conceito de identidade transmundo ou 'versões', onde entidades que existem em mundos possíveis diferentes apresentam características parcial ou integralmente idênticas, norteou as discussões em torno de *Certo Agora*, *Errado Antes* e *Você e os Seus*. O fenômeno das reaparições e o tema das 'segundas chances' evocados à partir de *Groyzy* e *Um Corpo Que Cai* contribuíram para descobrir no cineasta um construtor

de fábulas morais que, através da noção budista de carma, oferecem a seus personagens a possibilidade de redenção em outras vidas.

Como soldado tailandês, descobri a magia animista da Zomia. Apichatpong Weerasethakul desenvolve o seu estilo cinematográfico em cima de duas figuras de linguagem: a alegoria e a prosopopéia. Através da primeira, materializa os signos inconscientes da nação tailandesa e os destrona - o budismo, a medicina, o exército, a monarquia, etc. Já a segunda dá forma aos espíritos animistas e aos fantasmas da região de Isan, sua terra natal. Através delas, o cineasta confronta a memória e história do nordeste do país, uma área que é excluída dos discursos oficiais da nação em *Mal dos Trópicos* e *Síndromes e Um Século*. Esta contraposição entre uma cultura de Isan e outra de Bangkok ganha contornos mais definitivos nas transgressões ontológicas pelas quais os seus filmes passam, e pelo seu *ethos* da metamorfose. O tema da metamorfose foi desenvolvido à partir de uma linhagem que passa também por *Profissão: Repórter* e *Estrada Perdida* para revelar como que o desenvolvimento da questão da identidade e da transformação de si foi retratado no cinema nas últimas décadas, do alto modernismo até o contemporâneo.

Na vida mais recente, refleti sobre o fenômeno da narração e da escuta. Miguel Gomes estrutura transgressões ontológicas através de procedimentos muito particulares de metalépse e inflexão em *Tabu* e *Mil e Uma Noites*. Em ambos, o mecanismo obedece ao mote da fuga do narrador e a transferência para um novo narrador que assume o lugar de contar a estória. Seus filmes são exercícios da transferência de voz, o procedimento de acusmatização e a maneira como, de supetão, alguma outra pessoa assume a gerência da narrativa. Assim, o cineasta dá um jeito de evitar falar das coisas mais sérias e pesadas, foge à melancolia ao mesmo tempo em que à responsabilidade, e dá ouvidos a uma comunidade que é construída através do acúmulo polifônico. Ao mesmo tempo, o silêncio revela-se o signo de uma Portugal moribunda e perdida no tempo, do pós-colonialismo e da crise econômica, cuja auto-imagem é o vã esforço de ser o Próspero das colônias, mas cuja realidade é a de Calibã da Europa.

Depois disso, cá estou. Posso ver algumas vidas possíveis no futuro também. Embora não sei se realmente sou eu ou se é outra pessoa que irá vivê-las, embarcar na reencarnação. Acredito que há um potencial para se levar adiante uma série de pontas abertas que a natureza digressiva deste trabalho, somada à sua limitação no

espaço e no tempo, deixaram em aberto. Dá para deslocar-se ao mundo das narrativas clássicas do cinema para caracterizar melhor, tanto do ponto-de-vista histórico, quanto à guisa dos desenvolvimentos estéticos desde o Renascimento, como ela foi desde a sua gênese uma forma de arte repleta de atalhos laterais e fantasmas reprimidos. Neste mundo também é possível elencar cineastas clássicos e perceber esta força contrária atuante no sentido oposto do desenvolvimento linear das narrativas, assim como desmembrar com mais clareza os efeitos ideológicos impostos por este outro modelo; notar como certos cineastas hollywoodianos obedeceram ao protótipo do jovem Lincoln, de Ford, que desvia as manadas sanguinolentas da sua vocação para o crime falando a mesma língua que elas, trapaceando e passando uma banda nelas só para redimi-las. É possível também saltar ao reino das maravilhas modernas e encontrar em seus personagens e formas os signos políticos de uma cultura da alienação, praticamente existencialista, que rejeitou o efeito manada das salas convencionais em detrimento da experiência artística individual e epifânica, e assim criou-se o 'filme de arte'. Ou falar da constelação daqueles mais modernos ainda, que implodiram as salas de cinema e com elas os mundos possíveis todos para mostrar de que matéria é que as estrelas são feitas; os iconoclastas que ao invés de exilarem-se, tornaram-se o câncer de um mundo em fissuras. Há também uma série de outros seres metamórficos a serem caçados pelas selvas do presente e que esta lupa pode nos revelar: cineastas contemporâneos que aqui foram elencados, mas pouco investigados, ou que nem o foram e ainda estão no porvir.

Considerando que este manancial semântico é todo um pouco novo, e que suas aplicações cinematográficas ainda estão engatinhando, há ainda muito a testá-lo, pôr à prova os seus princípios sob o risco deles também falharem. Até mesmo para ver se eles vão dar os frutos que prometem. Como pensar uma semântica do cinema que leve em conta os seus mecanismos de produção de mundo e de efeito de imersão? Como associá-la à própria natureza indicial que Bazin descobriu na técnica, sua reprodução mecânica da incidência de luz sobre a matéria física do nosso mundo? Há correlação possível entre a teoria dos mundos possíveis e o realismo fenomenológico e háptico do cognitivismo contemporâneo, ou eles são arqui-inimigos? São alguns dos esforços iniciados nestas últimas vida, prometidos

mas não cumpridos que consigo imaginar que virarão os meus fantasmas. Um carma que tentemos corrigir nas próximas.

Por fim, é quase impossível não pensar em como esta sensibilidade aos mundos possíveis está correlacionada a um certo *zeigeist* de época e à ontologia de certas tecnologias que são hoje dominantes: a cultura digital, e nossas novas formas de conceber noções como tempo e espaço à partir de uma série de transformações que acompanhamos nas últimas décadas do ponto-de-vista técnico, econômico, social e . Elas representam a possibilidade de pensar para além da dogmática do pós-estruturalismo e das máximas de-construtivas, sem abandonar um esforço pela lógica da linguagem e da imagem, sofisticando a semiótica e a narratologia no cinema ao invés de abandoná-las. Assim, o novo paradigma que se abre poderá realmente começar a deixar suas contribuições definitivas.

## BIBLIOGRAFIA

- AITKEN, Ian. *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh University Press, 2001
- ALCOBIA, José Paulo Silva. *As Mil e Uma Noites - Substância, Estrutura e Estilo* (2015). Programa Televisivo da RTP.
- ALEKSANDROVNA, Melnikova Alla e LEONIOVNA, Smolina Tatiana. "How Russian View Themselves: Psychological Study of National Auto-Stereotypes", em *Psychology and Psychotechnics* - 2017 - no.4.
- ALFORD, Matthew e SECKER, Tom. *National Security Cinema: Shocking New Evidence of Government Control in Hollywood*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.
- ALPENDRE, Sérgio. "A Escola Portuguesa e Sua Permanência no Cinema Português dos Últimos Dez Anos", em BRITO, Thiago e FERREIRA, Pedro Henrique. (org.) Catálogo da Mostra de Cinema *De Portugal Para o Mundo*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2019.
- ALTMAN, Rick. *Theory of Narrative*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2008.
- ANDERSON, Benedict. "The Strange Story of a Strange Beast - Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's Sat Pralaat" em QUANDT, James. (org.) *Apichatpong Weerasethakul*. Österreichisches Filmmuseum, 2009.
- ANDRADE, Fábio. "Os Mundos Intrusos de Murnau" publicado em *Revista Cinética*, Dezembro de 2008. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/murnaufabio.htm>
- \_\_\_\_\_. "Hahaha". publicado em *Revista Cinética*, Janeiro de 2013. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/hahaha.htm>
- ANDRIOPOULOS, Steffan. *Possuídos: Crimes Hipnóticos, Ficção Corporativa e a Invenção do Cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Aparições Espectrais: o Idealismo Alemão, o Romance Gótico e a Mídia Óptica*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- APPLEGATE, Celia. *A Nation of Provincials - The German Idea of Heimat*. Berkeley, California. University of California Press, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

AUMONT, Jacques. “Idiocies. A Poetics of The Real” em *Infinite Worlds Possible*. Publicado na ocasião da retrospectiva de Hong Sang-soo em Bruxelas (Janeiro/ Fevereiro, 2018).

AZEVEDO, Alinor. “Neorrealismo Cá de Casa - De como dos acontecimentos da vida diária pode-se extrair bons temas cinematográficos”. *Jornal do Cinema*. N. 40.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981

\_\_\_\_\_. *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARONI, Raphael e Revaz, François. (org.) *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. The Ohio State University Press, 2016.

BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base” em XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilmes, 1983

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio e Água Editores Ltda., 1981.

BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base” em XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilmes, 1983

BAZIN, Andre. “Ontologia da Imagem Fotográfica” em *O Que é o Cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014

BAZIN, André. “Morte todas as tardes” em XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilmes, 1983

BÉGHIN, Cyril, DELORME, Stéphane, ELIOTT, Nicholas, GUÉZENGAR, Florent, LEPASTIER, Joachim, SEGUIN, Louis, TESSÉ, Jean-Philippe e TUILLIER, Laura. “Comment Écrire Un Scénario? Anti-Manuel” em *Cahiers du Cinema*. Abril, 2015. #710. Paris.

BELL, Alice e RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press: 2019.

BELLOUR, Raymon. “Psicose, Neurose, Perversão” em DEUTELBAUM, Marshall e POAGUE, Leland A. *A Hitchcock Reader*. Iowa State University Press, 1986.

BERGALA, Alain. “De Certa Maneira”. *Cahiers du Cinema*. Abril, 1985.

BERNARDINI, Aldo. “‘La Presa di Roma’, Protótipo do Cinema Italiano”, publicado em COSTA, João Bernard da. *Cinema Mudo Italiano (1905-1923)*. Catálogo da Cinemateca Portuguesa.



BEZERRA, Julio. "O Universo de Coisas de Apichatpong Weerasethakul: A Fenomenologia para Além da Relação entre o Humano e o Mundo". *Aniki*. vol. 5. N. 1, 2018.

\_\_\_\_\_. "O corpo como cogito: um cinema contemporâneo à luz de Merleau-Ponty" em *E-COMPÓS*, Brasília, v. 13, n. 1, 2010.

BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. University of California Press, 1978.

BORDELEAU, Érik. "Percolating the Elusive: Into Apichatpong's Dreamscape" em *Nocturnal Fabulations - Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*. Open Humanities Press, 2017.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press, 1985.

\_\_\_\_\_. "Estudos de Cinema Hoje e As Vicissitudes da Grande Teoria" em RAMOS, Fernão (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

\_\_\_\_\_. "Convention, Construction, and Cinematic Vision" em BORDWELL, David e CARROLL, Noel. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin, 1996.

\_\_\_\_\_. "Film Futures" em *SubStance*, Vol. 31, No. 1, Edição 97: Special Issue: The American Production of French Theory. University of Wisconsin Press: 2002.

\_\_\_\_\_. *The Way Hollywood Tells It*. University of California Press, 2006.

\_\_\_\_\_. *Figuras Traçadas na Luz - a Encenação do Cinema*. Papirus, 2009.

\_\_\_\_\_. "Beyond Asian Minimalism: Hong Sangsoo's Geometry Lesson" em DOMINGUEZ, Juan Manuel. *El Director Desnudado por sus Pretendientes: El Cine de Hong Sangsoo*. Catálogo do BAFICI, 2015.

\_\_\_\_\_. *Planet Hong Kong - Popular Cinema and The Art of Entertainment*. Harvard University Press, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007

BRANDLIST, Craig. *The Bakhtin Circle - Philosophy, Culture and Politics*. Pluto Press, 2002.

BRETON, André. *O Manifesto Surrealista*. Domínio Público.

BRIDGEMAN, Teresa. "Time and Space" em HERMAN, David (org.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, 2007

BRITO, Thiago e FERREIRA, Pedro Henrique. Catálogo da Mostra Nouvelle Vague Soviética. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2018.

BROTCHIE, Alastair. *A Book of Surrealist Games*. Shambhala Redstone Editions, 1995.

BUCKLAND, Warren. (org.) *Puzzle Films - Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

\_\_\_\_\_. "Between Science Fact and Science Fiction: Spielberg's Digital Dinosaurs, Possible Worlds, and the New Aesthetic Realism". *Screen*. vol. 40. No. 2. 1999.

BULGAKOWA, Oksana. "The Russian 'Vogue' in Europe and Hollywood", em *The Russian Review* no.64 (Abril de 2005)

BURDEAU, Emmanuel, TESSÉ, Jean-Philippe e THIRION, Antoine. "Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser" em *Cahiers du Cinéma* n.590 (2004)

CAILLARD, Duncan. "Observations on Apichatpong Weerasethakul's Sleep Cinema: Intimacy, Inattention, Surrealism". *Current Journal* No. 2, Archipelagic Encounters (2021)

CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent Eye - The Life of Robert J. Flaherty*. Harcourt, Brace & World: Nova Iorque, 1963.

CALVINO, Ítalo. *Se um Viajante Numa Noite de Inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMERON, Allan. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2008.

CANTIERI, Fabian, FERREIRA, Pedro Henrique e GOMES, Juliano. "A Ouvir os Pássaros: Entrevista com Miguel Gomes", em *Revista Cinética*. Janeiro, 2016. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-miguel-gomes/>

CARR, Bernard. Introdução de *Universe or Multiverse?* Cambridge University Press: Nova Iorque, 2007.

CARROLL, Noel. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Papyrus, 1990.

CARVALHO, Olavo de. "Aurora, de F.W. Murnau (1927): Cinema e Metafísica". Aula do Seminário de Filosofia, 1997. Disponível em <https://olavodecarvalho.org/aurora-de-f-w-murnau-1927-cinema-e-metafisica/>

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. 1990

CHION, Michel. *A Audiovisão*. Portugal: Edições Texto e Grafia, 2008.

CHOI, Jinhee. *The South Korean Film Renaissance: local hitmakers, global provocateurs*. Wesleyan University Press: US, 2010.

CHULPHONGSATHORN, Graiwoot. "The Cinematic Forest and Southeast Asian Cinema". *Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 60, no. 2. 2021.

CIMENT, Michel. "The State of Cinema". *Unspoken Cinema: Contemporary Contemplative Cinema, 2008*. Disponível em: <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>. Acessado em 12 de Outubro de 2023

CIVITARESE, Giuseppe. "Metalepse ou a Retórica da Interpretação Transferencial". *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. 44, no. 3. 2010.

COSTA, João Bénard. "Paraíso Infernal (Howard Hawks, 1939)", disponível em <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-paraiso.htm>

COSTA, Juliana. "Dois lobisomens latino-americanos em Londres". *Revista Abismu*, 2022.

COSTA, Fernando Morais da. "Mil e Uma Noites, Arábia, Vozes de Narradores, Sons Ambientais, Silêncios, Crise, Trabalho". *C Legenda*. No. 38/39, 2020.

COUSIN, MARK. *A História do Cinema: Uma Odisséia*. Episódio 1 (2011). Série de Televisão da More4.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CULLER, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press, 1978.

CUNHA, Paulo e RIBAS, Daniel. "Nós Por Cá... As Causas do Desencanto do Povo (e do Cinema) Português". *A Quarta Parede*. N. 27. 2014.

CUNHA, Paulo e RIBAS, Daniel. "Quebrando Tabus: Para uma Análise dos Modos de Produção no Cinema Português Contemporâneo" em GARCÍA, F. G.; ALVES, P. (Ed.). *Ofícios del Cine: Manual para Prácticas Cinematográficas*. ICONO14/CITCEM, 2017

DANEY, Serge. "A Velhice do Mesmo (Howard Hawks e Rio Lobo)" em *A Rampa (Cahiers du Cinema 1970-1982)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DANNENBERG, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality - Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. University of Nebraska Press, 2008.

DAYAN, Daniel. "O Código Tutor do Cinema Clássico" em RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema - Vol. 1: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

DALLENBACH, Lucien. *The Mirror in the Text*. University of Chicago, 1989.

DANNENBERG, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality - Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. University of Nebraska, 2008.

DARGIS, Manohla. "Movie Review: Wandering Seoul in Patterns of Coincidence". *The New York Times*. Abril de 2012. Disponível em <https://www.nytimes.com/2012/04/20/movies/the-day-he-arrives-directed-by-hong-sang-soo.html>. Acessado em 13 de Outubro de 2023.

DAVIDSON, John e HAKE, Sabine. *Framing The Fifties: Cinema in a Divided Germany*. Berghahn Books. 2007.

DAVIS, Gly. "Stills and Stillness in Apichatpong Weerasethakul's Cinema" em *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2016.

DAYAN, Daniel. "O Código Tutor do Cinema Clássico" em RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema - Vol. 1: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

DE LUCA, Tiago. "Realismo dos Sentidos: Uma Tendência no Cinema Mundial Contemporâneo" em MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015.

\_\_\_\_\_ e JORGE, Nuno Barradas. "Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas" em *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2016.

DEBLASIO, Alyssa. "Choreographing Space, Time and Dikovinki in the Films of Evgenii Bauer" em *The Russian Review*, Vol. 6, No. 4 (Oct, 2007).

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012

DELAUNAY, Morgani. Portugal e o regresso dos colonos de Angola e Moçambique - resposta governativa e memória em *Cidades*, n.44, 2002.

DELLA PORTA, Donatello. "Mobilizing Against The Crisis, Mobilizing for 'Another Democracy': Comparing Two Global Waves of Protest". *Interface: a journal for and about social movements*. Volume 4. Maio, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 1988.

DENSON, Shane. *Postnaturalism: Frankenstein, Film and the Anthropotechnical Interface*. Verlag, Bielefeld: Transcript, 2014.

DENSON, Shane e LEYDA, Julia. (org.) *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Rreframe Books, 2016.

DESIATERYK, Dmytro. “Muratova: Entrevista com uma Lenda Viva do Cinema Ucrainiano” em BRITO, Thiago e FERREIRA, Pedro Henrique. *Catálogo da Mostra Nouvelle Vague Soviética*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2018.

DEUTELBAUM, Marshall. “Approaching Hong Sang-Soo” em *New Review of Film and Television Studies*. N. 12/1 2014.

DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. EUA, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. “Porfyry's Tree for the Concept of Fictional Worlds” em BELL, Alice e RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press: 2019.

DOMINGUEZ, Juan Manuel. “Un possible ABC de y sobre Hong Sangsoo” em *El Director desnudado por sus pretendientes - Hong Sangsoo*, org: Juan Manuel Domínguez. Buenos Aires: BAFICI, 2013.

DUCCINI, M. (2016). O passado inabordável e a necessidade de imaginação: *Tabu*, de Miguel Gomes. *Novos Olhares*, 4(2)

ECO, Umberto. *The Role of The Reader - Explorations in the Semiotics of Text*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

EISENSTEIN, Serguei. “Dickens, Griffith e Nós” em *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELLIS, John M. *Against Deconstruction*. Princeton University Press, 1989.

ELSAESSER, Thomas. (org.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. University of Michigan, 1990.

\_\_\_\_\_. “Cinema Mundial: Realismo, Evidência e Presença” em MELLO, Cecília (org.) *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015.

\_\_\_\_\_. “The Mind-Game Film” em BUCKLAND, Warren (org.). *Puzzle Films - Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

ELSAESSER, Thomas e WEDEL, Michael (ed.) *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam University Press, 1996.

EPSTEIN, Jean. “On Certain Characteristics of Photogénie” em PAUL, Jean N. E KELLER, Sarah. (ed.) *Jean Epstein - Critical Essays and New Translations*.

ESPELAND, Alexander. *Hong Sangsoo's Cinema of Dissonance*. Tese apresentada para o Dept. De Filosofia da Universidade de Hong Kong, 2017.

FAIRFAX, Daniel. *The Red Years of Cahiers du Cinema (1968-1973)*. 2 Volumes. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.

FARNÉ, Roberto. *Buona Maestra TV: la RAI e l'educazione da Non è mai troppo tardi a Quark*. Carocci, 2004.

FELINTO, Erick. "He had no Reflection: Vampirismo, Percepção e Imagens Técnicas" em *ALCEU*. v.10. n.20. jan/jun de 2010.

FERGUSON, Helen. "Silence and Shrieks: Language in Three Films by Kira Muratova" em *The Slavonic and East European Review*, vol. 83, no. 1 (Janeiro de 2005).

FERREIRA, Pedro Henrique. "Marvel e o Destino Manifesto" em *Revista Cinética*. Julho, 2019. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/marvel-dm-pedro/>

\_\_\_\_\_. "O Sentimento que Nos Une". *Revista Cinética*, 2012. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/theavengers.htm>

FLANAGAN, Matthew. "Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema". 16:9. 2008. Disponível em [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm) Acessado em 13 de Outubro de 2023.

FREUD, Sigmund. "O Inquietante" em *Obras Completas Vol. 14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRY, Northrop. *Anatomy of Criticism - Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1957.

FUSCO, Katherine. "Taking Naturalism to the Moving Picture Show: Frank Norris, D. W. Griffith, and Naturalist Editing" em *Adaptation* Vol. 3, N. 2, Agosto, 2010. p.157

GALLAGHER, Tag. *John Ford: The Man and His Movies*. University of California Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*. Da Capo Press, 1998.

GARDNIER, Ruy. Crítica a *Filha de Ninguém*. Jornal O Globo.

GEADA, Eduardo. *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Coleção Vega Universidade, 1976.

\_\_\_\_\_. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Economica. Mexico, 2004.

GOMBEAUD, Adrien. "Entretien avec Hong Sang-soo – Une forme très simple finit toujours par apparaître", en *Positif: Revue de cinema*, 505

GOMES, Kathleen. "Portugal: este país de maravilhas existe - entrevista com Miguel Gomes". *Jornal Público*. 27 de Agosto de 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/2015/08/27/culturaipsilon/noticia/o-cinema-ajusta-contas-com-a-troika-1705938>. Acessado em 13/09/2023.

GRAEBER, David. *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion and Desire*. AK Press: Oakland, C. 2007.

\_\_\_\_\_. *Dívida: os primeiros 5.000 anos*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

GROSOLI, Marco. "Moral Tales From Korea. Hong Sang-soo and Eric Rohmer". Em *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, N. 3 (2010).

GRUBACIC, Andrej. *Don't Mourn, Balkanize! Essays After Yugoslavia*. PM Press, 2010.

GUHA, Malina. "Adventure Cinema in The Age of Austerity: The Case of Miguel Gomes' Arabian Nights" em CAHILL, James Leo; CAMINATI, Luca. *Cinema of Exploration: Essays on Adventurous Film Practice*. Routledge: Nova Iorque, 2021. p. 212

GUNNING, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film - The Early Years At Biograph*. University of Illinois Press, 1991

\_\_\_\_\_. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" em ELSAESSER, Thomas. (ed.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990.

HAGOPIAN, Kevin. "Síndrome Astênica" em *Film Notes*. New York State Writers Institute. Disponível em <https://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fnf97n3.html>

HANSEN, Mark B. H. *New Philosophy for New Media*. Massachusetts Institute of Technology, 2004.

HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon - Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press, 1991.

HARRIS, Jan. "Cinema and Its Doubles: Kittler v. Deleuze" em BENNETT, Bruce, FURSTENAU, Marc e MACKENZIE, Adrian. (org.) *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008.

HARVEY, David. "The Enigma of Capital and The Crisis This Time", fala preparada para os Encontros da Associação de Sociólogos Norte-Americanos em Atlanta, 16 de Agosto de 2010.

MCHALE, Brian. *Postmodern Fiction*. Londres: Taylor & Francis Group, 1987

HEATH, Stephen. "Notes on Suture" em *Screen*, vol. 18, no. 4, Inverno de 1997.

HERMAN, David. (org.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, 2007.

HOBBSAWN, Eric J. *Nações e Nacionalismo Desde 1780*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011

HVEN, Steffan. *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*. Amsterdam University Press: 2017. p. 12

INGAWANIJ, May Adadol. "O Animismo e O Cinema Realista Performativo de Apichatpong Weerasethakul". Em MELLO, Cecília. (org.) *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015.

\_\_\_\_\_. e MCDONALD, Richard Lowell. "Blissfully Whose? Jungle Pleasures, Ultra-Modernist Cinema and The Cosmopolitan Thai Author" em HARRISON, Rachel V. e JACKSON, Peter A. (ed.) *The Ambiguous Allure of the West - Traces of the Colonial in Thailand*. Hong Kong University Press, 2010. p. 120

\_\_\_\_\_. e TEH, David. "Only Light and Memory: the Permeable Cinema of Apichatpong Weerasethakul". *Seismopolite - Journal of Art and Politics*. No. 2, 2011.

ISENBERG, Noah. *Weimar Cinema: an Essential Guide to Classic Films of the Era*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2009.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. The John Hopkins University Press, 1974.

ISLAM, Najrin. "The Forest as Assemblage: In Conversation with Pujita Guha for the Forest Curriculum". ASAP Art. Fevereiro de 2022. Disponível em <https://asapconnect.in/post/413/singlestories/the-forest-as-assemblage>

JAKOBSON, Roman. "The Dominant" em *Selected Writings. Volume III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. De Gruyter Mouton: 1981

\_\_\_\_\_. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAMES, David. E. "Review: Woman on The Beach" Film Comment. Janeiro-Fevereiro de 2018. Disponível em <https://www.filmcomment.com/article/review-woman-on-the-beach-hong-sang-soo/> Acessado em 13 de Outubro de 2023.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.



\_\_\_\_\_. “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo”. *Novos Estudos*, n. 12. São Paulo: CEBRAP, 1985

JARRY, Rémy. “Apichatpong Weerasethakul’s Past, Present and Future”. *Ocula Conversation*. Bangkok, 2021. Disponível em <https://ocula.com/magazine/conversations/apichatpong-weerasethakuls-past-present-and-future/>

JIHOON, Kim. “Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul’s Films and Installations”. GALT, Rosalind e SCHOONOVER, Karl. (org.) *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford University Press, 2010.

JINKINGS, Ivana e SADER, Emir (org.) *As Armas da Crítica: Antologia do Pensamento de Esquerda*. São Paulo, SP: Boitempo, 2012.

KALLAY, Jasmina. *Gaming Film: How Games are Reshaping Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan, 2013.

KENNY, Glenn. “Yourself and Yours Review: Romance, Alcohol and a Puzzle”. *The New York Times*. Junho de 2020. Acessado em 13 de Outubro de 2023.

KLINGER, Barbara. “Psycho: The Institutionalization of Female Sexuality” em DEUTELBAUM, Marshall e POAGUE, Leland A. *A Hitchcock Reader*. Iowa State University Press, 1986.

KING, Rob. “The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Rancière?” Em DULAC, Nicolas, GAUDREAU, André e HIDALGO, Santiago (ed.) *A Companion to Early Cinema*. John Wiley & Sons, 2012.

KISS, Robert. *The Doppelgänger in Winhelmine Cinema (1885-1914): Modernity, Audiences and Identity in Turn-of-the-Century Germany. 2 Volumes*. Tese de Doutorado defendida em The University of Warwick / Dept. of German Studies. Junho de 2000.

KITTLER, Friedrich. *The Truth of The Technological World: Essays on the Genealogy of Presence*. Stanford, California: Stanford University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990

\_\_\_\_\_. *Mídias Ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

\_\_\_\_\_. *Gramophone, Film, Typewriter*. California: Stanford University Press, 1999.

KOREN, Aleksander. *Crystallizing Time: Fragmentary Narrative in The Films of Hong Sang-Soo*. Tese de Mestrado apresentada ao Norwegian University of Science and Technology, 2017. Disponível em <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/2446941>

KOVÁCS, András Bálint. *Screening Modernismo: European Art Cinema, 1950-1980*. The University of Chicago Press, 2007.

KOZA, Roger, FERREIRA, Francisco e GESTER, Julien. "Infinite Worlds Possible". *Cinemascope* n. 64, 2015. Republicado em *Infinite Worlds Possible*. Publicado na ocasião da retrospectiva de Hong Sang-soo em Bruxelas (Janeiro/Fevereiro, 2018).

LADERMAN, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. University of Texas Press, 2002.

LANGER, Mark J. "The Making of a Film". *Cinema Journal*, Vol. 24 N. 3 (1985). University of Texas Press.

LANGLOIS, Henri. "Destino do Cinema Italiano" em *Cahiers du Cinema* n.33, Março de 1954

LATOURET, Bruno. "An Attempt at a Compositionist Manifesto", em *New Literary History*. Vol. 41. No. 3, 2010.

LEE, Kevin B. *Viewing Between The Lines: Hong Sang-soo's The Day He Arrives* (Kevin B. Lee, 2012). Vídeo-Crítica disponível em <https://vimeo.com/50379364>

LEE, Maggie. "The Day He Arrives: Cannes 2011". *The Hollywood Reporter*. Disponível em <http://www.hollywoodreporter.com/review/day-he-arrives-cannes-2011-190701> Acessado em 13 de Outubro de 2023.

LEPASTIER, Joachim. "Drinking / No Drinking" em *Cahiers du Cinema*, n. 682. Paris, 2012

LEWIS, David. K. *On The Plurality of Worlds*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2001.

LIZ, Mariana. *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. I.B.Tauris, 2018: Reino Unido.

LUKÁCS, György. "Trata-se do Realismo!" em MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo*. Editora UNESP: SP, 1996.

LYOTARD, Jean-François. "Da Falácia do Imaterial ao Efeito Superfície em Kittler". *Tecnologias Culturais e Artes dos Media*. Lisboa, Portugal: CECL/UNYLEIA, 2016

MACHADO, Bruno. *Os filhos dos 'retornados': a experiência africana e a criação de memórias, pós-memórias e representações na pós-colonialidade*. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Geografia e Ordenamento do Território, na Universidade de Lisboa, 2011.

MANNONI, Laurent. *The Great Art of Light and Shadow - Archeology of Cinema*. Exeter University Press, 2015.

MANOVICH, Lev. “Uma Arqueologia da Tela do Computador”. *NewMediaTopia*. Moscow: Soros Center for the Contemporary Art, 1995.

\_\_\_\_\_. “Database as a Symbolic Form”. *Millenium Film Journal*. No. 34, 1999.

MARKS, Laura U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and The Senses*. Duke University Press, 2000.

MARQUES, Vanessa Cordeiro. As Mil e Uma Noites - o Processo de Montagem no Cinema de Miguel Gomes. Dissertação de Mestrado apresentada em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-RIO - 2020.

MASCARELLO, Fernando. "A Screen-Theory e o Espectador Cinematográfico: Um Panorama Crítico". *Novos Olhares*. No. 8, 2001.

MASSIGNAN, Patrícia. A Produção Cinematográfica em Portugal no Início do Século XXI: Uma Análise Econômica-Financeira e Legislativa. Dissertação de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas na Universidade Católica Portuguesa. Agosto de 2021.

MCHALE, Brian. *Postmodern Fiction*. Londres: Taylor & Francis Group, 1987.

MCWILLIAMS, Matthew. “Film Review: The Asthenic Syndrome”. Introdução à retrospectiva “The Long Farewell: The Films of Kira Muratova”, ocorrida no Dept. de Línguas Eslávicas e Literatura da Universidade de Yale, em Outubro de 2018.

MEDEIROS, Paulo de. Post-imperial nostalgia and Miguel Gomes’ Tabu. *Interventions*, Vol. 18. N. 2., 2015.

MEDEIROS, Vitor Gurgel. *Amores Interessantes: Processo, Forma e Afeto no Cinema de Hong Sang-Soo*. Dissertação apresentada no PPGCOM da UFF. Niterói, 2018.

MELLO, Cecília. “O Cinema Contemporâneo do Leste Asiático: da Ontologia e Seus Fantasmas” em *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015.

MICHAUD, Jean. “Zomia and Beyond”. *Jornal of Global History*. no. 5, 2010.

MICHICHÈ, Lino. “Fuga Inútil da Própria Prisão” em *Avanti!*, 16 de Março de 1975. Traduzido por Aline Leal em APRÀ, Adriano. *Aventura Antonioni*. Voa!, 2017.

MOLTKE, Johannes von. *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley, California. University of California Press, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. “A Perseguição no Cinema: Um Ensaio sobre *Tropical Malady* de Apichatpong Weerasethakul”. *Devires*. V. 7. No. 2. Belo Horizonte, 2010.

MOURINHA, Jorge. “Não há filmes a mais, não há é filmes bons que cheguem - entrevista com Michel Merkt”. *Jornal Público*. 11 de Agosto de 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/08/11/culturaipsilon/entrevista/nao-ha-filmes-a-mais-nao-ha-e-filmes-bons-que-cheguem-1782063>. Acessado em 13/09/2023.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo” em XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilmes, 1983

MUSSER, Charles. “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity” em STRAUVEN, Wanda. (ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2007

NAGIB, Lucia. Colonialism as Fantastic Realism in *Tabu*. Em LIZ, Mariana. (org.) *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. I.B.Tauris, 2018: Reino Unido

\_\_\_\_\_. “The Politics of Slowness and the Traps of Modernity” em DE LUCA, Tiago e JORGE, Nuno Barradas. (org.) *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2016.

NELMES, Jim. *Introduction to film studies*. Routledge, 2012

NORRIS, Frank. “Zola as A Romantic Writer” em *Frank Norris: Novels and Essays*. The Library of America, 1986

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A Mise en Scène no Cinema - do Clássico ao Cinema de Fluxo*. Editora Papyrus, 2013.

\_\_\_\_\_. Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. “Síndromes e um Século”, em *Revista Contracampo*. No. 83. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/83/mostrasindromeseumseculo.htm>

\_\_\_\_\_. “O Efeito Pintura ou O Museu Imaginário do Cinema Português”, em BRITO, Thiago e FERREIRA, Pedro Henrique. Catálogo da Mostra de Cinema *De Portugal Para o Mundo*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2019.

OLIVEIRA, Luís Miguel. "Isto Chama-se Aurora - entrevista com Miguel Gomes". *Jornal Público* 30/03/2012. Disponível em <https://www.publico.pt/2012/03/30/jornal/miguel-gomes-isto-chamase-aurora-24258623>. Acessado em 03/09/2023

OLSEN, Mark. “Hong Sang-soo’s beguiling, ruinative rom-com ‘Yourself and Yours’”. *Los Angeles Times*. Junho de 2020. Acessado em 13 de Outubro de 2023.

ORGERON, Devin. *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. Palgrave Macmillan.

LOUDART, Jean-Pierre. "Cinema and Suture" em BROWNE, Nick e HILLIER, Jim. (ed.) *Cahiers du Cinema. Vol. III (1969-1972 - The Politics of Representation)*. Londres: Routledge, 1990.

OVALLE-BAHAMÓN, R. "The Wrinkles of Decolonization and Nationness: White Angolans as Retornados in Portugal" (2003), parafraseado em Ibid. MACHADO, 2011. p. 4

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: Os Cinemas Não-Narrativos do Pós-Guerra*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

PEDROSA, Leonardo Bomfim. "Era uma vez, era outra vez" em VALENTE, Eduardo (org.) Catálogo da Mostra "Cinema Brasileiro - Anos 2010: 10 Olhares".

\_\_\_\_\_. *Uma Sobre a Outra*. Comunicação em Congresso SOCINE 2021. CI Retornos e Recomeços: abordagens comparatista, 27 de Outubro de 2021.

\_\_\_\_\_. *Era Uma Vez, Era Outra Vez...: A Experiência de Multiplicidade no Cinema Contemporâneo*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUC-RS, 2022.

PEREIRA, Ana Cristina. Alteridade e Identidade em *Tabu* de Miguel Gomes. *Comunicação e Sociedade*. Vol. 29. 2016

PIANOWSKI, Fabiane. "Construção do imaginário surrealista através do jogo do *Cadavre Exquis*" em *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*. No. 5, 2007.v\

PIER, John. (org.) *Contemporary French Francophone Narratology*. The Ohio State University Press, 2020.

PISTERS, Patricia. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford University Press, 2012.

POWELL, Anna. *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh University Press, 2007

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PUNDAY, Daniel. *Narrative Bodies - Toward a Corporeal Narratology*. Palgrave McMillan, 2003.

\_\_\_\_\_. *Playing Narratology: Digital Media as Narrative Theory*. The Ohio State University Press, 2019.

QUANDT, James. "Resistance to Bliss: Describing Apichatpong" em QUANDT, James (org.) *Apichatpong Weerasethakul*. Osterreichisches Filmmuseum, 2009.

\_\_\_\_\_. “Push and Pull: An Exchange with Apichatpong Weerasethakul” em QUANDT, James (org.) *Apichatpong Weerasethakul*. Osterreichiches Filmmuseum, 2009.

\_\_\_\_\_. “Exquisite Corpse: an Interview with Apichatpong Weerasethakul” em *Apichatpong Weerasethakul*. Osterreichiches Filmmuseum, 2009.

\_\_\_\_\_. “Déjà Vu” em *Infinite Worlds Possible*. Publicado na ocasião da retrospectiva de Hong Sang-soo em Bruxelas (Janeiro/Fevereiro, 2018).

RANCIÈRE, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. “O Dissenso”. In: NOVAES, Adauto (Org). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

REPUSSARD, Catherine. Mito e Colônias na República de Weimar. *Outros Tempos*, vol. 13, n. 22, 2016.

RETALLAC, James. *Germany in the Age of Kaiser Wilhelm II*. Hampshire, London: MacMillan Press, 1996.

RIBEIRO, Margarida Calafate; RIBEIRO, Antonio Sousa. Os Netos que Salazar Não Teve: Guerra Colonial e Memória da Segunda Geração. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, n. 11, Novembro de 2013. p. 28

RICHARDSON, Brian. “Drama and Narrative” em HERMAN, David (org.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, 2007

RICHIE, Donald. *Retratos Japoneses: crônicas da vida pública e privada*. Escrituras Editora: UNESP, 2000. Capítulo reproduzido no Catálogo da Mostra *Emoção e Poesia: O Cinema de Yasujiro Ozu*. CCBB, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. 3 Volumes. São Paulo: Papirus, 1994.

RODOWICK, D.N. *The Crisis of Political Modernism - Criticism and Ideology in Contemporary Film Criticism*. Berkeley, California: University of California Press, 1995.

RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indiana University Press: Indiana, 1991.

\_\_\_\_\_. *Narrative as Virtual Reality*. The John Hopkins University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. “Mundos Impossíveis e Ilusão Estética” Em Revista *Contracampo*. v. 29, no. 1, 2014. Niterói: Contracampo, 2014.

\_\_\_\_\_. “From Possible Worlds to Storyworlds: On The Worldness of Narrative Representation” em BELL, Alice e RYAN, Marie-Laure (org.). *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press, 2019.

RYAN, Marie-Laure e THON, Jan-Noel. (org.) *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. University of Nebraska, 2014.

SANDOMIRSKAIA, Irina. “A glossolalic glasnost and the re-turning of the Soviet subject: sound performance in Kira Muratova’s Asthenic Syndrome”, em *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Volume 2, no. 1. 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-identity”. *Luso-Brazilian Review* Vol. 39, N. 2. 2002.

\_\_\_\_\_. “Portugal: Tales of Being and Not Being”. *Portuguese Literary and Cultural Studies*. Vol. 19. N. 20. 2011.

SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 2010.

SCHENDEL, Willem van. “Geografias do saber, Geografias da ignorância: Saltando escalas no Sudeste Asiático”. *Terra Brasilis*. No. 5, 2021.

SCHRADER, Paul. “Notes on Film Noir”. em *Film Comment*. Vol. 8. No. 1 (Primavera, 1972)

SCHÜLER, Thais G.; RIBEIRO, Filipe; RIBEIRO, Orquídea M.; MAGALHÃES, Magna L. Reminiscências da paisagem angolana na pós-memória de “Retornados”: um estudo em Vila Real (Portugal). *Gragoatá*, Niterói, v. 28, n. 61, e54839, mai.-ago 2023. Disponível em: [https:// doi.org/10.22409/gragoata.v28i61.54839.pt](https://doi.org/10.22409/gragoata.v28i61.54839.pt)

SCOTT, James C. *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. Yale University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *Two Cheers for Anarchism: six pieces on autonomy, dignity and meaningful work and play*. Princeton University Press, 2012.

SHAUL, Nitzan Ben. *Hyper-Narrative Interactive Cinema*. Nova Iorque: Editions Rodopi B. V., 2008

SHAVIRO, Steven. *O Corpo Cinemático*. Rio de Janeiro: Editora Paulus, 2015.

\_\_\_\_\_. *Connected: or what it means to live in the network society*. University of Minnesota, 2003.

\_\_\_\_\_. “Post-Cinematic Affect: on Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales”. *Film-Philosophy*. Vol. 14, No. 1. 2010.

SIMONS, Jan. *Playing The Waves: Lars Von Trier's Game Cinema*. Amsterdam University Press, 2008.

SMITH, Murray. "Parallel lines", em HILLIET, J. *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*. BFI, Londres. 2001.

SNOW, Marcus. *Into the Abyss: A Study of the Mise en Abyme*. Tese de Doutorado apresentada à Londo Metropolitan University, 2016.

SILVEIRA, Luciano Viegas da. *Realismo Heterocrônico: Uma Abordagem ao Cinema de Apichatpong Weerasethakul*. Dissertação apresentada a PPG-COM da Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992

\_\_\_\_\_. *Carnal Thoughts: Embodying and Moving Image Culture*. Berkeley, California: University of California, 2004.

SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. "Hacia un Tercer Cine". *Revista Tricontinental*. No. 13, 1969.

SOUSA, Helena e SANTOS, Luís António. "Portugal at the Eye of the Storm: Crisis, Austerity and the Media". *Javnost - The Public*, vol. 21. N. 4. 2015.

SOUZA, Luis Carlos Martins de. "Cinema, Ideologia e Inconsciente: Colin MacCabe, Stephen Heath e a Screen Theory" em *Linguagem em (Dis)curso - LemD*. Tubarão, SC. v.21. maio/ago, 2021.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. 5a Edição. Campinas, SP: Papyrus 2013.

\_\_\_\_\_. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Londres: Routledge, 1992.

STRAUVEN, Wanda (org.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.

TAUBMAN, Jane. *Kira Muratova. The Filmmakers' Companion*. Nova Iorque: I.B. Tauris & Co., 2004.

TEH, David. *Thai Art - Currencies of the Contemporary*. MIT Press, 2017.

\_\_\_\_\_. "Itinerant Cinema. The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul" em *Third Text*, Vol. 25, No. 5. 2011.

\_\_\_\_\_. "The Fugitive Reflex: Autonomy and Sublimation after Zomia". Em FRANKE, Anselm e KIM, Hyunjin. Publicação online sobre a exposição *2 or 3 Tigers*.



2017. Disponível em [https://archiv.hkw.de/media/texte/pdf/2017\\_2/2o3tiger/170817\\_2o3Tiger\\_pdf\\_Teh\\_press.pdf](https://archiv.hkw.de/media/texte/pdf/2017_2/2o3tiger/170817_2o3Tiger_pdf_Teh_press.pdf)

THANOULI, Eleftheria. "Art Cinema' Narration: Breaking Down Wayward Paradigm". *Scope*. Vol. 14. 2009.

THOUVENOT, Delphine. "Ghost Outside My Window". *AFP Correspondent*. Fevereiro de 2015. Disponível em <https://correspondent.afp.com/ghosts-outside-my-window>

TIYAVANICH, Kamala. *Forest Recollections: Wandering Monks in Twentieth-Century Thailand*. University of Hawai'i Press, 1997.

TODOROV, Tzevetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura Fantástica*. Editora Perspectiva, 1975.

UNGARI, Enzo. "David e Michelangelo". Gong. Março, 1975. Traduzido por Aline Leal em APRÀ, Adriano. (org.) *Aventura Antonioni*. Voa!, 2017.

URBANO, Luís. Entrevista com o produtor Luís Urbano para o site da 43 Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. 04 de Novembro de 2015. Acessado em 12/09/2023

VERSTRATEN, Peter. *Film Narratology*. University of Toronto Press, 2009.

VIERNES, Noah. "The Politics of Health in the Films of Apichatpong Weerasethakul". *Akita International University Global Review*, vol. 5.

VIEIRA JR., Ery. *Realismo Sensório no Cinema Contemporâneo*. EDUFES: Vitória, 2020.

\_\_\_\_\_. "O Tempo dos Corpos no 'Cinema de Fluxo' de Apichatpong Weerasethakul". Trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Curitiba, 2009.

WAHRHAFTIG, Alexandre. "As Camadas do Tempo: Os Filmes de Apichatpong Weerasethakul" em MELLO, Cecília. (org.) *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015.

WARREN, Bradley. *Somewhere Between Fiction and Fiction: Disentangling Partial-Geometric Narratives in the Cinema of Hong Sang-Soo*. Tese apresentada ao Departamento de Film Studies da Universidade de Concórdia. Montreal, Canada. Julho de 2015

WEERASETHAKUL, Apichatpong. "Ghost in the Darkness" em QUANDT, James (org.) *Apichatpong Weerasethakul*. Österreichisches Filmmuseum, 2009. p. 104

WILSON, Ara. "Medical Tourism in Thailand" em ONG, Aihwan e CHEN, Nancy N. (org.) *Asian Biotech: Ethics and Communities of Fate*. Duke University Press, 2010.

WINICHAKUL, Thongchai. "Coming to Terms with the West: Intellectual Strategies of Bifurcation and Post-Westernism in Siam" em HARRISON, Rachel V. e JACKSON, Peter A. (ed.) *The Ambiguous Allure of the West - Traces of the Colonial in Thailand*. Hong Kong University Press, 2010.

WLOSZCZYNA, Susan. "Right Now, Wrong Then". Junho de 2016. Disponível em <https://www.rogerebert.com/reviews/right-now-wrong-then-2016>. Acessado em 13 de Outubro de 2023.

WOLF, Sergio. La prosa de la realidad. In: *El Director desnudado por sus pretendientes - Hong Sangsoo*, org: Juan Manuel Domínguez. Buenos Aires: BAFICI, 2013.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YUTO, Yabumoto. "Animism in Zomia - Trial Theory on 'Anarcho-Animism'". *Aura Asia Contemporary Art*. 2022. Parte I disponível em <https://aura-asia-art-project.com/en/news/animism-in-zomia-trial-theory-on-anarcho-animism-part1/> Parte II disponível em <https://aura-asia-art-project.com/en/news/animism-in-zomia-trial-theory-on-anarcho-animism-part-2/>

\_\_\_\_\_. "Kumano and Zomia: thorough Apichatpong Weerasethakul's Artistic Expression". *Kinan Art Week*, 2022. Disponível em <https://kinan-art.jp/en/info/7030/>

ZAVATTINI, Cesare. "Some Ideas on the Cinema", *Sight and Sound*. Vol. 23, N. 2. Outubro-Dezembro de 1953.

ZIZEK, Slavov. *The Fright of Real Tears - Kryzstof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. Londres: BFI, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lacrimae Rerum: Ensaios sobre o Cinema Moderno*. Boitempo Editorial: São Paulo, 2009.

## LISTA DE FIGURAS

### INTRODUÇÃO

- Fig. 1 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig. 2 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig. 3 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig. 4 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig. 5 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coreia do Sul)
- Fig. 6 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coreia do Sul)
- Fig. 7 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coreia do Sul)
- Fig. 8 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coreia do Sul)
- Fig. 9 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coreia do Sul)
- Fig. 10 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coreia do Sul)
- Fig. 11 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coreia do Sul)
- Fig. 12 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coreia do Sul)

### CAPÍTULO 1

- Fig. 1 - The Massacre (Dir.: David Wark Griffith, 1912, EUA)
- Fig. 2 - The Massacre (Dir.: David Wark Griffith, 1912, EUA)
- Fig. 3 - The Massacre (Dir.: David Wark Griffith, 1912, EUA)
- Fig. 4 - A Deposição (Pintura de óleo sobre tela, Rafael Sanzio, 1507)
- Fig. 5 - O Sepultamento de Cristo (Pintura de óleo sobre tela, Caravaggio, 1603)
- Fig. 6 - Suspense (Dir.: Louis Weber, 1913, EUA)
- Fig. 7 - Suspense (Dir.: Louis Weber, 1913, EUA)
- Fig. 8 - Suspense (Dir.: Louis Weber, 1913, EUA)
- Fig. 9 - Suspense (Dir.: Louis Weber, 1913, EUA)
- Fig. 10 - Pacto Sinistro (Dir.: Alfred Hitchcock, 1951, EUA)
- Fig. 11 - Pacto Sinistro (Dir.: Alfred Hitchcock, 1951, EUA)
- Fig. 12 - Pacto Sinistro (Dir.: Alfred Hitchcock, 1951, EUA)
- Fig. 13 - Pacto Sinistro (Dir.: Alfred Hitchcock, 1951, EUA)
- Fig. 14 - Nosferatu (Dir.: F.W. Murnau, 1922, Alemanha)
- Fig. 15 - Nosferatu (Dir.: F.W. Murnau, 1922, Alemanha)
- Fig. 16 - Estudante de Praga (Dir.: Stella Rye, 1913, Alemanha)
- Fig. 17 - Wintergartenprogramm (Dir.: Max e Emil Skladanowsky, 1895, Alemanha)
- Fig. 18 - A Carruagem Fantasma (Dir.: Victor Sjöström, 1921, Suécia)
- Fig. 19 - A Carruagem Fantasma (Dir.: Victor Sjöström, 1921, Suécia)
- Fig. 20 - Metrópolis (Dir.: Fritz Lang, 1927, Alemanha)
- Fig. 21 - O Golem - Como Veio ao Mundo (Dir.: Paul Wegener e Karl Boese, 1920, Alemanha)
- Fig. 22 - Nosferatu (Dir.: F.W. Murnau, 1922, Alemanha)
- Fig. 23 - Nosferatu (Dir.: F.W. Murnau, 1922, Alemanha)

## CAPÍTULO 2

- Fig. 1 - Síndrome Astênica (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.)  
 Fig. 2 - Síndrome Astênica (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.)  
 Fig. 3 - Síndrome Astênica (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.)  
 Fig. 4 - Síndrome Astênica (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.)  
 Fig. 5 - Síndrome Astênica (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.)  
 Fig. 6 - Síndrome Astênica (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.)  
 Fig. 7 - Paraíso Infernal (Dir.: Howard Hawks, 1939, EUA)  
 Fig. 8 - Paraíso Infernal (Dir.: Howard Hawks, 1939, EUA)  
 Fig. 9 - Paraíso Infernal (Dir.: Howard Hawks, 1939, EUA)  
 Fig. 10 - Paraíso Infernal (Dir.: Howard Hawks, 1939, EUA)  
 Fig. 11 - Paraíso Infernal (Dir.: Howard Hawks, 1939, EUA)  
 Fig. 12 - Paraíso Infernal (Dir.: Howard Hawks, 1939, EUA)  
 Fig. 13 - Síndrome Astênica (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.)  
 Fig. 14 - Síndrome Astênica (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.)  
 Fig. 15 - Síndrome Astênica (Dir.: Kira Muratova, 1990, U.R.S.S.)  
 Fig. 16 - Anjos da Noite (Dir.: Wilson Barros, 1987, Brasil)  
 Fig. 17 - Anjos da Noite (Dir.: Wilson Barros, 1987, Brasil)  
 Fig. 18 - Psicose (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960)  
 Fig. 19 - Psicose (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960)  
 Fig. 20 - Psicose (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960)  
 Fig. 21 - Psicose (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960)  
 Fig. 22 - Psicose (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960)  
 Fig. 23 - Psicose (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960)  
 Fig. 24 - Psicose (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960)  
 Fig. 25 - Psicose (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960)  
 Fig. 26 - Rick and Morty - Cap. 39 (Dir.: Jacob Hair, 2020)  
 Fig. 27 - Rick and Morty - Cap. 39 (Dir.: Jacob Hair, 2020)  
 Fig. 28 - Orobouros da Teoria dos Multiversos retirado de CARR, Bernard. Introdução de *Universe or Multiverse?* Cambridge University Press: Nova Iorque, 2007

## CAPÍTULO 3

- Fig. 1 - A Filha de Ninguém (Dir.: Hong Sang-Soo, 2013, Coreia do Sul)  
 Fig. 2 - Mulher na Praia (Dir.: Hong Sang-Soo, 2006, Coreia do Sul)  
 Fig. 3 - Viewing Between The Lines: Hong Sang-soo's The Day He Arrives (Vídeo-Crítica, Kevin B. Lee, 2012)  
 Fig. 4 - Viewing Between The Lines: Hong Sang-soo's The Day He Arrives (Vídeo-Crítica, Kevin B. Lee, 2012)  
 Fig. 5 - A Visitante Francesa (Dir.: Hong Sang-Soo, 2012, Coreia do Sul)  
 Fig. 6 - A Visitante Francesa (Dir.: Hong Sang-Soo, 2012, Coreia do Sul)  
 Fig. 7 - A Visitante Francesa (Dir.: Hong Sang-Soo, 2012, Coreia do Sul)  
 Fig. 8 - Natureza Morta com Jarra de Cerâmica Italiana (Pintura de óleo, Paul Cézanne, 1874)  
 Fig. 9 - Pai e Filha (Dir.: Yasujiro Ozu, 1949, Japão)  
 Fig. 10 - Bom Dia (Dir.: Yasujiro Ozu, 1959, Japão)  
 Fig. 11 - Bom Dia (Dir.: Yasujiro Ozu, 1959, Japão)

- Fig. 12 - Bom Dia (Dir.: Yasujiro Ozu, 1959, Japão)  
 Fig. 13 - Bom Dia (Dir.: Yasujiro Ozu, 1959, Japão)  
 Fig. 14 - Bom Dia (Dir.: Yasujiro Ozu, 1959, Japão)  
 Fig. 15 - Bom Dia (Dir.: Yasujiro Ozu, 1959, Japão)  
 Fig. 16 - Bom Dia (Dir.: Yasujiro Ozu, 1959, Japão)  
 Fig. 17 - Bom Dia (Dir.: Yasujiro Ozu, 1959, Japão)  
 Fig. 18 - Bom Dia (Dir.: Yasujiro Ozu, 1959, Japão)  
 Fig. 19 - Desenho de Hong Sang-Soo (Caneta sobre Guardanapo, 2018)  
 Fig. 20 - Honra dos Cavaleiros (Dir.: Albert Serra, 2006, Catalunha)  
 Fig. 21 - A Morte de Luis XIV (Dir.: Albert Serra, 2016, França/Portugal/Espanha)  
 Fig. 22 - Minha Noite com Ela (Dir.: Eric Rohmer, 1969, França)  
 Fig. 23 - Minha Noite com Ela (Dir.: Eric Rohmer, 1969, França)  
 Fig. 24 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coréia do Sul)  
 Fig. 25 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coréia do Sul)  
 Fig. 26 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coréia do Sul)  
 Fig. 27 - Certo Agora, Errado Antes (Dir.: Hong Sang-Soo, 2015, Coréia do Sul)  
 Fig. 28 - Gryozy (Dir. Ievgueni Bauer, 1915, Rússia)  
 Fig. 29 - Gryozy (Dir. Ievgueni Bauer, 1915, Rússia)  
 Fig. 30 - Gryozy (Dir. Ievgueni Bauer, 1915, Rússia)  
 Fig. 31 - Gryozy (Dir. Ievgueni Bauer, 1915, Rússia)  
 Fig. 32 - Gryozy (Dir. Ievgueni Bauer, 1915, Rússia)  
 Fig. 33 - As Meninas (Pintura de óleo sobre tela, Diego Velásquez, 1656)  
 Fig. 34 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 35 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 36 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 37 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 38 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 39 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 40 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 41 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 42 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 43 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 44 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 45 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 46 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 47 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 48 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 49 - Você e Os Seus (Dir. Hong Sang-Soo, 2016, Coréia do Sul)  
 Fig. 50 - Gryozy (Dir. Ievgueni Bauer, 1915, Rússia)  
 Fig. 51 - Um Corpo que Cai (Dir.: Alfred Hitchcock, 1958, EUA)

## CAPÍTULO 4

- Fig. 1 - Mapa da Zomia  
 Fig. 2 - Mapa da Tailândia  
 Fig. 3 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)  
 Fig. 4 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)  
 Fig. 5 - Mal dos Trópicos (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2004, Tailândia)

- Fig. 6 - Memória (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, França/Colômbia/Tailândia)
- Fig. 7 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig. 8 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig. 9 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig.10 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig. 11 - Eternamente Sua (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2002, Tailândia)
- Fig. 12 - Memória (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, França/Colômbia/Tailândia)
- Fig. 13 - Memória (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, França/Colômbia/Tailândia)
- Fig. 14 - Cemitério do Esplendor (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, Tailândia)
- Fig. 15 - Cemitério do Esplendor (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, Tailândia)
- Fig. 16 - Instalação SLEEPKINEMAHOTEL (Apichatpong Weerasethakul, 2018)
- Fig. 17 - Sleep (Dir.: Andy Warhol, 1964, EUA)
- Fig. 18 - Sleep (Dir.: Andy Warhol, 1964, EUA)
- Fig. 19 - Memória (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, França/Colômbia/Tailândia)
- Fig. 20 - Eternamente Sua (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2002, Tailândia)
- Fig. 21 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 22 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 23 - Cemitério do Esplendor (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, Tailândia)
- Fig. 24 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig. 25 - Mal dos Trópicos (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2004, Tailândia)
- Fig. 26 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 27 - Avatar (Dir.: James Cameron, 2009, EUA)
- Fig. 28 - Profissão: Repórter (Dir.: Michelangelo Antonioni, 1975, Itália)
- Fig. 29 - Profissão: Repórter (Dir.: Michelangelo Antonioni, 1975, Itália)
- Fig. 30 - Profissão: Repórter (Dir.: Michelangelo Antonioni, 1975, Itália)
- Fig. 31 - Profissão: Repórter (Dir.: Michelangelo Antonioni, 1975, Itália)
- Fig. 32 - Profissão: Repórter (Dir.: Michelangelo Antonioni, 1975, Itália)
- Fig. 33 - Profissão: Repórter (Dir.: Michelangelo Antonioni, 1975, Itália)
- Fig. 34 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 35 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 36 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 37 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 38 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 39 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 40 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 41 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 42 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 43 - Estrada Perdida (Dir.: David Lynch, 1995, EUA)
- Fig. 44 - Eternamente Sua (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2002, Tailândia)
- Fig. 45 - Eternamente Sua (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2002, Tailândia)
- Fig. 46 - Mal dos Trópicos (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2004, Tailândia)

- Fig. 47 - Mal dos Trópicos (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2004, Tailândia)
- Fig. 48 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 49 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 50 - Tio Boonme, que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2010, Tailândia)
- Fig. 51 - Memória (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, França/Colômbia/Tailândia)
- Fig. 52 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 53 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 54 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 55 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 56 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 57 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 58 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 59 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 60 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 61 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 62 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 63 - Síndromes e Um Século (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2006, Tailândia)
- Fig. 64 - Memória (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, França/Colômbia/Tailândia)
- Fig. 65 - Memória (Dir.: Apichatpong Weerasethakul, 2021, França/Colômbia/Tailândia)
- Fig. 66 - Aurora (Dir.: F.W. Murnau, 1927, EUA)
- Fig. 67 - Aurora (Dir.: F.W. Murnau, 1927, EUA)
- Fig. 68 - Aurora (Dir.: F.W. Murnau, 1927, EUA)
- Fig. 69 - Aurora (Dir.: F.W. Murnau, 1927, EUA)

## CAPÍTULO 5

- Fig. 1 - Nanook, o Esquimó (Dir.: Robert Flaherty, 1922, EUA)
- Fig. 2 - Tabu (Dir.: F.W. Murnau, Robert Flahery, 1931, Polinésia)
- Fig. 3 - Tabu (Dir.: F.W. Murnau, Robert Flahery, 1931, Polinésia)
- Fig. 4 - Tabu (Dir.: F.W. Murnau, Robert Flahery, 1931, Polinésia)
- Fig. 5 - Tabu (Dir.: Miguel Gomes, 2013, Portugal/Moçambique)
- Fig. 6 - Tabu (Dir.: Miguel Gomes, 2013, Portugal/Moçambique)
- Fig. 7 - Tabu (Dir.: Miguel Gomes, 2013, Portugal/Moçambique)
- Fig. 8 - Retirada de PEDROSA, Leonardo Bomfim. *Era Uma Vez, Era Outra Vez...: A Experiência de Multiplicidade no Cinema Contemporâneo.*
- Fig. 9 - Retirada de PEDROSA, Leonardo Bomfim. *Era Uma Vez, Era Outra Vez...: A Experiência de Multiplicidade no Cinema Contemporâneo.*
- Fig. 10 - Retirada de PEDROSA, Leonardo Bomfim. *Era Uma Vez, Era Outra Vez...: A Experiência de Multiplicidade no Cinema Contemporâneo.*
- Fig. 11 - Retirada de PEDROSA, Leonardo Bomfim. *Era Uma Vez, Era Outra Vez...: A Experiência de Multiplicidade no Cinema Contemporâneo.*
- Fig. 12 - Tabu (Dir.: Miguel Gomes, 2013, Portugal/Moçambique)
- Fig. 13 - Tabu (Dir.: Miguel Gomes, 2013, Portugal/Moçambique)
- Fig. 14 - Tabu (Dir.: Miguel Gomes, 2013, Portugal/Moçambique)
- Fig. 15 - Tabu (Dir.: Miguel Gomes, 2013, Portugal/Moçambique)
- Fig. 16 - Tabu (Dir.: Miguel Gomes, 2013, Portugal/Moçambique)

- Fig. 17 - Tabu (Dir.: Miguel Gomes, 2013, Portugal/Moçambique)
- Fig. 18 - Retirada de RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University, 1991.
- Fig. 19 - Retirada de MARQUES, Vanessa Cordeiro. *As Mil e Uma Noites - o Processo de Montagem no Cinema de Miguel Gomes*.
- Fig. 20 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 21 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 22 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 23 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 24 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 25 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 26 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 27 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 28 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 29 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 30 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 31 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 32 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 33 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 34 - *As Mil e Uma Noites* (Dir.: Miguel Gomes, 2015, Portugal)
- Fig. 35 - Mapa das Inflexões Narrativas em *As Mil e Uma Noites*
- Fig. 36 - *Cavalo Dinheiro* (Dir.: Pedro Costa, 2014, Portugal)
- Fig. 37 - *O Ornitólogo* (Dir.: João Pedro Rodrigues, 2016, Portugal)