UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

A UTOPIA ARTESANAL

O cinema e os vestígios do artesanato

DOUTORANDO: Marcel Gonnet Wainmayer
ORIENTADOR: Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto



Niterói
Março 2025

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

G639u Gonnet Wainmayer, Marcel
A utopia artesanal : O cinema e os vestígios do artesanato / Marcel Gonnet Wainmayer. - 2025.
148 f.

Orientador: Reinaldo Cardenuto.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.

1. Artesanato. 2. Estudos de cinema. 3. Cinema artesanal. 4. Documentário. 5. Produção intelectual. I. Cardenuto, Reinaldo, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

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 **MARCEL GONNET WAINMAYER,** na forma em que se segue:

Aos 28 (vinte e oito) dias do mês de março de dois mil e vinte e cinco, às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, bloco J, São Domingos - Niterói/RJ e por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **MARCEL GONNET WAINMAYER** formada pelos seguintes professores doutores: Reinaldo Cardenuto Filho (orientador - presidente da banca - UFF), Lila Silva Foster (UnB), Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (UFC), Cezar Migliorin (UFF) e Fabián Núñez (UFF). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado**: "A UTOPIA ARTESANAL. O CINEMA E OS VESTÍGIOS DO ARTESANATO"**. 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 qualidade de uma pesquisa que, ao invés da necessidade habitual de definir um conceito, convoca diversas operações teóricas, políticas, estéticas e históricas relacionadas ao artesanal. Muito bem escrita, a tese recusa um método tradicional de historiografia do cinema, convocando o leitor a uma "desgramatização" das artes e da vida. A banca indica a publicação da tese em forma de livro, além de sugerir fortemente a continuidade dos estudos.

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

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Reinaldo Cardenuto Filho, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto Filho (Orientador - presidente da banca - UFF)

Profa. Dra. Lila Silva Foster (UnB)

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (UFC)

Prof. Dr. Cezar Migliorin (UFF)

Prof. Dr. Fabián Núñez (UFF)

Resumo

A expressão “cinema artesanal” aparece em inumeráveis livros, textos e revistas da crítica e de estudos de cinema, publicações científicas, conferências e até conversações. Trata-se de uma noção de uso comum para referir-se a certo tipo de filmes, ou a determinadas condições de produção e distribuição de cinema. Mas o que é “cinema artesanal”? A sua menção poucas vezes é acompanhada de definições, ou delimitações do conceito. No entanto, existe uma longa linha de pensamento dedicada especificamente ao problema do trabalho artesanal, que poucas vezes tem se cruzado com os estudos de cinema. A noção de artesanato conecta-se também com os tópicos da alienação, da utopia e da experiência em relação ao cinema, e com os debates sobre o cinema como arte ou indústria. Em qualquer caso, não parece fácil definir a qualidade artesanal do cinema. A proposta deste trabalho é explorar procedimentos, relações e cruzamentos entre o domínio artesanal e o campo da produção audiovisual e dos estudos de cinema.

Palavras-chave: artesanato; estudos de cinema; baixo orçamento; cinema artesanal; cinemas menores; documentário.

Abstract

Expressions like “artisanal cinema” or “cinema craftsmanship” appears in countless books, texts and magazines of film criticism and film studies, scientific publications, conferences and even conversations. It is a notion in common use to refer to certain types of films, or to certain conditions of cinema production and distribution. But what is “artisanal cinema”? Its mention is rarely accompanied by definitions, or delimitations of the concept. However, there is a long tradition of thought dedicated specifically to the problem of artisanal work, which has rarely been in contact with film studies. The notion of craftsmanship is also connected with the topics of alienation, utopia and experience in relation to cinema, and with debates about cinema as an art or an industry. In any case, it does not seem easy to define the artisanal quality of cinema. The purpose of this work is to explore procedures, relationships and intersections between the artisanal domain and the field of audiovisual production and film studies.

Keywords: craftsmanship; film studies; artisanal cinema; small cinemas; documentary.

À Susana Wainmayer, artesã cósmica.

Agradecimentos

Aos docentes e aos colegas discentes do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF), que foram um grande alívio e um estímulo permanente em tempos de pandemia.

Ao meu orientador, Reinaldo Cardenuto, pelo seu interesse no projeto e pela paciência e dedicação com que me acompanhou nestes anos.

À Lila Foster (UnB) e Cézar Migliorin (PPGCine-UFF), que participaram da banca de qualificação e fizeram comentários fundamentais para este trabalho.

À equipe da revista A Barca, melhor tripulação da Bahía de Guanabara.

A todas e todos os amigos e colegas que me ajudaram, as vezes sem sabê-lo, com leituras, gestos e palavras: Karina, Benjamin, Maxi, Vera, Carlos, Santiago, Bernardo, Rafael, Sara, Yanina, Tiago, Manoel, Toto, e muitas e muitos outros.

Ao Emiliano, em cuja oficina entendi o valor do tempo.

À Rita Stella, e a todas e todos os Teixeiras.

À Marta, a quem nunca agradeci o suficiente por fazer de mim um socialista.

Ao meu pai Raúl e à minha irmã Karen, pelas tardes de cinema *continuado*.

À Vanessa, pelo amor e a telepatia.

Aos meus amados filhos, Aurora e Iván, que fazem do tédio algo impossível, e me lembram sempre quem sou.

Sumário

	Página
Introdução	**1**
Capítulo 1.- O que é "cinema artesanal"?	**6**
1.1.- Trens, fábricas, câmeras	9
1.2.- *Craftsmanship* industrial	12
1.3.- Amadores profissionais	13
1.4.- Indústria ou utopia	18
1.5.- O erro fatal de não existir	20
1.6.- O artesanal como tema	25
1.7.- Indústria e desenvolvimentismo	29
1.8.- Hollywood vernacular	31
1.9.- Os modos híbridos de trabalho	34
Capítulo 2.- A opacidade artesanal / Os desajustes / As marcas e sinais	**37**
2.1.- O processo produtivo como tema	39
2.2.- O artesanal auto-apagado	42
2.3.- A consciência sobre os materiais	44
2.4.- Elogio do imperfeito	48
2.5.- Corpos que filmam, corpos filmados	51
2.6.- O artesão em nós	53
Capítulo 3.- O artesão e os marmelos / O tempo	**59**
3.1.- A delimitação do mundo	62
3.2.- "O importante é estar junto à árvore"	65
3.3.- O brevíssimo sol	67
3.4.- "É a luz do cinema a que apodrece os marmelos"	71
3.5.- "É preciso ter fé na realidade"	73
Capítulo 4.- A oficina / O set / O corpo	**76**
4.1.- O sapateiro Méliès	79
4.2.- O artesanal como resíduo alienado	81

4.3.- *La Commune*, filme de aprendizagem 84
4.4.- O autor como produtor 88
4.5.- O set artesanal 93
4.6.- O ator como artesão 99
4.7.- Monoforma e crítica 102

Capítulo 5.- A solução de problemas / O jogo / O sonho 105
5.1.- O artesão como xamã 111
5.2.-A hipótese do sonho 115
5.3.- Objetos, brinquedos, simulacros 119

Capítulo 6.- A inteligência artesanal 122
6.1.- A falsa expansão das habilidades 125
6.2.- Artesanato como compensação 126
6.3.- Inteligência artificial e trabalho morto 129

Notas sobre a utopia artesanal 135

Bibliografia 139

Filmes 146

Lista de ilustrações

Página

Figura 1: A câmera entra em cena em *Ceramiqueros de Traslasierra*, de Raymundo Gleyzer. 26
Figura 2: O menino de *La tierra quema*, de Raymundo Gleyzer, vira o quadro de Cristo. 26
Figura 3: O artesanato como objeto central de *Os Imaginários*, de Geraldo Sarno. 28
Figura 4: Fotograma de *Os Imaginários*, de Geraldo Sarno. 28
Figura 5: As quatro mortes de *Buenaventura Durruti, anarquista*, de Jean-Louis Comolli. 38
Figura 6: Fotograma de *Buenaventura Durruti, anarquista*, de Jean-Louis Comolli. 38
Figura 7: Albert Boadella e atores. *Buenaventura Durruti, anarquista*, de Jean-Louis Comolli. 42
Figura 8: Fotograma de *Buenaventura Durruti, anarquista*, de Jean-Louis Comolli. 42
Figura 9: Títulos iniciais de *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 60
Figura 10: Os instrumentos. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 60
Figura 11: As marcas nos marmelos. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 63
Figura 12: As marcas nas folhas. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 63
Figura 13: A evolução das marcas. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 64
Figura 14: Fotograma de *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 64
Figura 15: *Membrillar* (1990), de Antonio López García. 65
Figura 16: Antonio López. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 66
Figura 17: Os pedreiros fantasmas. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 66
Figura 18: O desenho cresce lentamente. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 69
Figura 19: A professora chinesa e o intérprete. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 69
Figura 20: María Moreno e seu modelo. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 71
Figura 21: María Moreno trabalha no retrato. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 71
Figura 22: A máscara. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 72
Figura 23: O sonho. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 72
Figura 24: A câmera reclama seu momento na trama. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 74
Figura 25: A câmera olha ao espectador. *El sol del membrillo*, de Víctor Erice. 74
Figura 26: O dispositivo como parte da cena. *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins. 84
Figura 27: Os jornalistas e os microfones. *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins. 84
Figura 28: Um televidente da Comuna. *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins. 86
Figura 29: A transmissão da TV Versailles. *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins. 86
Figura 30: As mulheres com a palavra. *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins. 96
Figura 31: Assembleia de mulheres. *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins. 96
Figura 32: Debate com a TV Comuna. *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins. 98
Figura 33: A câmera na mira do povo. *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins. 98
Figura 34: A combinatória. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 105
Figura 35: O espelho ladrão. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 105
Figura 36: *"Os Embaixadores"* (1533), de Hans Holbein o Jovem. 106
Figura 37: A anamorfose do crânio em "Os Embaixadores" (1533). 106

Figura 38: Anamorfose do pirata. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 107
Figura 39: Anamorfose do seminarista. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 107
Figura 40: Crânios em primeiro plano. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 108
Figura 41: Outro crânio em primeiro plano. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 108
Figura 42: A freira. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 110
Figura 43: A ninfa. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 110
Figura 44: Xilogravura de *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna. 113
Figura 45: Xilogravura de *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna. 113
Figura 46: O livro entra em cena. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 119
Figura 47: A atriz Elsa Zylberstein. *Combat d'amour en songe*, de Raúl Ruiz. 119
Figura 48: Martijn Doolaard no trabalho. YouTube, @MartijnDoolaard. 129
Figura 49: Passeio de Martijn Doolaard. YouTube, @MartijnDoolaard. 129

Introdução

A expressão “cinema artesanal” aparece em inumeráveis livros, textos e revistas da crítica e de estudos de cinema, publicações científicas, conferências e até conversações. Trata-se de uma noção de uso comum para referir-se a certo tipo de filmes, ou a determinadas condições de produção e distribuição de cinema. Mas o que é “cinema artesanal”? A sua menção poucas vezes é acompanhada de definições, ou delimitações do conceito. No entanto, existe uma longa tradição de pensamento dedicada especificamente ao problema do trabalho artesanal, que poucas vezes tem se vinculado com os estudos de cinema. Um dos propósitos deste trabalho é cruzar as linhas até agora paralelas entre a teoria do cinema e a teoria do artesanato, encontrar conexões e reverberações entre os dois campos, e traçar um mapa que permita comparar e colocar à prova conceitos, mas também práticas e filmes.

Devo o interesse sobre a noção de artesanato ao meu primeiro encontro com a figura mítica do inglês William Morris (1834-1896), e seus desenhos têxteis e de tapetes, depois de uma dolorosa tentativa de tradução do primeiro capítulo da imensa biografia sobre ele escrita por E.P. Thompson, *William Morris. Romantic to Revolutionary* (1976). Morris poderia ser definido como artista e mecenas, revolucionário e escritor, mas sobretudo como um artesão. Esse encontro com Morris e o seu brilhante biógrafo, ocorrido há mais de 25 anos, deixou em mim um interesse sobre o artesanato como aproximação alternativa frente à realidade da produção industrial, uma preocupação que quis conectar, como realizador, com a minha própria forma de fazer cinema.

Na minha dissertação de mestrado analisei a produção de documentários na Argentina entre os anos 2007 e 2015, quando essa produção atingiu o maior volume e diversidade da sua história. O crescimento foi devido à criação de um edital específico para obras de baixo orçamento em formato digital, que estabelecia a figura do “realizador integral” nas políticas de

fomento do *Instituto de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA). Os diretores, como pessoas físicas, eram habilitados a receber diretamente o apoio financeiro, sem necessidade de intermediação de uma empresa produtora ou pessoa jurídica. Em boa parte, essas medidas foram produto da pressão de grupos e associações de documentaristas e outros setores políticos surgidos no calor da crise de dezembro de 2001[1], que reclamavam por uma democratização do acesso aos recursos. O título da dissertação, *Um cinema de pessoa física*, pretendia chamar a atenção sobre o corpo e a experiência do/da realizador/a, não apenas quanto à mobilização e organização política que conduziu à criação do novo edital, mas também em relação ao empenho físico dedicado a uma obra, numa prática que envolve inumeráveis especializações com as quais a/o cineasta deve saber dialogar. Tratou-se de uma produção diversa de mais de 700 longas-metragens documentários, e uma experiência que tentou responder aos novos desafios que apresentava o digital, contra as idealizações e sonhos esbanjadores do cinema industrial nas políticas de fomento nos países periféricos.

A primeira hipótese desta pesquisa de doutorado é que parece existir uma lacuna em torno da noção de "cinema artesanal". O seu uso muitas vezes contraditório, tanto para diminuir o valor de um filme como para destacar seus procedimentos ou seu compromisso, arrasta as mesmas marcas da antiga divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual.

O livro *O Artífice* (2008), de Richard Sennett, recupera a tradição do pensamento sobre o artesanato e propõe sua aplicação em áreas como a programação de computadores, a gestão do Serviço Nacional de Saúde da Grã-Bretanha ou a construção de parques infantis em Amsterdam. O livro nada diz sobre a realização de filmes, mas permite guiar uma discussão sobre as práticas, gestos e tradições sobre o artesanato, e focá-las no cinema e no audiovisual. A primeira constatação que permite o livro de Sennett é que, a contrabando sob a noção de artesanato, encontram-se também os problemas da alienação, da utopia e da experiência em relação ao cinema, e os debates sobre o cinema como arte ou indústria. Neste sentido, parece pertinente uma leitura dos estudos de cinema que coloque em contraste a utopia romântica do artesanato frente ao assédio da modernidade, e que percorra as contradições do próprio cinema como aparelho "nascido do artesanato" e depois transformado na mais importante indústria cultural por muitas décadas.

[1] No final de 2001, a grave crise econômica que atravessava a Argentina e o confisco das contas bancárias pelo governo levaram a que, nos dias 19 e 20 de dezembro, grandes manifestações nas maiores cidades forçassem a renúncia do então presidente Fernando De la Rua, o que abriu um período de instabilidade política e repressão, provocando dezenas de mortes. Em duas semanas, o país foi comandado por 5 presidentes da linha sucessória. Nesse contexto, as organizações de desempregados (chamados de *piqueteros*) e setores médios das cidades organizaram assembleias nos bairros, e se produziram ocupações de fábricas e de outros espaços produtivos, num processo de mobilização popular que se estendeu por mais de um ano.

Em qualquer caso, não parece fácil definir a *qualidade artesanal* de um filme. Para Theodor Adorno, existe uma "dimensão artesanal" em toda a arte, "um fazer cego" que persiste em toda obra, como resíduo da experiência (ADORNO, 2013, p. 217). A proposta deste trabalho é explorar procedimentos, relações e cruzamentos entre o domínio artesanal e o campo específico da produção audiovisual e de diferentes autores dos estudos de cinema. Nessa busca, tentarei pesquisar também em torno das condições de produção de alguns filmes, a partir de textos e outros registros dos próprios realizadores e da crítica, para identificar conceitos e práticas que contribuam para uma abordagem artesanal do cinema e do audiovisual.

No primeiro capítulo, proponho um rápido percurso pelas aparições e persistências do artesanato na teoria do cinema, examinando brevemente a evolução do modo de produção industrial de cinema, e ao mesmo tempo uma análise do surgimento de cinemas periféricos, especialmente latino-americanos, no intuito de rastrear a presença da noção de artesanato, tanto nos discursos históricos como na teoria do cinema. Neste primeiro capítulo também se apresentam quatro linhas de análise, a partir das ferramentas de Sennett e da análise fílmica, para rastrear aqueles elementos que conferem qualidade artesanal a alguns filmes, como os desajustes de diversos tipos, a solução de problemas, o tempo artesanal e a relação com o corpo.

No segundo capítulo, a primeira linha de análise tem a ver com os desajustes, a imperfeição e as marcas de identidade que definem o artesanato e apontam para a originalidade, mas também para o erro e o fracasso como parte do processo artesanal. No cinema, os desajustes podem ser técnicos, narrativos, produtivos, estéticos e de outros tipos. Interessa particularmente apontar, dentro do cinema, as evidências do processo, o "fracasso salutar", nos termos de John Ruskin (1819-1900). O documentário *Buenaventura Durruti, anarquista* (1999), dirigido por Jean-Louis Comolli, permite abrir a discussão sobre a presença de marcas do processo produtivo que permanecem na superfície da obra, na montagem final. A identificação dessas marcas permitirá explorar o processo produtivo como tema, a ideia da imperfeição e a consciência sobre os materiais na produção audiovisual.

No terceiro capítulo, examinarei o tempo artesanal e as suas possíveis formas no cinema, a partir do contraste com as temporalidades do cinema industrial. Os tempos de realização, narrativos e de percepção e consumo parecem muito específicos no caso do artesanato. Se a indústria estabelece *schedules* de trabalho, no artesanato o investimento de horas de trabalho é incalculável. Para abordar a dimensão da temporalidade artesanal no cinema, o filme *El Sol del Membrillo* (1992), do espanhol Víctor Erice, oferece a oportunidade de examinar procedimentos e gestos específicos, além de aproximar-nos da ideia da "consciência sobre os materiais" (SENNETT, 2009, p. 156).

O quarto capítulo analisa o cinema em sua relação com o corpo, que no âmbito artesanal inclui também a discussão sobre o espaço da oficina, a figura do maestro e as relações de disciplina e poder específicas do artesanato. A ideia de realização integral implica muitas especialidades que o realizador deve encarnar. Também aborda a reformulação do instrumental cinematográfico e os novos engajamentos/agenciamentos não industriais, a dimensão manual, física e didática na produção audiovisual. Para isso seguiremos o percurso de Méliès do artesanato ao cinema, desde a fábrica de sapatos da sua família até os estúdios de teto de vidro, sob o qual inventou os procedimentos do cinema dos primórdios. Também aqui é importante considerar o sentido físico da produção coletiva. Se bem não poderíamos aplicar a categoria "artesanal" a todo cinema comunitário ou de autoria coletiva, a qualidade artesanal pressupõe um saber comunitário. O monumental filme *La Commune (Paris, 1871)* (2000), do inglês Peter Watkins, permite abordar estas formas comunitárias e tecer relações com a herança do teatro de Bertolt Brecht (1898-1956). Nos termos de Sennett, será importante definir o que é hoje a oficina/ateliê artesanal no âmbito do cinema, e especialmente o *set cinematográfico* como espaço de transmissão do saber.

No quinto capítulo, abordarei a solução de problemas, que se relaciona, por um lado, com o jogo e a superação de obstáculos, e por outra parte com a "heterogeneidade" constitutiva do cinema, pelos diversos campos perceptivos e cognitivos e as diversas materialidades que coloca em jogo (LEBEL, 2016, p. 228). Num contexto normal de escassez e baixo orçamento, o uso inovador dos meios disponíveis resulta em uma força criativa. A solução de problemas é quase o centro da definição de "artesanal", assim como a improvisação e a incursão em domínios diferentes a partir de um novo uso das ferramentas. O jogo tem a sua importância tanto na teoria do artesanato como nas concepções de Walter Benjamin. No livro *Poética del cine* (2013) do diretor Raúl Ruiz, os rituais e objetos são pontos de entrada para o "cinema xamânico". Neste sentido, o filme *Combat d'amour en songe* (2000), dirigido pelo próprio Ruiz, é uma tentativa de colocar em cena a arte combinatória, cinema é magia, e a possibilidade de contrapor um tipo de artesanato onírico à indústria dos sonhos de Hollywood.

Finalmente, no sexto capítulo, tentarei dar conta das implicações da persistência do artesanato neste complexo panorama audiovisual, tanto do ponto de vista da alienação sobre o produto criado como nas possibilidades de uma sensibilidade artesanal relacionada com formas de percepção ancestrais que se atualizam no espectador. No marco da atual cultura global da imagem, a noção de experiência e sua conexão com o cinema por autores como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Alexander Kluge e Miriam Hansen, por um lado, e a abordagem

artesanal e a sua tradição, por outro, podem oferecer ferramentas para entender os novos fluxos de produção, circulação e consumo de imagens, numa nova economia política audiovisual.

Por último, a modo de conclusão, algumas notas dão conta das recompensas emocionais oferecidas pelos gestos artesanais e os indícios da persistência no âmbito audiovisual de formas de engajamento específicas de um passado artesanal. Este passado utópico que John Ruskin e William Morris resgataram nos finais do século XIX aponta também aos futuros possíveis para o audiovisual, no nosso permanente desafio de "pensar como artesãos que fazem um bom uso da tecnologia" (SENNETT, 2009, p.33).

1

O que é “cinema artesanal”?

Na entrada “Artesanato” do livro-dicionário *Cinema, modo de uso*, de Jean-Louis Comolli e Vincent Sorrel, pode-se ler:

> Com a difusão no mundo de novas ferramentas para a realização de filmes, câmeras digitais, telefones móveis, programas de montagem... se fez possível rodar e mostrar filmes com baixo custo. Daremos a esta nova dimensão do artesanato cinematográfico o sentido e a importância de uma verdadeira revolução (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 61, tradução nossa).

O cinema artesanal é para Comolli e Sorrel uma retomada da soberania dos criadores sobre as próprias obras, a possibilidade de um cinema “menos esbanjador, menos inscrito no círculo ávido dos dólares, menos submetido ao dinheiro espetacular (...)” (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 62, tradução nossa). No final da entrada, os autores insistem na força revolucionária do artesanato, “numa confrontação entre arte e indústria [em que] os cineastas que trabalhavam como *amateurs* tiveram que reinventar as suas ferramentas” (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 63, tradução nossa), para fechar lembrando o poema surrealista *O artesanato furioso* (1954), de René Char, que inspirou a obra musical de Pierre Boulez *O martelo sem dono*.

O título original do livro, *Cinéma, mode d'emploi*, refere-se por um lado aos manuais de instruções que acompanham as máquinas ou equipamentos (por exemplo, as câmeras de cinema); por outro lado, o título refere-se à célebre novela *La Vie mode d'emploi*, publicada em

1978 por Georges Perec, escritor integrante do Oulipo (Oficina de Literatura Potencial), grupo dedicado a projetos de experimentação e jogos de escrita[2]. Comolli e Sorrel incluem no seu livro uma sugestiva dedicatória para "a memória de Jean Rouch, cinegrafista-artesão", que ampliam num texto nas primeiras páginas:

> Rouch era mais do que um amigo um "maestro", palavra que ele teria detestado, mas que é apropriada se nos animamos a falar de maestria sem maestria, ou de uma maestria além de toda maestria. Falamos de um *amateur* e de um artesão que nunca deixou de reinventar as técnicas para filmar situações inacessíveis para os "profissionais" (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 32, tradução nossa).

Também não parece inocente que *Cinema, modo de uso*, que propõe aquela urgência sobre o cinema artesanal, esteja organizado como uma enciclopédia. No seu livro *O Artífice*, Richard Sennett afirma que a Enciclopédia de Diderot começou a ser elaborada em 1751 como "uma bíblia da habilidade artesanal", uma pesquisa sobre as técnicas de produção e os trabalhos humanos, que "buscava arrancar os leitores de si mesmos e conduzi-los às vidas dos artífices artesanais para em seguida esclarecer a natureza do bom trabalho propriamente dito" (SENNETT, 2009, p. 110). Sennett também destaca o lugar central que tinha a imagem nesta Enciclopédia:

> O trabalho artesanal cria um mundo de habilidade e conhecimento que talvez não esteja ao alcance da capacidade verbal humana explicar. (...) Uma solução para os limites da linguagem consiste em substituir a palavra pela imagem (SENNETT, 2009, p. 111).

Já desde sua própria tradução, a obra de Sennett parece trazer as disputas sobre o *status* do artesanato. No Brasil, *The Craftsman* foi traduzido como "O Artífice", que sugere as noções de criador, arquiteto, inventor, inclusive com usos místicos nas tradições bíblicas, especialmente na literatura da Reforma, para se referir a Deus. Já nas versões em espanhol (*El Artesano*) e francês (*Ce que sait la main : La culture de l'artisanat*) o título evoca realidades e processos mais concretos, manuais e corporais.

Ainda ponderando sobre as gravuras da Enciclopédia de Diderot, Sennett até imagina "uma experiência de esclarecimento estritamente visual com base nesse procedimento fotográfico, permitindo que nossos olhos pensassem sobre os objetos materiais" (SENNETT, 2009, p. 112). A ideia de que a imagem seja capaz de traduzir os procedimentos e gestos artesanais será um tema recorrente ao longo deste percurso.

[2] Perec também foi diretor dos filmes *Un homme qui dort* (1974, junto a Bernard Queysanne) e *Les lieux d'une fugue* (1978), e roteirista de uma dezena de obras.

No entanto, esta insistência de Sennett sobre a imagem não parece ter sido suficiente como para incluir a produção de cinema entre os muitos e diversos exemplos de habilidade artesanal que desenvolve no seu livro. “No estudo da cultura material, abordei o registro histórico como um catálogo de experiências de produção de coisas, efetuadas por experimentadores que não nos são alheios e cujas experiências podemos entender”, escreve ao explicar suas opções de pesquisa (SENNETT, 2009, p. 25).

Nas próximas páginas, me proponho, seguindo esta linha, a “entender a experiência” de diversos filmes a partir do olhar sobre gestos e procedimentos que poderíamos qualificar de artesanais. Para isso, terei a ajuda de textos adicionais dos realizadores desses filmes, registros, livros, críticas e notas sobre o trabalho deles, para tentar capturar os processos de produção e a persistência de suas marcas na superfície dos filmes. Ao mesmo tempo, tentarei mapear as considerações e menções sobre o artesanato nos estudos de cinema, e em geral as definições sobre a persistência de formas artesanais frente à irrupção da indústria cultural, como um correlato ao surgimento e às transformações do cinema.

Uma das primeiras inquietudes de uma pesquisa sobre o artesanato audiovisual tem a ver com a ampliação do conceito, para não entender o artesanato somente a partir da resistência às formas do cinema industrial, como parecem propor Comolli e Sorrel, mas indagar também sobre a capacidade do cinema de traduzir, ou não, os gestos artesanais do/a realizador/a, e da persistência, ou não, da habilidade artesanal como vetor de engajamento tanto na produção como na circulação, percepção e consumo de obras audiovisuais.

Neste sentido, a proposta de Sennett é sedutora porque apresenta um marco para seguir os rastros e a persistência das formas de trabalho artesanal, mas sobretudo pela ampliação do conceito que o autor propõe para outras áreas, especialidades e capacidades humanas:

> O artesanato inclui um espaço muito mais amplo que o correspondente ao trabalho manual especializado. Efetivamente, é aplicável ao programador informático, ao médico e ao artista; o exercício da paternidade, entendida como cuidado e atenção dos filhos, melhora quando praticado como ofício qualificado, o que acontece também com o exercício da cidadania. Em todos esses campos, o artesanato centra-se em padrões objetivos, na coisa em si (SENNETT, 2009, p. 12).

O pensamento sobre o artesanato estava no auge quando surgiu o cinema nos finais do século XIX, com pensadores como John Ruskin e William Morris, do *Art & Crafts Movement*. Este enfoque apontava especificamente para o problema da divisão do trabalho, além da denúncia da desumanização que provocava o desenvolvimento industrial. Para Morris, o objetivo devia ser igualar o artista ao artesão, recuperar e melhorar velhas técnicas das chamadas “artes menores”, e aplicá-las em novas obras.

Ao abordarem as relações entre romantismo e modernidade neste período histórico no seu livro *Revolta e Melancolia*, Michael Löwy e Robert Sayre (2015) analisam a novela utópica de Morris *News from Nowhere (Notícias de lugar nenhum)* publicada por entregas em 1890 no jornal *Commonweal*, órgão da *Socialist League* de Inglaterra – grupo criado por Eleanor Marx (1855-1898), filha mais nova de Karl Marx (1818-1883), e o seu esposo, o biólogo darwinista Edward Aveling (1849-1898).

Com *News from Nowhere*, William Morris insere-se, por uma parte, na longa tradição das novelas utópicas aberta por Thomas More, e por outro lado, tenta responder à torrente de novelas futuristas surgidas na metade do século XIX, de autores como Jules Verne e H.G. Wells, obcecados pela tecnologia, e argumenta especialmente contra a novela *Looking Backward* (1888), de Edward Bellamy (1850-1898), que Morris rejeita pelos seus elogios a sociedade moderna e a revolução industrial – como veremos (Capítulo 1.4), esta dualidade entre indústria e utopia aparecerá em diversos autores na hora de se falar de cinema.

News from Nowhere contrapõe a estas ficções industrialistas e reformistas a imagem de uma sociedade futura sem classes e sem Estado, construída depois de uma longa revolução,

> (...) uma comunidade humana que conseguisse estabelecer uma complementaridade entre a produção mecânica e a criatividade artesanal, entre a volta à natureza e o florescimento de uma cultura rica, entre máquinas "infinitamente superiores às de antigamente" e uma arquitetura urbana de inspiração medieval. Apesar dos limites, e de certas ideias francamente inaceitáveis (especialmente em relação à condição feminina!), o universo comunitário, socialista e ecológico das *Notícias de lugar nenhum* aparece com uma atualidade surpreendente nos dias de hoje (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 269).

A visão utópica de Morris, que Löwy e Sayre qualificam de "romantismo revolucionário", insiste sobre a necessária "complementaridade" entre indústria e artesanato numa sociedade futura, e na persistência de modos de vida alternativos aos valores capitalistas.

> Essa utopia tem raízes poderosas no presente e no passado: no presente, porque se apoia em todas as potencialidades e contradições da modernidade para explodir o sistema, e no passado, porque encontra nas sociedades pré-modernas exemplos concretos e provas tangíveis de um modo de vida qualitativamente diferente, distinto da (e em certos aspectos, superior à) civilização industrial capitalista. Sem nostalgia do passado, não pode existir sonho de futuro autêntico. Nesse sentido, a *utopia será romântica ou não será* (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 269).

1.1.- Trens, fábricas, câmeras

Para Sennett, "o maior dilema enfrentado pelo moderno artífice-artesão é a máquina" (SENNETT, 2009, p. 97). Em relação ao cinema, que surgiu como expressão da modernidade industrial, este dilema é uma marca de nascença. Como lembra Ismail Xavier no livro *Sétima*

arte: um culto moderno, um dos primeiros debates em torno do cinema em relação à modernidade se dá com o Manifesto Futurista de 1916.

Ali, o elogio ao cinema "ocorre em função de sua direta filiação técnica e industrial, bem como pela sintonia com as novas condições da experiência sensível", o que permite aos futuristas sustentarem uma visão da modernidade como "esquecimento e oposição à tradição, como ruptura radical com o passado" (XAVIER, 2017, p. 42). Este cinematógrafo futurista, "deformação alegre do universo, síntese alógica e fugaz da vida mundial", era proclamado como a "melhor escola para a juventude: escola de alegria, de velocidade, de força, de temeridade e de heroísmo" (Manifesto Futurista de 1916, *apud* XAVIER, 2017, p. 44).

Sabemos que a aventura futurista, com a sua glorificação da maquinaria de guerra, levou inevitavelmente ao fascismo. No entanto, Ismail Xavier destaca a importante influência do futurismo nas reflexões sobre cinema de Vladimir Maiakóvski e Dziga Vertov na Rússia, e nas aproximações ao cinema como *Sétima Arte* na França. Segundo esta concepção, o cinema era "a poderosa síntese moderna de todas as artes" (XAVIER, 2017, p. 52). Depois de um século de estradas de ferro, o cinema vinha para confirmar a modernidade como uma grande "mudança na experiência", nas palavras de Tom Gunning.

> Esse novo cenário, organizado segundo as necessidades de circulação, é emblemático das mudanças perceptivas e ambientais que definem a experiência da modernidade: um novo domínio sobre os pequenos incrementos de tempo; um desmoronamento das distâncias e uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano, moldada pela viagem e as novas velocidades e por novos e atraentes potenciais de perigo (GUNNING, 2004, p. 41).

Como veremos no Capítulo 3, alguns desses parâmetros (os tempos e velocidades, o corpo, a circulação, e até o "perigo" da experimentação) são justamente os que nos permitem definir, no outro polo, as práticas artesanais, na lentidão, a livre experimentação e a contemplação como persistências de formas pré-modernas de produção. Por enquanto, me interessa rastrear as relações entre cinema e indústria, além da aparição do elemento artesanal no discurso sobre o cinema dos primórdios.

Os irmãos Louis e Auguste Lumière buscavam construir aparelhos para amadores, com uma câmera que era também projetor e copiadora. Ironicamente ou não, a primeira projeção dessa invenção "sem futuro", como a teria chamado Louis Lumière, incluiu *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* (1895), inequívoca referência sobre as origens industriais do cinema como "aparelho de base", para utilizar o termo de Jean-Louis Baudry (COMOLLI *et al.*, 2016, p. 122). Por sua parte, Georges Méliès incorporou novas técnicas e efeitos especiais em processos que poderíamos qualificar de artesanais, e, como veremos no

Capítulo 4.1, ele próprio possuía uma história familiar relacionada à manufatura de sapatos numa pequena indústria. Voltaremos à exploração sobre os domínios artesanais em Méliès quando tratarmos do tópico da "oficina artesanal".

Entre 1932 e 1933 na União Soviética, Alexander Medvedkin comandou uma experiência que colocava a produção de cinema num trem (*kinopoezd*), para convertê-lo numa pequena indústria portátil. Cada vagão era um elo da cadeia industrial, com laboratório, sala de projeção e montagem, e dormitório, para registrar imagens ao redor de milhares de quilômetros do sistema ferroviário da Rússia. Mas se esse *kinopoezd* parecia o modelo de modernidade anti-artesanal, na prática, a participação do povo em cada parada do caminho, como atores, técnicos e até mesmo como os primeiros críticos-espectadores dos filmes produzidos em cada localidade, e sobretudo a liberdade estética dos mais de 70 curtas, médias e longas produzidos, parecem apontar que o trem de Medvedkin foi na verdade um experimento da produção coletiva e artesanal. Medvedkin até estabeleceu, para cada um dos 32 integrantes do cine-trem o "exercício obrigatório de várias profissões" como montagem, animação, iluminação, e outros trabalhos, enquanto habitavam em 1 metro quadrado e não tinham limite para as horas de trabalho. O regime de trabalho nada tinha para invejar ao de uma oficina artesanal medieval:

> Os mais delicados não aguentavam tal tirania, e eram declarados cessantes, considerando que o ser humano se assemelha em algo com o metal: os mais resistentes se destinam à construção de navios cósmicos, e os mais débeis à construção de panelas e botões para os casacos dos soldados (MEDVEDKIN, 1979, p. 8, tradução nossa).

Com a mesma dureza, as produções do cine-trem se utilizavam do humor para criticar os problemas de produção que os cineastas encontravam em usinas, fundições e estações ferroviárias, e nas exibições confrontavam os trabalhadores e técnicos para identificar e solucionar esses problemas de forma a alcançar as metas estabelecidas pelo primeiro plano quinquenal (1929 a 1933)[3].

No livro *294 dias sobre rodas*, Medvedkin reúne as suas memórias do que foi a última grande experiência do cinema soviético revolucionário antes de que o realismo socialista se impusesse a partir da chegada de Stalin ao poder. O livro é um compêndio das dificuldades da indústria pesada da Rússia pós-revolucionária, mas é também um relato sobre a realização cinematográfica como habilidade artesanal, sobre a solução de problemas e as dinâmicas de produção e exibição num contexto de total escassez de recursos.

[3] O primeiro Plano Quinquenal buscou promover a coletivização das terras para eliminar o caráter burguês do campo, e acelerar o processo de industrialização da URSS, para torná-la uma potência econômica e militar (HOBSBAWM, 2003, p. 103).

> Não, não estávamos encantados pela nossa produção cinematográfica quanto à sua qualidade. Era "pão queimado", com todas as pegadas da sua urgente confecção (...), mas sempre sentíamos uma enorme satisfação moral ao observar com que energia e quanta compreensão os comitês e os ativistas captavam rapidamente as nossas inovações nos métodos de trabalho, e se logravam verdadeiras reestruturações nas zonas mais atrasadas (MEDVEDKIN, 1979, p. 93, tradução nossa).

Em seus filmes *Le train en marche* (1971) e *Le tombeau d'Alexandre* (1993), o francês Chris Marker recuperou a figura de Medvedkin, ainda que de forma um pouco idílica, centrando-se naqueles elementos que definiam a própria prática de Marker: as produções coletivas, o cinema como intervenção política, e as formas simples para a abordagem de problemas complexos.

1.2.- *Craftsmanship* industrial

A "americanização do filme", para trazer uma expressão utilizada por autores como Siegfried Kracauer (2009) e Richard Abel (2013), implicou a irrupção do cinema de estúdio e a consolidação dos monopólios de produção, distribuição e exibição. Nas primeiras décadas do século XX, com a popularização dos formatos narrativos de Hollywood, a noção de artesanato se conectava nos Estados Unidos com a preparação de roteiros para filmes (*photoplays*) e com as primeiras formas de escrita audiovisual, quando o cinema representava uma forma nova do milagre norte-americano de riqueza e avanço social. Várias publicações dão conta do uso do termo nesse sentido: *Play-Making: A Manual of Craftsmanship,* de William Archer (Boston: Small, Maynard & Co., 1912); *Cinema Craftsmanship. A Book for Photoplaywrights*, da pioneira em ensino de cinema Frances Taylor Patterson (New York: Harcourt, Brace and Company, 1921); e *Modern Photoplay Writing: Its Craftsmanship,* de Howard T. Dimick, (Franklin, Ohio: James Knapp Reeve, 1922).

Em todos os casos, os manuais procuravam ensinar as pessoas a contarem uma história no cinema, mas também abordavam brevemente um primeiro esboço sobre a divisão do trabalho na novíssima indústria: além de explicações sobre as características técnicas dos equipamentos, os manuais detalhavam cuidadosamente os diferentes papéis que cada trabalhador especializado desempenhava na nova indústria. Foi talvez essa incipiente divisão do trabalho, combinada com as poucas possibilidades que tinham os espectadores de aceder a dispositivos técnicos de produção de cinema, o que facilitou o surgimento de "escritores aspirantes", como uma nova figura da dramaturgia, ligada a esta nova forma "artesanal" de escrita.

> Escrever para a tela é uma arte, mas também é uma ciência. O escritor deve ser ao mesmo tempo um artista e um artesão. O conhecimento teórico é essencial e forma uma base sólida para a construção posterior. Deve ser complementado, no entanto, pela experiência prática. O aluno deve seguir o princípio pedagógico — "aprender fazendo" (PATTERSON, 1921, p. 2, tradução nossa).

Esta nova forma de dramaturgia contribuiu, como indicam alguns autores, a abrir para o cinema os seus primeiros espaços na Academia, e valorizá-lo como objeto de estudo e pesquisa no âmbito universitário norte-americano (POLLAN, 2007, p. 68). Falando destes manuais, Ismail Xavier advertiu que

> (...) em relação aos anos 1920 e 1930, quando se comenta o vazio teórico americano, correlato ao seu domínio industrial, deve-se prestar atenção para a relatividade deste enunciado. Porque os inúmeros livros escritos nos Estados Unidos, desde o período da Primeira Guerra, dedicados a expor com clareza as boas regras para a confecção do roteiro, dentro dos princípios aqui comentados, testemunham em sentido contrário. Estes verdadeiros manuais da boa continuidade, da estória adequada, da boa interpretação ou da boa construção dramática, podem não ter sido escritos por figuras de porte intelectual e presença cultural dos seus contemporâneos europeus; mas, constituem uma compilação significativa que documenta muito bem o quanto toda a ideologia do espetáculo e da fábrica de sonhos não ficou apenas em estado prático nos filmes (XAVIER, 2005, p. 45).

Como indica Dana Pollan, as implicâncias do uso do termo *craftsmanship* nestes manuais são profundas:

> Pela aplicação estudiosa de regras, os cidadãos aprenderiam técnicas estéticas, mas também aprenderiam a apreciar o próprio ato de fazer. Para encontrar um significado de esforço pessoal dentro das complexidades da modernidade, as pessoas precisavam de artesanato, uma palavra [*craftsmanship*] que figurava no título de um dos livros de cinema de Patterson e, de fato, apareceu incessantemente ao longo do período das décadas de 1910 e 1920, junto com o termo complementar *workmanship*, para sugerir o valor social do empreendimento pessoal industrioso. (…) O artesanato é de fato um aspecto fundamental da tradição americana. Envolve a valorização do criador, do fazedor, do amador, do consertador de coisas: a suposição é que você se faz a si próprio ao fazer coisas (POLLAN, 2007, p. 26, tradução nossa).

De fato, o termo *craftsmanship* sobreviveu nas análises sobre o cinema de Hollywood nas décadas seguintes para nomear áreas especializadas de trabalho, e para designar aquelas labores que requeriam dos processos de saber e transmissão próprios de uma oficina artesanal (STAIGER, 2005, p. 96).

1.3.- Amadores profissionais

É evidente que a pergunta sobre um cinema artesanal não é nova. No seu livro *As teorias dos cineastas* (2012), Jacques Aumont, ao falar do *found footage* e de certo cinema experimental, aborda a questão desde o ponto de vista da "bricolagem", outro termo que muitas

vezes aparece associado às menções ao cinema artesanal. “Desde Claude Lévi-Strauss e a sua reabilitação da bricolagem como atividade legítima do espírito, sabe-se o quanto é às vezes essencial recorrer a ferramentas heteróclitas e também usar as ferramentas ao contrário do seu uso normal” (AUMONT, 2012, p. 156). Aumont adianta aqui uma definição clássica da teoria do artesanato, sobre a “mudança de domínio” no uso de ferramentas e materiais, a específica capacidade do artesão de encontrar novas funções para os seus instrumentos, e até de criar novas ferramentas e máquinas (SENNETT, 2009, p. 156), à qual voltaremos nos seguintes capítulos.

Para Aumont, “o cineasta fazedor de bricolagem tem uma relação mais íntima com o material (mesmo que apenas em termos de produção: é um cineasta da mesa de montagem, próximo das condições de escritor)” (AUMONT, 2012, p. 156). Mas se o autor resgata a “bricolagem” como prática cinematográfica das vanguardas, em contraposição ao cinema industrial “profissional” de Hollywood, também encontra um espaço específico para o artesanato:

> Entre a bricolagem que cada um faz para si em sua casa e a indústria que produz e difunde produtos de massa, há o artesanato, cujas produções são feitas uma a uma e cujas redes de distribuição são específicas. (...) O artesão singulariza-se pela importância igual que as considerações de forma e de economia adquirem em suas decisões e em sua reflexão e até pelo fato de que elas se tornam inseparavelmente vinculadas: uma decisão formal é automaticamente avaliada também em termos de custo, e o tipo de produção é decidido em razão do assunto e do gênero (AUMONT, 2012, p. 161).

Nas poucas páginas que dedica ao que ele considera cinema artesanal em *As teorias dos cineastas,* Aumont elenca diretores como Jean-Marie Straub e Daniéle Huillet, Luc Moullet e Marguerite Duras, como artesãos que “para cada novo filme, devem buscar, ao mesmo tempo, o material intelectual e artístico e os meios econômicos e institucionais” [para realizá-lo] (AUMONT, 2012, p. 161). “O artesão é, por excelência, aquele que inventa tudo sozinho (até mesmo, às vezes, seu próprio material). (...) Ele inventa sobretudo suas regras de ofício, que são regras de vida” (AUMONT, 2012, p. 162). Na categorização de Aumont há espaço ainda para o *Total film-maker*, a exemplo das figuras de Charles Chaplin e Jerry Lewis, que ainda em contextos industriais conseguem conduzir (e controlar) todas as áreas de produção. “O *Total film-maker* trabalha com a intuição, sua única regra é a adequação constante à ideia” (AUMONT, 2012, p. 160), assinala Aumont, indicando o que seria um movimento de desalienação desses realizadores contra o sistema de estúdios de Hollywood, ainda que condicionado pelas tensões entre a “adequação constante à ideia” e as disposições industriais.

Se bem a revalorização que Aumont faz da figura do artesão permite começar a delinear o conceito no marco dos estudos de cinema, o autor francês não oferece muitas pistas sobre quais seriam as práticas e modos de produção.

Em alguns autores, especialmente no âmbito da historiografia do cinema latino-americano, o qualificativo "artesanal" se utiliza para desprezar as produções de baixo orçamento, locais, ou de grupos ou setores marginados, ou melhor, "subdesenvolvidos". Como tem apontado a pesquisadora Clara Kriger, tanto o argentino Domingo Di Núbila como o brasileiro Alex Viany, que em 1959 publicaram as primeiras histórias do cinema dos seus países, expressam uma visão idílica sobre as décadas prévias, sobre um passado que não logrou ser o que eles esperavam que fosse: o sonho de uma grande indústria cinematográfica (KRIGER, 2011, p. 95). Ainda que os dois estivessem atentos ao surgimento do cinema independente, sob o impacto causado pelas produções de baixo orçamento do neorrealismo italiano da década de 1950, continuam a sonhar com "uma política industrial de estúdios cinematográficos" (Di Núbila), ou com uma "*industrialização total*" (Viany) (KRIGER, 2011, p. 96). Até um brilhante crítico como Paulo Emílio Salles Gomes parece ter uma queda por este viés "industrialista" ou "desenvolvimentista" da cinematografia brasileira (AUTRAN, 2004, p. 119).

A divisão do trabalho promovida pelo modelo industrial de produção cinematográfica no mundo todo implicou o que, em seu livro sobre o artesanato, Sennett chama de "fratura das habilidades", ou bem "divisão entre a mão e a cabeça" (SENNETT, 2009, p. 82). Neste sentido, uma dicotomia comum é a de contrapor, na produção cinematográfica, a noção de artesanal à produção "profissional", apontando às supostas (ou às vezes evidentes) diferenças estéticas entre o cinema industrial e outras expressões cinematográficas. Este viés profissional/industrial se reflete nas políticas públicas e nas estruturas empresariais e comerciais relacionadas ao cinema nos países, que condicionaram os instrumentos de fomento a um tipo de produção industrial espelhada em Hollywood. Em geral, o que ocorre no âmbito profissional latino-americano é que os realizadores propõem uma ideia e levam adiante o primeiro desenvolvimento, e mais tarde são *contratados* pela empresa produtora para realizar o seu próprio filme, pelo que, ainda mantendo algumas vezes o controle criativo, terminam alienando seus direitos econômicos sobre o projeto. No entanto, o surgimento do cinema digital tem produzido grandes mudanças, cujo alcance ainda é difícil de medir. As mudanças na produção e distribuição do cinema nas últimas décadas, especialmente aquelas relacionadas com a realização em formatos digitais de baixo orçamento, obrigam-nos a uma releitura. Por outro lado, a irrupção de novas práticas, estéticas e temáticas nesse novo entorno produtivo permitem

reavaliar o lugar do/a realizador/a, tanto nos processos industriais como nas novas formas de organização do trabalho cinematográfico.

Numa primeira análise, talvez a autoria coletiva e a emergência de novos setores sociais, por um lado, definem o que conhecemos como artesanato audiovisual, e o maior acesso à produção subsidiada, por outro, permite o nascimento de novos "autores" no cinema. Certamente o financiamento estabelece a emergência do "autor" por sobre a presença prática do "artesão", assim como aconteceu no Renascimento em relação à pintura, como aponta Sennett. Nesse sentido, parece importante a relação da produção artística com a encomenda ou a figura do "mecenas" na história da arte.

A enorme profusão de categorias e definições para as novas correntes de produção audiovisual, e as muitas menções ao cinema artesanal em obras dos estudos do cinema, dificultam as delimitações claras do conceito. Se tomarmos o exemplo do Brasil, a noção de "cinema de garagem" (LIMA e IKEDA, 2010), a onipresente categoria de cinema digital, e o "cinema pós-industrial" (MIGLIORIN, 2011) parecem apontar a outras relações de produção, agenciamentos e organizações, enquanto o "cinema amador" parece uma área moldada como um complemento à indústria, como indica a pesquisadora Lila Foster (2016).

Sob a abordagem de uma "cultura cineamadora", Foster analisou o campo de atuação de cineastas amadores conectados, seus discursos institucionais e as suas obras e as relações entre democracia e amadorismo na história brasileira. Nesse contexto, a autora rastreia os significados diversos, e às vezes até contraditórios, atribuídos ao termo "amador" no cinema:

> (...) o sujeito (aquele que filma), a forma do registro (o tipo de equipamento usado), a acepção do senso-comum (trabalho malfeito) e a condição econômica (trabalho não remunerado). O amador está sempre entre uma coisa e a outra, um sujeito-conceito que se constitui a partir de uma fala ou de uma afirmação. Na sua feição negativa, designa o malfeito, o não profissional, sem remuneração. Na sua faceta afirmativa, designa o trabalho livre, a liberdade de expressão, a criatividade, a espontaneidade (FOSTER, 2016, p. 34).

Richard Sennett lembra que nas conceituações de John Ruskin, o artesão se encontrava entre dois polos, entre o amador e o virtuoso. Para Ruskin, o artesão ocupa algum lugar no meio, e representa "o desejo, e mesmo a necessidade de um espaço perdido de liberdade; um espaço livre para as pessoas experimentar, perder momentaneamente o controle" (SENNETT, 2009, p. 132). Ruskin considerava que "a dureza da era industrial milita contra experiências de livre experimentação e fracasso salutar", mas também reclama um "engajamento" do artífice, que diferencia claramente o amadorismo da perícia artesanal (SENNETT, 2009, p. 134).

Os autores André Brasil e Cézar Migliorin apontaram também para a "flagrante interdependência" entre profissionais e amadores no campo da produção audiovisual:

> A história da formação dos campos de saber e dos domínios profissionais que deles resultam sempre se constitui a partir de um gesto de segmentação: trata-se, na maior parte dos casos, de estabelecer as fronteiras – práticas, simbólicas e institucionais – de um campo especialista, separando-o da suposta ignorância dos leigos e do voluntarismo dos amadores. Afinal, a fronteira de um campo se afirma em relação aos outros que lhe são exteriores, mas, também e principalmente, em relação àqueles que exercem atividades semelhantes, sem deter o saber e o poder para isso (BRASIL e MIGLIORIN, 2010, p. 85).

Nos dias de hoje, o impacto da tecnologia digital parece ter aberto mais opções para produções de baixo orçamento e realizações tradicionalmente consideradas de tipo artesanal, que defendem seu estatuto de labor criativo e produtivo não regulado pelos formatos e pelo controle industrial. Os cinemas de grupo, cinemas locais, e cinema regionais têm surgido com força na América Latina e no mundo.

Para definir as práticas do que denominou *cinema pós-industrial* no Brasil, Cézar Migliorin aponta para o acúmulo de funções, que afeta mais geralmente a todo o cinema de baixo orçamento, e muitas vezes resulta inequivocamente na auto-exploração dos realizadores. No entanto, ocorre que "grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial" (MIGLIORIN, 2011).

Para o autor, estas considerações também deveriam ter consequências na hora do desenho das políticas públicas:

> O incentivo deve ser deslocado de projetos para processos. A preocupação principal com esses processos é como potencializar o que existe sem que se ofereça mais do mesmo, como potencializar uma produção que soube se inventar em meio a condições novas, longe da lógica industrial (MIGLIORIN, 2011).

Comolli e Sorrel, ao analisar as novas tendências da produção de baixo orçamento, que eles chamam de "cinema pobre", destacam o incômodo que provoca frente aos esquemas tradicionais do cinema industrial:

> O que nos ocupa, espectadores, críticos, cineastas, é ver um maior número de *amateurs*, jovens ou não, cineastas ou não, cineastas em desejo ou em potencial, que tentam abrir-se caminho através da situação selvagem da realização de um filme, seja com muito ou com pouco dinheiro. (...) Todo filme exige que se invente para ele uma economia, seu próprio dispositivo. Esta "variabilidade" dos rituais é insuportável para uma economia que não pode produzir riqueza sem repetir os mesmos modelos (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 268, tradução nossa).

Para os autores, trata-se do advento de um cinema "menos esbanjador", que muda "ao

mesmo tempo as maneiras de se fazer filmes, seus sistemas de distribuição e seus modos de circulação".

> Essa mudança de escala faz com que tudo mude. Longe, muito longe dos orçamentos faraônicos e das campanhas publicitárias demenciais, é possível imaginar um cinema comprometido com a realidade dos seus autores e seus espectadores. Um cinema político. (...) Entramos na era do cinema dos povos. Ou melhor: uma era dos povos do cinema, cujas vidas e lutas, ensinamentos e transmissões serão realizados com filmes e através de filmes. A grande batalha das imagens e sons, com Internet ou sem Internet, se desenvolve na cena do mundo (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 62, tradução nossa).

O campo dos estudos do cinema crescentemente tem olhado para as novas experiências e formas de produção, para o cinema de grupo, o cinema indígena, e para as produções associadas a movimentos e grupos empenhados na conquista de direitos sociais e políticos. Nesses espaços, o cinema tem desempenhado um papel fundamental de visibilidade e reconhecimento nas últimas décadas, muitas vezes gerando expressões e práticas originais, que podemos considerar dentro do espectro artesanal. Trata-se de um campo em expansão, para o qual existem cada vez mais exemplos de cinematografias locais, experiências e pesquisas.

Ainda reconhecendo a importância desta vibrante e inovadora produção, nos limitaremos neste trabalho a seguir alguns trajetos, leituras, filmes e experiências históricas específicas, no intuito de achar alguns fios argumentais e teóricos que podem ser úteis no campo dos estudos de cinema, ao tratar destas novas experiências, na possibilidade de considerar a persistência do artesanato – o "fazer cego" de Adorno – como uma medida humana da experiência audiovisual.

1.4.- Indústria ou utopia

O chileno-francês Raúl Ruiz, no seu manifesto "Por um cinema xamânico", resgata a ideia de um cinema artesanal que ele define mais em termos poéticos que operativos, e sugere que "assim como a América, o cinema foi descoberto várias vezes (...) E também como na América, o desenvolvimento do cinema tomaria dois caminhos distintos: a indústria, e a utopia". Para Ruiz, depois de cada "descobrimento" e crise,

> (...) a indústria focar-se-ia em que os processos de reindustrialização fossem irreversíveis. O que conseguiu com as seguintes ferramentas: alta catastrófica dos custos de produção; divisão rígida dos ofícios do cinema; controle rigoroso dos standards de produção (escrita do roteiro, duração, *casting*, uso da cor etc.) (RUIZ, 2013a, p. 94, tradução nossa).

Para abordar esta divisão do trabalho descrita por Ruiz, dedicaremos um capítulo à oficina, como espaço específico de produção e reprodução do artesanato. O set de filmagem

oferece também a oportunidade de colocar em discussão o lugar do corpo no cinema e na oficina artesanal.

Curiosamente, Miriam Bratu Hansen também menciona a mesma imagem do "descobrimento de América" na obra de Kracauer, ao mesmo tempo como evidência da nova modernidade industrial de Hollywood e como metáfora das potencialidades libertadoras do cinema. Para Kracauer, "a América somente desaparecerá quando se descobrir completamente a si própria" (Kracauer *apud* BRATU HANSEN, 2019, p. 63, tradução nossa). Bratu Hansen aponta que com a ideia do descobrimento de América, Kracauer "reafirma a esperança apocalíptica" de superar a modernidade desencantada, e ao mesmo tempo "torna obrigatório o projeto materialista de completar o total e exaustivo desencantamento do mundo" que essa mesma modernidade propõe (BRATU HANSEN, 2019, p. 63, tradução nossa).

Em Kracauer, como em Raúl Ruiz, a utopia aparece relacionada com a ideia de redenção, embora em termos contraditórios. Sob a sombra do fascismo nascente na Europa do final da década de 1920, Kracauer e seu contemporâneo Walter Benjamin ainda guardavam algumas esperanças sobre as possibilidades do cinema, mas apontavam principalmente às brechas que deixava o desenvolvimento técnico e social, mais do que a uma volta de práticas expressivas ou experiências pessoais (ou auráticas, segundo Benjamin) envolvidas no cinema.

Aumont lembra que "a prática do artesanato, em um mundo dominado pela produção industrial e pelos capitais que a acompanham, é na maioria das vezes vivida e discutida de forma polêmica" (AUMONT, 2012, p. 163). Para o autor, o cineasta italiano Roberto Rossellini foi um dos que encarnou a preocupação de "reivindicar a virtude formadora do cinema (e mesmo, por que não, dos filmes de ficção) e lutar contra a concepção industrial e comercial dominante, que torna o cinema uma mídia embrutecedora e o filme um produto como qualquer outro" (AUMONT, 2012, p. 164).

É curioso que na lista de diretores considerados em *As teorias dos cineastas* (2012), Aumont aponta somente dois realizadores latino-americanos: o próprio Raúl Ruiz, nascido no Chile, mas que realizou a maior parte da sua obra na França; e o brasileiro Glauber Rocha, que segundo Aumont estava preocupado "principalmente em traduzir as ideias e as ideologias dos cineastas europeus *de esquerda* em termos adaptados à situação da América Latina". A pobreza da sua análise sobre o cinema latino-americano leva o autor a definir a "estética da fome" de Glauber quase exclusivamente em termos negativos frente a todas as formas de produção industrial: "Ruptura com a tutela americana, portanto, com o modelo hollywoodiano de produção; ruptura com o estilo clássico; ruptura também com a nouvelle vague, no qual Glauber vê muito pouca consciência política e cinema demais" (AUMONT, 2012, p. 118).

1.5.- O erro fatal de não existir

O crítico brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes é ambíguo com a palavra "artesanal" no seu clássico *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1986), como pode-se ler nos seus comentários sobre o cinema brasileiro antes de Hollywood:

> Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados (SALLES GOMES, 1986, p. 88).

Para ele, a expressão cinematográfica nacional ainda deveria virar profissional, e continuar na evolução para um sistema industrial.

> Não somos europeus nem americanos do Norte, mas destituídos da cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro (SALLES GOMES, 1986, p. 88).

O mais interessante é que para Paulo Emílio o subdesenvolvimento não impedia o surgimento de uma "consciência cinematográfica" brasileira, que se concretizou numa associação de classe. Como indica Arthur Autran em *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (2004), Paulo Emílio ficou atento em suas análises ao nascimento no setor cinematográfico, entre 1924 e 1940, de um "grupo consciente de possuir interesses comuns, isto ao ponto de permitir o desenvolvimento mais ou menos consequente das ideias que surgiam e de defendê-las publicamente" (AUTRAN, 2004, p. 5).

Para Autran, Paulo Emilio encarnava o desenvolvimentismo nacionalista, que via na abertura de espaço para o produto nacional no mercado e no crescimento da indústria, a partir de medidas protecionistas, a única saída para a situação de dependência colonial do cinema brasileiro. Veremos no ponto 1.7 como o "terceiro cinema" e o "cinema imperfeito", no final da década de 1960 e começos da década de 1970, reagiram e se adaptaram a este sonho da indústria nacional.

Com relação a Paulo Emílio, é possível identificar outro uso da palavra "artesanal", já não nos seus textos sobre a indústria cinematográfica, mas na sua crítica cinematográfica. No artigo "O autor e o artesão", recolhido no primeiro volume de *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* (1982), Paulo Emílio compara o filme *A Morte Comanda o Cangaço* (1960), de Carlos Coimbra, a quem identifica como "artesão que eventualmente alcança o status de autor", herdeiro das idealizações sobre o nordeste baseadas na "industrialização do folclore" do

Nordeste do Brasil, e por outro o filme *Bahia de Todos os Santos* (1960), obra prima de José Hipólito Trigueirinho Neto, uma obra mais complexa e "concebida como anti-espetáculo", e mais francamente realizada pelo viés de um olhar "de autor" sobre as personagens, que "permanecem ainda no limbo da espontaneidade, ou antes, na terra de ninguém situada entre a imaginação do autor e a película realizada" (SALLES GOMES, 1982, p. 338). Aqui Paulo Emilio parece colocar ambas as possibilidades como parte do mesmo fluxo industrial, e descreve dois "estilos" que, além das condições de produção, parecem definir por um lado um uso do termo artesanal como sinônimo de "primitivo" em termos de recursos e narrativas, e por outro a autoria como espaço para a experimentação e a inovação (nem sempre bem-sucedidas).

Voltando ao surgimento da indústria do cinema nos países periféricos, se considerarmos que historicamente o crescimento internacional de Hollywood foi baseado mais na agressiva concentração dos setores da distribuição e da exibição do que na imposição de critérios e modos de produção (BERNARDET, 1979, p. 11), poucas eram as opções que restavam para os países desenvolverem suas cinematografias, se não começar a produzir e distribuir, nas condições e nas formas nas quais podiam, e tentar encontrar espaços para a exibição com diferentes disposições.

No livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), Jean-Claude Bernardet revaloriza a produção de "naturais" e cinejornais, já que criou "uma área livre, fora da concorrência dos produtores estrangeiros", que sustentou a produção brasileira nas primeiras décadas do século XX. Apesar disso, prossegue Bernardet, "de modo geral estes cinegrafistas eram malvistos", tratados como "cavadores" e "ignorantes de cinema. (...) O filme de ficção era o sonho, o desejo, a vontade – mas era a realidade dos outros" (BERNARDET, 1979, p. 26).

Como Paulo Emílio afirmou em relação ao fracasso dos grandes estúdios na década de 1950 no Brasil: "Espíritos teimosos persistem em falar em erro, pois ainda não compreenderam que o único erro fatal é não existir" (Salles Gomes, *apud* AUTRAN, 2004, p. 154). Colocado de outra forma, a pergunta é: são nossos países simplesmente incompetentes em relação ao desenvolvimento das suas cinematografias, ou existem outros muitos condicionamentos que devemos aprender a superar?

No artigo "Festejo muito pessoal", escrito em 1977, pouco antes da sua morte, o próprio Paulo Emílio faz uma revisão da sua carreira, e reconhece que a sua dívida com o cinema brasileiro foi em parte revelada graças à dimensão artesanal.

> Mais grave é lembrar – aí já nos cinquenta – cuidando de criar uma Cinemateca Brasileira e totalmente descuidado de cinema brasileiro. É até difícil, hoje, me

> imaginar. Nessas condições, que eram a norma nos meios que frequentava, quem ia saber a idade do cinema brasileiro, cuja própria e eventual existência não exercia sobre a *intelligentsia* o menor apelo? Nós ignorávamos o cinema brasileiro, mas tudo ocorria como se ele não nos ignorasse. Ele ficou à espreita, à espera de uma distração, um descuido em nossos invólucros de colonizados culturais cinematográficos. Foi ele que se deu ao renovado trabalho de nos conquistar, agindo nas malhas da indústria ou nas tessituras artesanais (SALLES GOMES, 1986, p. 318),

Apesar da concentração da produção e distribuição de cinema ter uma base real na pouca tecnologia disponível durante muitas décadas nos países periféricos, na importação de custosos equipamentos e nos onerosos processos de laboratório, é também possível, como indica Bernardete, que o álibi do "profissionalismo" e a opção pela ficção, em lugar do "menos espetacular" documentário, tenham vetado qualquer possibilidade de democratização da produção de cinema e limitado o desenvolvimento de capacidades técnicas em setores mais amplos, o que também pode ter dificultado a criação de verdadeiras indústrias nos âmbitos nacionais. Como quer que seja, a democratização do cinema na América Latina, por muito tempo pareceu ir contra o profissionalismo e as formas industriais de ficção.

Não é casualidade que um dos mais importantes movimentos do documentário latino-americano tenha surgido de uma das primeiras escolas de cinema estabelecidas formalmente na região, o *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*, em Santa Fé, fundado em 1956 por Fernando Birri, que acolheu estudantes de diversas regiões e países.

Essa escola constituiu um "verdadeiro laboratório do documentário engajado" (PARANAGUÁ, 2003, p. 42, tradução nossa). A partir da experiência de Birri no *Centro Sperimentale di Cinematografia-Cinecittà*, em Roma no começo da década de 1950, a escola de Santa Fé desenvolveu novas ideias sobre o cinema documentário:

> Essas ideias tomam a referência do neorrealismo italiano, mas também buscam pensar um cinema diferente para os povos subdesenvolvidos da América Latina. Para as produções que imaginava Birri era necessária a gestão de uma cinematografia independente, uma alternativa à cinematografia industrial (Clara Kriger, *apud* PARANAGUÁ, 2003, p. 289, tradução nossa).

O que a escola de Santa Fé toma como referência é, sobretudo, a estética dos primeiros filmes do neorrealismo italiano: o uso de equipamentos portáteis, em tecnologias introduzidas durante a Segunda Guerra Mundial (em particular câmeras 16mm e gravadores de som), que foram o marco para o surgimento de um realismo quase documental, em filmes engajados e crus, especialmente em Roberto Rossellini, com *Roma, Città Aperta* (1945) e *Germania anno zero* (1948) e Luchino Visconti, com *La terra trema* (1948).

O documentário de média-metragem *Tire dié* (1958-1960) gira em torno de um grupo de meninos que todos os dias aguardam a passagem do trem, para pedir aos passageiros que

joguem moedas de 10 centavos. Foi a primeira produção da escola de Santa Fé, realizada por mais de oitenta estudantes dirigidos por Birri, no que foi concebido como uma pesquisa antropológica e social filmada em torno da realidade da cidade de Santa Fé.

A ideia de "laboratório" era importante, porque apontava para a utilização do cinema "a serviço da Universidade, e a Universidade a serviço da educação popular, entendida como tomada de consciência cada vez mais responsável frente aos grandes temas e problemas nacionais, hoje e aqui" (Clara Kriger, *apud* PARANAGUÁ, 2003, p. 289).

Os escassos recursos obrigaram Birri a utilizar-se de soluções criativas, como a gravação de vozes de atores que "interpretavam" as falas originais dos personagens adultos do registro documental (incompreensíveis, mas ainda presentes na trilha de som), numa superposição sonora que agrega significações e camadas ao relato.

> A indústria cinematográfica argentina tem alcançado uma técnica fotográfica e sonora quase perfeita. As imperfeições de som e fotografia de *Tire dié* devem-se aos meios não profissionais com que temos trabalhado, por força das circunstâncias, as quais obrigaram a uma ação e a uma opção que nos levaram a preferir um conteúdo a uma técnica, um sentido imperfeito a uma perfeição sem sentido (BIRRI; GIANNONI, 1987, p. 27, tradução nossa).

A ideia da indústria como "perfeição sem sentido", a utilização de recursos baratos, trabalho não profissional e materiais heterogêneos, além da realização comunitária e certa urgência da realidade registrada, configuram as bases da sua proposta. Não é difícil encontrar aqui uma analogia com as propostas de Sennett na definição do âmbito artesanal.

Embora Birri tenha permanecido poucos anos como diretor da escola de cinema de Santa Fé da *Universidad del Litoral*, a experiência influenciou fortemente sobre toda a produção de documentário na América Latina. No Brasil, a passagem de Birri e de Edgardo Pallero por São Paulo e Rio de Janeiro no início de 1964, a convite de Paulo Emílio Salles Gomes, promoveu discussões com Maurice Capovilla e Vladimir Herzog, ex-estudantes brasileiros da escola de Santa Fé, com o fotógrafo e produtor Thomaz Farkas, e principalmente com Geraldo Sarno, que acabava de passar em 1963 um período em Cuba, em práticas e estágios na equipe de Santiago Álvarez e na produção de diferentes filmes. Todos esses antecedentes foram importantes para o que depois seria a denominada "Caravana Farkas", uma experiência de produção de documentário no Brasil que registrou em 19 filmes distintos aspectos da cultura popular entre 1964 e 1969 (PARANAGUÁ, 2003, p. 42), que como assinalou Paulo Emílio, focalizaram "sobretudo as formas arcaicas da vida nordestina", em trabalhos que "documentam a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência" (SALLES GOMES, 1980, p. 85).

Como veremos na seguinte secção (1.6), é possível identificar alguns filmes documentários da década de 1960 na região, do mesmo tipo de filmes-pesquisa ligados a experiência de *Tire dié*, que colocam no centro o trabalho artesanal e problematizam o advento da modernidade, como *Ceramiqueros de Traslasierra* (1965), do argentino Raymundo Gleyzer, e *Os Imaginários* (1969), dirigida por Geraldo Sarno, com Pallero, Vladimir Carvalho, Sérgio Muniz e João Trevisan como produtores executivos.

De fato, Edgardo Pallero e a sua companheira, a diretora e produtora Dolly Pussi, participaram de diversas produções no Brasil e constituem um elo entre Birri e a Escola de Santa Fé, a "Caravana Farkas" no Brasil e os grupos posteriores da Argentina como *Cine Liberación* e *Cine de la Base*. Geraldo Sarno recupera em *Cadernos do sertão* a figura de Pallero, a quem dedica o livro:

> Edgardo Pallero, para mim, é uma figura da imagem profunda do cinema latino-americano. (...) Os quatro primeiros filmes que o Thomaz produziu não existiriam sem ele. Com o decorrer dos anos, aos poucos, fui descobrindo que o cinema era uma referência, que era o espaço de alguma coisa que me definia a mim mesmo. Pallero já tinha consciência disso, ele foi a primeira pessoa que tive como referência do que é um trabalhador de cinema, um cineasta. Ele foi fundamental na minha formação. Eu não faria os filmes que fiz sem ele. Claro que está o Thomaz e estão outros, mas o Thomaz também estava começando (SARNO, 2006. p. 4).

Viramundo (1965), média-metragem documentário dirigido por Sarno e com Thomaz Farkas e Armando Barreto na fotografia, é um belo exemplo dessa produção, filme no qual Pallero acumulou funções na Produção Executiva e no Som direto. O filme, inclusive, coloca em cena o mesmo conflito entre a industrialização e as formas tradicionais de trabalho, ao abordar o processo migratório das massas nordestinas a São Paulo, na procura de melhores empregos na atividade industrial. Este mesmo eixo campo-cidade (e suas diversas formas e manifestações) parece um tema recorrente no cinema engajado (e não-industrial) da década de 1960.

Por essa mesma época, Santa Fé era destino de muitos jovens cineastas da região que viam nas propostas da escola o nascimento de um novo cinema latino-americano, "ainda que alguns deles, como o chileno Raúl Ruiz e o peruano Francisco Lombardi, não estivessem de acordo com a prioridade outorgada ao documentário" (PARANAGUÁ, 2003, p. 44, tradução nossa). O percurso de Fernando Birri, fundador da Escola, ainda o levaria a conduzir experiências importantes na Venezuela e na Itália, e à fundação em 1985, junto a Fidel Castro e Gabriel García Márquez, da *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños*, em Cuba, que representou um esforço de integração do cinema latino-americano, sem desprezar a "profissionalização" e o diálogo com a indústria.

1.6.- O artesanal como tema

Uma menção especial merece a preocupação com o mundo de artesãos e artistas populares como parte da produção desta corrente do documentário engajado na América Latina. É possível ler este interesse de distintos cineastas nos costumes tradicionais na mesma chave que Paulo Emílio Salles Gomes sugere em relação à formação da identidade cinematográfica do Brasil:

> O folclore nordestino, emanação das condições sociais retrógradas, conserva uma enorme vitalidade, inclusive e sobretudo para os sulistas, que tiveram suas tradições artísticas populares devoradas pelo progresso. Amar o Norte é uma das maneiras que o paulista encontra de sentir-se afetivamente brasileiro. (...) As ocasiões mais felizes do nosso cinema permanecem aquelas em que utilizamos, interpretamos e industrializamos o folclore nordestino (SALLES GOMES, 1982, p. 337).

Em 1960, ano em que escreve Paulo Emílio, a "industrialização do folclore" e a nostalgia da produção local e artesanal pareciam-lhe duas caras da mesma moeda. Pelo menos no Brasil e na Argentina – senão na região toda – dir-se-ia que os filmes que recolhem estas temáticas, especialmente os motivos locais e as tradições agonizantes, tanto na ficção como no documentário, são aportes importantes à identidade do cinema de cada um dos países.

Ceramiqueros de Traslasierra (Ceramistas de Traslasierra), de 1965, dirigido por Raymundo Gleyzer, é um curta documentário de pesquisa antropológica que registra o trabalho e a vida de uma comunidade de artesãos nas montanhas, numa pequena localidade de Córdoba, na região central da Argentina. À maneira dos realizados por Birri em Santa Fé, o curta também é financiado com fundos universitários, desta vez da *Universidad Nacional de Córdoba*. Trata-se de um dos primeiros filmes de Gleyzer, que se tornará um dos animadores do cinema militante argentino na década seguinte, e que seria sequestrado pela ditadura em maio de 1976. *Ceramiqueros de Traslasierra* ainda conta com a câmera do boliviano Humberto Ríos (1929-2014), figura importante do documentário sul-americano, que circulou entre os grupos de Birri, Gleyzer e Fernando Solanas, e construiu uma carreira como docente e diretor de mais de 15 filmes na Argentina.

Ceramiqueros segue o cotidiano de Alcira, uma ceramista manual, herdeira das tradições indígenas na produção de panelas, e retrata os desafios que enfrenta para vender a sua produção aos turistas. Através de uma entrevista reencenada com vozes gravadas – um recurso que Birri parece ter "contagiado" a toda sua geração – o filme estabelece uma conversação com os sujeitos retratados. A voz, no entanto, mantém uma distância analítica, própria de uma

pesquisa acadêmica. O filme até discute o uso de moldes como forma de produção em série entre os mais prósperos dos *ceramiqueros* retratados por Gleyzer. Na parte final da conversa com Alcira, a principal personagem do filme, chamam a atenção dois planos breves que colocam em cena a câmera e os realizadores. "A senhora acredita que vamos ajudá-la com este filme?", pergunta a voz por trás da câmera. "Talvez poderiam ajudar-nos. Mas até agora ninguém nos ajudou", responde incrédula a mulher. Um gesto do realizador que coloca em questão o próprio filme e a sua "utilidade".

Um ano antes da realização de *Ceramiqueros de Traslasierra*, Gleyzer tinha realizado *La tierra quema* (1964) (A terra queima), um curta-metragem documental no Nordeste do Brasil, com direção de fotografia do pernambucano Rucker Vieira (1931-2001) e roteiro de Gleyzer e Victor Pronzato (1922-2009), que seria seu sócio no roteiro e na música em vários filmes. *La tierra quema* parece confirmar as percepções de Paulo Emílio sobre o interesse do cinema pelo folclore nordestino e pela nostalgia do passado, mas em Gleyzer a denúncia da pobreza e da fome no sertão e o patetismo das imagens clausuram as possibilidades de apreciação estética. Na última cena de *La tierra quema*, um menino está sentado na rua, ao lado dos poucos pertences da família, obrigada a se deslocar para a cidade por conta da seca. A família, sentada na calçada, pede esmola às pessoas que passam. Alguém, talvez a sua mãe, coloca do lado da criança, sobre os pertences, um quadro com o retrato de Cristo. O menino, com um gesto rápido, vira o quadro contra a parede, como se quisesse apartar a realidade da vista de Cristo. Longe do espírito de pesquisa de *Ceramiqueros*, *La tierra quema* se propõe como panfleto, uma denúncia tão breve e brutal que termina apagando a identidade das vítimas.





Figura 1: A câmera entra em cena em *Ceramiqueros de Traslasierra* (esquerda). Figura 2: O menino de *La tierra quema* vira o quadro de Cristo (direita).

Como se de alguma forma respondesse ao curta de Gleyzer, Sarno realizou vinte anos depois o homônimo *A Terra Queima* (1984), longa-metragem para a televisão do Canadá, que alterna a voz *off* com entrevistas no estilo direto, para um retrato intenso da situação de pobreza e fome na área rural do Nordeste do Brasil, que termina, igual que o filme de Gleyzer, com a migração para a cidade na busca da sobrevivência. "Piqueniques infantis que dá a morte: os enterros de criança no Nordeste": o poema *Duas Das Festas Da Morte*, de João Cabral De Melo Neto, é para Sarno um álibi para a denúncia poética da desnutrição infantil, com impactantes imagens do enterro de uma criança. *A Terra Queima* de alguma maneira complementa *Viramundo*, ao dedicar-se ao retrato do mundo prévio ao da migração a São Paulo e a proletarização urbana dos camponeses.

O sertão é a obsessão de Geraldo Sarno, e é dele outro exemplo de filmes dedicados ao artesanato. *Os Imaginários* (1969), curta dirigido por Sarno, filmado em 1967 e finalizado dois anos depois, tem como personagem central Walderedo Gonçalves, talhador de imagens de madeira de Crato, que vende as suas figuras no mercado local. O filme coloca em discussão as estratégias de adequação da atividade artesanal ao mercado. "O talho a canivete, sem nenhum outro tratamento, é exigência fundamental dos turistas, em busca do que julgam ser mais rústico", diz a voz *off* do ator Othon Bastos no começo do filme. As marcas de identidade que dão vida ao artesanato são aqui a condição de maior valor no mercado. Mas Walderedo, como velho artesão, tem diversas estratégias de adaptação: faz trabalhos como pedreiro, encanador, pintor e outros trabalhos. "Somente com xilogravura, morro de fome", afirma Walderedo. No mesmo espírito, enquanto estuda a Bíblia para produzir um desenho sobre o Apocalipse, ele declara de forma perfeitamente natural o seu ateísmo:

> Não creio na existência da alma, nesse negócio de Deus, céu, inferno, purgatório. Não. Religião, política e futebol são analgésicos. Eu só creio na matéria, na natureza, que faz todo tempo transformações, nos corpos que se transformam em inúmeros outros corpos (Walderedo Gonçalves, em *Os imaginários*).




Figuras 3 e 4: O artesanato como objeto central de *Os Imaginários*, de Geraldo Sarno.

Se alguma coisa relaciona *Ceramiqueros de Traslasierra* com *Os Imaginários* é que ambos os filmes falam do impacto do mercado moderno sobre formas ancestrais de trabalho, no marco das tensões da construção da identidade nos cinemas dos dois países. Os filmes tratam sobre "personagens trágicas", como as chamava Sarno: artesãos ameaçados pelas dinâmicas da modernidade local, que lutam para se adaptar à realidade justo antes de desaparecer.

Os registros diretos de *Os Imaginários* surpreendem pela sua fidelidade, sobretudo nas gravações de som direto: antes que os diálogos atuados dos *ceramiqueros* de Gleyzer – claramente relacionados ao procedimento fundamental de *Tire Die* de Birri – nos diálogos de Sarno se nota uma exploração da expressão oral que somente é possível quando se estabelece uma confiança com as personagens, e se compartem os códigos. Este conhecimento, para Sarno, foi possível em parte graças às dificuldades técnicas que enfrentou, principalmente as relacionadas com os processos de laboratório, que faziam que somente pudesse revisar o material registrado meses, e até às vezes anos depois. Esses limites de alguma forma atuaram na construção de uma forma de se fazer cinema:

> (...) o fato involuntário, não desejado, forçado pela realidade, pela tecnologia da época em que se viajava para o sertão com frequência, fazendo primeiro filmes curtos, depois, longas-metragens, depois, ficção, sem ver a imagem [por causa dos tempos de laboratório], e tendo absorvido a cultura popular, a prática daqueles cantadores de improvisos, acompanhada de leituras, também de Vertov, do documentário, e querendo aprender com os artistas populares, tudo isso me fez adquirir um conhecimento que passa pelo artesanato, ou seja, pela repetição. A repetição ensina o corpo. E, depois, a mente absorve (Gerando Sarno, *apud* OLIVEIRA; GONNET WAINMAYER, 2024, p. 199).

Esse aprendizado prático ao que se refere Sarno não pode ser a repetição da indústria nem da linha de produção, mas o ensaio permanente frente a novas dificuldades e desafios, tendo o corpo como âncora da experiência artesanal.

1.7.- Indústria e desenvolvimentismo

No manifesto *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, publicado em outubro de 1969, o grupo argentino *Cine Liberación*, ligado à esquerda peronista e animado por Octavio Getino e Fernando "Pino" Solanas, propõe as categorias de Primeiro, Segundo e Terceiro cinema. O Primeiro cinema, relacionado à indústria estadunidense, representa a alienação e a produção capitalista. O Segundo, o cinema de autor e as tentativas de produção das indústrias cinematográficas dos países subdesenvolvidos. O Terceiro cinema, as correntes revolucionárias que viam o cinema como uma arma de contrainformação, e especialmente o cinema do terceiro mundo e dos processos de descolonização.

É interessante que, para Getino e Solanas, o trabalho de Fernando Birri se encontrava ainda no Segundo cinema, que apesar dos méritos, constituía "um cinema abertamente institucionalizado ou supostamente independente, que o sistema necessita para decorar de *amplitude democrática* as suas manifestações culturais". Ainda em relação ao Segundo cinema, os autores declaravam:

> Essa tentativa reformista, típica manifestação do desenvolvimentismo, que se expressa no intento de desenvolver uma indústria do cinema (independente ou pesada) como forma de sair do subdesenvolvimento cinematográfico, conduziu a que importantes setores do Segundo cinema ficassem entalados nos condicionamentos ideológicos e econômicos do próprio sistema (GETINO; SOLANAS, 1969, tradução nossa).

De qualquer modo, no manifesto retoma-se aquela ideia de Birri sobre a "perfeição sem sentido" do cinema industrial, e se propõe claramente a necessidade de uma "desmistificação da técnica", que termine com a "aparatologia" e a especialização de cada fase da produção:

> Os avanços atuais em cada um dos campos, a simplificação das câmeras e dos gravadores, os novos passos da película e as películas "rápidas", que conseguem imprimir na luz ambiente, os fotômetros automáticos, os avanços na obtenção da sincronia audiovisual, unidos à difusão do conhecimento por revistas especializadas de grande tiragem, incluso de meios de informação não especializados, têm servido para desmistificar a situação cinematográfica, tirar dela aquela aura quase mágica que fazia aparecer o cinema somente ao alcance dos "artistas", os "gênios", os "privilegiados" (GETINO; SOLANAS, 1969, tradução nossa).

Getino e Solanas até colocam o exemplo das experiências de Chris Marker na França, em que operários de fábrica filmam a própria atividade com câmeras de 8 milímetros. Para eles, o Terceiro cinema "opõe ao cinema industrial, um cinema artesanal; ao cinema dos indivíduos, um cinema das massas; ao cinema do autor, um cinema de grupos operativos". Curiosamente, no plano político, Getino e Solanas defendiam os postulados de Juan Domingo Perón (1895-1974), para quem a industrialização destinada à substituição das importações era um elemento central.

Uma das características do grupo *Cine Liberación* é que também organizava a sua distribuição e sua exibição em circuitos não comerciais e na clandestinidade, algo que pouco tempo depois também começou a fazer o grupo *Cine de la Base*, que tinha como principal animador Raymundo Gleyzer, que representava a esquerda não peronista e pertencia ao *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT).

Depois de uma importante experiência no documentário e como cinegrafista de televisão, Gleyzer realizou o filme de ficção *Los Traidores* (1973) com uma equipe mínima, organizando as filmagens e a produção na clandestinidade. Com o filme pronto, se fez necessário criar uma organização que pudesse levar o filme a bairros, escolas, universidades e fábricas. *Cine de la Base* nasceu então como um grupo de distribuição de cinema na clandestinidade, que incluía filmes de outras procedências em seu programa, e que desenvolveu uma intensa produção até o golpe militar de 1976. O sequestro e desaparição de Gleyzer em 27 de maio de 1976 terminou com uma das experiências mais importantes de cinema político na Argentina.

Segundo Arthur Autran, o Cinema Novo constituiu-se como "um momento único de contestação articulada e radical do sonho industrializante" no Brasil (AUTRAN, 2004, p. 7), e seu surgimento na década de 1960 também coincidiu com um período de "produção artesanal de baixo custo, caracterizada especialmente pela *chanchada*", que tinha conseguido sobreviver com certo sucesso de público quando as "tentativas de industrialização inspiradas mais claramente no *studio system*, tais como a Cinédia, Vera Cruz ou Maristela, entre outras, já haviam fracassado totalmente" (AUTRAN, 2004, p. 27).

Nos começos do Cinema Novo, Glauber Rocha declarava a intenção de romper com o "critério do lucro comercial":

> Queremos fazer filmes anti-industriais: queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (Glauber Rocha, *apud* AUTRAN, 2004, p. 29).

Mas essa oposição radical à indústria é contraditória, e não permanecerá por muito tempo: com a estreia comercial dos primeiros filmes do Cinema Novo também surgem as primeiras ressalvas ao discurso radical, e Glauber declara que "a indústria de autor, síntese da nova dialética da história do cinema, é um grande capítulo futuro" (*apud* AUTRAN, 2004, p. 33). Já em 1963, Carlos Diegues, outro notável cinema-novista, adverte que:

> A ilusão do cinema anti-industrial, do cinema independente de suas raízes econômicas, já vai se desfazendo. Sabemos que, quando falamos em *produção independente*, não eliminamos o caráter industrial do cinema e, sim, estabelecemos um novo método, mais livre e autêntico de se fazer indústria cinematográfica (Carlos Diegues, *apud* AUTRAN, 2004, p. 103).

Ainda que no manifesto *Estética da fome* (1965) Glauber insista com que "o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e a exploração", com a fundação da Embrafilme em 1969 "os cinema-novistas passaram a desenvolver um discurso industrial" e "buscaram formas de aproximação em relação ao Estado" (AUTRAN, 2004, p. 34).

Desse mesmo ano de 1969 é o manifesto "Por um cinema imperfeito", no qual o cubano Julio García Espinosa também aborda a questão, mas fora de qualquer aspiração industrial ou desenvolvimentista. Como veremos (Capítulo 2.5), o conceito de "cinema imperfeito" proposto por García Espinosa traz alguns elementos próprios das definições de artesanato, como a importância do processo criativo/de produção, e a possibilidade de identificar desajustes como marcas de identidade artesanal.

1.8.- Hollywood vernacular

Se os embates entre a indústria e os grupos e correntes do cinema latino-americano constituem um campo de pesquisa histórica importante, a discussão sobre Hollywood, o seu surgimento, suas regras e modos de produção é um dos objetos centrais das pesquisas, estudos teóricos e historiográficos sobre o cinema há décadas. Neste sentido, o livro *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985), de David Bordwell, Kristin Thompson e Janet Staiger, representa um marco teórico inevitável, embora sejam abundantes as críticas ao que os autores postulam como "clássico" no cinema norte-americano, sobretudo em termos estilísticos, e como categoria hegemônica que reclama presença transcultural e apelo universal (BRATU HANSEN, 1999).

Parece sensato, como propõe Miriam Bratu Hansen, entender o cinema clássico de Hollywood como um "modernismo vernacular", isto é, como a forma doméstica que a

modernidade alcançou com o domínio do cinema norte-americano, para responder a pergunta de "como um idioma estético desenvolvido em um país conseguiu alcançar circulação transnacional e global" (BRATU HANSEN, 1999, p. 60, tradução nossa). Chamar Hollywood de "modernismo vernacular" de maneira nenhuma reduz a sua importância, mas abre espaço para outras existências "clássicas" na cinematografia mundial. O qualificativo de "vernacular" é de fato o que leva a Bratu Hansen a considerar esse modernismo como o motor principal de uma revolução que parece ter mais alcance que a de Gutemberg – o grande responsável pela ampliação das línguas vernáculas da Europa. De alguma maneira, para Bratu Hansen, os espectadores de qualquer parte do planeta já "falam" a língua do cinema clássico de Hollywood, e esse reconhecimento também pode ajudar a sua superação.

Já desde a apresentação do seu livro, David Bordwell toma partido por este polêmico rótulo do "clássico", mas também revela a importância da presença do artesanato na história de Hollywood:

> Para os propósitos deste livro, o rótulo "classicismo" serve bem porque transmite rapidamente qualidades estéticas distintas (elegância, unidade, habilidade artesanal governada por regras) e funções históricas (o papel de Hollywood como o estilo de cinema *mainstream* do mundo). Antes de haver autores, há restrições; antes de haver desvios, há normas (BORDWELL *et al.*, 2005, p. 3, tradução nossa).

Proponho colocar de lado essa polêmica sobre os donos das normas e das restrições, e tomar desse livro o que tem de melhor: uma análise detalhada sobre os primeiros 50 anos do cinema norte-americano, e sobre a mudança das formas de trabalho no interior da nascente indústria.

Ao analisar o modo de produção de Hollywood, Janet Staiger afirma que certa qualidade artesanal e coletiva persiste na divisão detalhada do trabalho do modelo industrial cinematográfico:

> A produção massiva de filmes nunca alcançou a forma rígida de linha de produção que alcançaram outras indústrias. Na verdade, se manteve uma divisão do trabalho com artesãos e especialistas produzindo coletivamente um produto em série (...). No entanto, a divisão das posições de trabalho se manteve entre os que concebiam o trabalho e aqueles que o executavam (STAIGER, 2005, p. 96, tradução nossa).

Nesta hierarquia dos que concebem o trabalho, que Staiger chama de *management systems*, por sobre os que executam o trabalho, isto é, artesãos e trabalhadores especializados, podemos ver os diversos impactos da chegada do cinema digital. Ocorrido aproximadamente em 2012, o denominado *Digital rollout*, isto é, a ampla adoção de formatos digitais na produção, distribuição e exibição de cinema, é ainda um fenômeno recente, o que certamente afeta muitos dos textos teóricos e historiográficos escritos nos últimos anos.

No entanto, se focamos no surgimento de Hollywood, Bordwell aponta de maneira inequívoca a presença de artesãos e a unidade entre concepção e execução nas primeiras décadas:

> Assim como o artesão, o cinegrafista conhecia todo o processo de trabalho, e a concepção e execução do produto eram unificadas. No início da produção cinematográfica, alguns indivíduos funcionavam como proprietários/gerentes (com as responsabilidades de trabalho da direção de capital) e cinegrafistas (com responsabilidades de produto); em outros casos, as responsabilidades foram divididas entre os indivíduos. O importante é que quem realmente fez os filmes foram artesãos (BORDWELL *et al.*, 2005, p. 204, tradução nossa).

A ampliação do modelo, no entanto, significou uma pressão pela produtividade, o que levou as empresas a se organizarem de maneira a responder às demandas e ao mesmo tempo manter baixos os custos do trabalho. A divisão da produção em áreas técnicas foi a resposta:

> Na produção de narrativas, atos de variedades e filmes de truques em um estúdio, um artesão habilidoso como Porter, que organizou, dirigiu, fotografou e editou a maior parte do produto de sua empresa não podia fazer mais do que já fazia. O número de cinegrafistas tão habilidosos em uma variedade de processos de trabalho também era limitado. Além disso, embora as empresas pudessem ter treinado outros trabalhadores em todos os aspectos do ofício, isso contrariava as vantagens de custo da divisão da mão-de-obra. Apenas os trabalhadores mais qualificados tinham de receber salários elevados; se alguns trabalhadores pudessem se especializar nas fases técnicas, os trabalhadores menos qualificados poderiam executar o trabalho – por salários mais baixos. Treinar artesãos era mais caro do que dividir a mão de obra (BORDWELL, 2005, p. 204, tradução nossa).

Ademais da divisão pormenorizada em áreas de produção, o surgimento da figura do autor acabou por expropriar o poder que tinham os artesãos das primeiras décadas de Hollywood sobre o fruto do seu trabalho:

> Os artesãos tinham muito controle sobre suas seções de trabalho e suas condições de trabalho. Dentro de uma instância de produção em série, esses artesãos foram organizados em um grupo coletivo, com diferentes graus de troca de ideias para cada filme que a empresa produzia. Na verdade, eu diria, a tendência *auteurista* de tentar atribuir inovações estilísticas particulares a um único trabalhador (produtor, diretor, roteirista) pode ter reforçado o sistema hierárquico. Certamente o movimento a partir do início da década de 1930 tem sido cada vez mais no sentido de assumir que um indivíduo deve controlar quase todos os aspectos da filmagem para que a visão pessoal daquele indivíduo possa ser criada (BORDWELL, 2005, p. 578, tradução nossa).

A análise de Bordwell, Thompson e Staiger, no entanto, chega até 1960. Desde então, a concentração vertical da indústria foi paralela às grandes mudanças tecnológicas, primeiro com a popularização de formatos domésticos de distribuição, e depois com internet e o surgimento da produção digitalizada.

Oskar Negt e Alexander Kluge tentaram com *Public Sphere and Experience*, livro publicado em 1972, e com *History and Obstinacy*, publicado em 1992, elaborar um olhar sobre os sistemas sociopolíticos do cinema e das novas mídias desde o ponto de vista da Escola de Frankfurt. Negt, discípulo de Theodor Adorno e Jürgen Habermas; Kluge, jovem advogado, amigo de Adorno, cineasta e um dos fundadores do Novo Cine Alemão; escrevendo a quatro mãos tentam atualizar o pensamento de Frankfurt sobre o cinema, dominado pelo olhar refratário de Adorno.

Numa colaboração de mais de duas décadas, que inclui "atualizações" dos textos depois da chegada de internet, Negt e Kluge dedicam-se a uma arqueologia das formas de trabalho e comunicação humanas. Os autores analisam a produção audiovisual alternativa na disputa contra a feudalização das esferas públicas no capitalismo moderno, que se alimenta da experiência humana.

A partir das concepções de Habermas sobre os modelos da democracia deliberativa e as estruturas decadentes da esfera pública burguesa clássica, como o parlamento e o jornal, que, segundo Habermas, teriam sofrido uma feudalização com o advento do capitalismo moderno, Negt e Kluge postulam a aparição de uma nova esfera pública industrializada, representada pela indústria da consciência e a sua integração vertical. Essa indústria da consciência explora a experiência humana, que é a sua matéria prima, para incorporar ao mercado novas necessidades e qualidades humanas (NEGT; KLUGE, 1993, p. 68).

Nesse sentido, no pensamento de Kluge e Negt o cinema e todas as formas de comunicação e produção cultural são campos de batalha, nos quais o que está em jogo é a socialização/apropriação da experiência. O valor, para os autores, deriva do trabalho da inteligência (*intelligence labor*) humana, que não é somente trabalho da cabeça, aclaram os autores, já que envolve toda a evolução das habilidades humanas, e é uma forma de acumulação da experiência no marco das esferas públicas (KLUGE; NEGT, 2014, p. 187). Exploraremos depois os ecos entre estas propostas e as ideias de Sennett em relação à sabedoria artesanal.

1.9.- Os modos híbridos de trabalho

Para finalizar este capítulo, seria difícil traçar aqui um mapa da atual situação laboral no mercado do cinema norte-americano e do lugar atual daqueles que se reconheciam como artesãos, em primeiro lugar pela diversificação que implicam os novos fluxos audiovisuais, e em segundo, pelo apagamento da habilidade artesanal nas narrativas sobre a profissionalização e no culto das novas ferramentas tecnológicas das que dispõe a indústria.

> Esse apagamento do artesanato é míope. Em vez disso, sugiro que sistemas de trabalho mistos —enredados em diferentes condições econômicas— podem ser melhor compreendidos de acordo com o modelo de três partes que acadêmicos, estudantes de mídia, investidores e produtores devem agora negociar constantemente: o "mundo do artesanato" [*craft world*] , o "mundo da marca" [*brand world*] e o "mundo das especulações" [*spec world*] (CALDWELL, 2016, p. 38, tradução nossa).

O norte-americano John Caldwell tem tentado definir deste modo os novos regimes laborais no cinema, na televisão e nas novas mídias, sobretudo no que denomina a "para-indústria", isto é, as novas áreas adjacentes surgidas da gestão de conteúdo cultural e especialmente audiovisual no mundo digital. Numa síntese muito breve, para Caldwell o *craft world* é o mundo dos corpos e as habilidades práticas, a produção no estúdio ou no terreno, o âmbito material do artesão; o *brand world* dá conta das tarefas ligadas à nova racionalidade transnacional corporativa, o licenciamento, o *franchising* e a publicidade; finalmente, o *spec world*, o mundo da especulação e o *brainstorming*, que muitas vezes produz e acumula sem um sentido final concreto, está mais conectado com a possibilidade de monetizar os direitos intelectuais do *brand world* e as imagens produzidas pelo *craft world.*

O autor assinala que, destes três modos híbridos de trabalho (*blended labor systems*) que convivem na indústria e na para-indústria do cinema e na produção audiovisual, a parte artesanal (*craft world*) ainda gera considerável valor, "apesar de que muitos executivos e produtores não a considerem, já que, nas suas cabeças, a produção física pode *sempre* acontecer em outro lugar, por menos dinheiro" (CALDWELL, 2016, p. 38, tradução nossa).

Os formatos e dispositivos digitais ainda tem muito que aportar na expansão dos limites do cinema tal como é concebido pelos sistemas de produção e distribuição tradicionais, o que certamente vem gerando novos grupos e conflitos nas últimas décadas. Existem olhares esperançosos em relação às possibilidades que isto traz:

> (...) a transição digital representa o potencial de um empoderamento global dos cidadãos, como produtores de audiovisual com o potencial de destronar o modelo predominante de concentração da produção mnemotécnica para interesses corporativos (CROGAN, 2014, p. 92, tradução nossa).

A incontestável concentração das indústrias culturais e o uso político das redes sociais, o crescimento de discursos de ódio e a multiplicação da informação falsa nos últimos 10 anos parecem contradizer essas esperanças. Quanto à cadeia audiovisual, o advento do digital tem embaralhado a divisão do trabalho, e multiplicado as situações e enquadres fora da grande indústria, com produções de baixo orçamento e novas formas de distribuição. Mas se de um lado algumas das restrições próprias do modo de produção anterior caíram, com seus onerosos

processos de laboratório e transporte, por outro, boa parte da circulação no mundo digital ainda é atada a arranjos publicitários, de distribuição e consumo num mercado internacional concentrado. Como indica Caldwell, é o *spec world* o que tem tomado a dianteira com a sua velocidade virtual, por sobre as regulamentações do *brand world*, e o peso material do *craft world* (CALDWELL, 2016, p. 40).

No livro *Design como atitude* (2024), a crítica inglesa Alice Rawsthorn identifica uma "retomada do artesanato" no atual mundo do design, com uma crescente quantidade de projetos artísticos e sociais baseados nas tradições produtivas, mas também na atracção pela espontaneidade e a materialidade do artesanato (RAWSTHORN 2024, p 53). Ainda que o design todavia seja visto como uma disciplina industrial, dependente da mecanização e do comércio, Rawsthorn argumenta que "todo design tem uma finalidade funcional", e que as ferramentas digitais têm aberto a possibilidade de "uma autonomia antes impensada" para o trabalho artesanal (RAWSTHORN 2024, p 29).

Esta aparente contradição do enfoque artesanal no design, entre a materialidade funcional e as ferramentas digitais, entre os dispositivos físicos e os fluxos de informação, representa muito bem os desafios que se encontram frente ao cinema e ao audiovisual.

No percurso das leituras, ficou claro que não é possível responder de forma absoluta à pergunta que dá início a este capítulo: O que é "cinema artesanal"? Se podemos identificar figuras, gestos e marcas artesanais no cinema, parece mais difícil definir se é possível, e até pertinente, qualificar um filme como artesanal, devido aos múltiplos entendimentos práticos, críticos e teóricos em jogo, e às diversas apropriações da noção de "artesanal" no mundo do cinema. Neste sentido, parece haver pouco cinema artesanal, e muito artesanato no cinema.

Neste primeiro capítulo tentei mapear as aparições do artesanal relacionadas com o cinema e o audiovisual, e plantear as questões que tentarei desenvolver nos próximos capítulos, onde me utilizarei de análises fílmicas para construir uma reflexão mais apurada sobre as relações entre cinema e artesanato.

2

A opacidade artesanal / Os desajustes / As marcas e sinais

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou.
L'Artisanat furieux, René Char (1954)[4].

Numa das primeiras cenas do documentário *Buenaventura Durruti, anarquista* (1999), dirigido por Jean-Louis Comolli, alguns atores do grupo de teatro catalão *Els Joglars* ensaiam numa ampla sala. Nas suas mãos, bastões de madeira que representam rifles. No centro da sala, o diretor do grupo, Albert Boadella, coloca quatro cadeiras e indica aos atores que esse será o carro, no qual viajará o líder anarquista Buenaventura Durruti junto a quatro acompanhantes. Os cinco atores tomam posição, sentam-se e começam a se mover imitando os tremores do carro. O diretor explica-lhes que irão encenar as quatro versões sobre a morte de Durruti na frente de batalha de Madri. Os atores descem. Na primeira versão, um franco-atirador fere o líder anarquista desde longe. O ator cai e é levado ao carro (as quatro cadeiras) rumo ao hospital. Rapidamente, os cinco atores saem do carro novamente para encenar a segunda versão: Durruti é ferido por um militante comunista das próprias forças aliadas. Durruti cai, e novamente é levado ao carro. Na terceira, é um dos seus quatro acompanhantes anarquistas que o assassina, por considerá-lo aliado dos comunistas. Na quarta versão, Durruti é ferido pela própria arma que dispara sem querer, com um forte barulho do seu bastão de madeira contra o chão do salão.

[4] Poema *O artesanato furioso*, de René Char (1954), incluído em *Le Marteau sans maître* (*O martelo sem dono*, 1955), composição de câmara de Pierre Boulez: O reboque vermelho na borda da unha / E o cadáver na cesta de pão / E cavalos de arar na ferradura / Sonho com a cabeça na ponta da minha faca peruana (tradução nossa).

A cena dura menos de três minutos, e planteia claramente a complexidade política da luta antifascista na Espanha de 1936. Na segunda versão da morte de Durruti, no entanto, o diretor da cena comete um erro ao dar as suas indicações: “Não esqueçam que Lenin depois faria uma série de atentados contra os anarquistas... Perdão! Stalin, não Lenin! Que barbaridade eu disse! É Stalin!” A informação, surgida de um erro evidente, ficou na montagem final do filme, e agrega um elemento precioso: em 1936, Lenin já levava 12 anos embalsamado em Moscou, e nada tinha a ver com a perseguição que o stalinismo iniciou contra anarquistas e trotskistas durante a Guerra Civil na Espanha.





Figuras 5 e 6: As quatro mortes de Durruti (*Buenaventura Durruti, anarquista*).

Trata-se claramente da irrupção do acaso na cena gravada, e certamente é um plano escolhido por Comolli na montagem. Este tipo de marcas (marcas do registro da cena, que se transformam em marcas do processo produtivo que sobrevivem na montagem final) parecem incompatíveis com a estandardização “profissional” do cinema industrial, e talvez permitam identificar estes “desajustes” como indícios do labor artesanal. O próprio Comolli, no livro que escreve com Sorrel, identifica esses elementos do acaso com a potência do cinema na era digital:

> O que nos interessa no fato de filmar o mundo ou o corpo são as linhas de fuga, o que escapa ao cálculo e à vontade, incluso à consciência, e que pode se definir pelo cruzamento do *impensado* técnico que leva consigo cada câmera com o *involuntário* cuja sede é tudo corpo; e ainda mais, com o *impensado* que caracteriza a nossa relação com o mundo, quaisquer que sejam os poderes de cálculo que se implementem. Nossa aposta é que esses poderes de cálculo, sujeitos aos interesses do Capital, não possam evitar ser perfurados pela *parte maldita* que eles mesmos negam, a da perda, o fracasso, a deriva, a loucura (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 19, tradução nossa).

Em Sennett, também é possível achar um elogio do erro, quando retoma o ponto de vista do romanticismo de John Ruskin: “frente a rigorosa perfeição da máquina, o artesão tornava-se um símbolo da individualidade humana, configurado concretamente no valor positivo

atribuído às variações, efeitos e irregularidades do trabalho manual" (SENNETT, 2009, p. 100). O valor fundamental do artesanato na era industrial é justamente aquela variação, aquela irregularidade transformada em novidade, os efeitos novos que possa trazer a improvisação, ou mesmo o erro. Citando Ruskin, Sennett lembra que "as máquinas se quebram ao perder o controle, ao passo que as pessoas fazem descobertas, deparam-se com acidentes propícios" (SENNETT, 2009, p. 130).

Algo parecido dizia em 1972 o francês Jean-Patrick Lebel, num artigo que procurava descrever as relações entre cinema e ideologia, ao indicar que um "cineasta materialista" deveria ser "não somente responsável pelos signos", senão também "saber privilegiar certos sistemas de significação neutralizando outros" (LEBEL, 2016, p. 244, tradução nossa). Como parte dessa responsabilidade, o cineasta deveria "reduzir os efeitos perversos da contingência, e multiplicar as possibilidades de um azar feliz" (LEBEL, 2016. p. 246, tradução nossa).

A noção de "cinema artesanal" parece apontar para a maior importância da experiência e do processo criativo por sobre o produto final, o que reforça as teses de Ruskin, que considerava "que os rigores da era industrial conspiravam contra as vivências de experimentação livre e fracasso salutar" (SENNETT, 2009, p. 77). Esta visão coincide com a já mencionada ideia de um "cinema pós-industrial", que aponta para a maior importância do processo sobre os resultados (MIGLIORIN, 2011) e com as noções "cinema de grupo" (BENEVIDES, 2013), "cinema de garagem" (LIMA; IKEDA, 2010), e outras aproximações que colocam no centro as próprias dinâmicas sociais da produção.

2.1.- O processo produtivo como tema

Buenaventura Durruti, anarquista (1999) começa com uma canção. O cantor Chicho Sánchez Ferlosio, sentado em uma fonte no que parece ser o pátio de uma escola, está cercado por crianças. Anuncia que vai cantar uma canção sobre "o que fazia um homem chamado Durruti":

Por allí viene Durruti con una carta en la mano
donde pone la miseria de este pueblo soberano
por allí viene Durruti con un libro en el morral
donde apunta los millones que ha robado el capital.
Por allí viene Durruti con catorce compañeros
y le dice a los patronos lo que quieren los obreros
por allí viene Durruti con un pliego de papel

a decirle a los soldados que se salgan del cuartel.
Por allí viene Durruti sin carroza y sin dinero
saludando a todo el mundo campesino y jornalero
por allí viene Durruti con las tablas de la ley
pa' que sepan los obreros que no hay patria, dios ni rey.
(*Romancero de Durruti*, Chicho Sánchez Ferlosio).

"*¡Qué divertida!*", responde uma das crianças. A cena abre o filme, e não somente instala a figura de Durruti no começo da narrativa, senão que também faz uma provocação sobre o apagamento da história da Guerra na própria Espanha; uma história que as crianças de uma escola em 1999, depois de mais de 20 anos de democratização e monarquia parlamentar, ainda não conseguem reconhecer.

Utilizando-se desta "música como memória histórica" (RIVAS RODRIGUEZ, 2020) o filme coloca em debate a Guerra Civil e a ditadura franquista utilizando como âncoras as canções de Chicho Sánchez Ferlosio, que apesar de serem compostas especialmente para o filme, incorporam o espírito dos hinos populares anarquistas da década de 1930. Por outra parte, o viés teatral do filme é "uma estratégia de distanciamento do tema abordado e, ao mesmo tempo, uma ferramenta de reflexão sobre o próprio discurso que o sustenta" (PÉREZ BOWIE, 2016, tradução nossa).

Como mostraram Pérez Bowie (2016) e Rivas Rodríguez (2020), as escolhas formais de Comolli neste filme estão longe da ficcionalização, mas também estão longe dos recursos meramente informativos do documentário de televisão. "Não se representa através de uma ficcionalização do personagem, senão através de uma reflexão grupal sobre o mito e a pessoa, o relativismo pós-modernista e as implicâncias ideológicas da transição [democrática na Espanha] como conciliação" (RIVAS RODRIGUEZ, 2020, tradução nossa).

Na virada do século XX para o XXI, Comolli buscava escapar das pressões formais nas quais se encontrava o documentário de tipo biográfico, e procurava colocar em cena o próprio processo criativo, "transitando entre a autorreflexão e a reivindicação política, distanciando-se de posições pós-modernistas que ou evitam aludir diretamente ao passado e o desconstroem, ou o adaptam excessivamente ao público e contexto atuais, recusando-se a lidar com a crueza do trauma" (RIVAS RODRIGUEZ, 2020, tradução nossa).

Pérez Bowie e Rivas Rodríguez também coincidem em que o filme de Comolli inscreve-se num momento de tensão entre os dois modelos, o da biografia ficcionalizada e o do documentário informativo, momento que apresenta "uma certa tendência à autoconsciência, cada vez mais evidente em ambos os formatos, e que se traduz numa reflexão crítica sobre a viabilidade dos objetivos perseguidos e sobre a adequação dos meios disponíveis para os

atingir" (PÉREZ BOWIE, 2021, tradução nossa). Como veremos no Capítulo 4, o filme *La Commune (Paris, 1871)* (2000), do inglês Peter Watkins, produzido também na virada do século XX para o XXI, apresenta esta mesma "autoconsciência" e "autorreflexão" apontada pelos autores, que ecoa com a "opacidade" que Comolli opôs à "transparência" de Hollywood nos debates pós-1968.

Em *Buenaventura Durruti, anarquista*, Albert Boadella e *Els Joglars* atuam como diretor e atores em cena, conduzindo a narrativa. Na sua longa trajetória à frente de *Els Joglars*, Boadella desenvolveu uma visão própria da criação dramatúrgica, que chamou de "método emergente", e foi definida como "uma filosofia baseada na experimentação". A descrição que oferece Boadella do "método emergente" parece digna da tradição artesanal: "Experimento e jogo. Percebe seus erros, duvida. Procura. Exclui e renova, até que a descoberta aparece. Ao descobrir a síntese, a poética emerge"[5]. O espaço de trabalho de *Els Joglars*, um domo geodésico que forma um salão circular amplo e sem qualquer obstáculo, "estabelece uma correlação espacial com o método de trabalho, que também não começa com direções marcadas"[6].

> Nossa maneira de construir uma obra é essencialmente anti-trágica. Na tragédia atuam forças colossais, engrenagens imparáveis e precisas que impulsionam o destino ou a sorte segundo a lei inexorável das Parcas. Em nossas obras não há forças de ação concatenadas nem nenhuma lei universal acima dos personagens. Muitas vezes partimos da situação como a unidade elementar do nosso teatro, ela é como a célula do corpo da obra. Sentimo-nos mais próximos do processo musical ou pictórico do que do procedimento literário tradicional (Lluís Elias II. Prefácio ao primeiro volume das obras de Albert Boadella)[7].

O cruzamento entre distintas artes, a procura, o erro e a descoberta parecem aqui elementos chave para o passo entre línguas e suportes: entre o Catalão e o Castelhano, alternados permanentemente ao longo do filme; entre o teatro e o cinema; entre a ficcionalização e os registros históricos e informativos. Desta maneira, o filme expõe os seus diversos e heterogêneos materiais, as suas mecânicas de produção, e as suas próprias tentativas e fracassos.

Três anarquistas entram num bar. Na cena, os atores devem amedrontar o dono do bar, para que participe da greve e deixe de servir aos seus clientes a cerveja Damm, em cuja fábrica os operários estão lutando por melhores condições salariais. "Eu nada tenho a ver com isso", responde o dono do bar, "todo mundo pede cerveja Damm". Por várias vezes, os anarquistas

[5] Tomado do site https://elsjoglars.com/metodo/, consultado no 06/01/2025, tradução nossa.
[6] Idem
[7] Idem.

insistem: “Todo mundo colocou o cartaz: não será servida cerveja Damm”. O dono do bar recusa todos os pedidos. Boadella observa o ensaio sentado alguns metros atrás, em uma pequena mesa de bar. Os três se olham, parecem confusos, são anarquistas tímidos tendo que exercer a violência, e são também atores com dificuldades para encenar a violência anarquista. Finalmente, o mais veemente dos anarquistas aparta de um golpe os copos e garrafas no balcão. O gesto surpreende os outros atores. O som dos vidros quebrados contra o chão gera um silêncio incômodo, até que o anarquista pergunta ao dono do bar, em tom ameaçador: “Você está conosco, ou contra nós?” Ele cede, colocando lentamente um copo de cabeça para baixo no balcão do bar, e dizendo: “*Vale*”. A cena termina, e Boadella parece preocupado: “Não está mal, mas ainda vejo teatro aqui”, diz aos atores.





Figuras 7 e 8: Boadella, os atores, e os problemas da representação (*Buenaventura Durruti, anarquista*).

A inclusão de ensaios na narrativa é parte central da proposta do filme de Comolli, que pretende com esses gestos diferenciar-se ainda mais de qualquer ficcionalização. As marcas, os erros e os desajustes são ao mesmo tempo temas e pegadas do procedimento criativo, que repousam sobre a teatralidade do filme, e permitem manter aberta a pesquisa, sem fechar a discussão na escolha de uma das versões da história.

2.2.- O artesanal auto-apagado

No prólogo a *O método Brecht*, Fredric Jameson pondera sobre a *práxis* coletiva do diretor teatral alemão, e a sua faceta experimental:

> A produção bem-feita é aquela cujas marcas dos ensaios foram removidas (exatamente como na mercadoria reificada em que os traços da produção foram eliminados): Brecht abre esta superfície e permite-nos recuar aos gestos alternativos e às posturas dos atores ensaiando seus papéis; assim é que a experimentação estética – que costuma ser entendida como geradora do novo e do ainda não experimentado – poderia muito bem ser entendida como a tentativa “experimental” de excluir a

> reificação (algo que as outras artes, desde romances e filmes até poesia, pintura e performance musical estão estrutural e materialmente menos qualificadas a fazer) (JAMESON, 1999, p. 30).

Ainda que o cinema seja para Jameson "menos qualificado" para excluir a reificação, o cinema artesanal poderia também se ocultar nessas marcas do processo produtivo. Marcas que permitem repor a experiência de criação de um filme, contra a eliminação dos traços da produção e a coisificação da criação artística industrial perfeita.

É claro que essa pretensa perfeição é falsa[8]; no entanto, o apagamento dessas marcas do processo produtivo é para David Bordwell um dos elementos centrais para definir o estilo clássico de Hollywood:

> Foi provavelmente André Bazin quem deu ao adjetivo [clássico] a maior difusão; para 1939, Bazin declarou que a produção de Hollywood tinha adquirido "todas as características da arte clássica". Parece apropriado reter o termo em inglês, já que os princípios que Hollywood reclama como próprios descansam em noções como o decoro, a proporção, a harmonia formal, o respeito pela tradição, a mimese, o artesanal auto-apagado, e um manso controle da resposta do receptor – cânones que os críticos em qualquer meio chamam de "clássicos" (BORDWELL *et al.*, 2005, p. 23, tradução nossa).

Este auto-apagamento (*self-effacing*) das condições de produção foi um dos centros do debate no começo da década de 1970 sobre "opacidade" e "transparência" no âmbito das revistas de crítica cinematográfica na França, debate recolhido por Ismail Xavier no seu livro *O discurso cinematográfico*, originalmente publicado em 1977, e que retoma em *As aventuras do dispositivo* (1978-2004):

> Comolli propõe um agenciamento de imagem-som que ofereça ao espectador o momento reflexivo do ver (em que ele se vê vendo), que lhe dê oportunidade de trabalhar o senso de limite (há sempre algo que se esconde; o invisível é a condição e sentido do visível). O objetivo é discutir o estatuto e o funcionamento do espetáculo midiático a partir da inserção da dúvida na esfera do visível, o que também implica na tematização – sem inocência, pois esta se perdeu – da utopia originária do cinema (o regime da crença na imagem) para que se reinstale a reflexão que passa por esta dialética de crença/dúvida/crença, apesar de tudo (XAVIER, 2005, p.181).

Em *Buenaventura Durruti, anarquista*, as marcas do processo produtivo são parte central da montagem, e essa dialética entre crença e dúvida é colocada em cena pelo diretor e os atores nos ensaios.

Como lembra Susan Buck-Morrs ao analisar os escritos de Walter Benjamin, o ocultamento do processo produtivo é fundamental para compreender o status da imagem como mercadoria:

[8] A detecção de erros de continuidade nos filmes, por exemplo, se popularizou na TV em muitos países na década de 1980, especialmente com o advento do videotape.

> Marx tornou famoso o termo "fantasmagoria" ao usá-lo para descrever o mundo das mercadorias, as quais, em sua mera presença visível, ocultam todos os vestígios do trabalho que as produziu (BUCK-MORRS, 2012, p. 178).

Para continuar na procura destes "vestígios" tomarei emprestados alguns conceitos da teoria do discurso social, tal como a apresenta o argentino Eliseo Verón no seu livro *La semiosis social*. Para ele, "todo discurso está submetido a condições de produção determinadas" (VERÓN, 1987, p. 22, tradução nossa), e os vestígios e marcas de superfície informam sobre a natureza ideológica de todo discurso:

> Os conceitos relativos às condições de produção são indispensáveis para poder estabelecer o nível de pertinência no qual vamos nos colocar, a fim de identificar, na superfície textual, as marcas que remetem às operações discursivas. "Processo de produção" não é mais que o nome do conjunto de pegadas que as condições de produção deixaram no textual, sob a forma de operações discursivas (VERÓN, 1987, p. 18, tradução nossa).

Neste sentido, os desajustes poderiam ser entendidos no cinema como estas "operações discursivas de atribuição de sentido" que podem ser reconstruídas, segundo Verón, "a partir de marcas presentes na matéria significante. Em outras palavras, estas operações são sempre operações subjacentes, reconstruídas a partir de marcas inscritas na superfície material" (VERÓN, 1987, p. 129, tradução nossa).

Verón parece retomar o debate em torno do cinema e da ideologia ao ressaltar a importância de "recuperar o ideológico como dimensão estrutural de toda prática", já que "a noção de *ideológico* não é nem mais nem menos que o nome do sistema de relações entre o sentido (sempre discursivo), e o sistema produtivo que dá conta da sua geração" (VERÓN, 1987, p. 25, tradução nossa).

2.3.- A consciência sobre os materiais

Mas, como entender estas marcas e traços da produção especificamente no âmbito da audiovisual? Para Walter Benjamin, o cinema "é a primeira forma de arte capaz de mostrar como a matéria intervém na vida das pessoas" (BRATU HANSEN, 2012, p. 226). Kracauer também escreveu sobre a materialidade da fotografia e do cinema, e sobre o conceito de experiência, entendida como horizonte sensorial e produtivo coletivo. A materialidade do cinema parece para eles algo indiscutível.

Sennett propõe a existência de um processo de "consciência sobre os materiais" que também se encontra no trabalho do artesão. Como veremos ao longo deste trabalho, trata-se de

um processo de engajamento que se dá de três formas: a primeira é a metamorfose, isto é mudança e transformação, mas sobretudo no que denomina "mudanças de domínio" relacionadas a novos usos que o artesão dá às ferramentas e materiais; a segunda é a presença, isto é, justamente as marcas de identificação que o artesão imprime sobre seu trabalho, "eu fiz isto!"; e a terceira é a antropomorfose, que confere "qualidades da ética humana – honestidade, modéstia, virtude – a materiais, [o que] não tem por objetivo explicar, se não aumentar nossa consciência dos próprios materiais e assim levar-nos a pensar sobre o seu valor" (SENNETT, 2009, p. 156).

Estes três procedimentos são também, para Sennett, elementos que asseguram o "artificialismo" e a possibilidade de destacar um produto ou criação dentro de qualquer série natural ou perfeita, de apresentar "o tijolo imperfeito como símbolo da virtude" (SENNETT, 2009, p. 163).

> Conferir aos objetos a forma perfeita pode significar a remoção dos vestígios, o apagar dos indícios de uma obra em progresso. Eliminando os vestígios, o objeto surge imaculado. Essa perfeição da limpeza é uma condição estática; o objeto não dá ideia da narrativa da sua criação (SENNETT, 2009, p. 287).

Parece importante diferenciar aqui essa "consciência sobre os materiais" que apresenta o artesão, da noção de autor, tal como entendida pelos críticos de *Cahiers du cinéma* desde a década de 1950. Ismail Xavier aponta que no campo dos estudos do cinema, a hegemonia do autor como baliza de análise começou a cair na década de 1970, "quando o recorte do *gender* se aliou ao recorte do *genre*" (XAVIER, 2005, p. 180), isto é, quando a análise dos gêneros dramáticos se aliou à perspectiva feminista e a outros postulados inovadores dos estudos do cinema:

> Concorre para esta crítica do Autor não só o descarte das posturas modernistas que privilegiaram ao longo do século as "grandes obras de ruptura", mas também o descarte da "*politique des auteurs*" conduzida pelos *Cahiers du cinéma* desde os anos 1950 (política cuja inspiração era outra, não propriamente modernista). A recuperação dos estudos de gêneros dramáticos (ou gêneros da indústria, como a comédia musical, o filme de gangster, o western) fez parte do abandono das posições radicais de 1968-1970, fazendo voltar um interesse pelo roteiro (pelas regras da escrita para cinema) e questionando o exclusivo elogio à *mise-en-scène* como traço de estilo e sinal exclusivo de uma inflexão subjetiva (autoral) presente no olhar da câmera ou na montagem (XAVIER, 2005, p. 180).

Como já vimos, não é fácil estabelecer delimitações entre autor e artesão, e a separação entre arte e artesanato, apesar de antiga, descansa em enfoques, leituras, contextos e relações de poder que colocam continuamente em contato ambas as noções. No campo do cinema, e sem cair no "exclusivo elogio à *mise-en-scène*", me interessa trazer aqui a ideia de "autor como produtor", cunhada por Walter Benjamin a propósito de Brecht, que ressalta a importância da

consciência do realizador sobre o próprio processo produtivo, e que aponta que suas obras "devem ter antes de mais nada uma função organizadora" (BENJAMIN, 1985, p.131), isto é, um objetivo político. Ainda que insuficiente para definir o artesão, esta ideia de engajamento parece importante para tentar estabelecer conexões com a "consciência sobre os materiais" proposta por Sennett.

Em Comolli, a importância do registro "direto" como "momento de fabricação" (COMOLLI, 2016, p. 83) de todo e qualquer filme poderia fazer pensar que ali, no set de filmagem, encontra-se a verdadeira dimensão artesanal do cinema. Veremos mais tarde (Capítulo 4.5) as implicações de se considerar o set como oficina artesanal. Por enquanto interessa notar que essa mesma ideia do registro direto como "momento de fabricação" parece deixar para a montagem o momento "acessório" ou "profissional" na sequência de realização de um filme. No entanto, o próprio Comolli ocupa-se de trazer a montagem também para o âmbito artesanal, no qual a matéria-filme sofre de antropomorfose, se impõe e passa a ter uma existência autônoma:

> A montagem atua num sentido ainda mais amplo: toda uma série de operações de pensamento dependem da montagem; processos industriais; programas digitais. A própria arboricultura fala de poda e enxerto. (...) Ora, um filme é, antes de tudo, uma coisa mental, o que significa que há uma parte do inconsciente em ação ali, que por definição não conhecemos e não reconhecemos, exceto no fato de que o filme surge por si mesmo, no modo de um organismo vivo que forma suas próprias regras e as segue, que resiste a toda intervenção arbitrária dos autores. Nisto reconhecemos que o filme está ali: ele se impõe a nós (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 241, tradução nossa).

Citando a Henri Bergson, Comolli e Sorrel sugerem outra analogia com o mundo artesanal, desta vez em relação à montagem: "Não basta cortar, é preciso costurar!" (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 120, tradução nossa). A finalização de um filme é o processo de "descobrir o que realmente foi filmado, do mais fértil até o mais estéril", e tecer os diferentes materiais com o objetivo de que "o filme alcance a si mesmo e, ao mesmo tempo, a nós" (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 240, tradução nossa).

No seu documentário *La dernière utopie. La télévision selon Rossellini* (A última utopia. A televisão segundo Rossellini, 2006) Comolli entrevista Claudio Bondì, assistente de direção de Rossellini entre 1971 e 1974, quando o diretor italiano produziu ficções de baixo orçamento para a televisão. Bondì afirma que com Rossellini aprendeu a "não dar tempo ao vício pela perfeição, que implica um refazer contínuo de cenas", e entendeu que "no inacabado tem uma dose superior de verdade que nas cenas repetidas"[9].

[9] Entrevista a Claudio Bondì em *La dernière utopie. La télévision selon Rossellini* (Jean-Louis Comolli, 2006).

Para Sennett, “o desejo do artesão pela qualidade coloca um perigo motivacional: a obsessão por conseguir coisas perfeitas pode deformar o trabalho mesmo” (SENNETT, 2009, p. 21). Para ele, o artesão deve ser capaz de se sobrepor ao perfeccionismo e deve terminar a obra, do contrário corre o risco de parecer “mais preocupado em mostrar do que é capaz do que em revelar a finalidade do próprio objeto” (SENNETT, 2009, p. 292). A vaidade daquele que fica preocupado por “mostrar do que é capaz” talvez poderia nos ajudar a separar os autores dos artesãos, ainda que sejam duas categorias justapostas. Iniciador do Neorrealismo, Rossellini tinha claro que a imperfeição e o inacabado eram parte do processo, especialmente nos seus filmes para televisão:

> Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por que insistir nos detalhes? É inútil. Em outras palavras, seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. E uma vez refilmado, seria preciso revê-lo, reestudá-lo, recriticá-lo e refilmá-lo uma terceira vez. É impossível. O filme é sempre um esboço – e dele você deve tirar o máximo. Quando um filme acaba, uma experiência acaba, uma outra começa (Roberto Rossellini, *apud* COMOLLI, 2008, p. 21).

Como nos lembra Comolli, a utopia de Rossellini era didática. *La dernière utopie* retrata o último grande projeto de Rossellini: uma enciclopédia audiovisual, baseada na potência que via na televisão como meio para a conscientização e o ensino de forma massiva. Como já mostram Sennett e Comolli e Sorrel, a enciclopédia parece uma resposta comum frente à pergunta pelo artesanato, um resultado normal do choque entre o artesanato e a modernidade. A visão enciclopédica de Rossellini pretendia abarcar com filmes toda a história e os problemas da humanidade. Até incluiu um projeto sobre o problema da fome, a partir de uma colaboração com o médico e sociólogo brasileiro Josué de Castro e o roteirista italiano Cesare Zavattini, baseada em *Geografia da fome*, obra que Castro publicou pela primeira vez em 1946 (FABRIS, 2019).

A consciência sobre os materiais, o engajamento do artesão, e o cineasta “responsável pelos seus próprios signos” (LEBEL, 2016, p. 244, tradução nossa) são noções que permitem relacionar a problemática do cinema artesanal com o surgimento de algumas cinematografias periféricas, todas devedoras do neorrealismo italiano de Rossellini, como as que repassamos no primeiro capítulo em relação a Argentina e Brasil. No caso de Cuba, nos interessa especialmente a imperfeição como proposta.

2.4.- Elogio do imperfeito

No seu manifesto "Por um cinema imperfeito", de 1969, o cubano Julio García Espinosa desenha um futuro possível para a democratização do cinema:

> (...) a evolução da técnica cinematográfica torna possível que ela deixe de ser um privilégio para uns poucos. O que acontece se o desenvolvimento do vídeo-tape soluciona a capacidade inevitavelmente limitada dos laboratórios? E se os aparelhos de televisão e sua possibilidade de "projetar" com independência da planta matriz fazem que não seja necessária a construção ao infinito de salas de cinema? Acontece então um ato de justiça social; a possibilidade de que todos possam fazer cinema, e também um fato de extrema importância para a cultura artística: a possibilidade de resgatar, sem preconceitos nem sentimento de culpa de nenhuma classe, o verdadeiro sentido da atividade artística (GARCÍA ESPINOSA, 1970).

Num texto carregado de poesia, ele traça alguns dos desafios que enfrentava o cinema cubano e latino-americano na época.

> O cinema imperfeito, devemos entender, exige sobretudo mostrar o processo dos problemas. Quer dizer, o contrário a um cinema que se dedique fundamentalmente a celebrar os resultados. O contrário a um cinema que "ilustra belamente" as ideias ou conceitos que já possuímos (...) Mostrar o processo de um problema é submetê-lo a juízo sem emitir veredicto (GARCÍA ESPINOSA, 1970).

No entanto, como o próprio García Espinosa teve que explicar numa série de artigos e entrevistas posteriores ao seu manifesto, esta imperfeição não se identifica com cinema mal-feito. Como explica o professor chileno-brasileiro Fabián Núñez num artigo sobre o *Manifiesto* de Espinosa:

> A questão se divide em duas. Uma é romper com a ideologia de que cinema "bem-feito" necessariamente deve ser realizado conforme os moldes do cinema industrial hegemônico. Podemos fazer filmes, mesmo que seja em condições precárias. Óbvio que García Espinosa não contesta o desenvolvimento tecnológico (pelo contrário, conforme o pensamento marxista, as forças produtivas sempre avançam em direção à Revolução), mas os povos do Terceiro Mundo devem utilizar os meios à sua disposição, o que prolonga uma mentalidade herdada do Neorrealismo (ou seja, a crítica ao *studio system*) e, por conseguinte, desemboca no segundo aspecto da questão, i. e., na criação de um outro conceito de "qualidade estética", seja pelas condições de produção desses filmes ou pelas condições de recepção dos mesmos (NUÑEZ, 2012, p. 180).

Mas, como alcançar esse novo conceito de qualidade estética? A princípio, García Espinosa ataca a própria "profissionalização" do cinema, tanto como imposição de cânones estéticos quanto como base para manter as divisões de classe, cristalizada na separação entre realizadores e espectadores, uma preocupação que, como veremos, também está no trabalho de Brecht.

> Eis o cerne do texto: o fim da divisão entre criadores e consumidores de arte. O ideal seria que todos pudessem ser artistas. Dito de outro modo, já que a atividade artística é algo inerente à condição humana, o correto seria que todos pudessem se manifestar artisticamente. Quando o autor questiona a criação de escolas de cinema em Cuba, está chamando a atenção para a recriação de um mundo onde há cineastas e espectadores. Por outro lado, se a figura do cineasta é uma "aberração", a de um espectador profissional, ou seja, o crítico, é o seu correlato "aberrante" (NUÑEZ, 2012, p. 178).

Fortemente atado ao contexto da consolidação da Revolução Cubana no final da década de 1960, e num momento marcado pelo esgotamento do modelo neorrealista no qual o próprio García Espinosa tinha sido formado, o manifesto parece ecoar também as preocupações referidas ao debate entre "opacidade e transparência", que por esses anos ocupavam a crítica de cinema na França, ao propor "mostrar o processo de um problema", e atacar as formas – transparentes – da beleza e perfeição de Hollywood, tomando partido por formas não-industriais de produção, num debate que como já vimos, também incluiu o Cinema Novo no Brasil e o Terceiro Cinema na Argentina entre finais da década de 1960 e começos da década de 1970.

No livro *O abuso da beleza* (2005), o crítico norte-americano Arthur Danto analisa o surgimento da arte conceptual e a sua expansão na década de 1960, e afirma que um dos aportes das vanguardas artísticas de começos do século XX tem sido uma "revolta contra a beleza", que permitiu separar as noções de arte e beleza, fortemente ligadas à teoria estética anterior.

> É possível que ao debilitar, ou mesmo destruir, a relação supostamente intrínseca entre arte e beleza, [os vanguardistas] tenham possibilitado que a arte aborde de maneira mais direta as desumanidades que tanto repugnaram à geração de artistas posteriores à Primeira Guerra Mundial (DANTO, 2005, p. 102, tradução nossa).

Citando o crítico Clement Greenberg, Danto lembra que "toda arte profundamente original inicialmente é percebida como feia". Neste sentido, Paul Greenhalgh aporta um significado importante da palavra inglesa "craft", ao rastrear a sua primeira aparição num livro daquele idioma, na quarta edição do *Dictionary of the English Language,* de Samuel Johnson, em 1773.

> *Craft* era 'fraude, artifício, cheio de artifícios, fraudulento, astuto', o verbo derivado dele significava 'pregar peças, praticar artifício'. (…) Um desenvolvimento paralelo e igualmente significativo ocorreu quando Marcel Duchamp chegou ao seu conceito de "*ready-made*" entre 1912 e 1916. O *ready-made* – objeto escolhido pelo artista, assinado e exposto – era arte porque o artista declarou que assim era. Assim, a habilidade técnica, na verdade, o processo físico de qualquer tipo, foi substituído pelo intelecto. Duchamp alterou o contexto de um objeto banal, reivindicou-o como uma manifestação de seu intelecto, aplicando sua assinatura a ele. Ao adicionar com sucesso esse processo ao cânone da arte do século XX, ele fez da ironia um veículo central para a cultura visual moderna. Sua intervenção não física também pretendia ser uma crítica mordaz ao artista como criador de coisas (GREENHALGH, 1997, p. 43, tradução nossa).

Greenhalgh parece concordar com Greenberg na hipótese da rejeição da beleza depois da Primeira Guerra Mundial, da qual Marcel Duchamp escapou para refugiar-se em Buenos Aires. Porém, a separação entre arte e beleza e o surgimento da arte conceitual como forma de crítica ao artista-produtor parecem correr por outras vias que o artesanato, e não significaram uma democratização das artes, como a que sonhava García Espinosa para o cinema, senão que muitas vezes apoiaram o surgimento de novas elites e mercados para a arte "profissional".

O problema não é novo. "Em diferentes momentos da história ocidental a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas" (SENNETT, 2009, p. 31). Como indica Sennett, a separação entre arte e artesanato data do Renascimento, quando o trabalho nas oficinas artesanais, especialmente em relação a pintura, começou a receber a pressão das encomendas e dos mecenas, e a fragmentar-se em diferentes especialidades (SENNETT, 2009, p. 87).

O francês Marcelin Pleynet também se refere ao Renascimento para afirmar que o cinema é ideológico por natureza, porque funde as suas raízes numa época na qual, como afirma o argentino Emiliano Jelicié, "a burguesia em ascensão deu para si os seus próprios esquemas de representação (filosóficos, políticos, estéticos), entre os que se destaca de maneira especial um modelo óptico: a perspectiva artificial renascentista" (JELICIÉ, 2016, p. 16, tradução nossa).

> Não carece de interesse destacar que é justamente no momento em que Hegel clausura a história da pintura, (...) é nesse preciso momento em que Niépce inventa a fotografia (Niépce, 1765-1833, é contemporâneo do Hegel, 1770-1831), que esta é chamada a redobrar a clausura hegeliana, a produzir de uma maneira mecânica a ideologia do código perspectivo, da sua normalidade e as suas censuras (PLEYNET, 2016, p.173, tradução nossa).

O norte-americano Jonathan Crary, na reconstrução histórica das formas de olhar que empreende no livro *Técnicas do observador*, percorre os modelos da câmera obscura e da estereoscopia, e as rupturas que implicaram nesta suposta linearidade renascentista, para demonstrar que os modos de ver tem mais relação com processos mentais, sociais, históricos e políticos, do que com elementos físicos e ópticos (CRARY, 2012, p. 135). Isto parece atendível, já que a genealogia que propõe Pleynet coloca importância demais no "aparelho de base" (nos termos de Baudry), e não no dispositivo no sentido mais amplo, que "implica, ademais dos aspectos espaciais (a arquitetura da sala) e tecnológicos (os mecanismos de captação-projeção), um nível discursivo-narrativo ou discursivo-formal igualmente determinante para sua formação" (JELICIÉ, 2016, p. 14, tradução nossa).

Embora Crary discuta essa suposta linhagem renascentista proposta por Pleynet para o cinema, ambos coincidem em assinalar as décadas de 1830-1840 como o momento de instauração do regime visual da burguesia na Europa. Jean-Louis Comolli e Vincent Sorrel sugerem que o cinema surgiu no marco da derrota do proletariado da Comuna de Paris de 1871, poucas décadas depois (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 71). Como já vimos, em termos históricos, o processo coincide com o surgimento do pensamento sobre o artesanato e as críticas ao progresso industrial do "Romantismo revolucionário" de autores como John Ruskin e William Morris (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 269).

2.5.- Corpos que filmam, corpos filmados

Me interessa retomar a ideia do desajuste como marca do processo produtivo, algo que também Sennett integra nos seus comentários sobre o trabalho do artesão. Na sua análise dos escritos de Siegfried Kracauer sobre cinema, Miriam Bratu Hansen resgata uma aguda intuição do escritor alemão: "A onipresença e a individualidade simultâneas do capitalismo adotam a forma de um paradoxo: «o processo de produção segue publicamente seu curso secreto»" (BRATU HANSEN, 2019, p. 106). Referindo-se ao cinema de estúdio da década de 1930, Benjamin também havia adiantado este debate: "Aqui, a realidade aparentemente despojada das máquinas é a mais artificial das realidades" (BENJAMIN, 2012, p. 24).

Este paradoxo é o que alimentou também, depois da revolta de Maio de 1968 na França, o debate entre *opacidade* e *transparência*, que Jean-Louis Comolli manteve com Pleynet e outros críticos franceses em torno ao binômio cinema e ideologia. No prólogo da coletânea *La cámara opaca*, que recolhe esta polêmica, o argentino Emiliano Jelicié destaca a postura de Comolli, que identifica a opacidade com as intervenções do cineasta comprometido:

> A função política dos cineastas – ou ao menos daqueles que decidam não permanecer passivos perante o efeito globalizante da ideologia— deve ser exercer um papel de "desmontagem" da representação através de uma série de operações de "reflexão", "visibilização", "bloqueio", "corrimento", "desajuste", etc., nos diferentes níveis que um filme o permita (JELICIÉ, 2016, p. 31, tradução nossa).

Contra a forma perfeita e burguesa da transparência, que Comolli identifica com as ficções industriais, o cineasta materialista deve apostar a tornar visíveis no filme as suas próprias condições de produção, abordar o processo de trabalho encarado nas suas diversas determinações.

É isto o que Comolli faz numa das cenas de *Buenaventura Durruti, anarquista*: o diretor de *Els Joglars* está bloqueado, e não consegue ideias para contar a deportação de Durruti,

ocorrida em 1933, quando os republicanos capturam os líderes anarco-sindicalistas de Barcelona e, sem processo nem sentença, os enviam ao desterro em Guiné Equatorial e nas Canárias, no barco mercante Buenos Aires. O episódio mostra as lutas políticas entre os próprios republicanos, e os conflitos que prenunciavam a derrota da República, ocorrida poucos anos depois.

Despois de algumas leituras com os atores e atrizes, Albert Boadella se declara perdido. O diretor telefona para Chicho Sánchez Ferlosio e confessa as suas dificuldades ao compositor, que acode ao salão de *Els Joglars* com a sua guitarra. Comolli coloca em cena a resolução do problema. Sánchez Ferlosio recolhe os materiais que lhe oferece Boadella: matérias de jornal da época, algumas fotos, e uma carta da companheira de Durruti, na qual relata a breve despedida no cais. O resultado é uma breve canção:

> *Para tierras africanas, como fieras amarrados*
> *Va a llevarse el Buenos Aires a unos presos desterrados*
> *Se revuelve un preso joven, cuando suben al navío*
> *Va gritando "compañera", y ella le dice "amor mío"*
> *A la fuerza me han traído, sin sentencia ni proceso*
> *Pero el fuego no se apaga, aunque a mí me tengan preso*
> *El destierro no me importa, ni me asusto de la muerte*
> *La anarquía vencerá, aunque yo no vuelva a verte*
> *Ya se marcha el Buenos Aires, ya la vista no lo alcanza*
> *Ya va rumbo del estrecho, ya se pierde la esperanza*
> (*Romancero de Durruti*, Chicho Sánchez Ferlosio).

Sánchez Ferlosio condensa na sua letra a dor do desterro, a injustiça e a amargura causadas pelo governo burguês no comando da República. A sequência coloca em cena não somente o desterro de Durruti, senão também o próprio processo de construção do filme, algo que aparece insistentemente nas definições de Comolli sobre a opacidade, e traz aquela carga e o valor das marcas do processo produtivo, que já examinamos neste capítulo. A opacidade busca aproveitar

> (...) o potencial político dessa prática de conhecimento/desvelamento: trata-se de que os filmes ofereçam a possibilidade de uma tomada de consciência não somente do que sucede no mundo geral senão, primordialmente, do que acontece nessa porção do mundo que implica o fato cinematográfico (JELICIÉ, 2016, p. 22, tradução nossa).

Como nos lembra Sennett, "o artesão representa uma condição humana especial: *o engajamento*" (2009, p. 30). Mas como se manifesta este engajamento do cineasta-artesão em relação ao processo produtivo de um filme? Comolli e Sorrel recorrem novamente ao arcabouço artesanal quando apontam à metamorfose e a transubstanciação entre corpos que filmam e corpos filmados:

> O cinema pobre que praticamos, aquele que queremos que seja praticado em todos os continentes, este cinema pede que sejamos poucos em torno de um filme, um pequeno grupo, uma (muito) pequena equipe, quatro, cinco pessoas no máximo, em comparação com quarenta, sessenta ou cem nas ficções convencionais e nas grandes produções. E isso faz uma diferença muito clara. Quanto menos somos, melhor nos conhecemos. Quanto menos numerosos formos, mais versáteis seremos e melhor desafiaremos o triste taylorismo que é comum na indústria cinematográfica e que o artesanato ignora, com razão. Menos numerosos, estamos mais próximos dos centros nevrálgicos de uma filmagem, mais próximos dos corpos filmados e dos corpos que filmam, no magnetismo das presenças, daquelas trocas impensáveis entre corpos e máquinas que fazem toda a singularidade do cinema. O cinema pesado, a ficção que se autodenomina "pesada", avança (é preciso enfatizar) em direção à disciplina, à autoridade, até mesmo ao chicote (famosa imagem de Cecil B. DeMille, um cineasta não desprezível, que chega aos seus sets com o chicote na mão). Uma filmagem deste tipo de cinema assemelha-se ao exercício de um batalhão disciplinar: cada um no seu lugar, cada um totalmente equipado, nada anômico, nada anormal. Temos direito a sonhar com outra maneira de fazer as coisas. Fazer um filme, participar de uma filmagem, é justamente sair da caverna, da prisão das sombras, para acessar aquela liberdade inestimável que é a presença das coisas e dos seres, metamorfoseados em fantasmas, sem dúvida, à medida que uma filmagem avança, mas eles ganham essa dimensão trocando, justamente, seu peso em carne. Trabalhar a passagem da presença real dos corpos no set para o seu estado de corpos filmados na tela, o que é uma forma de ausência, paradoxalmente exige um compromisso dos corpos que filmam, aos quais se pede que paguem consigo mesmos. Obviamente tal transubstanciação só pode ocorrer com equipes pequenas, em condições não industriais (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 302, tradução nossa).

2.6.- O artesão em nós

Este disciplinamento dos corpos na indústria cinematográfica "pesada" e a metáfora da transubstanciação que trazem Comolli e Sorrel permitem voltar ao terreno das definições. Parece claro que existem, para muitos teóricos e realizadores, diversas formas de cinema artesanal. No entanto, o cinema é um símbolo da modernidade, o que faria difícil a possibilidade de formas pré-modernas de produção de filmes, ou mesmo de filmes pré-modernos. Como já vimos, a presença de marcas, gestos e procedimentos artesanais poderia provar o contrário: a persistência de formas relacionadas ao "acervo" artesanal humano.

Comolli e Sorrel afirmam que o cinema artesanal existe, mas parece mais difícil definir quais filmes são artesanais ou não, do que verificar a persistência de essas marcas, sinais e gestos artesanais em todo e qualquer filme, ainda na perfeita transparência da maquinaria de Hollywood.

Karl Marx parece prever em algumas décadas o "triste taylorismo" das linhas de produção do qual falam Comolli e Sorrel, quando descreve o surgimento da manufatura moderna em *O Capital*:

> O modo de surgimento da manufatura, sua formação a partir do artesanato, é portanto um processo duplo. Por um lado, ela parte da combinação de ofícios autônomos e diversos, que são privados de sua autonomia e unilateralizados até o ponto em que

> passam a constituir meras operações parciais e mutuamente complementares no processo de produção de uma única e mesma mercadoria. Por outro lado, ela parte da cooperação de artesãos do mesmo tipo, decompõe o mesmo ofício individual em suas diversas operações particulares, isolando-as e autonomizando-as até que cada uma delas se torne uma função exclusiva de um trabalhador específico. Por um lado, portanto, a manufatura introduz a divisão do trabalho num processo de produção, ou desenvolve a divisão do trabalho já existente; por outro, ela combina ofícios que até então eram separados. Mas seja qual for seu ponto de partida particular, sua configuração final é a mesma: um mecanismo de produção, cujos órgãos são seres humanos (MARX, 2015, p. 331).

O corpo criado pelo capitalismo é constituído a partir da divisão, da decomposição e da recombinação da força de trabalho, mas *nasce* da "cooperação de artesãos". Como veremos nesta seção, são vários os autores que apontam a figura do artesão associada também ao surgimento do Estado nas sociedades ancestrais.

No entanto, o desenvolvimento do modo de produção capitalista não conclui simplesmente com a vitória da mecanização industrial sobre o artesanato pré-moderno. Existe uma "retenção permanente de todas as fases de desenvolvimento pelas quais o sujeito passou: modos de trabalho artesanal florescem dentro – na verdade, são produzidos pela – manufatura industrial" (FORE, 2014, p. 51). Esta permanente interdependência entre as formas industriais e as formas artesanais (as quais Kluge e Negt relacionam com o "trabalho da inteligência", sobre o qual voltaremos neste capítulo) coincide com as análises de Staiger e Bordwell sobre Hollywood (BORDWELL, 2005), mas introduz um elemento perturbador, relacionado à incorporação desses modos de trabalho no próprio tecido humano: "O capitalismo em nós".

> Muitos milhares de anos ou mesmo talvez apenas algumas centenas de anos após o surgimento ou queda de uma formação social (a do cultivo do solo, ou a da indústria clássica, por exemplo), certas analogias evoluem dentro dos humanos (muitas vezes significativamente alteradas). Por isso, existe o agricultor em nós e o artesão em nós (especialmente na intelectualidade) (KLUGE; NEGT, 2014, p. 419, tradução nossa).

Kluge e Negt não são os únicos autores que chamam a atenção para essa persistência de formas pré-modernas, não somente no âmbito produtivo, senão em todo o complexo perceptivo e social humano. Quando os autores remarcam que o artesanato persiste "especialmente na intelectualidade", estão apontando ao que definem como o "trabalho de inteligência" (*intelligence labor*), uma capacidade humana que surge do "princípio do ensaio mental, que salta entre situações e as usa como pensamento sem realmente trabalhá-las, excluindo o momento da produção objetiva" (KLUGE; NEGT, 2014, p. 186, tradução nossa). Para eles, trata-se de uma potência ancestral, e se não pode equiparar-se completamente com a capacidade artesanal, é porque esse "trabalho de inteligência" não gera produtos, mas relações (KLUGE; NEGT, 2014, p. 186).

"Em virtude da sua dimensão artesanal, toda a arte tem algo de um *fazer cego*" diz Theodor Adorno – um dos "maestros" intelectuais do Kluge e Negt – no livro *Teoria Estética* (2013, p. 217). Para Adorno, existe um "sedimento alienado" do mundo artesanal em toda obra de arte, que se manifesta de diferentes maneiras, mas que ainda persiste na indústria cultural. Esse sedimento alienado responde a repertórios relacionados à matriz sensorial-perceptiva, e contribui também para a originalidade de cada obra. Conceptualmente, parece que Adorno nos convida ao território cego e superlotado do que Marx chamou de "trabalho morto", ao qual voltaremos no Capítulo 6.

Desde o ponto de vista da percepção, algo parecido propõe Carlo Ginzburg no texto "Sinais. Raízes de um paradigma indiciário" (2007), onde resgata a figura do caçador como ponto inicial do desenvolvimento da capacidade humana de decifrar os signos que deixavam as suas presas. O paradigma indiciário, segundo Ginzburg, é o resultado de milênios de acumulação cognitiva, durante os quais o ser humano "aprendeu a farejar, interpretar, registrar e classificar pistas infinitesimais" e a "fazer operações complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque, ou numa clareira cheia de ciladas" (GINZBURG, 2007, p.151).

Para reconstruir a história deste paradigma indiciário, Ginzburg começa por lembrar do médico italiano Giovanni Morelli, que em 1874 lançou um controverso método para a atribuição de autoria dos quadros antigos. Ao contrário dos métodos tradicionais, que tentavam basear-se nas características mais vistosas (e, portanto, mais fáceis de copiar) de determinado pintor, Morelli propôs "examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e os pés (GINZBURG, 2007, p.144). Para Morelli, a personalidade devia ser procurada "onde o esforço pessoal é menos intenso", ali onde copistas e falsificadores não colocavam a sua atenção.

Guinzburg relaciona o método de Morelli também ao trabalho do detetive, método que pela mesma época popularizou o personagem Sherlock Holmes, cujo autor, Arthur Conan Doyle (1859-1930), dedicou várias menções ao trabalho de Morelli ao longo da sua obra. A influência do "Método Morelli" chegou inclusive até Sigmund Freud, que em "O Moisés de Michelângelo" (1914) escreveu:

> Ele chegou a esse resultado prescindindo da impressão geral e dos traços fundamentais da pintura, ressaltando, pelo contrário, a importância característica dos detalhes secundários, das particularidades insignificantes, como a conformação das unhas, dos lobos auriculares, da aréola e outros elementos que normalmente passavam despercebidos e que o copista deixa de imitar, ao passo, porém, que cada artista os executa de um modo que o diferencia. (...) Creio que o seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em

> coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou "refugos" da nossa observação (S. Freud, *apud* GINZBURG, 2007, p.147).

Trata-se de marcas, ou "pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes) signos pictóricos (no caso de Morelli)" que permitem captar "uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível" (GINZBURG, 2007, p.150). Neste sentido, os médicos Morelli, Conan Doyle e Freud são, para Ginzburg, parte de uma longa tradição que começa com os antigos feiticeiros e curandeiros, que usavam a prática divinatória (voltada para o futuro) e a decifração (orientada ao passado).

Ginzburg utiliza os mesmos termos usados por Comolli para referir-se ao cinema, ao considerar o método indiciário como uma "negação da transparência da realidade". "Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la" (GINZBURG, 2007, p.177). Já seja que se trate da busca de marcas do processo produtivo, sintomas médicos ou detalhes pictóricos, "por trás desse paradigma indiciário ou divinatório, entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o do caçador agachado na lama, que escuta as pistas da presa" (GINZBURG, 2007, p.154). Para Ginzburg "o caçador teria sido o primeiro a *narrar uma história* porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos (GINZBURG, 2007, p.152).

Em "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", Walter Benjamin propõe outra genealogia para a narração, mais próxima do âmbito artesanal:

> A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesãos – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir "o puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (...). Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as vive, seja na qualidade de quem as relata (BENJAMIN, 1985, p. 205).

Na visão de Benjamin, a narração implica a incorporação das "marcas" pessoais do artesão, no que com Sennett poderíamos considerar como parte da consciência sobre os materiais, especialmente nos efeitos de *presença* e *antropomorfose* incorporados à narração (SENNETT, 2009, p. 156). Assim como Ginzburg, Benjamin também destaca o elemento nômade do artesão-narrador. Como veremos no Capítulo 4, Benjamin expõe as relações entre mestres sedentários e aprendizes migrantes na oficina medieval, como uma forma de interpenetração entre as culturas e capacidades de marinheiros e camponeses (BENJAMIN, 1985, p. 199).

Na discussão sobre o surgimento do Estado arcaico e as práticas de resistência que empreendem no "Tratado de nomadologia" de *Mil Platós* (2012), Gilles Deleuze e Félix Guattari também resgatam a figura dos artesãos, "ferreiros ou comerciantes, que apesar de que dependiam diretamente do imperador arcaico, sua própria função no império não cessou de colocá-los em contato com o mundo exterior" (DELEUZE, 1980, p.23). A figura do artesão do metal está associada a um certo desenvolvimento das forças produtivas, "uma vez que é preciso um excedente potencial capaz de constituir o estoque do Estado, de sustentar um artesanato especializado (metalurgia) e de suscitar progressivamente funções públicas" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.102).

Se o nomadismo é condição para o surgimento do artesão-narrador de Benjamin, e para a aparição do saber indiciário do caçador em Ginzburg, é também um elemento central para o que Deleuze e Guattari denominam "máquina de guerra", uma força vital, nômade e criativa que se opõe à lógica do Estado. A ideia do corpo produtivo organizado do capitalismo "cujos órgãos são seres humanos" – proposta por Marx ao explicar a passagem entre artesanato e manufatura – toma em Deleuze e Guattari uma outras forma, a do "corpo sem órgãos", que desafia a noção tradicional do corpo como uma entidade organizada e funcional, para libertá-lo de suas funções pré-estabelecidas e abri-lo para novas possibilidades de conexão e experimentação, numa contínua desterritorialização e re-territorialização (DELEUZE, 1979, p.13).

No que parece ser uma referência à *O artesanato furioso* que abre este capítulo, e na mesma chave poética do *Martelo sem dono* de Pierre Boulez e René Char, Deleuze e Guattari propõem a figura do "artesão cósmico" como uma extensão da "máquina de guerra" e do "corpo sem órgãos":

> A figura moderna não é a da criança nem a do louco, e menos ainda a do artista, mas aquela do artesão cósmico: uma bomba atômica artesanal é muito simples na verdade, isso foi provado, isso foi feito. Ser um artesão, não mais um artista, um criador ou um fundador, é a única maneira de devir cósmico, de sair dos meios, de sair da terra (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 162).

A potência da imagem proposta por Deleuze e Guattari reforça a ideia do artesão como uma figura sempre engajada com o processo de descoberta e criação, livre da lógica do aparato estatal e até das imposições da arte institucionalizada. Algo do anarquismo do próprio Buenaventura Durruti parece expressar-se no "artesão cósmico". Por outra parte, a imagem se relaciona também com a noção de artífice-demiurgo, ao mesmo tempo capaz de criar e destruir mundos com sua "bomba atômica artesanal". E se considerarmos a teoria do cinema do próprio Deleuze, o cinema é ao mesmo tempo um processo de criação e uma forma de pensamento

(DELEUZE, 1984). Os cineastas são criadores de pensamento na forma de imagens, e assim como outros escritores e artistas, podem aspirar a se tornar artesãos cósmicos.

Mas se algo conecta o caçador-decifrador de enigmas de Ginzburg, o artesão-narrador de Benjamin, o "artesão em nós" de Kluge e Negt e o ferreiro cósmico de Deleuze e Guattari, é a soberania sobre o próprio saber, a persistência de um conhecimento e de práticas ancestrais cuja vitalidade e autonomia é colocada em xeque com o advento da modernidade.

> Ao longo do século XVIII, a situação muda. Há uma verdadeira ofensiva cultural da burguesia, que se apropria de grande parte do saber, indiciário e não indiciário, de artesãos e camponeses, codificando e simultaneamente intensificando um gigantesco processo de aculturação, já iniciado (obviamente com formas e conteúdos diversos) pela Contra-Reforma. O símbolo e o instrumento central dessa ofensiva é, naturalmente, a *Encyclopédie*" (GINZBURG, 2007, p.167).

A enciclopédia de Diderot, "bíblia da habilidade artesanal" (SENNETT, 2009, p. 110), chega não somente para capturar estes saberes, senão também para fixá-los, estandardizá-los e domesticá-los, de maneira a incorporá-los organicamente ao corpo nascente do capitalismo. Trata-se, no fim das contas, do triunfo da indústria contra o artesanato. No entanto, como já vimos, a modernidade não consegue apagar completamente o "artesão em nós".

3

O artesão e os marmelos / O tempo

Como já vimos, o termo "artesanal" muitas vezes foi utilizado para desqualificar filmes e expressões audiovisuais que iam por fora do sistema industrial cinematográfico. Me interessa começar este capítulo lembrando que, no centro deste sistema industrial de produção está o estabelecimento de *schedules*, que organizam uma rígida divisão do trabalho. Os cronogramas de produção e a contagem de diárias são a base de expressão de toda a economia política da realização de filmes, e operam como as primeiras constrições que deve enfrentar o roteiro.

Se considerarmos o significado mais amplo do artesanato, como a história dos procedimentos e habilidades de criação manual e as suas implicações culturais, tal como é proposto por Sennett, é possível verificar que no âmbito artesanal, o investimento de horas de trabalho é quase incalculável. Segundo Marx, o tempo investido pela força de trabalho é, sob o capitalismo, o que sustenta a geração de mais-valia, a partir da expropriação individual do que é produzido socialmente. É por isso que o artesanato, menos regulamentado e disciplinado que as formas industriais modernas, parece menos compatível com o capitalismo, e é associado a formas arcaicas de trabalho humano (GORZ, 1991, p. 33).

Para Richard Sennett, o uso do tempo é um dos elementos fundantes da separação, acelerada desde a época do Renascimento, entre artistas e artesãos:

> Se distinguem inicialmente pelos seus agentes: a arte conta com um agente central e dominante, enquanto o artesanato tem um agente coletivo. Pelo tempo, súbito contra lento. Por último, diferenciados pela autonomia, o artista solitário e original pode ter sido menos autônomo, mais dependente do poder intolerante, e, portanto, mais vulnerável, que a comunidade de artífices (SENNETT, 2009, p. 88).

Para o autor, "a prática artesanal se alonga", enquanto que "a arte de características originais é um acontecimento mais imediato" (SENNETT, 2009, p. 141), e a suposta

superioridade da arte em relação ao artesanato tem seu correlato na "suposta superioridade da cabeça sobre a mão. Das ideias sobre os materiais" (SENNETT, 2009, p. 143). No entanto, Sennett lembra que "o artífice, engajado num constante diálogo com os materiais, não sofre dessa divisão", e que os antigos artesãos da Grécia, "os *demioergoi*, estavam engajados ao mesmo tempo com as coisas materiais e uns com os outros" (SENNETT, 2009, p. 143).

As implicações desses engajamentos temporais e materiais estão conectadas, como veremos no Capítulo 4, com o espaço comunitário da oficina artesanal, com as relações de saber-poder nos processos de aprendizagem de novas habilidades, e com o lugar do corpo na prática artesanal.

Para tentar abordar a dimensão da temporalidade artesanal no cinema proponho considerar o filme *El sol del membrillo* (1992), dedicado a retratar a experiência criativa do pintor espanhol Antonio López García, e colocar em cena os seus métodos, tentativas e fracassos ao registrar as mutações da realidade.





Figuras 9 e 10: Os títulos iniciais colocam em cena os instrumentos do artista (*El sol del membrillo*).

O realizador do filme, o espanhol Víctor Erice, é considerado um diretor *cult*, e realizou somente quatro longas-metragens na sua carreira – *El espíritu de la colmena* (1973), *El Sur* (1983), *El sol del membrillo* (1992) e *Cerrar los ojos* (2023) – apesar de numerosos curtas-metragens, filmes coletivos e trabalhos como roteirista. Na sua biografia abundam longas pesquisas e projetos inacabados. Quanto a Antonio López García, ainda hoje, com os seus 89 anos, pode ser visto por turistas e transeuntes durante as exatas duas horas de sol que escolheu para pintar diariamente *La Puerta del Sol* nos meses de verão, como tem feito nas últimas décadas com outros diversos pontos de Madri que retratou.

A colaboração entre Erice e López surgiu quando foram chamados, em 1989, para fazer um curta-metragem a partir da relação entre um pintor e um cineasta, na comemoração dos 60 anos de *Un perro andaluz* (1929), primeiro filme de Luis Buñuel, surgido da sua colaboração com Salvador Dalí. O filme, talvez a obra mais importante do cinema surrealista, surgiu a partir de um sonho do cineasta e um sonho do pintor, que os combinaram para fazer o roteiro[10].

No entanto, o primeiro projeto de trabalho compartilhado entre Erice e López não deu certo e os planos de realizar um curta foram abandonados. Pouco tempo depois, durante um jantar, Erice perguntou a López por seus projetos de pintura. A ideia de realizar o retrato de uma árvore de marmelo parece ter fascinado a Erice, e também um sonho que López relatou durante esse encontro, sobre a sua infância em Tomelloso, um pequeno povoado de Castilla-La Mancha.

A produção começou em setembro e terminou em dezembro de 1990, depois de oito semanas de rodagem, com pouco mais de 30.000 metros de película (umas 18 horas) registrada por dois diretores de fotografia: Javier Aguirresarobe e Ángel Luis Fernández (nos créditos também aparece o nome de José Luis López-Linares como responsável do registro em vídeo, provavelmente como apoio nas tomadas noturnas). O filme contou com uma equipe pequena e o próprio López e a sua esposa, María Moreno, atuaram como produtores.

Em março de 1991, uma matéria no jornal *El País* revelava que Erice estava dirigindo "em segredo" um filme sobre Antonio López (MUÑOZ, 1991). A sua participação no Festival de Cannes no ano seguinte abriu caminho para que o filme percorresse outros inumeráveis festivais e ganhasse importantes reconhecimentos[11]. No entanto, a proposta do filme, com seus planos fixos, uma morosa montagem, a sua vocação contemplativa, suas encenações e sua sutil narrativa fizeram difícil uma identificação genérica, entre documental e ficção (ALTMAN, 2000, p. 40). Nem todo mundo estava preparado para a experiência.

Como tem lembrado Antonio López em diversas ocasiões, o filme não era unanimidade entre o público: na sua estreia em Cannes, a sala foi se esvaziando, até ficar com cerca de 30% de público. Um crítico do jornal *El País* escreveu à época: "Para uns, esta reação equivale à rejeição de um filme que consideram entediante e falido; para outros, é o resultado previsível do seu carácter insólito, surpreendente e sem precedentes na história recente do cinema" (FERNÁNDEZ SANTOS, 1992).

---

[10] Dalí contou a Buñuel que tinha sonhado com formigas que caminhavam pelas suas mãos. No sonho de Buñuel, uma navalha cortava a lua em duas partes (SANCHEZ VIDAL, 2004, p. 16).

[11] Como o Prêmio Especial do Jury no Festival de Cannes 1992, e o Hugo de Ouro ao Melhor Filme no Festival Internacional de Cine de Chicago do mesmo ano.

3.1.- A delimitação do mundo

O filme começa numa data precisa: sábado, 29 de setembro de 1990. Antonio López García abre a porta da rua para entrar no pátio de uma casa que parece em processo de reforma, onde é recebido por um cachorro. López entra pela porta lateral que dá ao pátio. Trata-se do seu estúdio, que divide com a sua esposa, também artista, e outro jovem pintor. Na cena seguinte, López está passando uma vassoura por um grande salão e com uma série de planos fundidos encadeados, que evidenciam o dispositivo cinematográfico, a cena o mostra preparando a moldura, cortando uma placa de madeira fina, martelando pequenos pregos e colocando a tela que prepara para pintar.

No dia seguinte é domingo e escutam-se os sinos da missa quando López sai ao pátio e se enfrenta pela primeira vez ao seu modelo vivo: uma pequena árvore de marmelo, repleta de grandes frutos amarelos e que logo será o centro do "altar" de trabalho do artista. A câmera capta López enquanto ele observa de perto as folhas, cheira as frutas. Depois, o pintor chega com uma escada, que deixa parada de frente à árvore. A escada tem uma altura bastante superior e a árvore parece pequena quando López sobe para desde acima martelar e cravar no chão várias longas varas de metal, que parecem enquadrar a árvore. Logo, o pintor estende alguns fios brancos horizontais que ata a essas varas de metal e no centro pendura um prumo para obter uma linha perfeitamente vertical. Detrás das varas e dos fios brancos, a pequena árvore parece agora ainda menor, e o pintor posiciona-se frente à tela buscando a melhor perspectiva. Faz primeiro marcas no chão, alisa a terra onde colocará os seus pés durante algumas semanas. Para não perder o detalhe da posição, López crava duas estacas no chão, cada uma indicando a posição justa da ponta de cada sapato.

No final dos minuciosos preparativos, o pintor está pela primeira vez com o pincel na mão. O enquadramento mostra López dividindo a sua atenção entre a tela e a árvore. Ele molha o pincel em pintura branca e parece que vai começar a pintar, mas subitamente o pincel dirige-se a uma das folhas da árvore. Depois a uma das frutas amarelas. Depois ao tronco. O pintor coloca linhas brancas em toda a árvore. No plano seguinte, traça uma linha grossa com seu pomo de pintura nos muros do pátio e até desenha raias e cruzes brancas em outras plantas ao seu redor.




Figuras 11 e 12: Antonio López começa a marcar os marmelos e as folhas (*El sol del membrillo*).

López delimita assim o seu mundo, num espaço definido a partir de um traçado tridimensional que ele completa com um instrumento de madeira, instrumento que ele próprio construiu, como o faria um artesão.

Segundo Sennett, a criação de ferramentas, sua adaptação e o seu uso com fins diferentes aos previstos são características da tradição artesanal, e fazem parte do reportório de todo artífice:

> A utilização de ferramentas imperfeitas ou incompletas leva a imaginação a desenvolver essas capacidades necessárias para reparar e improvisar. (...) Resistência e ambiguidade podem ser experiências instrutivas; para trabalhar bem, todo artesão deve aprender dessas experiências, em lugar de opor-lhes resistência (SENNETT, 2009, p. 21).

A função do instrumento criado por Lopez é simples, mas ambiciosa: quando colocado nos seus olhos para marcar a distância, o instrumento lhe entrega outro ponto de referência: alinhando as marcas das frutas e da árvore com os fios brancos, sempre em referência ao seu instrumento de madeira, López parece tentar fixar a trajetória do tempo sobre essa árvore e sobre os seus voluptuosos frutos amarelos.

Todo o mundo de López parece construído a partir de um olhar concentrado sobre a realidade. Uma realidade que invade a pintura com tanta meticulosidade, que essas marcas brancas, que o próprio pintor coloca para ordenar a sua mirada sobre os objetos, acabam invadindo a pintura: não são poucos os quadros de López nos quais podem-se ver os traçados brancos que persistem, como marcas do processo sensorial-criativo do pintor.

No documentário *Antonio López, apuntes del natural* (Nicolás Muñoz Avia, 2019) é possível ver, quase 30 anos depois de *El sol del membrillo*, as mesmas marcas sobre as paredes de um pequeno apartamento, no qual López trabalha com retratos interiores: um grande quadro de uma geladeira aberta; o retrato de um espelho vazio e a pia de um banheiro que parece embaçado pelo vapor. Até nas pinturas hiper-realistas de López sobre Madri é possível encontrar as mesmas linhas brancas. Traços do processo criativo que permanecem. A mania de organizar o espaço não somente na pintura, se não também no mundo real-sensorial, com marcas que modificam e identificam áreas e detalhes, marcas que se incorporam ao modelo e passam a existir na pintura, atravessando os suportes. As linhas de López parecem corporizar o próprio método, convidam a ver através dos olhos do pintor.




Figuras 13 e 14: A evolução das marcas no tempo (*El sol del membrillo*).

Esse desejo e essas mesmas marcas também se encontram no filme de Erice. Para Walter Benjamin, "o pintor observa uma distância entre a realidade dada e ele próprio, enquanto o cinegrafista penetra profundamente no tecido do seu objeto" (BENJAMIN, 2012, p. 25). Aqui também o pintor "penetra" no tecido do seu objeto. E o cinegrafista Erice consegue manter certa distância que, como veremos, não será permanente no filme.

É interessante notar que para Benjamin, no contexto da reprodutibilidade técnica, o cinema apresentava uma "realidade aparentemente despojada de máquinas", que para ele era "a mais artificial das realidades" (BENJAMIN, 2012, p. 24). Se consideramos que apagar a presença da máquina, no cinema, significa apagar as marcas da intervenção do artista/realizador na própria obra, o caminho "artesanal" parece ir justamente no sentido contrário, como vimos ao recuperar o debate entre "opacidade" e "transparência" protagonizado pela crítica de cinema francesa depois de 1968.

3.2.- “O importante é estar junto à árvore”

Os marmelos não eram um motivo novo para Antonio López quando começaram as filmagens de *El sol del membrillo*. De 1961 data o seu primeiro *“Membrillero”*, e logo virão *“Membrillo en flor”* (1966), *“Membrillo de Ciudad Florida”* (1970), “*Membrillero*” (1976), *“Membrillos y granadas”* (1987), *“Membrillo de poniente”* (1988), *“Membrillero”* (1989), até os trabalhos produzidos durante as filmagens, em 1990.



Figura 15: Antonio López García. “Membrillar”, 1990. Obra produzida durante as filmagens de *El sol del membrillo*.

O espectador de *El sol del membrillo* que conhece a obra de López poderá, por diversas vezes, reconhecer os enquadres e composições de plano que Erice constrói com o cuidado de um pintor. A cidade é um personagem secundário do filme, mas é protagonista de muitas das obras de López. Espaços públicos de Madri e grandes panoramas nos quais o denominador comum é a falta de pessoas. A presença humana é esquiva no trabalho do artista. Os rostos na obra de López parecem levemente desfigurados e até fantasmagóricos. Nesses detalhes, o hiper-realismo revela-se como uma monstruosa ficção.

No filme, também parecem fantasmas os pedreiros, um grupo de trabalhadores dedicados à reforma da casa, e que irrompem em cena a partir de uma repetição dos movimentos do pintor: abrem a porta, entram no pátio, dão carinho ao cachorro e ingressam lentamente pela porta lateral da casa. Falam polonês, propositalmente sem tradução no filme original (e traduzido depois nas legendas, talvez pela força do didatismo dos festivais). Figuras fantasmagóricas e

com uma língua estranha ao filme, que ocupam um espaço paralelo dentro da própria casa e que poucas vezes interagem com López e María, a sua esposa. Os enquadramentos que Erice faz dos pedreiros parecem, também, mais pensados como pintura que como cinema: num plano fixo, eles preparam-se para trabalhar num dos quartos da casa em reforma, sentados perto de uma janela que banha os seus rostos de uma luz branca, de forma de acentuar os contornos e provocar claro-escuros.




Figuras 16 e 17: Antonio López e os pedreiros fantasmas (*El sol del membrillo*).

Como já assinalou Carmen Arocena, tanto López como os pedreiros "trabalham sobre a reconstrução de um espaço: os poloneses reformam um espaço real; o pintor reproduz um fragmento de realidade" (AROCENA, 1995, p. 307, tradução nossa). Este tipo de paralelismo é permanente no filme e certamente é um dos recursos com mais efeitos semânticos e narrativos. O artista e os pedreiros. A pequena árvore e a cidade. O cinema e a pintura.

Estes trânsitos entre elementos de natureza diversa lembram a afirmação de Jean-Louis Comolli de que "um filme não é senão muito raramente uma série de imagens cinematográficas: é o produto de um determinado *trabalho* que opera sobre as imagens como material de base, mas também sobre os sentidos, ritmos, figuras, etc." (COMOLLI, 2016, p. 90, tradução nossa). Na mesma linha, Jean-Patrick Lebel, num artigo de 1970 em que polemiza com Comolli, afirmava que a especificidade da linguagem cinematográfica reside na sua própria heterogeneidade, ao lidar com signos de variada natureza (LEBEL, 2016, p. 228, tradução nossa). Parafraseando ao Sennett, podemos dizer que esta heterogeneidade é percebida como a passagem entre diferentes domínios no trabalho do artesão, e é fundamental para o que se denomina "salto imaginativo" no processo de aprendizagem (SENNETT, 2009, p. 234).

Erice também introduz outro elemento narrativo para delimitar o fragmento de realidade que rodeia López e o marmeleiro do seu filme: o rádio. Ele traz o ruído do mundo, no qual países desaparecem e se transformam (a reunificação alemã de 1990 e a Guerra do Golfo) e eventos catastróficos provocam morte e miséria, aos quais a beleza da árvore de marmelo parece se sobrepor.

A composição sonora do filme trabalha com a ideia de que o mundo exterior é uma ameaça que nos aguarda nos confins desse pequeno pátio onde cresce a também pequena árvore. No filme de Erice, os martelos atuam como âncoras da realidade (a reforma da casa, os três operários poloneses, a presença física de portas, paredes e escadas, o próprio pintor martelando as varas brancas de metal que lhe servirão para estender as cordas frente à árvore de marmelo. Os golpes do martelo anunciam pequenas pausas para a contemplação)[12].

3.3.- O brevíssimo sol

Para López, a beleza é sempre efêmera. O pintor decide que o único sol que vale a pena considerar para pintar a árvore dura somente um par de horas pela manhã. A "hora mágica" da pintura não é crepuscular e difusa como a do cinema, mas compartilha da sua brevidade. Seguindo Miriam Hansen, poderíamos dizer que detrás desta temporalidade contemplativa se esconde a mesma ideia de Benjamin do "retorno a um tempo arcaico, cíclico, mítico no marco da acelerada sucessão do novo (a moda, a tecnologia), a mistura do que acaba de ficar obsoleto com *o esquecido do passado pré-histórico*" (BRATU HANSEN, 2019, p. 253). É a mesma temporalidade que Benjamin identifica com o mundo das crianças e com a sua exploração dos materiais na forma do jogo. Em alguma medida, o método de López, e as suas decisões sobre "o brevíssimo sol do marmelo", poderiam entender-se como constrições lúdicas, como as que se impunha Georges Perec nos seus livros. Sennett parece estar de acordo quando lembra que "o jogo negocia entre o prazer e o rigor [e] suas regras equilibram a ação humana" (SENNETT, 2009, p. 301).

O pátio transforma-se na oficina de López. Ali, o pintor trabalha enquanto conversa com o seu amigo Enrique Gran. A composição do quadro não convence a López, que pede ajuda a Gran para traçar novas linhas na tela, porque a imagem "necessita respirar". É interessante notar, nesta "respiração" da pintura, que a *antropomorfose*, entendida por Richard Sennett

[12] Enquanto escrevo estas linhas, dois martelos golpeiam acelerados, num compasso único e irrepetível, para derrubar uma parede justo em cima do meu quarto, lembrando o "martelo sem dono" do *artesanato furioso* de Char e Boulez. Neste edifício moram principalmente pessoas velhas. Aqui, a reforma de uma casa é uma decorrência da morte.

como a capacidade de adjudicar características e qualidades humanas às coisas materiais, é outro dos procedimentos na aprendizagem lúdica da criança pequena, "a capacidade de projetar sobre objetos inanimados, a capacidade de antropomorfização que tem prosseguimento na vida adulta", e que sobrevive no marco das habilidades artesanais (SENNETT, 2009, p. 303). Para Sennett, investimos os objetos de sentimentos e qualidades como forma de conhecê-los melhor.

No pátio, López e Gran lembram dos seus começos, como jovens estudantes sem dinheiro na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Numa pausa, os dois amigos observam detidamente uma reprodução de "*O juízo final"* de Michelangelo, que López guarda em seu ateliê. Para ele, o célebre maestro renascentista tinha "uma ideia terrível sobre a vida, a ideia de um deus que tem ameaçados não somente aos condenados, se não também aos justos". No plano, um microfone se move por debaixo, entre eles, como se fosse a cauda de um gato se esfregando entre as pernas dos dois amigos. Com esse plano, a montagem reclama para si um pequeno elemento do dispositivo cinematográfico, como uma marca da produção que persiste e até introduz certo mistério na cena. Ainda que sejam poucas estas inscrições do dispositivo no próprio filme, é a partir delas que, como veremos, o cinema voltará no final para reclamar seu lugar na trama.

Longe, além do paraíso do pátio do López, as notícias do rádio falam da morte de jovens palestinos em Jerusalém, durante a Primeira Intifada. As notícias parecem encarnar o ciclo apocalíptico do quadro de Michelangelo. O filme registra com datas impressas na tela o passar do tempo. No dia 16 de outubro, os pedreiros, por uma única vez no filme, interagem com López: ajudam-no a colocar um coreto por cima do marmeleiro, que permite ao artista continuar a pintar sob a chuva do outono. A árvore parece assim ainda menor e se destaca debaixo da pequena tenda de plástico como o faria um santo em seu nicho. A mistificação da natureza que opera a pintura do artista é colocada em cena no filme. Na paleta e na tela de López a pintura começa a ganhar cores cinzas. O tempo e a luz escapam e o pintor sabe que a árvore de marmelo já não será a mesma.

Finalmente, no dia 25 de outubro, ele desiste e abandona o quadro no porão da casa, para recomeçar no dia seguinte, dessa vez com grandes folhas brancas de papel, um lápis e uma borracha. O desenho agora nasce lentamente, em cada milímetro do plano. O método do pintor é exasperante, e Erice o explora com planos-detalhe: o lápis faz uma pequena linha, que é apagada, corrigida e apagada novamente, e que persiste como uma sombra por debaixo dos novos traços, que a seu turno são apagados e corrigidos. Dir-se-ia que o desenho cresce a partir de um tumulto de traços, aos quais López tenta impor algum tipo de ordem com sua borracha. Fora do plano pictórico, na realidade paralela do pátio e da árvore, as marcas acumulam-se

sobre as frutas maduras, como em permanente queda com relação aos eixos e cordas. As linhas e cruzes que López agrega diariamente sobre as folhas também descrevem trajetórias, denotam o passo do tempo.

A chegada ao pátio de uma professora chinesa (Fan Xiao Ming) e do seu intérprete (o hispanista Yan Sheng Dong), que a traduz em um delicado castelhano acadêmico, permitem que López exponha na conversação alguns detalhes do seu sistema de marcas, cordas e distância focal. Todo isso serve, nas palavras do pintor, para "fixar uma posição no espaço", mas são na verdade posições efêmeras sobre a superfície cambiante das coisas. Os três olham detidamente para a pequena árvore. A pergunta que faz a professora parece feita pelo próprio diretor do filme, mas se escuta tímida em castelhano, na voz do intérprete: "Por que não copia uma foto?" López responde que "o importante é estar junto à árvore. A árvore é uma presença, como um ser humano". Novamente, o antropomorfismo se manifesta, para projetar-se tanto na pintura como no filme.

O pintor explica que o sol do marmelo é muito cambiante, o que o fez renunciar à pintura. Agora, se propõe terminar o seu desenho antes de que as frutas caiam.





Figuras 18 e 19: O desenho cresce lentamente, a partir do apagamento. A professora chinesa e o tímido intérprete (*El sol del membrillo*).

Novamente numa cena com Enrique Gran é possível identificar outra dessas "marcas" da produção que alimentam a montagem e que neste caso ajudam a construir o caráter do personagem principal. "Vou cantar", anuncia Gran, e López tenta segui-lo em contraponto, no timbre tradicional de uma *sevillana*:

Cariño, cariño mío
Ramito de mejorana
Espuma que lleva el río
Lucero de la mañana

Canção popular incluída em *El sol del membrillo.*

"Começa outra vez", pede López. Gran recomeça, e seu amigo novamente erra no tom. "Começa outra vez", pede López novamente. A sequência ainda se repete outra vez. Finalmente, Gran canta e juntos conseguem acoplar suas vozes, olhando-se com ar satisfeito. No entanto, depois de um breve silêncio, López pede novamente: "Tentamos de novo?"

Quando o primeiro marmelo cai maduro no chão, López recolhe-o, cheira-o muito lentamente e devolve-o à terra, no mesmo ponto onde o encontrou.

Como se quisesse capturar mais ângulos nos últimos momentos e ampliar o seu olhar antes que todos os frutos caiam maduros, o artista decide desenhar com um espelho frente à pequena árvore, sua mirada frenética agora entre as três imagens: a árvore, o papel em que está desenhando, e o espelho. A referência a Diego Velázquez e ao quadro *"Las Meninas"* (1656), com seus espectros e seus estranhos pontos de vista, responde tanto a uma obsessão de López como a algumas cenas que Erice quis deixar fora do filme.

No dia 1º de dezembro, todo o processo com o desenho da árvore termina. Já são vários os marmelos que apodrecem no chão. O pintor escolhe as melhores frutas e as arranca. Também corta as cordas e retira as varas de metal que enquadravam o seu modelo. Agora a árvore retoma a sua natureza de habitante de um pequeno pátio de um bairro de Madri, liberado da pressão da mirada de López.

Na cena seguinte, em primeiro plano, um dos pedreiros poloneses lava meticulosamente na pia as marcas brancas de pintura na casca de um marmelo maduro. Depois corta alguns pedaços e os reparte com seus colegas. Nos gestos, nota-se que os poloneses estão provando marmelo pela primeira vez nas suas vidas.

O sabor da fruta não chega a surpreendê-los. Suas reações trazem o frescor do gesto original. Novamente, a luz branca entra pela lateral através da janela e recorta os rostos no contraste. Logo, os poloneses acabarão com a reforma e o filme parece fechar num falso final, com imagens da cidade ao anoitecer, as janelas dos prédios novamente alagadas pela luz azul da televisão.

3.4.- “É a luz do cinema a que apodrece os marmelos”

Quando terminam os trabalhos, a morte aparece no sonho do pintor. María Moreno se dedica a retratar o seu esposo deitado, dormindo de terno e sapatos. López sobe na cama, para ocupar seu lugar. A sua esposa acende uma potente luz sobre o seu modelo e acomoda delicadamente a sua cabeça sobre o travesseiro. Enquanto ela retoma a pintura, o esposo mostra alguns objetos que trouxe, para segurar nas suas mãos no retrato: um diamante de vidro, umas chaves antigas, uma foto de um amigo. A sua esposa não parece convencida com nenhum dos objetos. Enquanto ela começa a pintar, o seu modelo tenta convencê-la a que abandone esse quadro, e o recomece “com completa liberdade”. “Vamos ver”, é a última coisa que ela diz.




Figuras 20 e 21: María Moreno trabalha no retrato do seu marido, Antonio López (*El sol del membrillo*).

O pintor está dormindo. Ele deixa cair da sua mão o diamante de vidro, que vai rolando pelo chão, numa cena que homenageia o famoso plano da bola de vidro com neve de “Rosebud”, no começo de *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles: o momento da memória e da morte. A esposa desliga a luz.

Novamente a noite na cidade, as janelas vibram com as luzes catódicas da televisão. Na parede do pátio de Antonio López pode-se ver a sombra da câmera de cinema. Depois, um plano da própria câmera, registrando a árvore de marmelo, rodeada de cabos de energia. A câmera está filmando, o sabemos por que pode se escutar o som do mecanismo. O enquadramento inclui uma luz, que ilumina os marmelos no chão, onde já começaram a perder a sua cor amarela. Os pés do tripé da câmera estão justo ao lado das estacas no chão, que o pintor tinha cravado ao começar seu trabalho de frente à árvore. A câmera ocupa o lugar do pintor, e o cinema abre passo para o sonho da noite.

Imagens da lua cheia entre as nuvens, os rostos quase vivos das esculturas enfileiradas nas estantes da oficina do artista, o rosto do pintor esculpido em pedra, à maneira das antigas máscaras funerárias. E finalmente a cara do próprio pintor, deitado na escuridão, dormindo. Em *off*, a voz de López começa a relatar um sonho, envolto em música de violoncelos:

> Estou em Tomelloso, em frente à casa onde nasci. Ao outro lado da praça tem umas árvores, que nunca cresceram ali. Na distância, reconheço as folhas escuras e os frutos dourados dos marmeleiros. Me vejo entre essas árvores junto aos meus pais, acompanhados por outras pessoas cujos traços não consigo identificar. Até mim chega o rumor das nossas vozes. Conversamos aprazivelmente. Nossos pés estão afundados na lama. Ao redor, prendidos das suas ramas, os frutos rugosos penduram cada vez mais macios. Grandes manchas vão invadindo sua pele e no ar imóvel percebo a fermentação da sua carne. Desde o lugar no qual observo a cena, não posso saber se os outros podem ver o que eu vejo. Ninguém parece perceber que todos os marmelos estão apodrecendo, sob uma luz que não sei como descrever: nítida e ao mesmo tempo sombria, que tudo converte a metal e cinzas. Não é a luz da noite, tampouco é a do crepúsculo. Nem a da aurora (Monólogo de *El sol del membrillo*, tradução nossa).

A cena do sonho final de López é uma das mais intensas de *El sol del membrillo*, numa montagem que até então quase não tinha se utilizado da música. Retoma-se a dimensão ritual do filme, que até então tinha se concentrado nos procedimentos meticulosos do pintor, com seus instrumentos de frente ao modelo: o sacrifício da pequena árvore.

O sonho permite a passagem para o mundo dos mortos e a montagem, que até então insistia com planos fixos e extensos, acelera com breves planos de detalhe de esculturas nas sombras, da lua, e do rosto de López.





Figuras 22 e 23: A máscara, e o sonho de Antonio López (*El sol del membrillo*).

O sonho revela, ao mesmo tempo, a motivação profunda do pintor, a conexão com sua infância, e também sublinha os próprios tópicos do filme: a passagem do tempo, a morte, e a

impossibilidade da pintura (e do próprio cinema) de alcançar a realidade. “É a luz do cinema a que apodrece os marmelos”, declarou Victor Erice em uma entrevista sobre esse momento do filme (DEBATE, 1999). Trata-se, ainda segundo o diretor, da “necessidade original de superar o tempo através da perenidade da forma; o desejo, totalmente psicológico, de substituir o mundo exterior pelo seu duplo” (Erice *apud* AROCENA, 1995, p. 317, tradução nossa).

Em *La invención de Morel* (1940), novela breve do argentino Adolfo Bioy Casares, o protagonista se enamora de um espectro, uma mulher que foi capturada por um complexo aparelho de registro físico da realidade. Todos os dias, as cenas gravadas se repetem frente aos seus olhos e todos os dias o homem enamorado ensaia as suas interações com o espectro da mulher, calculando o peso e a posição das suas mãos, respondendo às palavras que a mulher pronuncia, tentando aperfeiçoar a rotina desse encontro. Finalmente, um dia decide registrar-se a si próprio como parte da cena capturada, para fixar para sempre a sua figura junto à da mulher amada, apesar de saber que o processo de registro nessa máquina de realidade virtual o matará. A “luz destrutora” coincide aqui com o final do sonho e introduz a sombra da tecnologia.

“O cinema como artifício, no seu lado mais duro, pode gerar crueldade”, tem advertido Erice (DEBATE, 1999), ao falar sobre o atual fluxo de imagens e os desafios que apresenta ao cinema. No seu filme, a vibração azul da televisão nas janelas da cidade e as onipresentes e catastróficas notícias do rádio se contrapõem à paciência e lentidão do trabalho do pintor, numa dicotomia que também pode se encontrar, como o próprio Erice tem apontado, entre a árvore de marmelo e a sua antítese, a torre de *Radiotelevisión Española* (chamada pelos madrilenhos de *El Pirulí*), que aparece iluminada em várias cenas, como “árvore tecnológica”. Para Erice, “o homem contemporâneo consome um caudal extraordinário de imagens. Nessas habitações brilhava uma única luz: a da televisão, e não a luz do sol” (DEBATE, 1999).

3.5.- “É preciso ter fé na realidade”

Talvez a maior conquista de Erice com *El sol del membrillo* seja participar do ritual que propõe a pintura de Antonio López. Segundo López, “a partir dos impressionistas, pintar se tornou um ato privado, já que antes, todos eram encargos” (DEBATE, 1999). No entanto, o “ato privado” de pintar não livrou os artistas do comércio de suas obras e de certas pressões do mercado. Ao considerar as diferenças entre arte e artesanato, Sennett afirma que “a originalidade traz à superfície as relações de poder entre artista e mecenas” (SENNETT, 2009,

p. 87). Certamente, na história da pintura, o financiamento estabeleceu a emergência do "autor" por sobre a presença prática de oficinas artesanais nas quais se desenvolviam as habilidades.

É curioso notar que López recebeu em 1995 o encargo de retratar a família real espanhola e tardou 14 anos em entregar a pintura, que hoje está na coleção real, do lado do retrato que Salvador Dalí fez do Rei Juan Carlos com uniforme militar. O tempo e a realidade da pintura estão, para López, longe da influência do poder. Ou, pelo menos, essas influências parecem curvar-se frente ao tempo.

Por ter como tema o trabalho de um artista, *El sol del membrillo* também exibe marcas do processo criativo e do tempo do próprio filme. Essas marcas trazem a presença dos materiais que rodeiam e compõem o processo produtivo, marcas que podem ser encontradas tanto no filme de Erice como nos quadros de seu personagem, o pintor Antonio López. Como já vimos no Capítulo 2.3, segundo Richard Sennett, existe um processo de "consciência sobre os materiais" que se encontra no trabalho do artesão. Trata-se de um processo de engajamento que se dá por *metamorfose*, *presença* e *antropomorfose* (SENNETT, 2009, p. 156).

O trabalho de López transita por esses três estados: a *metamorfose*, na obsessão do pintor pela realidade mutável da árvore; a *presença*, no método com que o artista "marca" esse espaço, com suas linhas, cruzes e traços; e a *antropomorfose*, nos sentimentos e metáforas que deflagra a pintura, com a natureza morta dos marmelos podres e o sonho da infância. No filme de Erice, a "consciência sobre os materiais" abrange tanto a pintura, a árvore de marmelo e os pincéis, quanto o próprio cinema. A câmera também percorre os três estados: registra as transformações do espaço, se apresenta em cena como um personagem por direito próprio e até pretende tomar o lugar do pintor no final do processo, ocupando justo o espaço dos seus pés, junto às estacas no chão.





Figuras 24 e 25: A câmera reclama seu momento na trama (*El sol del membrillo*).

O filme sugere uma reflexão sobre os aspectos artesanais que podemos encontrar no cinema, que carrega ainda com a polêmica dicotomia entre "arte ou indústria", e permite-nos pensar também nesses mesmos procedimentos artesanais para a própria pintura, a partir da materialidade do processo encenado. Nesse sentido, o filme parece aportar a ideia de que, nos seus procedimentos, toda pintura é artesanal, apesar do *status* de arte que impõe o domínio institucional da pintura, com seus circuitos, salas e galerias. Para Sennett, "em termos práticos, não existe arte sem artesanato; a ideia de uma pintura não é uma pintura" (SENNETT, 2009, p. 79).

Este duplo olhar entre pintura e cinema, entre arte e artesanato, se reflete na lenta evolução dramática do filme, com uma câmara contemplativa e de enquadramentos fixos. Desta maneira, uma das primeiras tensões que apresenta o filme é a disputa desse ponto de vista: o nosso desejo (e o desejo do diretor) de ver pelos olhos do pintor, de compartilhar a sua experiência. Como repete Antonio López no filme: "é preciso ter fé na realidade".

4

A oficina / O set / O corpo

A abordagem artesanal implica considerar o sentido físico da produção coletiva. Embora não possamos aplicar automaticamente a categoria "artesanal" a todo cinema comunitário ou de autoria coletiva, a qualidade artesanal pressupõe, segundo Sennett, um saber comunitário. Possíveis linhas de pesquisa neste sentido seriam definir o que é hoje a oficina/ateliê artesanal no âmbito do cinema, os espaços de transmissão de saber, ou o lugar das escolas de cinema no cenário atual, ao mesmo tempo como reprodutoras da ordem industrial e como instrumento democratizante.

Se o termo "ateliê" ficou atrelado à figura do artista como criador individual, a ideia de "oficina" como espaço de prática e experimentação coletiva é ainda utilizada e amplamente compartilhada por diversas artes, entre elas o teatro, as artes gráficas, a fotografia, e muitas outras disciplinas, especialmente como espaço para iniciantes. No cinema, isso não é diferente, como o mostra a vibrante produção de grupos e coletivos em oficinas de diferentes partes do mundo.

Voltemos agora sobre o valor específico da oficina como dispositivo pedagógico do artesanato:

> Começamos na oficina medieval, onde estavam intimamente ligados elementos desiguais: o mestre e o aprendiz. A separação entre arte e artesanato no Renascimento alterou essa relação social: a oficina veio a mudar mais na medida em que as capacitações nela exercidas se transformavam em práticas originais (...). Assim foi que o espaço social da oficina se fragmentou; o conceito de autoridade tornou-se problemático (SENNETT, 2009, p. 165).

No limiar entre arte e artesanato, o cenário da oficina medieval foi um espaço de poder, onde os rituais e formas sociais de transmissão de saber foram perdendo lugar para novas formas de protagonismo e novos agenciamentos comerciais. Especialmente na pintura e na escultura, surgiu uma nova figura de autor muito relacionada com o Renascimento.

Talvez a mais famosa das oficinas artesanais na história seja a de Antonio Stradivári, que funcionou em Cremona, Itália, no final do século XVII. Segundo Sennett, ali, "a experiência do trabalho de alta qualidade estava contida no conhecimento tácito do próprio mestre, o que significava que seus padrões de excelência não podiam ser transferidos à geração seguinte" (SENNETT, 2009, p. 271). Isso provocou o fim da oficina de Stradivári, mas aumentou a sua fama e o preço dos seus irreproduzíveis instrumentos.

Para Sennett, "a oficina bem gerida deve equilibrar conhecimento tácito e explícito". No entanto, "no artesanato, deve haver um superior que estabelece os padrões e treina. Na oficina, os desníveis de capacitação e experiência tornam-se questões diretas e pessoais" (SENNETT, 2009, p. 68). Guardemos por enquanto a importância da disciplina e os desníveis de poder na pedagogia artesanal, algo ao que voltaremos mais adiante.

Em "O narrador", Benjamin também toma emprestada a imagem da oficina medieval para argumentar que a narração (refere-se principalmente às formas de comunicação oral) foi aprimorada pelo artesanato, a partir da "interpenetração" entre as figuras arcaicas do narrador-marinheiro e do narrador-camponês sedentário.

> O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua própria pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1985, p. 199).

No seu trabalho inconcluso das *Passagens*, Benjamin também associou o poder das guildas à origem das seitas e sociedades secretas revolucionárias das décadas prévias às crises revolucionárias de 1848, surgidas frente ao avanço do capitalismo industrial na Europa. "Em meados dos anos trinta [1830], desencadeou-se uma crise nas tradições dos aprendizes e *compagnons*. As hierarquias herdadas da época das guildas sentiam seus primeiros abalos" (BENJAMIN, 2007, p. 655). Numa nota de rodapé, ao comentar a origem da palavra *compagnons*, o próprio Benjamin retoma a ideia do artesão como resultado, ao mesmo tempo, do saber tradicional e da experiência migrante:

> A etimologia mais aceita de *compagnon,* "companheiro", é a do latim *cum* + *panis* ("com" + "pão") = "participante do mesmo pão", ou seja, aquele que participa

> constantemente das ocupações do outro. O *compagnon* é um artesão qualificado, que já terminou a sua fase de aprendizagem e está se preparando para ser mestre, o que inclui um período de artesão itinerante (BENJAMIN, 2007, p. 655).

Narração, disciplina, saberes acumulados, incorporação de saberes migrantes. Estes processos da antiga oficina colocam uma pergunta que podemos levar ao campo audiovisual: como é transmitido o conhecimento sobre o cinema?

Analisar o surgimento, as disposições e as instituições da educação do cinema poderia ser terreno fértil para colocar a prova a vitalidade das práticas e ideias associadas ao artesanato nesses ambientes. Porém, seria impossível abordar aqui um campo vasto de textos históricos e pesquisas sobre as escolas de cinema no mundo. No entanto, não parece exagerada aquela observação de Raúl Ruiz de que as escolas de cinema acabaram reforçando "a divisão rígida dos ofícios do cinema" e "o controle rigoroso sobre os padrões de produção" (RUIZ, 2013, p. 94, tradução nossa). Algo parecido sustenta o diretor inglês Peter Watkins, ao se queixar dos programas educativos em mídia e cinema nos países escandinavos, nos quais trabalhou por anos. "A pedagogia exclui toda forma de improvisação por parte dos estudantes, para não falar do possível aporte de quem está sendo filmado, duas coisas que poderiam modificar o curso e a evolução da filmagem" (WATKINS, 2017, p. 34). Watkins estende a sua crítica ao moderno espírito de empreendedorismo audiovisual que se impôs nas últimas décadas em todo o mundo, com festivais, clínicas e rodadas de negócios:

> O *pitching* tem se convertido num espetáculo particularmente obsceno, mistura de circo romano e purga stalinista. A visão destes realizadores, com o rosto perlado de suor, prostrados ante os onipresentes programadores, é o suficiente para fazer seu estômago revirar (WATKINS, 2017, p. 110, tradução nossa).

No entanto, na indústria audiovisual, como vimos na seção 1.8, é possível afirmar a persistência de aspectos artesanais dentro do modo de produção de Hollywood (STAIGER, 2005, p. 96). Para Sennett, algo parecido acontece até nas modernas fábricas de automóveis, que "associam a linha de montagem a espaços reservados para pequenas equipes de especialistas; a fábrica de automóveis transformou-se num arquipélago de oficinas" (SENNETT, 2009, p. 68). Atendendo a este argumento, poderíamos dizer que é possível, a princípio, encontrar marcas artesanais também na indústria, como brechas e signos vitais no que Watkins chama de "Monoforma" de Hollywood.

Outro elemento interessante para abordar a ideia de oficina no âmbito do cinema é o set de filmagem. É ali, na resolução de problemas, na improvisação, na dedicação atenta, onde confluem as diferentes habilidades e especialidades, onde a prática artesanal é colocada à prova, e isto vale para todas as produções audiovisuais. No entanto, a oficina entendida como o

momento da práxis cinematográfica, e sobretudo as possibilidades didáticas do set de cinema como espaço de transmissão de habilidades, encontram limites claros no cinema industrial. Isto se deve em parte ao caráter fragmentário do registro, que decupa o roteiro em planos de filmagem e estabelece rígidos cronogramas que regulam (ou apagam) o caráter coletivo da experiência produtiva. Ainda que o digital tenha trazido a possibilidade de maior improviso nas filmagens, os processos de montagem e pós-produção no cinema digital, que tem crescido exponencialmente em comparação com os tempos de filmagem nas últimas décadas, colocam o set de cinema no lugar quase nostálgico do passado analógico.

De qualquer maneira, esta ideia da oficina e do set como espaços didáticos está ainda vigente nas produções de baixo orçamento e nos cinemas emergentes em diversas partes do mundo. Neste sentido, o teatro talvez seja de ajuda, como veremos mais adiante neste capítulo, para abordar a persistência de aspectos artesanais e comunitários no set de cinema, e para colocar a prova a ideia de oficina, tomando para isso as peças de aprendizagem de Bertolt Brecht.

4.1.- O sapateiro Méliès

Sabemos que sem a habilidade artesanal, o cinema não teria nascido. As dezenas de inventos contemporâneos ao cinematógrafo provam que o seu surgimento ao final do século XIX foi trabalho de relojoeiros, eletricistas e mecânicos. Louis Lumière concebeu uma mecânica fiável e precisa para o seu aparelho a partir da observação dos pés da prensa da máquina de costurar. Isto é: partiu de uma máquina doméstica (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 75).

Quanto a Georges Méliès, já num artigo de 1959, Paulo Emílio Salles Gomes indicava que ainda não tinha sido escrita a biografia que ele merecia, e destacava a trajetória do francês, como chefe-mecânico da fábrica de sapatos da sua família, e como figura destacada do espetáculo na Europa no final do século XIX.

> Num mundo em que a revolução industrial, pelo menos nos países mais adiantados, já tinha introduzido a fabricação em série e em larga escala dos bens materiais de consumo, continuava artesanal a produção das diversões, da arte popular e do folclore. O cinema significou a extensão da revolução industrial ao entretenimento, isto é, a fabricação em massa dos bens espirituais de consumo (SALLES GOMES, 1982, p.85).

Méliès trabalhava como ilusionista e mágico quando, em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café de Paris, assistiu à primeira projeção comercial do cinematógrafo de Lumière. Como indica Philippe-Alain Michaud,

> Se Méliès não "inventou" o cinema, porém o utilizou para prolongar uma história mais antiga [a da magia], inventou, em contrapartida, a figura do cineasta: exercendo simultaneamente as funções de produtor, roteirista, diretor e ator, ele foi o primeiro autor proteiforme da história cinematográfica (MICHAUD, 2014, p. 160).

Dono também da primeira oficina de cinema, George Méliès encarnava a polivalência do artesanato e tinha nascido numa família de artesãos. O seu pai, como lembra o norte-americano Matthew Solomon, se contava como a terceira geração de sapateiros na família:

> Jean-Louis Méliès fabricava calçado com um modo de produção industrial e artesanal. Embora parte do trabalho feito por alguns *piqueuses* pudesse ser substituído por máquinas, o trabalho manual mais visivelmente distinto e mais bem pago era impossível de realizar com máquinas. Era feito por um subconjunto específico de *piqueuses*: operárias chamadas *brodeuses mécaniciennes* que eram, como explicou um relato de 1886, nada menos que "artistas-operárias" (*ouvrière-artistes*) (SOLOMON, 2022, p. 44, tradução nossa).

Em 1881, muito antes de que Georges se dedicasse ao cinema, quando a Société Méliès e toda a família se mudaram para um novo prédio na rue Taylor, as condições da futura oficina artesanal de cinema parecem ter sido preparadas pela providência:

> As semelhanças entre o ateliê de Méliès e a fábrica de calçados de Méliès ressaltam o fato de que ambas eram instalações fabris dentro das quais o trabalho artesanal convivia mais ou menos simbioticamente com o uso de máquinas. Escrevendo sobre os primeiros estúdios de cinema, Brian R. Jacobson explica que estruturas como essas só foram possíveis porque "novos materiais de construção, incluindo concreto armado, aço e vidro prismático, permitiram que os arquitetos aumentassem a iluminação solar (assim como faziam nas fábricas modernas) (SOLOMON, 2022, p. 41, tradução nossa).

Como lembra Sennett, a arquitetura de vidro "era uma estética somente possível pelo trabalho da máquina, uma estética de pura transparência, abolida a separação visual entre interior e exterior" (SENNETT, 2009, p. 128). Trata-se do mesmo tipo de arquitetura que obcecou Benjamin durante décadas, e nutriu o seu projeto inconcluso das *Passagens*. O palácio de cristal, a galeria e a passagem transformaram-se numa tradição moderna na segunda parte do século XIX, e cuja decadência Benjamin testemunhou nas primeiras décadas do século seguinte.

O cinema de Méliès, no entanto, não era moderno. Como sugere Michaud, o repertório de Méliès voltou-se nostalgicamente para o espírito das atrações de feiras e o teatro popular

“aos quais, justamente, o cinema ameaçava substituir” (MICHAUD, 2014, p. 158). O próprio Méliès se apresentava nos seus filmes como feiticeiro, num mundo coberto de fantasmas, esqueletos, monstros e cabeças cortadas falantes. Pode se dizer que o sustento de toda essa fantasia eram as suas habilidades artesanais, já que em 1885, quando Méliès voltou da sua viagem de estudos a Inglaterra, seu pai o fez trabalhar cortando sapatos no negócio familiar:

> Mais tarde, como cineasta, Méliès tratou o celuloide como um sapateiro – ele detestava desperdiçar qualquer coisa, e ele colocou ênfase semelhante no corte, mesmo que seus cortes fossem feitos diretamente em tiras de filme negativo de celuloide entre quadros individuais de filme de 35mm, em vez de em torno de padrões em pedaços de couro. O processo de criação de um artigo de calçado era conhecido como "confecção" ou "montagem" – este último termo seria mais tarde usado para descrever o que ficou conhecido como edição de filmes (SOLOMON, 2022, p. 43, tradução nossa).

Com a criação das primeiras formas cinematográficas de trucagem, Méliès encarna, na tradição do artesanato, o que Sennett chama de mudança de domínio, isto é: o uso de ferramentas e materiais para fins diferentes dos previstos, para apoiar a solução de problemas e a experimentação, algo que, na tradição de Ruskin, define o espírito artesanal. Neste sentido, Solomon recupera uma simpática história da Rússia soviética, na qual cineastas são comparados com sapateiros:

> O cineasta soviético Dziga Vertov comemorou a comparação depois que “um certo cineasta” tentou desprezar um trecho do noticiário estatal *Kino-Pravda* dizendo que os filmes foram feitos por “sapateiros e não cineastas”. Pretendendo ser um insulto, Vertov retrucou que ele e seus colaboradores, os Kinoks, “foram os primeiros a fazer objetos *de filme* com nossas próprias mãos” e, como sapatos, esses filmes eram “objetos necessários, objetos vitais, voltados para a vida e necessários na vida” (SOLOMON, 2022, p. 46, tradução nossa).

Vertov afirmou assim que estava “muito lisonjeado por um reconhecimento tão incondicional como o *primeiro sapateiro* do cinema russo”, um título que ele disse ser muito preferível a “artista do cinema russo” ou “diretor de cinema artístico” (SOLOMON, 2022, p. 46, tradução nossa).

4.2.- O artesanal como resíduo alienado

Ainda que Benjamin já notasse em 1935 que “com a fotografia, pela primeira vez a mão foi dispensada das tarefas artísticas essenciais nos processos de reprodução da imagem”, também assinalou que a reprodução técnica, no caso da fotografia e o cinema, “conquistou um lugar entre os processos artísticos” (BENJAMIN, 2012, p. 11). Para Benjamin, não havia

dúvida de que a complexidade do cinema convocava outros sentidos. A partir de sua análise da arte dadaísta, Benjamin introduz a ideia do choque:

> A obra de arte ganhou uma qualidade tátil. Com isso, fomentou a demanda pelo cinema, cujo elemento de distração é sobretudo de natureza tátil, baseado fundamentalmente nas mudanças de locais e cenários, atingindo ao espectador na forma de choques sucessivos (BENJAMIN, 2012, p. 29).

No texto "Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Benjamin", a norte-americana Susan Buck-Morrs lembra que tanto Benjamin quanto Sigfried Kracauer já tinham alertado, a partir da mesma ideia dos choques, sobre os efeitos da industrialização na percepção humana. Citando a Benjamin, Buck-Morrs ressalta que

> o sistema fabril, ao danificar cada um dos sentidos humanos, paralisa a imaginação do trabalhador. O trabalho dele fica "isolado da experiência"; a memória é substituída pela resposta condicionada, a aprendizagem pelo "exercício", a habilidade, pela repetição: "a prática não tem valor algum" (BUCK-MORRS, 2012, p. 169).

O cinema, entendido como emblema da moderna sensibilidade industrial, representa assim uma ruptura com os modos de trabalho e transmissão de saber artesanal. Para Kracauer, a organização do moderno *music hall* tinha incorporado o modelo de produção taylorista com as coreografias das dançarinas *tillergirls*, o que ele expandiu ao cinema no seu célebre texto sobre *O ornamento da massa* (KRACAUER, 2009, p. 93). O ornamento constitui para ele não somente "o modo de aparência das massas", senão também a forma na qual as massas percebem a si mesmas no marco do capitalismo e da indústria cultural.

Para Kracauer, "a época capitalista é uma etapa no processo de desencantamento" e de "desmitologização" do mundo; para ele "é possível que a natureza, cada vez mais despida da sua magia, se torne cada vez mais transparente em relação à razão" (KRACAUER, 2009, p. 93). O ornamento acompanha esse processo, e é ao mesmo tempo um signo, e um fim em si mesmo para as massas. Nessa percepção, a velocidade e a fragmentação, a explosão da perspectiva, a multiplicidade de vistas – numa palavra: os choques – são uma ameaça, mas também uma oportunidade. Sobre este ponto, como indica Bratu Hansen, "Kracauer compartilha com Benjamin a esperança de dar ao cinema uma nova função liberadora" (BRATU HANSEN, 2019, p. 47, tradução nossa).

Bratu Hansen resgata a preocupação de Kracauer com a materialidade da percepção, e a sua valoração dos detalhes e as superfícies no cinema:

> "Os elementos materiais que se apresentam no cinema estimulam de maneira direta as *capas materiais* do ser humano: seus nervos, seus sentidos, a totalidade da sua *substância fisiológica"*. Enquanto o teatro burguês mantém a unidade da perspectiva

> e tende a mediar as respostas emocionais através da consciência, o cinema joga sobre o espectador múltiplos pontos de vistas e uma materialidade sensorial e física que estilhaçam a integridade da sua identidade individual (BRATU HANSEN, 2019, p. 349, tradução nossa).

No entanto, Kracauer refere-se principalmente à experiência do espectador, e não a do produtor. Enfrentamos aqui o problema de abordar a dimensão artesanal do cinema quase exclusivamente do lado da recepção. Desde o ponto de vista da realização, como já vimos, também os sentidos convocados são múltiplos.

Como prática material e sensorial, a realização de cinema poderia ser incluída no que Sennett chama de *habilidades abstratas.* "Toda habilidade, até a mais abstrata, começa como uma prática corporal; o entendimento sobre a técnica se desenvolve graças ao poder da imaginação" (SENNETT, 2009, p. 20).

No livro *Cinema e experiência* (2019)*,* Bratu Hansen também analisa a relação entre atividade artística e tecnologia industrial no pensamento de Adorno, a partir da etimologia da palavra *"Technik"*, e da

> afinidade existente entre os produtos artísticos e "a práxis artesanal da produção medieval de bens, uma conexão com a qual a arte nunca rompeu por completo (para se opor à integração capitalista)". Esta afinidade anacrônica entre a técnica artística e o artesanato determina tanto o ponto no qual a arte moderna se diferencia da tecnologia, como a sua relação dialética com ela (BRATU HANSEN, 2019, p. 345, tradução nossa).

Para Adorno, existe um elemento residual e persistente de práticas artesanais, uma "afinidade anacrónica" com elementos ancestrais que resiste como parte da criação artística. Na leitura de Bratu Hansen, Adorno sugeria que a persistência dessas práticas artesanais estava no cerne do conflito entre arte e avanço tecnológico:

> A diferenciação da arte das práticas artesanais, em consonância com o processo de divisão capitalista do trabalho, tem dado origem à técnica artística no sentido de uma "livre disponibilidade dos meios estéticos por parte da consciência"; quer dizer, um domínio do material estético que deixa de lado os procedimentos obsoletos e esgotados. Em paralelo, a continuidade de um modo de produção individual que é possível entender como o sedimento alienado das práticas artesanais, faz que a arte entre em conflito com as condições hegemônicas de produção, determinadas pela expansão da tecnologia industrial capitalista mais avançada (BRATU HANSEN, 2019, p. 345, tradução nossa).

Ainda que o conceito se restrinja ao "modo de produção individual" e ao autor moderno, interessa especialmente apontar ao "sedimento alienado" das práticas artesanais e a aquele "*fazer cego"* que assinala Adorno como parte da dimensão artesanal da arte, como pistas sobre

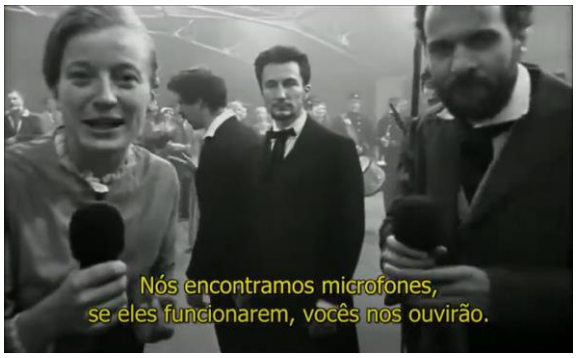
o valor que poderíamos encontrar nas marcas e gestos artesanais no cinema. Observemos agora essas marcas e a sua configuração no marco de uma produção cinematográfica coletiva.

4.3.- *La Commune*, filme de aprendizagem

Em julho de 1999, nos antigos estúdios de Georges Méliès em Montreuil, nos subúrbios de Paris, Peter Watkins junto com mais de 50 atores e técnicos começavam as filmagens de *La Commune (Paris, 1871)*. Rodado em 13 dias, o filme reconstrói a insurreição parisiense de 1871, ao mesmo tempo em que questiona os meios massivos de comunicação de massas.

No longo plano-sequência inicial do filme, realizado com câmera na mão, começamos por atravessar uma pequena porta e dar com um set de filmagens, ao qual a câmera acessa por detrás. Pode-se ver o diretor, os engenheiros de som e os assistentes sentados frente a dois atores, que agora miram para a câmera. Os atores se apresentam como o que são: atores representando jornalistas de TV durante os episódios da Comuna. A câmera mostra os decorados nos quais, segundo nos informa o jornalista, foram filmadas as cenas durante as últimas três semanas. As filmagens acabam de terminar. O plano-sequência continua introduzindo os espaços, e alguns dados históricos, até um corte que traz a primeira "entrevista" da televisão. Um homem explica a sua situação de desemprego, as absurdas medidas econômicas ditadas pela Assembleia Nacional. Ao seu lado, um menino de uns 5 anos, o filho dos vizinhos, ao qual ele está ensinando a ler e escrever, porque "é pré-condição para o Homem Livre".





Figuras 26 e 27: O dispositivo como parte da cena. *La Commune (Paris, 1871)*.

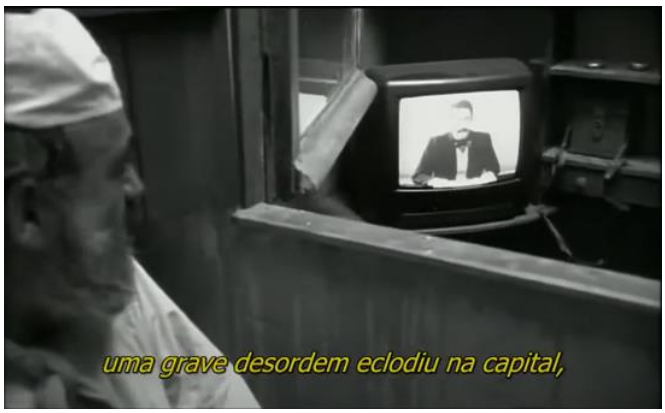
É curioso que no livro-enciclopédia *Cinema, modo de uso*, de Comolli e Sorrel, se sugira a relação entre a Comuna de Paris, o artesanato, e as precondições para o surgimento do cinema:

> O cinema nasceu como artesanato e curiosidade científica e/ou de feira, mas esse nascimento se inscreve no movimento de conjunto da expansão capitalista de finais do Século XIX, depois da Comuna; derrota, antes do que nada, do proletariado parisiense (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 71, tradução nossa).

Watkins não poderia estar mais de acordo. A derrota da Comuna suscitou a união de republicanos e monarquistas, conservadores e liberais contra as ideias socialistas, e contribuiu para a geração de um novo período de expansão capitalista e industrialização, que culminaria na Primeira Guerra Mundial. Mas ao mesmo tempo, a Comuna de Paris alimentou a esperança de um enorme movimento revolucionário dentro e fora da Europa, e a influência desses "assaltantes do céu", como foram chamados por Marx em *A Guerra Civil na França* (1871), estendeu-se por todo o século XX.

Em *La Commune* de Watkins, o anacronismo de colocar em cena o dispositivo do noticiário de televisão, com câmera e microfone, em meio a cenários e vestuário teatral de 1871, é o elemento que primeiro ressalta no filme. Outro anacronismo é a própria tecnologia utilizada pelo noticiário: a TV é em branco e preto, um formato que já em 1999, ano de produção de *La Commune*, era uma tecnologia ultrapassada, o que agregava uma textura nostálgica na imagem.

A equipe de reportagem da TV Comuna guia a narrativa do filme, que segue a cronologia histórica dos eventos de 1871, mas a montagem conta com inserções de âncoras da TV Versailles, que representa a mídia conservadora, com notícias vindas da Assembleia Nacional e colunas de opinião, condenando moral e politicamente a Comuna de Paris. São estas as poucas sequências que não respondem à lógica do resto do filme, de longos planos-sequência de câmera na mão, que "exploram" um grupo de personagens populares em diferentes espaços, no estilo do cinema direto e com uma imagem de relação de aspecto 16:9, isto é, mais parecida com a do cinema. Pelo contrário, a maior parte das imagens da TV Versailles não são registradas com câmera na mão, senão em estúdios com fundo branco e câmera fixa, iluminação clara e abundante maquiagem na cara de jornalistas elegantemente vestidos. A relação de aspecto utilizada por Watkins nestes segmentos é de 4:3, a da televisão em seus primórdios, e muitos destes segmentos também são precedidos por separadores musicais, tal como nos noticiários da TV. Nestes pequenos desajustes estéticos e técnicos entre os sinais de TV também pode ser achada a marca artesanal de Watkins, que busca diferenciar distintos fluxos de imagens, e colocar em evidência os embates entre a comunicação popular e os meios de comunicação de massas.





Figuras 28 e 29: Um televidente da comuna, em formato 16:9 de cinema (esquerda), e a transmissão da TV Versailles, em vídeo 4:3 produzido em pulcros estúdios de TV (direita). *La Commune (Paris, 1871)*.

A TV Versailles também coloca em cena o poder do Estado, ao reproduzir um discurso de Adolphe Thiers, o líder da Assembleia Nacional, elegante e marcial enquanto anuncia as vitórias decisivas das forças de Versailles contra a Comuna de Paris. Essas inserções da TV Versailles em nada diferem dos formatos dos modernos noticiários de televisão de qualquer país do mundo, uma semelhança irônica e simulada que busca desnaturalizar o discurso contemporâneo dos meios massivos de comunicação, uma preocupação permanente de Watkins. O notável é que, assim como Brecht nas peças de aprendizagem que examinaremos adiante, Watkins consegue incorporar esta preocupação tanto na narrativa como nas suas opções estéticas.

Trata-se, na verdade, de uma modalidade já usada em diferentes filmes de Watkins, que os críticos começaram a chamar *mokumentary*, *docudrama* ou *docufiction* desde a década de 1960: sob a aparência de um documentário de reportagem, os filmes de Watkins interpelavam a atualidade com reencenações, ficções e improvisações. É assim em *Culloden* (1964), quando se utiliza do registro documental, com uma câmera na mão no estilo do cinema direto, e trabalha com atores não profissionais com um figurino de época bastante realista, para reencenar a batalha de Culloden, acontecida em 1746, na qual as forças inglesas destruíram para sempre o sistema de clãs das *Highlands* da Escócia. O interesse de Watkins estava em discutir essa "limpeza" étnica e política implementada pelo exército inglês, à luz da mesma "limpeza" que naqueles anos realizavam os Estados Unidos no norte de Vietnam.

Também em *The War Game* (1966), Watkins se utiliza do formato de noticiário para construir um futuro hipotético de guerra nuclear na Inglaterra, com especial atenção aos efeitos dos bombardeios e da radiação na população civil. Construído como um falso documentário e

com atores amadores, Watkins também inclui a voz em *off* de um locutor para conduzir o relato, a partir de especulações políticas e fatos científicos relacionados às consequências dos bombardeios. A voz, com o tom informativo próprio dos noticiários de rádio e TV da época, confere gravidade aos comentários, desenvolvidos a partir de uma pesquisa com médicos, historiadores e psicólogos. O resultado é perturbador. *The War Game* bem pode ser considerado como uma distopia nuclear. O filme foi finalizado em 1965, mas foi censurado pela BBC, que o tinha financiado, e teve que esperar até o ano seguinte para ter a sua estreia no cinema.

Ao simular fielmente as emissões de noticiários da época, *The War Game* coloca em questão a noção de objetividade. Como aponta o colombiano Germán Duarte, tradicionalmente no cinema

> (...) a noção de objetividade, que numa primeira instância era produzida pela natureza da imagem fotográfica, começou a ser imitada, convertendo-se assim em um estilo. Em outras palavras, a sensação de objetividade começou a apoiar-se mais sobre o estilo narrativo que sobre a própria imagem. Obviamente, isso começou a ficar evidente quando a tecnologia de vídeo estava dando seus primeiros passos. E é justamente nessa grande ruptura gerada pelo vídeo, pela televisão, que se desenvolve o trabalho de Peter Watkins (DUARTE, 2016, p. 33, tradução nossa).

O uso de Watkins do *newsreel effect* (efeito noticiário) atacava diretamente a base de credibilidade sobre a qual repousavam os meios de comunicação de massas na agitada década de 1960. Como reconheceu o próprio Watkins, isso era intolerável para as autoridades naquele tempo.

> Eu estava criando uma realidade. Eu estava criando uma forma falsa. Isso foi visto como um problema na BBC apenas porque em *The War Game* eu estava pregando uma peça no público. Havia algo que a BBC queria dizer com objetividade real; depois, havia minha subjetividade, e eles queriam fazer uma separação clara entre ambas (Watkins, *apud* DUARTE, 2016, p. 79, tradução nossa).

Diferentemente da famosa experiência de Orson Welles com a *Guerra dos mundos*, que a partir de recursos parecidos deixou em pânico a milhões de ouvintes da rádio CBS nos Estados Unidos em outubro de 1938, com a transmissão de uma suposta invasão alienígena, o problema com *The War Game* estava em que a sua "forma falsa" era parecida demais com o futuro atômico real que descreviam os cientistas. Depois da crise dos mísseis entre Cuba e os Estados Unidos em 1962, do começo da Guerra de Vietnam em 1964 e do incremento das tensões derivadas da carreira armamentista durante a Guerra Fria, Watkins conseguia com seu filme capturar a atenção dos espectadores a partir da apresentação de um futuro plausível, e em um formato popular, direto e dinâmico.

Apesar da censura, *The War Game* ganhou o Prêmio Especial na Seção Independente do Festival de Veneza de 1966, e no ano seguinte, o Prêmio da Academia de Hollywood ao Melhor Documentário. A partir desse reconhecimento, Watkins realizou *Privilege* (1967), também futurista, e também devedora do formato "noticiário". Nesse seu primeiro filme para cinema, explorou o *star system* e a histeria gerada a partir da fama, no contexto de um Estado totalitário do futuro que se aproveita da figura de uma jovem e rebelde estrela de rock. Watkins usou o cantor Paul Jones e a modelo Jean Shrimpton, então famosas estrelas, nos papéis principais. Por algum tempo, Watkins parece ter ficado perto da indústria cinematográfica, buscando brechas para trabalhar sobre os temas que o interessavam. Em 1967 desenvolve junto a Marlon Brando o projeto *Propper in the circumstances*, sobre os massacres às tribos Sioux nos Estados Unidos, que finalmente não se concretiza (WATKINS, 2017, p. 262). Também participa ativamente da luta contra a guerra do Vietnam e o bombardeio de Camboja, e foi uma carta sua que fez com que John Lennon e Yoko Ono, impressionados por *The War Game*, começassem com as suas campanhas *Bed Peace* e *War is Over (If you want it)* a partir de 1969[13]. No entanto, a começos da década de 1970 Watkins já encontra dificuldades para financiar seus projetos, e decide autoexilar-se da Inglaterra. Nas décadas seguintes viveu em diferentes países e continuou produzindo filmes de baixo orçamento, como *Punishment Park* (1971), *Edvard Munch* (1973), *Fritänkaren* (1994), nos quais colocou à prova as suas ideias e desenvolveu as suas obsessões, lutando por conseguir exibir e distribuir de maneira independente.

4.4.- O autor como produtor

Mas por que escolher Peter Watkins e *La Commune* para abordar os domínios artesanais do cinema? Em primeiro lugar, pela prática do próprio Watkins, que desde seus primeiros filmes questionou os parâmetros produtivos e estéticos de Hollywood e das indústrias culturais em geral. Em segundo lugar, pelo seu pensamento, exposto em *Media Crisis*, livro de 2003 no qual organiza as suas ideias em torno das noções de "Monoforma", "Relógio universal", e da ditadura estética do padrão narrativo de Hollywood. Voltaremos sobre estas noções no final deste capítulo, mas gostaria de retomar a discussão sobre a oficina artesanal, a partir de algumas análises sobre os registros e procedimentos de *La Commune*.

[13] Ken McNab: John Lennon and Yoko Ono's bed-in protest and the great sell-out. The Herald, Glasgow, 9 de março de 2019. Disponível em: https://www.heraldscotland.com/life_style/arts_ents/17474654.ken-mcnab-john-lennon-yoko-onos-bed-in-protest-great-sell-out/. Acesso em: 27 de janeiro de 2025.

La Commune (Paris, 1871), lançado em 2000, é o último filme realizado por Watkins. A sua carreira, apesar de ser longa e de ter recebido grandes reconhecimentos, não conta com mais de 25 projetos audiovisuais. Os seus filmes colecionam apostas técnicas, políticas e estéticas, e em todos eles o processo de produção parece refletir-se na tela. Cada filme parece o resultado de um processo singular, que é criado e desenvolvido de maneira coletiva com os técnicos, atores, e de alguma forma também com o público. Todavia, o próprio diretor nega a existência de um suposto "método de rodagem Peter Watkins":

> Nada mais longe da verdade. Os princípios nos quais se baseiam os meus próprios projetos devem muito ao trabalho, entre outros, de Bertolt Brecht; e os meus métodos se inspiram na obra dos cineastas neorrealistas italianos e de alguns filmes que me marcaram especialmente (*Les quatre cents coups*, de François Truffaut, por exemplo). (...) A elaboração dos meus próprios princípios e conceitos têm ampliado este processo, promovendo inovações adicionais (WATKINS, 2017, p. 153, tradução nossa).

Mas, se nos seus filmes sempre tentou fazer transbordar o dispositivo do documentário com o *newsreel effect*, a proposta de Watkins para *La Commune* vai muito além. O filme, com duração de 5 horas e 45 minutos, dedica-se a colocar em cena o discurso da TV Nacional de Versailles, que apoia o antigo regime, e o da TV Comuna, que apoia a revolução. Produzido com recursos do Musée d'Orsay, o filme foi feito junto com a companhia de teatro *La parole errante*, cujos atores participaram das pesquisas e de discussões para a preparação das suas intervenções.

Podemos rastrear facilmente a enorme influência de Bertolt Brecht sobre Watkins até a peça *Os dias da Comuna*, que o dramaturgo alemão escreveu entre 1948 e 1949. Não são poucas as relações entre *La Commune* de Watkins e *Os dias da Comuna* de Brecht, mas o filme está longe de ser uma adaptação da peça de Brecht.

Antes que uma versão de *Os dias da Comuna*, parece mais apropriado considerar o filme de Watkins sob os olhares de outra das linhas de trabalho de Brecht, relacionada ao teatro didático-político com comunidades de atores. Numa tese de 2011, Nenad Jovanovic sugere que *La Commune* de Watkins pode ser comparado com uma peça de aprendizagem (JOVANOVIC, 2011, p. 224).

> Os aspectos progressistas do filme (sua natureza participativa e democrática e seu radicalismo político) o aproximam da peça de aprendizagem, enquanto os limites estreitamente impostos dessas características o tornam comparável à *Os Dias da Comuna* (JOVANOVIC, 2011, p. 243).

Por um lado, *Os dias da Comuna* é uma peça da pós-guerra, com as características do chamado "teatro épico" de Brecht, que Benjamin tinha definido desta maneira:

> (...) a sua forma básica é a sacudida, que se produz ao encontrar-se as diversas e bem polidas situações da obra. As músicas, os cartazes, as convenções gestuais separam uma situação da outra. Assim surgem por toda parte intervalos que rompem a ilusão do público" (BENJAMIN, 1978, p. 30).

O conjunto de peças de aprendizagem[14], por outra parte, constituem o momento mais radical no trabalho do dramaturgo alemão, e foram escritas entre 1928 e 1930, período fortemente marcado por uma brutal instabilidade econômica e política. Estavam pensadas para escolas, fábricas e grupos políticos no contexto do enfrentamento ao fascismo nascente, e reuniam a experimentação prática dos textos com a discussão sobre o próprio teatro e os seus componentes:

> Brecht, quando escreveu essas peças, estava interessado em intervir diretamente no seu público, em experimentar uma dramaturgia que promovesse a discussão e a reflexão. E, muito importante ressaltar, em propor também outra relação entre texto e cena. O projeto utópico de Brecht com as peças didáticas esperava poder promover o ponto de vista do produtor, para que o artista fosse esclarecido quanto à apropriação social dos aparatos. O artista precisava compreender-se como produtor. Sem essa compreensão era impossível qualquer transformação social e estética importante (TEIXEIRA, 2014, p. 48).

Ainda que chamadas pelo próprio Brecht como didáticas ou de aprendizagem, estas peças nunca tiveram o objetivo de transmitir saberes ou educar, se não que foram pensadas como maneira de pesquisar sobre diferentes temas. Trata-se, segundo a pesquisadora brasileira Francimara Teixeira, de peças com elementos dramáticos comuns, como as explorações sobre o efeito cotidiano dos eventos históricos e o questionamento sobre os próprios procedimentos teatrais, mas também mostram "eixos temáticos recorrentes, como a questão da ajuda e do acordo, o que vem a ser o homem, as tensões *indivíduo* versus *coletivo*" (TEIXEIRA, 2014, p. 48). Não seria difícil associar essas mesmas características e eixos temáticos com *La Commune* de Watkins.

No texto "O autor como produtor", Benjamin analisa o trabalho do Brecht com as peças de aprendizagem, e aponta a importância da consciência do realizador sobre o próprio processo produtivo, processo no qual o público já não existe, porque se transformou em participante de uma obra coletiva. Nesse contexto, é impossível esperar uma obra perfeita. Como temos visto, a imperfeição da experiência e o conhecimento sobre o próprio processo produtivo são parte

[14] Brecht escreve a maioria das peças didáticas entre 1928 e 1930: *O vôo sobre o oceano (peça didática radiofônica para rapazes e moças)*, *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, *Aquele que diz sim e Aquele que diz não (óperas escolares)*, *Os Horácios e os Curiácios (peça escolar)*, *A decisão (peça didática)*, *A exceção e a regra (peça didática)* (TEIXEIRA, 2014, p. 49).

central do arcabouço artesanal. Benjamin parece apontar a estas ideias ao dizer que o autor comprometido não deve buscar a sua obra-prima, trabalho que deixa para os fascistas:

> O autor consciente das condições de produção intelectual contemporânea está muito longe de esperar o advento de tais obras, ou de desejá-las. Seu trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras, seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora (BENJAMIN, 1985, p.131).

É o que Watkins propõe com *La Commune*. A função organizadora do filme envolve passagens entre diferentes registros estéticos, tempos e contextos políticos, é relacionada com o questionamento aos meios massivos de comunicação, às suas formas e processos. É curioso que as peças de aprendizagem de Brecht tenham surgido da mesma crítica, exercida décadas depois por Watkins contra o que passou a ser chamado de indústria cultural. No caso do Brecht, durante 1931, no chamado *Processo dos Três Vinténs*, ele levou adiante um "experimento sociológico" para denunciar a empresa Nero, subsidiária da Warner, que tinha comprado os direitos da peça de Brecht e da música de Kurt Weill para convertê-la em filme, mas expulsou Brecht e Weill do processo de produção.

A *Ópera dos Três Vinténs* tinha sido um sucesso na Alemanha desde a sua estreia em 1928, tinha sido traduzida e apresentada em diversos países, colocando o nome do Brecht como um dos mais importantes diretores e dramaturgos de teatro da sua época. Com o advento do cinema sonoro, surgiu o interesse de produzir um filme, e encarregaram a Brecht um roteiro. A produção previa uma versão em alemão, outra em francês e outra em inglês, com o mesmo diretor mas distintos atores, como era comum na época do surgimento do cinema sonoro. O roteiro de Brecht não foi aceito, e foi reescrito por outros autores, entre eles Béla Balázs (BRECHT, 2000, p. 182).

O filme sobre a *Ópera dos Três Vinténs* foi finalmente realizado em 1931 por Georg Wilhelm Pabst, em versões alemã e francesa (a versão em inglês não chegou a ser produzida), sem qualquer intervenção de Brecht no roteiro nem na encenação.

O processo nos tribunais de justiça foi assumido por Brecht como um experimento para revelar a ideologia da indústria cinematográfica. Nos textos do *Processo dos Três Vinténs*, Brecht discute a ideia de filme como mercadoria, e critica fortemente os modos de produção industrial de Hollywood, em termos muito parecidos ao conceito de Watkins da "Monoforma" e a denúncia do capitalismo. Não é casual que dessa mesma época, no começo da década de 1930, sejam a maior parte das peças de aprendizagem, como uma alternativa ao processo de

mercantilização que Brecht via no teatro. Em "O autor como produtor", Benjamin refere às peças de aprendizagem quando afirma que

> Brecht criou o conceito de "refuncionalização" para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista (BENJAMIN, 1985, p. 127).

Essa "transformação de formas e instrumentos de produção" da que fala Benjamin, Peter Watkins parece tê-la operado sobre a proposta original de Brecht, para estender as suas implicâncias e de alguma maneira "furá-la" com a câmera.

Em relação à *Os dias da Comuna*, que não é uma peça de aprendizagem mas é um marco para *La Commune*, uma cena é particularmente interessante para compará-la com o filme de Watkins. No quarto ato da peça do Brecht, dois membros da Guarda Nacional, Papa e Coco, acompanham Madame Cabet, costureira, até a Câmara Municipal. Ali se deparam com os Delegados, e pedem para um deles entrar na sala na qual delibera o Comitê Central.

> "DELEGADO DA COMUNA – A sala é muito pequena. E não esqueça, cidadão, que o inimigo nos escuta.
> PAPA – É mais importante que o povo possa escutar. Pelo menos deixem a porta aberta.
> *O delegado do Comitê entra, e deixa a porta aberta"* (BRECHT, 1993, p. 40).

Na cena, os três comunheiros não perdem a ocasião de escutar o teor do debate: os delegados discutem sobre os ataques de Versailles, e sobre o oferecimento feito por alguns burgueses de reduzir o poder da Comuna ao de um simples Conselho Municipal. Os gritos contra a proposta se escutam através da porta entreaberta, e a situação das três personagens é de distância e dúvida. O motivo da porta e da burocracia fazem pensar no conto *Diante da Lei*, de Franz Kafka[15], no qual um camponês gasta uma vida inteira esperando para atravessar a porta da lei, mas é impedido pelo porteiro. Na peça, Brecht parece insistir no fato de que a porta nunca abre totalmente, nem com uma revolução.

No filme de Watkins, uma cena também retrata o encontro entre os cidadãos e a burocracia revolucionária. Um grupo de representantes da União de Mulheres se apresenta ante o guarda na porta do *Hotel de Ville*, sede da Comuna, para solicitar uma sala na qual poderiam

[15] KAFKA, Franz. Um Médico Rural (Contos). São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

reunir-se e organizar-se. A câmera consegue entrar ali onde o teatro havia se detido. Citando Benjamin, podemos dizer que neste caso, a câmera de cinema "penetra profundamente no tecido do seu objeto" (BENJAMIN, 2012, p. 25). A sequência segue as mulheres através dos corredores e diante das escrivaninhas, onde diferentes funcionários (todos homens) respondem com dúvida e surpresa. A cena segue a procura das mulheres por uma sala, enquanto os delegados discutem, os funcionários atendem outros cidadãos nos escritórios, e um grupo da Guarda Nacional decide sobre reforços militares, pensões e salários, todos temas de agenda "mais importantes", como fica claro nas negativas e na pouca atenção que as mulheres recebem de parte de cada um dos funcionários da Comuna. A cena termina quando as mulheres são conduzidas a uma sala sem uso e com poucos móveis, que terão que acondicionar para receber as participantes da União de Mulheres.

A mobilização feminina, e em geral a problemática das mulheres na Comuna, guia boa parte do filme de Watkins. Também está presente na peça de Brecht, ainda que com menor ênfase. Em *Os dias da Comuna*, Geneviève Guéricault, jovem professora, é a delegada para a Instrução Pública. Nomeada em meio aos ataques de Versailles, deve reativar escolas de Paris, e fazê-lo sem funcionários nem assistentes. Geneviève morre sozinha nas barricadas, abraçada a uma bandeira vermelha.

No começo do filme de Watkins, um grupo de mulheres começa a confraternização com o exército que evita que os soldados confisquem os canhões das mãos da Guarda Nacional, no episódio que dá começo à insurreição.

Em *La Commune*, a situação de exploração das lavadeiras, as preocupações de duas jovens professoras anarquistas sobre os modelos de instrução, e o debate sobre se as mulheres devem ou não formar parte das forças de defesa da Comuna estabelecem uma clara linha narrativa em torno da situação das mulheres durante a insurreição. É notável o contraste com a presença masculina, muitas vezes engajada em formações militares e situações de cunho ritual. As formações de *communards* femininas são, na visão de Watkins, uma força que coloca o filme (e a história) em movimento.

4.5.- O set artesanal

Apesar de ser um filme brechtiano, a presença da câmera faz de *La Commune* algo bastante diferente das peças de aprendizagem do dramaturgo alemão. O filme não se propõe a "eliminar o público", como proclamava Brecht sobre aquelas peças, nas quais o público transformava-se em ator e produtor. Mas se Watkins não se propõe "eliminar o público", não

são poucos os críticos que o acusam a de querer fazê-lo: é curioso que numa elogiosa crítica de 2003 assinada por Dave Kehr no *New York Times* pode-se ler que o filme é "frustrante e exigente", e "falha por tentar demais"[16], dois comentários que poderíamos relacionar com as obsessões de um artesão.

Watkins não quer eliminar o público: como filme de aprendizagem, *La Commune* propõe-se a engajá-lo. O filme foi pensado para um público bem maior que aquele grupo de 50 atores agitados por consignas, naqueles galpões de Montreuil que já foram estruturas de vidro nos tempos de Méliès.

Voltando à ideia de artesão-narrador de Benjamin, é interessante notar que Watkins define desde a primeira cena o espaço-oficina que utilizará no filme, e explicita o dispositivo técnico que guiará o seu trabalho, no que poderíamos qualificar de "contrato brechtiano" com o espectador. Como já notamos, segundo Benjamin os narradores "gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir" (BENJAMIN, 1985, p. 205).

Além desta figura do artesão-narrador, a resolução de problemas, os cruzamentos de domínio entre teatro e documentário, e a improvisação são alguns dos elementos que nos permitem vincular o trabalho de Watkins em *La Commune* ao âmbito artesanal:

> O diretor de fotografia Odd Geir Saether filmou *Edvard Munch* em 1973. Para implementar meu plano em *La Commune* para tomadas longas e altamente móveis e ininterruptas, Saether e a técnica-chefe de iluminação Clarisse Gatti cobriram o teto da fábrica com luzes de néon especiais regularmente espaçadas, para dar uma luminescência uniforme a toda a área e para evitar o uso de luzes tradicionais no chão, que obstruiriam o caminho da câmera de mão. Jean-François Priester desenvolveu um método igualmente engenhoso para a gravação altamente móvel e flexível do som, usando dois operadores de boom com microfones de rádio e sistema de mixagem portátil, que se moviam pelo cenário labiríntico[17].

E ainda que a pré e pós-produção dos filmes sejam às vezes mais importantes que a vida no set de filmagem, a definição de um espaço de trabalho para as atividades coletivas, a sua preparação e as longas horas de filmagem estão atravessadas por práticas e gestos de ordem artesanal:

---

[16] "Aos 67 anos, Peter Watkins continua sendo um radical inquieto, criando filmes que desafiam espetacularmente as convenções narrativas, ideologias arraigadas e, deve-se dizer, a paciência de seus espectadores. (...) Nestes tempos avessos ao risco, é um prazer ver um filme que falha por tentar demais. Por mais frustrante e exigente que seja, *La Commune (Paris, 1871)* é essencial para qualquer pessoa interessada em dar um passo exploratório fora das normas de Hollywood. Por Dave Kehr, 3 de julho de 2003. https://www.nytimes.com/2003/07/03/movies/film-review-it-s-paris-in-1871-and-you-are-there.html, consultado no 04/08/2024, tradução nossa.

[17] Declaração de Watkins no seu site, http://pwatkins.mnsi.net/commune.htm, consultado no 04/08/2024, tradução nossa.

> O cenário na fábrica abandonada foi projetado e construído por Patrice Le Turcq como uma série de salas e espaços interconectados, pensados para representar o 11º distrito da classe trabalhadora de Paris, um centro de atividade revolucionária durante a Comuna. O cenário foi cuidadosamente projetado para 'pairar' entre a realidade e a teatralidade, com detalhes cuidadosos e amorosos aplicados, por exemplo, à textura das paredes, mas com as bordas do cenário sempre visíveis, e com os 'exteriores' - a Rue Popincourt e a Place Voltaire central - claramente vistos pelo que são - elementos artificiais dentro de um espaço interior[18].

O paradoxal realismo de Watkins – assim como o do Brecht – envolve a ruptura com o regime de identificação clássico com o espectador, e a instauração de um estranhamento sobre a cena. Neste sentido, em *La Commune* Watkins parece já ter quebrado a "quarta parede" com seu microfone e os frequentes olhares a câmera dos atores, mas as "texturas" das paredes restantes, o figurino e os "elementos artificiais dentro de um espaço interior" estabelecem diferentes *estações de trabalho* no percurso da câmera, nas quais o "realismo" da representação teatral aparece. São as cenas de assembleias e debates populares, muitas vezes provocados pela câmera ou pelos repórteres. Em muitos destes "eventos", os problemas da vida cotidiana estão no centro do debate. Sapateiros, lavandeiras, operários, padeiros identificam-se e tomam a palavra. São estes núcleos de debate os que organizam os planos sequência e o movimento dos atores, que muitas vezes "trabalham" em segundo plano, provocando intervenções sonoras que também aportam ao regime teatral do filme.

É também nestes momentos de debate, e com maior frequência conforme o filme avança, que se produz a irrupção da *atualidade*: atores e atrizes começam a comparar a sua situação na comuna com a sua vida em 1999.

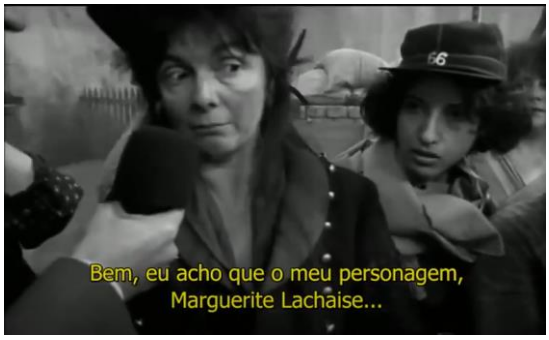
Um homem é detido pela Guarda Nacional. Na cena, uma mulher de vestido preto e chapéu anima a multidão. Com gritos exaltados pede que o traidor seja fuzilado. Enquanto o homem é levado pelas forças da Comuna, a câmara e o jornalista se aproximam da mulher, e lhe perguntam como ela se sente em relação ao fuzilamento. Ela baixa o tom e começa a apresentar o seu personagem: trata-se de Marguerite Lachaise, célebre *communard* e soldado-médica da Guarda Nacional. "Essa é a minha personagem. Eu, pessoalmente, estou contra a execução sumária de uma pessoa, dessa forma. Evidentemente", declara. "Todas as pessoas devem ter o direito de se defender, de se explicar. Ele não fez nada, mas infelizmente, ele foi considerado traidor e foi morto. A cólera tomou as pessoas".

São os últimos momentos da Comuna, encurralada pelas forças de Versailles. A atriz encarregada de pesquisar e representar Marguerite Lachaise segue com a palavra: "Sim, teve

[18] Idem.

massacres desse tipo na Comuna, que somaram uns 100 mortos. Mas contra esses 100, foram mortos outros 30 mil de famílias da Comuna", aclara. Um argumento central, que coloca em contexto a violência dos *communards*, comparada com a violência de Versailles. É com estes detalhes que surge o trabalho histórico realizado pelo grupo de intérpretes.

La Commune de Watkins pode ser entendido também como encenação do trabalho do ator sobre o material histórico, e ao mesmo tempo uma encenação das dinâmicas de produção do próprio filme. Uma das atrizes explica olhando a câmera que o filme envolveu um processo de trabalho no qual tiveram que construir a sua "própria democracia"; outra atriz explica que houve uma votação antes de ligar a câmera para essa cena, que decidiu vetar a presença de homens, para que as mulheres pudessem falar por si próprias.





Figuras 30 e 31: As mulheres com a palavra. *La Commune (Paris, 1871)*.

Aqui é interessante relacionar os termos "forma" e "processo", tal como são entendidos por Watkins, com práticas relacionadas com a tradição do pensamento sobre o artesanato:

> A nossa forma distingue-se pela utilização de longos planos-sequência, e pela duração completamente inusual do filme, tal e como resulta do processo de montagem. O mais importante, em particular num filme como *La Commune*, é que os limites entre «forma» e «processo» se diluem: a forma permite que o processo se desenvolva: mas, sem processo, a forma por si mesma não faria nenhum sentido (WATKINS, 2017, p. 224, tradução nossa).

Essa diluição dos limites entre forma e processo, marcada pela interdependência, é também uma relação entre atividades e ideias, e pode ser associada com aquela união "da mão e a cabeça" que prega Sennett, como uma das características do universo artesanal (SENNETT, 2009, p. 82). No entanto, no filme de Watkins muitas vezes esse fluxo e essa interdependência se dão na forma de cortes, interrupções e distanciamentos. A "forma" e o "processo" de Watkins nos lembram que, na proposta do teatro épico de Brecht, "a interrupção da ação está no primeiro plano" (BENJAMIN, 1985, p. 80). Se por um lado Watkins aposta na unidade de longos planos-sequência para evitar a fragmentação do processo, por outro lado, a câmera e os repórteres vão

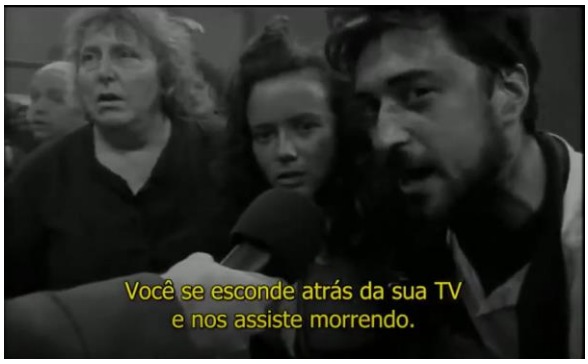
"pulando" entre as testemunhas, tal como o faria um noticiário de TV contemporâneo. O próprio Watkins reconheceu que "alguns atores viveram a presença desse microfone (que às vezes a equipe plantava nos seus narizes, para retirá-lo em seguida, sem que tivessem tempo de expressar a sua opinião) como algo frustrante e coercitivo" (WATKINS, 2017, 229).

Estas interrupções, que buscam o distanciamento do espectador, se estabelecem com *fade to black*, com cartelas que completam ou contextualizam cenas, mas também dentro do próprio plano teatral, quando os atores atravessam os registros entre reencenação e documentário, e atualizam a discussão sobre a Comuna aos problemas políticos e sociais de 1999. Estes momentos provocam uma espécie de *mise en abyme* histórico e político, mas também narrativo.

> Eu estava muito preocupado com isso quando estava fazendo *Culloden*, *The War Game* e *Punishment Park*. Eu não acho que tenha conseguido. Falhei. Mas eu costumava pensar sobre essas coisas. Eu quero dizer, eu estava tentando fazer algo que fosse uma experiência dualista para o público. Por um lado, um processo de atração. Por outro, um tipo de distanciamento brechtiano. Eu sempre esperei ter e estar no controle de ambos. Não funcionou assim. Eu também acredito que muitos dos meus filmes caem nesse problema. Criar um tipo de processo de atração por ser diferente, que por si só estabelece um certo tipo de processo de manipulação (Watkins, *apud* DUARTE, 2016, p. 93).

A autocrítica de Watkins aponta ao que é talvez a maior das suas apostas: o uso inusitado de diferentes ferramentas de comunicação para a construção de um "simulacro do simulacro" a partir do discurso "realista" e pretensamente objetivo dos meios de comunicação de massas. A "manipulação" a qual refere-se Watkins com certo pudor não é outra coisa que uma arriscada simulação, que se serve das próprias ferramentas do seu "inimigo".

Em relação a esses cruzamentos, uma das cenas mais impressionantes se produz no final do filme, durante as batalhas em defesa da Comuna. Um grupo de *communards* começa a questionar o papel do jornalista da TV Comuna. Reclamam do privilégio que significa ver como massacram a outros através da TV, sem realmente entrar na batalha. A tensão da cena cobra realidade a partir do olhar mudo e fixo de uma mulher, que apenas consegue conter a sua ira. Enquanto a ação se desenrola com outros personagens, a mulher se afasta lentamente e aponta o seu fuzil para a câmera. O gesto da atriz dura somente alguns segundos, até que um colega (nunca saberemos se em seu rol de ator ou de *communard*) a convence a abaixar a arma.





Figuras 32 e 33: A câmera na mira do povo. *La Commune (Paris, 1871).*

Neste ponto, a câmera parece compartilhar com o espectador o lugar de alvo. O apelo coloca os meios de comunicação no primeiro plano a partir do que poderíamos entender como mudanças de domínio entre diferentes registros: um registro narrativo que segue a cronologia histórica dos eventos de 1871, e um registro que coloca em evidência o dispositivo de produção, e o põe em discussão. No centro do debate sempre está a câmera, ponto ao que dirigem o seu olhar todos os atores. Como o narrador-artesão de Benjamin, Watkins cruza os registros do saber tradicional do registro histórico-teatral, com a realidade nômade do dispositivo.

Esta dimensão meta-cinematográfica, revelada pela evidência dos dispositivos de registro e as marcas da produção, é característica dos filmes que "falam" de si mesmos, e conecta claramente o trabalho de Watkins com a tradição da "opacidade", segundo a definição que estabelece Comolli quando analisa as imbricações entre documentário e ficção:

> (...) o que caracteriza o *direto* não é a submissão do cinema às coisas, a busca pela maior transparência possível frente ao mundo, se não tudo o contrário: é a modificação recíproca de cinema e mundo, a extrema manipulação dos elementos do cinema-mundo. O *direto* não é, então, o lugar de fixação do sentido e das formas: constitui na verdade o lugar da sua maior *instabilidade*, da sua incessante experimentação, com tudo o que isso implica de tenteios, profundas mudanças, surpresas, paradoxos. *O direto é o lugar da fabricação do filme*: na fabricação de todo filme (e de toda ficção fílmica) há um momento que concerne ao direto (COMOLLI, 2016, p. 83).

A instabilidade física da câmera de Watkins impõe o ritmo para as instabilidades de sentido, de registro e de tempo histórico. A experimentação e a improvisação dos atores, que *atuam um noticiário* sobre a Comuna de 1871, é fundamental para a "forma" e o "processo" do filme. Nos termos de Sennett, Watkins parece trabalhar com plena "consciência sobre os materiais", aquela condição do trabalho do artesão, quando domina os cruzamentos entre registros e o distanciamento gerado pela evidência do dispositivo televisivo.

Também em *La Commune* poderíamos buscar as três operações que acompanham essa "consciência sobre os materiais" da que fala Sennett: a *metamorfose* de ferramentas e métodos do teatro e do cinema tem a ver com estas mesmas mudanças de domínio, que no trabalho de Brecht aparecem sob o concepto de troca de função ou "refuncionalização", entendida como a transformação dos meios e instrumentos do teatro para fins revolucionários, que aplica tanto ao seu teatro épico como às peças de aprendizagem. Outra metamorfose é a dos atores-participantes, que de simples fornecedores de opinião frente às câmeras da TV no começo do filme, passam a questionar o seu poder, e como vimos, até apontar contra a câmera, e de quebra, ao espectador. Com isso, a demolição da quarta parede, condição para o estranhamento brechtiano, é completa.

Isto também se relaciona com a segunda operação artesanal sobre a matéria, isto é, a *antropomorfose*, que no filme de Watkins toma a forma de uma invocação insistente da figura do espectador: os atores dirigem-se à câmera permanentemente, sobretudo no final do filme, apontando para a dimensão humana e atual dos conflitos históricos que representam ("a comuna somos nós, agora em 1999"). Também a câmera na mão contribui, inegavelmente, a este processo de identificação ou "atração", nas palavras do próprio Watkins.

Finalmente, a operação de *presença* pode encontrar-se nas marcas que provoca a improvisação, na captura do imprevisível com o grupo de atores-participantes, a possibilidade do risco e do erro nos planos-sequência, todo o qual é contido pelas quase 6 horas de registros que compõem o filme.

4.6.- O ator como artesão

O teatro constitui a primeira fonte de inspiração para o trabalho de Watkins, que realizou os seus primeiros filmes amadores, *The Web* (1958, 20 min.), *The Diary of an Unknown Soldier* (1959, 20 min.) e *Forgotten Faces* (1961, 17 min.), com a ajuda de um grupo de teatro de Canterbury que curiosamente levava por nome *Playcraft*, traduzível como o "ofício da atuação", mas também como o "ofício do jogo".

O documentário *Peter Watkins and the Playcraft Film Unit* (2017), de Tim Jones, traz testemunhas sobre estas primeiras experiências cinematográficas, plenas de experimentação e resolução de problemas, e recheadas de batalhas e efeitos especiais filmados em formatos de 8 e 16 milímetros. Fran Flanagan, atriz de *Forgotten Faces* e de *Dust fever* (1962), longa-metragem perdido, no qual Watkins tentou produzir um western, retrata a abordagem de Watkins nos seus primeiros trabalhos como diretor:

> Ele foi para o realismo. E você não pode participar de um filme com Peter pensando que você vai se tornar uma glamourosa estrela de cinema, porque provavelmente você vai ficar suja, vai ser arrastada por aí... você não vai se ver muito bem. Ele tinha uma indomável capacidade para achar rostos e pessoas, e fazer com que parecessem como se realmente tivessem vivido aquilo que ele estava representando no filme (Fran Flanagan em *Peter Watkins and the Playcraft Film Unit*, 2017, tradução nossa).

O trabalho corporal dos atores, que deveriam "viver" os sucessos que representavam, se complementava com um cuidado especial pelo figurino, no que parece também um elemento fundamental de toda a carreira de Watkins: em todos os seus filmes, sem importar as convenções e os dispositivos utilizados, o figurino realista é uma âncora para instalar o registro teatral. A própria Fran Flanagan relata que, para as filmagens de *Forgotten Faces*, Watkins fez trazer de Londres vários baús com figurinos, bem limpos e prontos para o uso. A primeira tarefa de Flanagan foi sujar e esfregar na terra cada uma das prendas, para que parecessem apropriadas aos revolucionários que em 1956 enfrentaram o poder dos soviéticos na Hungria, episódio retratado em *Forgotten Faces*.

Se voltarmos a *La Commune*, também ali o figurino realista é o suporte para um trabalho corporal intenso dos atores, que sempre mostram uma enorme vitalidade em cena. Se nas peças de aprendizagem o tema da violência é recorrente, Brecht se cuida nelas de retratar atos violentos e de introduzir efeitos melodramáticos. O mesmo faz Watkins no seu filme. A violência de Versailles está presente mais como ruído de fundo, nos relatos de atores e atrizes, e na informação que o filme entrega nas interrupções, com *inserts* de noticiário e cartelas. A exceção é uma fotografia de época, que mostra os cadáveres dos *communards* que caíram feridos e foram depois assassinados nos hospitais, com seus rostos já deformados pela putrefação, uma imagem perturbadora que é introduzida na montagem para lembrar da crueldade da repressão e do seu resultado de 30 mil mortos.

Como já marcou Jovanovic, *La Commune* não apresenta uma personagem central entre os seus episódios. Em parte, assinala Jovanovic, a adaptabilidade das peças de aprendizagem descansava no uso de *tipos*, e não de personagens definidos, algo que reflete a influência que tinha sobre Brecht a tradição do teatro oriental (JOVANOVIC, 2011, p. 199). No trabalho dramático do grupo de Watkins existem *tipos* dedicados à discussão política. O primeiro grupo são os jornalistas, que abrem o filme e apresentam o dispositivo que nos guiará durante quase 6 horas. Logo aparecem os soldados da Guarda Nacional, os operários, as professoras, os burgueses, os funcionários da Comuna, e muitos outros. As dinâmicas entre estes atores-tipo, e deles com a câmera e o microfone, obedecem a um trabalho de improvisação e discussão

política que se propõe "capturar" em câmera as dúvidas, opiniões e reações provocadas nesse trabalho prévio:

> Durante as filmagens, o elenco também se envolveu em uma experiência coletiva, discutindo constantemente – entre si, comigo e com os membros da equipe liderada por Agathe Bluysen – o que diriam, como se sentiriam e como reagiriam aos eventos da Comuna que estavam prestes a ser filmados. (...) Os resultados de todas essas discussões foram então colocados – ou emergiram espontaneamente – dentro das cenas que foram filmadas em longas sequências ininterruptas, seguindo a ordem cronológica dos eventos da Comuna. A maioria do elenco realmente gostou desse método de filmagem, pois descobriu que oferecia muito mais continuidade de experiência do que a prática fragmentada usual de filmar cenas curtas e desconectadas. Muitas das pessoas sentiram que todo esse processo era emocionante e estimulante, bem diferente da maneira pré-planejada e pré-roteirizada de fazer a maioria dos filmes. Esse processo também permitiu que o elenco improvisasse, mudasse de ideia, se relacionasse em discussões reais durante as filmagens, etc. Muitos acharam esse método de filmagem dinâmico e experiencial, pois os forçou a abandonar a pose e o artifício, e levou a um autoquestionamento imediato sobre a sociedade contemporânea – que eles tiveram que enfrentar nesse mesmo lugar[19].

Por um lado, a construção coletiva de um método permite incorporar a continuidade estabelecida pelo registro em largos planos-sequência. Por outro, a improvisação do grupo de atores a partir de textos históricos e discussões políticas sobre a vigência das ideias da Comuna habilita a Watkins a construir "pontes" entre o passado e a atualidade política, que aproveita no fluxo constante do registro de "noticiário", com olhares permanentes a câmara e questionamentos ao próprio dispositivo. É interessante trazer aqui um comentário de Brecht sobre o trabalho dos atores:

> Se você quiser dominar algo difícil, torne-o fácil para si mesmo. Tanto faz se o ator no palco tem de ficar fora de si ou se segurar, ele precisa saber como tornar a atuação fácil para si mesmo. Primeiro necessita conquistar o espaço cênico, ou seja, se familiarizar com ele como um cego se familiariza com os seus arredores. Ele precisa dividir seu texto, modulá-lo, saboreá-lo, até que se sinta confortável com ele. Não importa o que queira expressar, ele deve "arranjar" seus movimentos de modo a se divertir até mesmo com o seu ritmo e plasticidade. Todas essas tarefas são sensoriais, e o *trainning* é físico. Se o ator não torna as coisas fáceis para si mesmo, também não as tornará fáceis para o público (BRECHT, 2022, p. 128).

A ideia de Brecht de que o ator deve tornar a tarefa "fácil para si mesmo" remete a uma regra artesanal que Sennett enuncia como a "lição da força mínima", que consiste em aprender qual é a força apenas necessária para fazer as coisas, como "parâmetro de referência para o autocontrole", de forma de economizar energia e não gerar tensão com a tarefa, liberando o corpo (SENNETT, 2015, p. 188). Sennett rastreia essa ideia até a culinária oriental e os modos

[19] Declaração de Watkins no seu site. Consultada em http://pwatkins.mnsi.net/commune.htm, 19/7/2024.

em que se deviam cortar os alimentos na Antiguidade, de maneira que "o cozinheiro não deve se comportar como um guerreiro na cozinha" (SENNETT, 2015, p. 189).

Desde o ponto de vista dos atores, a proposta de Watkins segue os pontos essenciais identificados por Brecht para "tornar as coisas fáceis" para eles: a conquista do espaço cênico; a apropriação dos textos, para senti-los "confortáveis"; a busca de movimentos, ritmo e plasticidade na procura de "diversão"; e as "tarefas sensoriais", relacionadas em *La Commune* com a improvisação e a pesquisa dos atores pelas suas próprias sensações, opiniões e pontos de vista.

4.7.- Monoforma e crítica

Para reconstruir a diversidade de sotaques e dialetos da Comuna, o casting do filme se preocupou para que todas as regiões da França estivessem representadas, assim como os imigrantes: revolucionários poloneses exilados, italianos seguidores de Garibaldi, argelinos, senegaleses e outros chegados das colônias francesas na África. Em algumas cenas de *La Commune*, Watkins não deixou de aproveitar a ocasião de atualizar algumas discussões relacionadas, por exemplo, à problemática dos *sans papiers* (sem documentos) em 1999. O *casting* de Watkins chegou ao ponto de buscar pessoas de filiação política de direita para tomar parte das discussões. Como relata Watkins no seu site:

> Por meio da imprensa conservadora de Versailles e de jornais como o *Le Figaro*, também recrutamos pessoas da região de Paris para se juntarem ao projeto especificamente por causa de sua política conservadora (para atuar em papéis opostos à Comuna)[20].

A disposição de Watkins para a experimentação tem a ver com a sua proposta de gerar contrastes e discussões que alimentem o dispositivo, para enfrentar os fatos da Comuna com a sua representação. Neste plano, as críticas de *La Commune* não se dirigem somente para a TV Versailles, senão também para as possibilidades e os riscos que representa a comunicação popular na experiência da TV Comuna.

Não são poucas as cenas nas quais o trabalho dos jornalistas que apoiam a Comuna é colocado em discussão. Numa delas, os jornalistas da TV Comuna debatem em uma mesa com um jornalista da imprensa escrita, que lhes reclama sobre sua falta de postura crítica. Os

[20] Declaração do próprio Watkins nos comentários a *La Commune*. Consultado em http://pwatkins.mnsi.net/commune.htm, 19/7/2024.

jornalistas da TV rebatem a seu colega afirmando que agora todo mundo pode expressar a sua opinião, pela primeira vez. No debate aparece uma das chaves do filme de Watkins:

> – Vocês precisam dar a eles mais tempo, é demasiado curto! – se queixa o jornalista da imprensa escrita.
> – Mas é preciso dar ritmo para conquistar a atenção de quem está assistindo à televisão. A cadência deve ser mais rápida para garantir a atenção das pessoas. Se tivermos debates que duram muito, todo mundo desliga as TVs – responde a sua colega da TV Comuna.
> – Sim, mas é a revolução deles!
> – Mas dessa forma nós permitimos que todo mundo se expresse – insiste ela.
> Diálogo de *La Commune (Paris 1871)*.

A tensão da cena, que a princípio parece apresentar uma discussão entre dois modos de fazer jornalismo, retrata na verdade certa "profissionalização" da TV Comuna, que pretende tutelar a atenção dos participantes da rebelião, e se colocar numa posição "objetiva", adotando métodos já provados para captar o interesse das pessoas que assistem TV. São temas muito presentes nas ideias de Watkins sobre os meios massivos de comunicação que, no que ele batizou de Monoforma, operam a partir da brevidade e a fragmentação da atenção para obstruir o debate e a reflexão. Novamente, o problema do tempo no filme de Watkins nos conecta com o âmbito artesanal, onde a temporalidade é extensa e cambiante, e está relacionada com processos de aprendizagem, prática e reflexão.

Apesar de que, como nos lembra Jovanovic (2011, p. 196), é necessário quase uma jornada laboral inteira para assistir *La Commune*, podemos aventurar que Watkins não é ingênuo, e sabe que um filme de 5 horas e meia não é um objeto fácil. *La Commune* necessita de um tipo de atenção especial, de um exercício de estranhamento provocado pela "forma" e pelo "processo". E se às vezes se impõe como um objeto-filme de difícil circulação (uma condição que compartilha com muitos objetos artesanais), isso se deve às provocações que lança, tanto no plano estético como político.

O artesanato se manifesta de diversas maneiras no trabalho de Watkins, ainda que o seu cinema possa definir-se muito mais claramente pelos seus rasgos anti-industriais e pela sua inabalável militância, tanto contra os sistemas de cinema estatal como a BBC e as cadeias europeias, como contra a maquinaria industrial de Hollywood. Para Watkins, as consequências da Monoforma são estéticas, cognitivas, sociais e políticas, e se viram reforçadas pelo advento da Internet.

> Eu acho que não dá para dizer que a Internet nos permite ser democráticos. Essa é uma declaração incrível. Como sabemos? Não sabemos, não sabemos que efeito isso está tendo sobre nós. Mas é claro que está surtindo efeito. Uma coisa que sabemos é que a televisão, e agora a Internet, está afetando a duração da atenção das pessoas, e isso, no que me diz respeito, é um problema democrático, não é? Se você não tem

> paciência para pensar, então essa é uma questão democrática (Watkins em DUARTE, 2016, p. 94).

A inegável atualidade do debate sobre a Monoforma impulsionado por Watkins, especialmente em relação aos formatos e temporalidades estabelecidos nas últimas décadas pelo *streaming* e pelas novas formas da indústria, aponta também à pergunta de como podem ser as novas "formas e processos" de resistência audiovisual, quais poderiam ser as suas características, suas temporalidades, suas práticas. Quase 25 anos atrás, a última resposta que deu Watkins a essa pergunta foi *La Commune*: a produção coletiva de um objeto-filme artesanal, a partir do trabalho numa oficina de inspiração brechtiana.

5

A solução de problemas / O jogo / O sonho

> A vontade de Deus é uma espécie de impulso, o livre arbítrio é o jogo. A vontade de Deus é o Rio Tejo, o livre arbítrio é o Casino de Estoril.
>
> Diálogo de *Combat d'amour en songe*

Combat d'amour en songe (Combate de amor em sonho), filme do diretor chileno-francês Raúl (*Raoul*) Ruiz, de 2000, se inicia como um cinejornal em preto e branco sobre o primeiro dia de filmagem do próprio filme. Uma voz *off* descreve a chegada do grupo de atores ao local da cerimônia organizada pelo produtor, Paulo Branco, e pelas autoridades portuguesas (o filme foi feito em Portugal, tendo a Quinta da Regaleira, na cidade de Sintra, como locação principal).

O representante do realizador, seu primeiro assistente, apresenta num quadro negro aos atores e atrizes, sentados em torno de algumas mesas no jardim do Palácio da Regaleira, os detalhes sobre a forma em que o filme foi estruturado. "Não são mais do que 9 histórias, que se combinam de acordo com as técnicas da arte combinatória de Ramón Llull. Podemos chegar a um total de 2.000 histórias", afirma o assistente, assinalando as anotações feitas num pequeno quadro preto. Esta vontade de introduzir o jogo e as combinatórias, não apenas na estrutura narrativa, mas também como tema do filme, é um dos elementos centrais na poética de Ruiz.





Figuras 34 e 35: O cruzamento de histórias e a sua combinatória (*Combat d'amour en songe*).

Quando as histórias começam a surgir entre os primeiros cortes de *Combat d'amour en songe*, pode-se ver alternativamente aos atores sentados no jardim, escutando a explicação do assistente de direção sobre o jogo de relações que constituirá o roteiro do filme, e pode se ver as personagens, os mesmos atores, mas caracterizados como um pirata, um seminarista, um ladrão, uma ninfa, etc., que também parecem escutar a explicação a partir dos seus mundos paralelos. O peculiar da aparição destes personagens da ficção que está começando a se planificar, é que as suas caras estão inclinadas na tela, num ângulo que lembra inequivocamente o quadro "*Os Embaixadores"* (1533), de Hans Holbein o Jovem, onde um crânio aparece estendido e deformado no centro da imagem, em anamorfose, com uma perspectiva muito diferente a do resto da pintura.



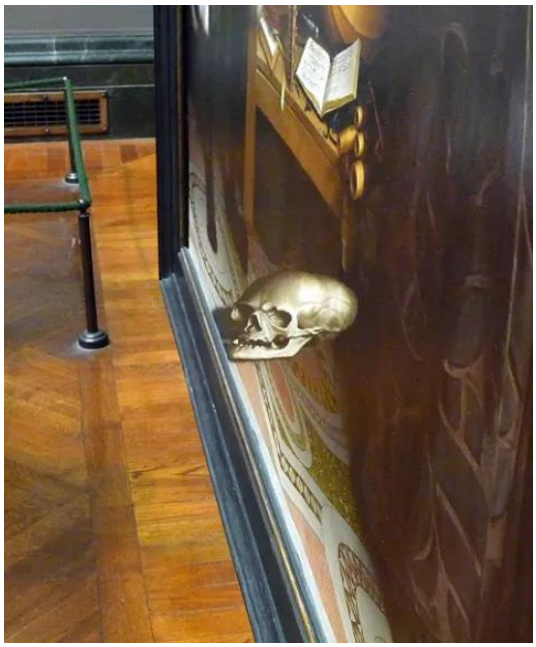


Figura 36: *Os Embaixadores* (1533), de Hans Holbein o Jovem (esquerda). Figura 37: A anamorfose do crânio, focado de um ponto à direita do quadro (direita) (The National Gallery, London, photo: Steven Zucker, CC).




Figuras 38 e 39: As personagens são apresentadas como na anamorfose de *Os Embaixadores* (*Combat d'amour en songe)*.

"Tudo está em todas as coisas": essa fórmula mágica é uma das muitas referências ao ocultismo que Ruiz utiliza tanto em seus filmes quanto em seus escritos. Se já Georges Méliès tinha iniciado uma relação estreita entre cinema e magia, Ruiz claramente pode reclamar um lugar nessa tradição. A conexão entre magia e artesanato fica por conta do filósofo francês Gilbert Simondon (1924-1989), que no livro *Do modo de existência dos objetos técnicos*, ao discorrer sobre a formação técnica de crianças e adultos, identifica um tipo específico de *habilidade técnica irracional*, estreitamente relacionada com o mundo infantil:

> Se uma técnica pouco racionalizada exige um início de aprendizagem extremamente precoce, o sujeito, mesmo adulto, conservará uma irracionalidade básica em seu conhecimento técnico; e o fará em virtude de uma impregnação habitual muito profunda, porque foi adquirida muito cedo. Por isso mesmo, esse técnico fará com que seu conhecimento não consista em diagramas claramente representados, mas em habilidades que ele possui quase por instinto, e confiando naquela segunda natureza que é o hábito. A sua ciência estará ao nível das representações sensoriais e qualitativas, muito próximas das características concretas da matéria; este homem será dotado de um poder de intuição e conivência com o mundo que lhe dará uma capacidade muito notável que se manifesta apenas na sua obra, e não na consciência ou no discurso. O artesão será como um mágico, e seu conhecimento será operacional e não intelectual (SIMONDON, 2007, p. 108, tradução nossa).

Autodeclarado artesão-xamã, Ruiz coloca em cena o jogo, os cruzamentos entre domínios e a "materialidade concreta" do sonho, tão relacionada com os filmes. Com uma produção ininterrupta e intensa desde a década de 1960, Ruiz foi capaz de desenvolver uma linguagem cinematográfica própria, para a qual nada é alheio. Para ele, "a combinatória pode provocar invenções que não formavam parte da história inicial, por simples vizinhança, contágio, anamorfose narrativa, etc." (RUIZ, 2013b, p 330, tradução nossa).

A convivência de imagens e objetos de natureza diferente, no quadro de Holbein, também sintetiza a procura de Ruiz em torno ao fluxo inconsciente ou pré-consciente que constitui parte

de toda imagem (RUIZ, 2013a, p. 73). Ele parece estabelecer uma prática de trabalho na demarcação de um mundo em que temas e métodos se misturam, em que uma nova chave pode surgir de qualquer lugar ou elemento.

Os Embaixadores é um dos exemplos mais célebres do uso de anamorfose na história da pintura, e também uma obra de referência no gênero das *vanitas*, uma longa tradição pictórica que por meio da representação de caveiras e esqueletos procura introduzir nas pinturas "uma reflexão sobre a vacuidade da vida e a inevitabilidade da morte" (CALABRESE, 1997, p. 66).

As referências a *Os Embaixadores* se repetem em *Combat d'amour en songe*. A própria figura do crânio é utilizada por Ruiz em vários momentos do filme como objeto de conexão entre as cenas, sempre em primeiro plano, em alusão permanente às *vanitas* da pintura medieval e clássica. Nessas cenas, o crânio já não mostra uma deformação anamórfica como em *Os embaixadores*: é o fundo o que começa a deformar-se, com conexões inusitadas e o convívio de atores e personagens de distintas histórias. Dir-se-ia que Ruiz nos arrasta até dentro do quadro de Holbein, um anverso repleto de objetos, enigmas e especulações.





Figuras 40 e 41: O crânio de Holbein, presente em *Combat d'amour en songe.*

A anamorfose é um efeito visual muito utilizado desde a Idade Média, e depois sobretudo com o advento do Barroco, para criar espaços simulados e transferir as perspectivas nas superfícies arquitetônicas, especialmente em cúpulas (CALABRESE, 1997, p. 63). Mas é possível entender a anamorfose também como um procedimento artesanal, no qual o pintor elabora uma recodificação da perspectiva, um trabalho árduo de projeção, prova, cálculo e desenho geométrico, que foi documentado em diversas oficinas de pintores e construtores ao longo da história (CALABRESE, 1997, p. 48). O resultado é uma imagem que literalmente força o espectador a mudar de lugar. O ponto de vista da perspectiva clássica fica rarefeito, o que provoca uma mudança no *status* e na atenção do espectador.

Como parte dessa longa tradição pictórica relacionada à anamorfose, *Os Embaixadores* pode ser considerado um "quadro com segredo".

> Um desafio ao próprio leitor e, ao mesmo tempo, uma espécie de dupla função da obra, com duas leituras, uma para a maioria e outra para a minoria que possui a chave adequada. Mas, como veremos, o mais importante é que *Os Embaixadores* não é apenas um jogo de passatempos destinado a surpreender, mas também um verdadeiro exercício teórico (CALABRESE, 1997, p. 48).

A caveira é somente o primeiro de uma série de desafios que Holbein inclui na pintura, novos níveis de uma codificação misteriosa, que o espectador deve desvendar. As idades dos personagens retratados, as suas afinidades políticas, seus planos e missões secretas: tudo está inscrito na imagem, em detalhes, em objetos, em gestos. *Os Embaixadores* também pode ser lido como uma história política da Europa, no meio do surgimento da Reforma e das intrigas entre a França, Inglaterra e Espanha. No profundo estudo que dedicou a esse quadro em *Como se lê uma obra de arte*, o italiano Omar Calabrese (1997), baseado nas análises do crítico lituano Jurgis Baltrusaitis, afirma que

> (...) o quadro se propõe como enigma: no ponto de vista canônico da visão (ponto de construção da perspectiva) o quadro interpela o espectador, dado que o obriga a encará-lo e, como tal, descobre-lhe minuciosamente a «verdade» da pintura. No entanto, ao mesmo tempo, o quadro desafia o interlocutor precisamente enquanto o observa: nega-lhe, no ponto canônico, a decifração de um elemento. Desta forma, convida-o a entrar num jogo com ele. Propõe-se-lhe como campo de choque-encontro, cuja aposta é a inteligência. Pede-lhe que ative novas e mais difíceis capacidades (CALABRESE, 1997, p. 48).

Em *Combat d'amour en songe* Ruiz incorpora este mesmo procedimento, mas multiplicado pelo cinema e pela arte combinatória sobre as nove histórias iniciais. Para Calabrese, em *Os Embaixadores*, a presença de algo indecifrável no primeiro plano, ao mesmo tempo que questiona o ponto de vista do observador, coloca em evidência a "verdade" da própria pintura, põe o foco no próprio suporte material, num gesto parecido ao procedimento de Ruiz, quando coloca o próprio cinema em primeiro plano, na cena que abre *Combat d'amour en songe*.

Na citação de Calabrese encontra-se outro elemento interessante: a anamorfose ainda gera "novas capacidades" no espectador, que deve experimentar até encontrar um ponto de vista. A presença temática de suportes e processos, e a sua persistência na superfície final das obras é, como já assinalamos, um dos elementos que definem o artesanato, e que poderíamos agrupar entre os que Comolli chamou de efeitos de opacidade.

A opacidade de *Combat d'amour en songe* é, antes do que nada, narrativa. O sonho também ganha uma dupla presença no filme, tanto como tema quanto como procedimento, ao incorporar ao jogo personagens que percorrem as dezenas de histórias possíveis através de situações oníricas ou alucinatórias, embora estejam ligadas em segmentos que mantêm um mínimo de verossimilhança, e que cada história insista na sua materialidade. São mundos que se cruzam e se justapõem: os piratas que fundaram uma república independente no Sul do Chile não são nem mais nem menos reais que um espelho que rouba objetos das cenas que reflete; ou que um bartender lisboeta que lê a sua vida narrada num blog na internet exatamente um dia antes de cada evento acontecer; ou que uma ninfa que comenta com um seminarista as suas habilidades sexuais nos ritos orgiásticos dos quais participa.





Figuras 42 e 43: Personagens e histórias se confundem e entrecruzam (*Combat d'amour en songe*).

Muitas vezes convivem em *Combat d'amour en songe* imagens de distintas naturezas, fantasmas, sonhos ou simples superposições que vão contaminando umas e outras histórias. Trata-se de um filme que, como obra finalizada, parece vibrar ainda sob a mão do diretor. É aquilo que alguns críticos[21] assinalaram sobre o *Tristam Shandy* (1759-1767), de Laurence Sterne: o leitor sente que está escrevendo o livro junto a Sterne. As vacilações e erros do escritor, seus gestos de confiança e cumplicidade com o leitor, parecem instalar como problema subterrâneo o próprio ato de escrever. No caso de Ruiz, trata-se da mão de um artesão, que é para ele também a de um xamã:

> Me interessam os filmes que – não importa como estejam feitos — são únicos. Filmes feitos à mão, feitos em casa, artesanais. Mas a ambiguidade está alojada no coração

[21] Os efeitos subjetivos da escrita de Sterne são parte central da análise do italiano Carlo Ginzburg em *Nenhuma ilha é uma ilha. Quatro visões da literatura inglesa* (2004); do argentino Elvio Gandolfo em seu prólogo a *Viaje sentimental por Francia e Italia*, de Sterne (1981); e do espanhol Enrique Vila-Matas em *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985).

> do problema que parece quase impossível de resolver. Artesanal é sinônimo de barato? Evidentemente não (RUIZ, 2013a, p. 95, tradução nossa).

5.1.- O artesão como xamã

Os três volumes de *Poéticas del cine* de autoria de Ruiz (escritos em francês, traduzidos ao espanhol por Alan Pauls e editados pela Universidade Diego Portales do Chile) parecem escritos como um manual de pensamento para diretores.

A força pedagógica do livro reside talvez no seu poder desencadeador de relações, nos vínculos que desperta com as mais diversas áreas da arte, da cultura e da história, algo que o próprio Ruiz descreve ao definir as listas chinesas que povoam os capítulos do seu livro: "listas exaustivas e heterogêneas de modos e/ou procedimentos que dizem respeito a uma disciplina, a uma operação do espírito, a um tema ou a uma técnica" (RUIZ, 2013a, p. 283, tradução nossa).

Se, como afirma o crítico chileno Adolfo Vásquez Rocca, "Ruiz sempre foi um cineasta foragido", é porque desde cedo estabeleceu as suas diferenças com o resto dos cineastas da sua geração, tanto com o realismo que lhe foi imposto pelo cânone político da década de 1970 no Chile (com Patricio Guzmán e Miguel Littin como figuras notáveis), bem como com o cinema social da Escola de Cinema de Santa Fé, na Argentina, da qual renunciou por divergências com seu diretor, Fernando Birri.

Além disso, Ruiz empreendeu uma batalha intelectual a favor do cinema artesanal, contra o que chama de "teoria do conflito central", ou seja, o espartilho das narrativas do cinema comercial e de Hollywood, a produção em série de ficções padronizadas e seu estabelecimento como paradigmas.

> A teoria do conflito central produz uma ficção esportiva e propõe embarcar em uma viagem na qual, prisioneiros da vontade do protagonista, somos submetidos a diferentes etapas do conflito cujo herói é ao mesmo tempo a sentinela e a presa. No final, somos libertados, retornamos a nós mesmos, apenas um pouco mais tristes do que antes. Agora só temos uma ideia na cabeça: embarcar em um novo cruzeiro o mais rápido possível (RUIZ, 2013a, p. 21, tradução nossa).

A metáfora da viagem, constitutiva da experiência da modernidade, aparece insistentemente nas palavras de Ruiz, como se a condição nômade do cinema fosse a chave para escapar da monotonia do "conflito central". Argumentando contra o empobrecimento que propõem os modelos de cinema de vanguarda, que lhe parecem intelectuais demais e pouco sedutores, e os de cinema industrial, que deixam ao espectador condenado ao "conflito central", Ruiz declara:

> Acho que há uma alternativa a esses dois tipos de cinema, e ela tem algo dos velhos ofícios, uma relação manual com o celuloide ou o vídeo, um certo espírito de *bricolagem*. Mas seu princípio não depende apenas do conhecimento do ofício, pois o objetivo principal é criar objetos poéticos, e as regras necessárias para compreender esses objetos permanecem únicas, sempre singulares, e devem ser descobertas por cada um de nós. (...) Serge Daney os distinguiu dos produtos industriais ao invocar a diferença entre uma viagem real e uma estadia organizada. O que torna uma verdadeira jornada única são os acidentes mágicos, as mudanças de ideia, as descobertas, as maravilhas inexplicáveis, o tempo perdido e recuperado no final do filme. Em uma viagem organizada, no entanto, o prazer vem do respeito sádico pelo programa (RUIZ, 2013a, p. 96, tradução nossa).

Algo parecido aponta o inglês Peter Watkins, quando critica a monoforma das narrativas do cinema industrial:

> Costumo comparar a estrutura narrativa *hollywodense* com uma montanha russa: uma viagem cuidadosamente desenhada na qual as emoções do espectador estão perfeitamente previstas. Os trilhos dessa montanha russa são a estrutura narrativa, que sobe e desce alternando os clímax e os momentos de respiro (WATKINS, 2017, p. 56, tradução nossa).

Essas estruturas dramáticas e a sua adoção massiva na indústria cinematográfica formam para Ruiz "um sistema normativo cujos produtos, além de invadir o mundo, impuseram suas regras na maioria dos centros audiovisuais do planeta" (RUIZ, 2013a, p. 23, tradução nossa). No seu manifesto "Por um cinema xamânico", incluído em *Poéticas del cine*, Ruiz propõe explodir as pontes narrativas e embaralhar os mundos, e compara o trabalho do realizador com a viagem extática de um xamã:

> Estou falando, basicamente, de um cinema capaz de inventar uma nova gramática cada vez que passa de um mundo a outro, capaz de produzir uma emoção particular diante de cada coisa, animal ou planta, apenas modificando o espaço e o tipo de duração. Mas isso implica uma prática constante, tanto de atenção quanto de distanciamento, a capacidade de passar ao ato de filmar e um momento depois retornar à passividade contemplativa (RUIZ, 2013a, p. 112, tradução nossa).

Em *Combat d'amour en songe*, a estrutura narrativa parece construída sob a consigna de negar qualquer possibilidade de um conflito central. Ruiz tomou a ideia para o filme e o seu título do livro incunábulo *Hypnerotomachia Poliphili*, traduzido como *A Batalha de Amor em Sonho de Polifilo*, editado na Veneza em 1499 e atribuído ao frei Domênico Francesco Colonna (1433-1527), ainda que também tenha sido atribuído ao arquiteto e matemático Leon Battista Alberti (1404-1472), e ao editor e tipógrafo Aldus Manutius (1449-1515). Foram talvez estes mistérios os que levaram Ruiz a trabalhar a partir do livro, uma alegoria na qual Polifilo persegue a sua amada Polia através de uma paisagem de sonho, e deve superar diversos obstáculos para alcançá-la.





Figuras 44 e 45: Xilogravuras de *Hypnerotomachia Poliphili* (Biblioteca Nacional de España).

A Batalha de Amor em Sonho de Polifilo inclui 171 xilogravuras, algumas das quais, segundo a *Biblioteca Nacional de España*, sofreram posteriormente censura com fogo em algumas páginas, devido ao seu conteúdo erótico[22]. Na sua oficina de Veneza, o editor Aldus Manutius (Aldo Manúcio), famoso por popularizar a tradução e publicação de antigos textos latinos e gregos em formatos pequenos e portáteis, introduziu inovações à imprensa de tipos móveis criada algumas décadas antes pelo joalheiro e ourives Johannes Gutenberg. Ao que parece, *Hypnerotomachia Poliphili* foi feito sob encomenda, e as xilogravuras não provocavam muito orgulho ao editor. "De fato, seu nome aparece, discretamente, no final da errata, na última página do livro, apesar de este ter se tornado uma obra-prima da sua produção"[23]. Nos seus livros, Aldo Manúcio colocava a rubrica da sua oficina, na velha tradição artesanal de assinar os objetos criados: o lema *Festina lente* (apressa-te devagar) junto à imagem de uma âncora e um golfinho, duas figuras que, como é de se esperar, se repetem no filme de Ruiz.

O caráter onírico do livro é complementado pelas outras muitas histórias e anedotas que Ruiz incorpora no filme. Uma delas tem a ver com dois piratas que perseguem um ao outro durante todo o filme, à procura de 22 anéis e um mapa para um tesouro.

> A história tem um pano de fundo real: no início do século, Ricardo Latcham, um jovem de 20 anos, simples funcionário da Biblioteca Nacional do Chile, é contatado por um caçador de tesouros. Eles viajam juntos para Guayacán, no norte do país. Lá eles descobrem um tesouro inesperado, que não contém ouro, mas apenas textos em hebraico, grego, árabe e tuareg, que reconstroem a história, a vida e os milagres da

[22] Como por exemplo, o falo do Príapo no exemplar INC/1357 da *Biblioteca Nacional de España*. Consultado em https://www.bne.es/es/colecciones/incunables/incunables-grabados/hypnerotomachia-poliphili, 12/01/2025.
[23] Ficha catalográfica da *Biblioteca Nacional de España*, tradução nossa. Consultado em https://www.bne.es/es/colecciones/incunables/incunables-grabados/hypnerotomachia-poliphili, 12/01/2025.

> Irmandade da Costa, famosos piratas que fundaram uma república anarquista (RUIZ, 2013b, p. 234, tradução nossa).

Na verdade, Ruiz faz referência ao enredo da novela de ficção *El tesoro de los piratas de Guayacán: relación verídica*, publicada em 1935 por Ricardo Latcham Cartwright em Santiago de Chile. A *"relación verídica"* do título parece sugerir ironicamente que essa história, assim como as outras que se entrecruzam em *Combat d'amour en songe*, ainda necessita afirmar-se na ficção, num jogo de espelhos entre versões e novas variações criadas pela combinatória.

> Para que a combinatória gere emoções poéticas, os temas não devem depender simplesmente do acaso, nem podem ser muito diferentes entre si. Eles precisam ser obsessões. Todos nós temos obsessões em nossas cabeças e corpos: uma mania, um jogo de números, um amante invisível, um ato heroico a ser realizado, um crime delicioso cometido ou prestes a ser cometido, um esporte, um momento eterno. É aí que você tem que encontrar o tema mágico. Uma primeira combinatória o fará girar em torno do plano secreto, para lhe dar gravidade e peso. A segunda combinatória gerará cenas dotadas daquela força poética que nasce da sensação de estar em lugares diferentes ao mesmo tempo, de instabilidade e da incerteza. Assim, as imagens podem se tornar ao mesmo tempo abstratas e concretas, arquetípicas e cotidianas, plurais e intensamente particulares (RUIZ, 2013a, p. 138, tradução nossa).

No seu método existe uma seleção de materiais, que não podem ser muito diferentes entre si: obsessões que compõem a trama de livros, simulações e versões "verídicas" que Ruiz constrói para cada filme, no que parece uma conduta de trabalho. Ruiz está normalmente rodeado por autores, atores e personagens fantasmas. A novela *L'esprit de l'escalier* (O espírito da escada)[24], que Ruiz publicou em francês pouco antes de morrer, é uma obra coral, que começa com um diálogo fantasma em torno aos participantes de uma sessão de espiritismo, enquanto descem um a um os andares da partir do sétimo piso. A novela *Tutte le nuvole sono orologi* (Todas as nuvens são relógios), firmada com o pseudónimo Eiryo Waga, foi escrita por Ruiz originalmente em francês e publicada em italiano em 1991, em Bolonha, como uma novela policial japonesa, e ao mesmo tempo uma discussão sobre o ensaio de Karl Popper *Of Clouds and Clocks*, sobre sistemas mensuráveis e sistemas não mensuráveis (como as nuvens).

A obra de Ruiz é infindável. Entre os anos 1963 e 2011, ano da sua morte, dirigiu mais de 200 obras cinematográficas, entre curtas, longas e séries de televisão, o que resulta em pouco mais de quatro filmes ao ano. Em várias entrevistas, Ruiz brinca que quando alguém diz que assistiu a todos os seus filmes, está mentindo. "Eu mesmo não assisti a todos os meus filmes!",

[24] *L'esprit de l'escalier* é uma expressão que em francês se refere às ideias que aparecem depois de uma discussão, quando já é tarde demais para o debate.

ironizava o diretor. De fato, para o escritor e crítico Alan Pauls, uma categoria importante na obra de Ruiz são os "filmes inconclusos",

> (...) uma tipologia infeliz que Ruiz, talvez como ninguém no cinema latino-americano e poucos no mundo, soube repatriar da dimensão do acidente (e portanto do lamento) para convertê-la num novo gênero, estranho, estranhamente deliberado, onde a violência de um fim abrupto, imprevisto, não é exatamente (ou não somente) uma contingência exterior, atribuível a forças mais ou menos conhecidas (crises orçamentárias, diferenças com produtores, emergências políticas), senão o motor obscuro e cego que anima o filme, e até a sua marca de fábrica (PAULS, 2015, p. 2, tradução nossa).

A dispersão dos seus interesses, comprovada pelas suas produções no teatro, na literatura, pelas vídeo-instalações ou pelas várias óperas que encenou, se reflete na estrutura anti-dramática dos seus filmes, e no caráter errático das suas personagens. Para Alan Pauls, os heróis do Ruiz caem sempre em

> (...) certa propensão, traída por esses curto-circuitos que são os desfalecimentos, os esquecimentos, os raptos de distração, a desistir da aventura que tem empreendido. Toda personagem ruiziana oculta um desertor; em todo protagonista se esconde um fugitivo que renuncia e declara, como Bartleby, que "preferiria não fazê-lo" (PAULS, 2015, p. 2, tradução nossa).

5.2.-A hipótese do sonho

Em seu Diário, Ruiz escreve que descobriu a estrutura dramática de *Combat* enquanto dormia:

> Encontrei durante o sono a maneira de fazer convergir todas as histórias. Usei um princípio muito simples: agreguei histórias claramente erráticas, o que permite aceitar outros fios soltos, e pus em primeiro plano elementos secundários do roteiro (que inclusive havia pensado em cortar) (RUIZ, 2017, p. 392, tradução nossa).

Frente a impossibilidade de uma síntese, para Ruiz o tratamento mais apropriado para o filme é a completa inflação de elementos e situações, conectados através dos sonhos. Uma ideia simples para resolver um problema complexo, algo que poderíamos associar ao que Sennett chama de "lição da força mínima", isto é, a capacidade do artesão de ter autocontrole e de economizar energia na tarefa (SENNETT, 2015, p. 188). Nas suas notas sobre a produção de *Combat*, Ruiz deixa ver o grau de improvisação da narrativa: "Eu escrevia a combinação e também os diálogos enquanto avançavam as filmagens. Começava a trabalhar às 4 da manhã, às 6 entregava os textos para tradução e às 9 os atores sabiam o que tinham que fazer" (RUIZ, 2013b, p. 234).

Na dramaturgia do sonho de *Combat d'amour en songe*, nada é secundário. No filme, os elementos se conectam por equivalências visuais, e não por condições ou razões: um espelho circular é a janela através da qual aparece uma mulher capaz de roubar almas e qualquer tipo de objeto. O espelho-ladrão, ao roubar uma pintura mágica, também arrasta as personagens da pintura, fantasmas de piratas abismados em suas coleções de objetos e gestos herméticos. Uma dramaturgia monstruosa e ornamental, na qual tudo importa.

Ao considerar essas "dramaturgias do sonho" no cinema, Ismail Xavier propõe o "Modelo onírico" (XAVIER, 2005, p. 110), que tem um dos seus fundamentos no cinema "herético e alquimista" de Jean Epstein. "Na sua batalha contra o naturalismo e o cinema narrativo, a sua imagem é uma transubstanciação do real e seu discurso poético é uma reivindicação pelos direitos e pela legitimidade de uma visão mágica do mundo" (XAVIER, 2005, p. 111). Poderíamos colocar Raúl Ruiz nesta genealogia, da qual também forma parte o cinema surrealista, ao qual Ismail Xavier define em seus métodos e materiais.

> O discurso cinematográfico [surrealista] não deve imitar o verossímil (denominador real), tal como na decupagem clássica. Ele deve imitar a articulação dos sonhos, a lógica de uma experiência que é o "preenchimento do desejo" por excelência. Para tal, ele está melhor equipado do que qualquer outra modalidade de instrumento à disposição do poeta: o seu material (imagens visuais e sonoras) apresenta exclusiva afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente (tal como entendido por Freud). Justamente o inconsciente que o discurso surrealista, dentro de condições diferentes das do sonho propriamente dito, quer expressar (XAVIER, 2005, p. 113).

Ainda com certa "contaminação" do discurso progressista do cinema como "síntese moderna de todas as artes" (XAVIER, 2017, p. 52), o cinema surrealista alimentou esperanças sobre outro tipo de máquinas de sonhos, alternativas às da indústria de Hollywood. Em palavras de Ismail Xavier, o cinema de Epstein é exemplar do que define como "Modelo onírico":

> A identidade do objeto ou da pessoa que vemos na tela é relativa; vemos sempre particularidades. A experiência cinematográfica mostra que a unidade do espaço é uma ficção em nossa cabeça. E o princípio de causalidade deixa de nos aparecer como algo inerente à natureza. O cinema é uma reeducação pelo absurdo. Principalmente quando o cineasta sabe organizar o material de modo a produzir uma ficção mágica capaz de deflagrar a experiência reveladora. Para tal, ele deve seguir a "inteligência do próprio cinema", desta máquina de sonhos, que nos demonstra a relatividade de tudo e a equivalência das várias formas possíveis (XAVIER, 2005, p. 110).

A visão de Epstein representava as primeiras 5 décadas de cinema. Ele, que tinha sido assistente de Auguste Lumière e tinha tido como assistente a Luis Buñuel, ainda exaltava em 1947 – pouco tempo depois da Segunda Guerra Mundial – as possibilidades do cinema como máquina de sonho e pensamento. No livro *O cinema do diabo*, publicado em 1947, defende com ironia a inevitabilidade "diabólica" do cinema:

> Na verdade, não se poderia caracterizar melhor a cultura cinematográfica do que dizendo que torna o pensamento mais visual. Depois do Homem artesão e do Homem culto, vemos assim aparecer o Homem espectador, nova subvariedade do Homem raciocinador. A ciência por raciocínio, lenta, abstrata, rígida, vem se misturar com o conhecimento pela emoção, isto é, pela poesia, rápida, concreta, flexível, capturada diretamente sobretudo pelo olhar. Paradoxalmente, este retorno ao concreto é também um retorno para o místico. Misticismo de uma beleza, de um bem, de uma verdade já não imutável, mas perpetuamente móvel, sempre relativo, infinitamente transformável. A velha batalha entre antigos e modernos se define. O novo homem da rua, o novo francês médio, tomou partido pelo movimento contra a forma, pelo futuro contra a permanência. E, claro, a cinematografia tem algo a ver com isso. Se isso é obra do Diabo… bem, a cinematografia é má, e já nem é tempo de declarar guerra santa: foi perdida antecipadamente (EPSTEIN, 1947, p.80, tradução nossa).

A confiança de Epstein no "conhecimento pela emoção" e a volta a um "concreto" paradoxal e "místico" lembram das preocupações dos românticos (John Ruskin e William Morris), mas Epstein já não é um "homem artesão", senão um homem do progresso: a batalha contra o demônio "inventor" já foi perdida. Para Epstein, o cinema como pensamento implica uma verdade "perpetuamente móvel", "relativa", e "infinitamente transformável".

Menos optimista que Epstein, em 1953 o seu antigo assistente Luis Buñuel pronuncia a conferência "Cinema: instrumento de poesia", na qual critica as formas cinematográficas de Hollywood, denunciando que "o mistério, o elemento essencial de qualquer obra de arte, está em geral ausente dos filmes" (Luis Buñuel, apud XAVIER, 2005, p. 111). A máquina dos sonhos sai das mãos do artífice surrealista e se torna mero instrumento da indústria. Nas palavras de Ismail Xavier, essa passagem reforça a pertinência de qualquer aproximação onírica ao cinema:

> (...) tal afinidade entre material cinematográfico e material do inconsciente é dado fundamental para Buñuel e seus companheiros; é por aí e não através de fidelidades prosaicas a um falso real que se encontra a via liberadora, o poder transformador do cinema. O escândalo para o surrealista é que a produção dominante alimenta-se em parte desta afinidade, para não produzir senão o filme inofensivo e nivelado pelas limitações da sociedade. O cinema dominante trai as suas raízes inconscientes e representa a vitória da autoridade e do conformismo sobre o "senso de liberação" e sobre o desejo de subversão da realidade, afirmados na experiência onírica (XAVIER, 2005, p. 114).

Contra a autoridade e o conformismo de Hollywood, o "instrumento de poesia" de Buñuel significa criação original e única, o "mistério" e o perigo do sonho "liberador". Trata-se de uma categoria na qual cabem os filmes de Raúl Ruiz. Longe da condenação inexorável ao "conflito central", os filmes de Ruiz parecem pertencer a um mundo onírico, eles próprios desenhados como objetos lúdicos abertos à experiência do espectador.

Combat d'amour en songe não é a primeira incursão de Raúl Ruiz nesta gramática do cruzamento entre domínios, objetos e sonhos. Baseado livremente no livro *O Baphomet*, de

Pierre Klossowski, o filme *L'Hypothèse du tableau volé*, que Ruiz realizou na França em 1978, apresenta um colecionador de arte que tenta desvendar o mistério em torno de uma série de pinturas do pintor esotérico Tonerre e o desaparecimento de uma das pinturas da série. O colecionador visita uma grande mansão em cujos jardins e salas as pinturas de Tonerre são reproduzidas usando a técnica de *tableaux vivant*. Para Ruiz, a presença de corpos reais nessas representações das pinturas, com os movimentos imperceptíveis e os corpos trêmulos dos atores, tinha a missão de reviver a tensão dos modelos reais que eram usados para pintar os quadros (RUIZ, 2013a, p. 66, tradução nossa). Aqui é possível encontrar um aspecto claramente artesanal: os movimentos involuntários, que outros poderiam considerar uma imperfeição ou um erro, nas mãos de Ruiz se tornam um elemento de ligação entre diferentes temporalidades. Essa estranheza levanta a suspeita de que estamos lidando com uma rede de simulações.

Mas uma cena em particular nos permite vislumbrar outra preocupação de Ruiz. Cansado, o colecionador senta-se enquanto especula sobre os elementos das pinturas e sobre a história sombria de amor e traição que algumas das pinturas retratam. Uma voz em *off* dialoga com os silêncios da fala do colecionador. Aos poucos, ele adormece, mas sua voz continua, como um sussurro, especulando sobre a pintura roubada. Neste jogo, o espectador é envolvido nos dois aspectos da palavra sonho: materialidade biológica e poder imaginativo. Embora Daney tenha considerado esta cena como uma evidência de quão frágil é a nossa relação com o mundo, e Alan Pauls apontou a mesma cena como o surgimento de "um sujeito sem raízes e perplexo ao qual a doxa pós-moderna logo vai nos acostumar" (PAULS, 2015, p. 3, tradução nossa), Ruiz não se enquadra na solenidade dessas análises. Para ele, trata-se de um jogo. A soneca do colecionador é, na verdade, nas palavras de Ruiz, um "ponto hipnótico", uma espécie de "plataforma de lançamento para a imaginação".

> Imaginemos o momento de um filme em que convergem todas as distrações hipnóticas: aquele ponto em que nós, os espectadores, adormecemos, real ou metaforicamente, quando perdemos o fio da história e, apesar desse desinteresse, não temos a intenção de sair da sala, mas exatamente o oposto. A partir desse momento podemos finalmente dizer que estamos num filme (RUIZ, 2013a, p. 145, tradução nossa).

A obsessão de Ruiz pelo sonho ocupa uma das últimas cenas de *Combat d'amour en songe*, quando o bartender cuja vida é descrita num blog com um dia de antecedência conhece numa boate a uma mulher, cuja vida também é descrita num blog, mas com 48 horas de antecedência. O absurdo neutraliza-se com hipérbole e humor. Mais tarde, a mesma mulher (a atriz Elsa Zylberstein, que também interpreta uma freira e uma ninfa), está na sua casa, e mostra para o bartender (o ator Melvil Poupaud, que também interpreta um seminarista) um livro da

sua biblioteca. Na capa do livro pode-se ler *Combat d'amour en songe*. “É o livro do qual te falei, um livro esotérico – ela diz – escrito por uma seita de dorminhocos, que se chama Igreja Onírica”. “Compram cinemas e os convertem em lugares para dormir, – continua ela – fazem clínicas de Hipnoterapia”. Nesse breve diálogo humorístico, Ruiz oferece o sonho (e o sono) alternativo ao comum destino de muitas salas de cinema convertidas em igrejas evangélicas durante as décadas de 1980 e 1990 nas cidades de América Latina.





Figuras 46 e 47: O livro entra em cena (*Combat d'amour en songe*).

5.3.- Objetos, brinquedos, simulacros

Um elemento de *Combat d'amour en songe* que faz parte do universo de Ruiz, e que também está presente em *Os Embaixadores* são os objetos e amuletos. Em diversas cenas do filme são desenvolvidas espécies de duelos ou desafios, nos quais as personagens apresentam seus objetos sobre uma mesa, para medir seu valor. Amuletos, miniaturas, joias, moedas, cruzes, muitos anéis, mas também pinturas, espelhos, livros, que permitem às personagens desenvolver gestos, interagir com as formas e superfícies, viver no filme, e até às vezes encontrar seu próprio destino. A profusão de objetos também parece funcionar como aquele pano de fundo de consciência necessário para lembrar dos sonhos: nos apegamos ao reaparecimento desses objetos, uma espécie de âncora na experiência onírica que nos permite manter unidas algumas das identidades intercambiáveis. Também aqui, como no artesanato, aprendemos dos objetos e dos materiais. A lembrança de um sonho geralmente começa com a lembrança desses elementos materiais ou de algumas das suas características.

Adolfo Vásquez Rocca descreve uma conversa com Raúl Ruiz na qual se pode vislumbrar que essa introdução de objetos é, novamente, não apenas um método, mas também um tema na vida do diretor:

> Durante suas caminhadas ele compra objetos aleatórios. E quando ele coleta um certo número de novos objetos que despertam sua curiosidade, ele começa a brincar com eles. Faz listas, ordena-as, mistura-as, depois isola dois ou três objetos e tenta imaginar uma cena com esses três. Esses são exercícios que você faz regularmente. Tudo isso, ele sustenta, é inútil – no sentido produtivo imediato – e é por isso que ele o deixa de lado ao escrever um roteiro, mas constitui um repertório de histórias feitas apenas com objetos. No entanto, ele [Ruiz] ressalta, "na hora de filmar, quando arrumo tudo no plano, lembro-me de certos automatismos, coloco os objetos de uma forma que já está dramatizada porque é atravessada pela lembrança dessas microficções que eu criei" (VÁZQUES ROCCA, 2010).

Esses pequenos tesouros são ecos de uma infância imersa na literatura e no cinema de piratas, que Ruiz faz questão de exaltar. Esse mundo infantil e suas fantasias conectam-se com as ideias de Walter Benjamin. Miriam Bratu Hansen nos lembra que para Benjamin, o jogo "contempla tanto a possibilidade de que a criança utilize brinquedos como que improvise a partir da utilização de distintos objetos, desperdícios e entornos" e especialmente "na afeição da criança à simulação criativa, o tipo de jogo no qual gosta de fazer de conta que é outra pessoa ou coisa" (BRATU HANSEN, 2019, p. 304, tradução nossa).

"Quando falo da função xamânica do cinema, o que tento dizer é que o cinema que me interessa é sempre uma viagem entre mundos diferentes" (RUIZ, 2013a, 94, tradução nossa). Ruiz concebe o cinema como espaço do imprevisto e da multiplicação de conflitos, espaços e tempos. Se algo se pode afirmar sobre o cinema de Ruiz é que a sua vocação, tanto em termos de imagem como de narrativas, é inequivocamente barroca. Mas o que define essa qualidade? O francês Serge Daney indica que os filmes de Ruiz "somente são 'compreendidos' (quero dizer que não se sente que não se entende nada) no momento em que são assistidos, no presente da experiência de assisti-los", mas que fora dessa experiência,

> (...) eu não teria sido capaz de contar a história ao meu melhor amigo. Aqui está uma característica barroca. O roteiro, como todo o resto, é um *trompe-l'oeil*. Você só pode ser enganado a uma certa distância, mais um passo, e você nem sabe mais que pode ser enganado (DANEY, 2010, p 38, tradução nossa).

Nas suas escolhas, Ruiz sempre está ao lado da exuberância e da opulência do barroco. Longe de considerar o signo como traço do real, a aposta de Ruiz está nos caminhos que o simulacro abre, seja como fonte de exploração e aproveitamento do real, seja como ferramenta de invocação de outras realidades possíveis ou virtuais. Porém, Ruiz atua na contramão do que a simulação propõe no campo da ciência, definida como uma técnica de pesquisa onde o importante é registrar as variações nos parâmetros de um sistema controlado, em um experimento previsível. Este também é o simulacro da indústria, baseado na repetição, na previsibilidade e na velocidade. Pelo contrário, o simulacro é em Ruiz a construção de uma

realidade porosa, que perverte as regularidades do sistema e propõe variações que recombinam continuamente esse sistema com outras realidades com regras e regularidades diversas.

Para Daney, a narração é o "canto da sereia" no cinema de Ruiz. "A sua textura é enlouquecedora, a sua sedução imensa. Mas afinal, ela não existe para dizer a verdade, mas para representar algo ou alguém: um morto. A narração é testamentária, e nos filmes de Ruiz morre-se facilmente" (DANEY, 2010, p. 37, tradução nossa). Para Pascal Bonitzer, nos filmes de Ruiz "a narração que pretende preencher as lacunas da imagem (elipse e visão parcial) na verdade as aprofunda, afundando-as num delírio ou numa mentira vertiginosa e desavergonhada" (BONITZER, 2010, p. 31, tradução nossa). Aqui a atenção não pode deixar de bifurcar-se, perder-se entre sons, objetos, luzes, sombras e texturas.

> Todo mundo associa unidades de memória, apesar dos acontecimentos que aparecem justapostos na nossa memória nunca terem estado juntos na realidade. Todos nós temos uma quantidade colossal de sequências cinematográficas potenciais, coexistindo num espaço tênue e num tempo muito curto. São sequências intercambiáveis, que se sobrepõem. Todos esses filmes dormem em nós. Um filme narrativo comum oferece um vasto ambiente no qual nossas sequências cinematográficas potenciais se espalham e desaparecem. Um filme xamânico, ao contrário, apresenta-se mais como um campo minado que, ao explodir, provoca reações em cadeia nessas sequências cinematográficas e permite que determinados eventos ocorram (RUIZ, 2013a, p. 98, tradução nossa).

Para Ruiz, essa "atualização de mundos" provocada pela explosão apenas acelera a substituição e o rearranjo dessas sequências. Num filme xamânico, a viagem por diferentes dimensões exige um espectador emancipado.

O "campo minado" de Ruiz (que faz lembrar de Benjamin e a sua "dinamite dos décimos de segundo" do ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica) funciona em *Combat d'amour en songe* a partir dos saltos e interrupções. Contra o fluxo causal da transparência, a carga explosiva da interrupção, cuja "função capital" é "desviar e abrir, fazer que as coisas saiam do trilho: fazer delirar" (PAULS, 2015, p. 4, tradução nossa).

Viagens entre mundos, hipérbole e resistência contra a armadilha do "conflito central": o cinema xamânico de Raúl Ruiz sugere a possibilidade de um artesanato onírico, inusitado e lúdico, de frente à *indústria dos sonhos* de Hollywood.

6

A inteligência artesanal

> A necessidade de sensação como vício supremo. A associar com dois dos sete pecados capitais. Quais? A profecia de que os homens se tornariam cegos por excesso de luz elétrica e desvairados pela velocidade da transmissão das notícias (*Passagens*, BENJAMIN, 2007, p. 934).

Sennett afirma que na tradição do artesanato as "recompensas emocionais oferecidas pela habilidade artesanal na consecução de uma perícia são de dois tipos: as pessoas se ligam à realidade tangível, e podem orgulhar-se do seu trabalho" (SENNETT, 2009, p. 31). Algo parecido diz o carpinteiro e escritor norte-americano Peter Korn, no seu livro *Why We Make Things and Why It Matters: The Education of a Craftsman* (2013), sobre a motivação detrás do trabalho artesanal:

> As respostas que encontrei – depois de considerar o trabalho das minhas próprias mãos, através da educação prática de toda uma vida no artesanato, e através de experiências compartilhadas com outros – todas parecem me levar a uma verdade fundamental: praticamos artesanato como um processo de autotransformação (KORN, 2013, p. 3, tradução nossa).

Esta referência à autotransformação encontra-se em Sennett nas figuras da metamorfose e da experimentação, e reconduz à consideração do "artesanato como um impulso humano básico de querer fazer um bom trabalho, pelo trabalho mesmo" (SENNETT, 2009, p. 19).

Prática e prova, mas também erro e imaginação. Há certamente um elemento de prazer na concepção de artesanato que propõe Sennett, que resgata o espírito romântico de John

Ruskin e William Morris do trabalho prazeroso. Sennett se diz partidário de "um materialismo cultural amigável para os sentidos, que quer mapear onde o prazer se encontra, e como ele está organizado" (SENNETT, 2009, p. 18). No teatro de Brecht é possível ver um exemplo no qual o prazer pelo processo é condição para o desenvolvimento do ator (KOUDELA, 1991; BRECHT, 2022). Como já vimos, para Benjamin o artesanato surgiu no intercâmbio entre mestres nômades e aprendizes camponeses, num processo marcado pela incorporação da própria experiência dos artesãos na narração.

> Assim como o processo de trabalho industrial se destaca do artesanato, também a forma de comunicação correspondente a esse processo de trabalho – a informação – destaca-se da forma de comunicação correspondente ao processo de trabalho artesanal, que é a narração. (...) É preciso prestar atenção a esta correlação para se ter uma ideia da força explosiva contida na informação. Esta força explode na sensação. Com ela, arrasa-se tudo que ainda evoca sabedoria, a tradição oral, o lado épico da verdade (BENJAMIN, 2007, p. 843).

Se, por uma parte, Sennett no seu livro concentra-se nos processos da produção artesanal, por outra, investe fortemente numa espécie de "teoria da percepção artesanal", indissociável desses processos. Nesse marco, uma das suspeitas que surge dos filmes e das leituras para esta pesquisa é que o gesto artesanal é autêntico por definição, e que algo de essa autenticidade parece sobreviver à reprodução audiovisual, como marcas, pegadas, âncoras e traços do processo produtivo.

Esta suspeita repousa claramente numa reconsideração das relações entre o audiovisual e o sistema sensório-motriz, e do corpo como vértice da experiência. Nas palavras de Kracauer, trata-se do "cinema como uma matriz sensório-perceptual da experiência moderna" (BRATU HANSEN, 2019, p. 405, tradução nossa).

A partir de uma defesa de um conceito ampliado de "estética", mais ligado ao sistema sensorial do que a abordagens moralistas sobre a beleza, Susan Buck-Morrs afirma que "os sentidos conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural" (BUCK-MORSS, 2012, p. 158). Esta qualidade "incivilizável" dos sentidos, que poderia dar embasamento à persistência da materialidade na imagem, e que permitiria construir repertórios humanos relacionados a diferentes âmbitos da experiência, encontra certos limites na teoria de Walter Benjamin, sobretudo na sua ambiguidade em relação às potências e perigos do cinema. Para ele, "pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o ser humano deve atuar mobilizando a plenitude do seu ser, mas renunciando à sua aura, pois esta está ligada ao aqui-e-agora" (BENJAMIN, 2012, p. 21). Para Benjamin, a aura "não pode ser reproduzida", o que quer dizer que "é no aqui-e-agora original que consiste a sua autenticidade"

(BENJAMIN, 2012, p. 12). Poderíamos dizer que para Benjamin não há evocação possível, no âmbito audiovisual, da autenticidade artesanal, e que como vimos antes, com as formas industriais e seus fluxos de informação "arrasa-se tudo que ainda evoca sabedoria, a tradição oral, o lado épico da verdade" (BENJAMIN, 2007, p. 843).

Para Bratu Hansen, Benjamin mostra um aspecto conservador do seu pensamento na dicotomia que estabelece entre as concepções de "aura" e "massas" nas diferentes versões do seu famoso ensaio sobre a obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. Na prática, segundo a autora, ao colocar o cinema ao lado da "pobreza da experiência", na "emergência de um regime de percepção não-aurático", Benjamin acaba por "negar às massas qualquer possibilidade de experiência estética" (BRATU HANSEN, 2019, p. 180, tradução nossa).

No entanto, a definição de aura em Benjamin não é unívoca e estável. Como indica Bratu Hansen, Benjamin também vinculava a aura a uma "memória transgeracional da modernidade, uma formação capaz de permitir a assimilação não destrutiva de imagens *novas*" e somá-las ao "grande fundo de imagens da Humanidade", o que ecoa também com as ideias do próprio Benjamin sobre o "inconsciente ótico" (BRATU HANSEN, 2019, p. 213, tradução nossa).

Não podemos saber se os vestígios audiovisuais do "aqui-e-agora" das habilidades artesanais, como formas arcaicas de trabalho, poderiam reclamar a sua presença neste catálogo humano descrito por Benjamin. No entanto, Bratu Hansen assinala que a noção de uma "memória dos sentidos" se encontrava presente também nos escritos de Kracauer sobre cinema, numa passagem que lembra o "campo minado" que Raúl Ruiz identificava no "cinema xamânico":

> Kracauer caracteriza duas direções diferentes do processo onírico. O abandono do espectador, sua dissolução e sua incorporação à "realidade da câmera", por sua vez, incentiva um movimento perceptivo que se afasta do filme, por exemplo, quando um detalhe material ganha vida própria (...) e ativa nas associações do espectador "memórias dos sentidos", que devolvem o sonhador ausente a camadas esquecidas de seu ser. Gera um "fluxo de consciência" no qual as imagens na tela são misturadas com as associações privadas do espectador e os "mundos de imagens" que ele compartilha com o coletivo histórico, para usar o termo (warburgiano) de Adorno (BRATU HANSEN, 2019, p. 424, tradução nossa)[25].

[25] Com a menção aos "mundos de imagens", Bratu Hansen refere-se a Aby Warburg (1866 -1929), historiador da arte alemão que criou o *Atlas Mnemosyne*, um enorme conjunto de imagens com as quais procurava provar as permanências e reaparições de diferentes formas, gestos e motivos, desde a Antiguidade ao Renascimento. Warburg influenciou fortemente a moderna crítica de arte, e especialmente o pensamento dos integrantes da Escola de Frankfurt (MICHAUD, 2013).

6.1.- A falsa expansão das habilidades

Ainda em relação a estas "memórias dos sentidos" e os desafios que apresentam para o artesanato, um dos casos de análise de Sennett no seu livro é o desenho assistido por computador, conhecido como CAD (*computer-aided design*). A sua irrupção no mundo da construção civil na década de 1990 provocou mudanças profundas nas habilidades, e segundo Sennett afetou a própria percepção do espaço por parte dos arquitetos. Para o autor, a visita ao espaço antes de um projeto arquitetônico é insubstituível, porque "o espaço fica impregnado na mente" (SENNETT, 2009, p. 51). Se bem o CAD reduziu abruptamente os tempos e custos do trabalho, segundo Sennett, separou os projetistas da materialidade do processo, e seu uso reduziu a qualidade dos projetos em relação a sua adaptação na construção, devido a esse divórcio originário com o espaço.

Neste sentido, haveria o risco, para Sennett, de uma falsa expansão das habilidades através de ferramentas como o CAD, um processo no qual "as pessoas servem simplesmente como testemunhas e consumidoras dessa habilidade em expansão, sem participar realmente dela" (SENNETT, 2009, p. 56).

De forma sugestiva, ao se referir ao crescimento do desperdício como nova externalidade do capitalismo, Sennett assinala que os consumidores, na verdade, estão comprando a potência virtual dos novos objetos, mais do que a efetivamente usada: "o novo automóvel pode disparar a 160 quilómetros por hora, embora o motorista esteja mais frequentemente engarrafado no trânsito" (SENNETT, 2009, p. 127). Essa relação inversa entre qualidade e quantidade é para Sennett constitutiva das tensões entre artesanato e capitalismo.

O audiovisual parece, desde este ponto de vista, como o veículo mais pertinente para uma "falsa expansão das habilidades", e também a mais efetiva forma de consumo da potência virtual que pode oferecer o engajamento artesanal. Em outras palavras: as pessoas como testemunhas e consumidoras passivas da potência artesanal das imagens, uma potência baseada na evocação da realidade tangível e na valorização da originalidade e do esforço.

Considerados como mercadoria, os produtos audiovisuais em todas as suas formas não deixam de responder a um "duplo caráter", em termos de Marx, como produto do "trabalho concreto" (manifestado no valor de uso) e do "trabalho abstrato" (manifestado no valor de troca).

Se a imagem artesanal tem a ver diretamente com o trabalho vivo e concreto de criação, também existe um valor de troca dessa imagem, que poderia relacionar-se, entre outras coisas, com a potência virtual daquele "prazer de fazer um bom trabalho". Este valor de troca e as suas

derivações poderiam explicar, por exemplo, o uso do conceito de "artesanal" como estratégia publicitária do capitalismo, que busca associar às mercadorias atributos como a dedicação, a originalidade, a confecção manual, a maior qualidade e até a exclusividade. É surpreendente conferir que tudo pode hoje ser associado ao *artesanal* no mundo da publicidade, desde um pão de forma industrial até um serviço de lava-jato de carros. A própria "condição artesanal" parece ter se tornado um produto de consumo, o que confirma a potência do enfoque artesanal, e ao mesmo tempo verifica a domesticação do conceito.

6.2.- Artesanato como compensação

Seguindo a ideia da "falsa expansão das habilidades", a imagem sobre o artesanato parece ocultar também uma forma de experiência parasitária, ou de segundo ordem, na qual o acesso ao mundo material é de alguma forma reconstituído pelo espectador. Citando a Roger Callois, Bratu Hansen lembra do surgimento dos *hobbys* como mecanismo de compensação diante da alienação industrial, mecanismo no qual "o trabalhador se torna artesão":

> Em uma passagem que ecoa Benjamin, ele [Roger Callois] observa que "a civilização industrial deu à luz uma forma especial de ludus, o hobby". Ele classifica o hobby com uma série de outras ocupações que funcionam principalmente como "uma compensação pelo dano à personalidade causado pela escravidão ao trabalho de caráter automático e insignificante". Ao envolver máquinas de maneiras lúdicas (construindo modelos, colecionando, inventando dispositivos, etc.), "o trabalhador, que assim se torna artesão… vinga-se da realidade, mas de uma forma positiva e criativa". O hobby responde, portanto, a "uma das funções mais elevadas do instinto de brincar". "Não é surpreendente", conclui Caillois, "que uma civilização técnica contribua para seu desenvolvimento, até mesmo para fornecer compensações por seus aspectos mais brutais" (BRATU HANSEN, 2019, p. 312, tradução nossa).

O *hobby*, e especificamente a figura do *amateur* no âmbito do cinema, que como vimos também exerce um papel complementar à indústria (FOSTER, 2016), permitem pôr em relação as recompensas emocionais oferecidas pelos gestos artesanais e explorar a persistência no âmbito audiovisual de formas de engajamento específicas de um passado artesanal.

A busca pelas sensações de cunho artesanal que o *hobby* proporcionava ao operário parece ter continuado em alguns formatos atuais de vídeo nas redes sociais. Exemplo deste tipo de produções abundam no YouTube, na forma de vídeos sobre uma infinidade de habilidades humanas: recuperação de objetos antigos, restauração de brinquedos, reforma de casas, conserto de automóveis, e muitos outros tópicos relacionados diretamente ao prazer de "fazer um bom trabalho, pelo trabalho mesmo"... e pela monetização das visitas, e o consumo associado aos *hobbys*. O YouTube pode ser considerado, neste sentido, uma nova e maior

Encyclopédie de registro das habilidades humanas, desta vez transformadas elas mesmas em mercadorias num mercado de escala planetária.

Se, por um lado, esses tipos de materiais podem ter valor educativo para outros artesãos ou simples interessados na matéria, é possível conjecturar que essa reconstituição permanente de pequenos universos cotidianos, com suas repetições e omissões, recortes e *time-lapse*, pode estar perfurando lentamente o próprio valor da imagem.

O registro de vídeo frenético e permanente dos celulares dos espectadores de megashows de música, que parecem observar mais as suas telas que o próprio show, assim como a atitude autorreferencial dos turistas nas *selfies*, parecem apontar a uma experiência sempre mediada (e até substituída) pela imagem. Um exemplo brutal desta tendência podem ser os vídeos de *reacts* (reações frente a outros vídeos) ou de *unboxing* (tirar da caixa produtos novos), que se encontra permanentemente no fluxo do YouTube, TikTok, Instagram ou Facebook. Na cultura dos jogos *on line*, por exemplo, a gravação das partidas, que inclui o regime de som e imagem da tela do jogo junto com as próprias reações do jogador, usualmente numa tela menor inserida num canto do plano, muitas vezes é utilizado como matéria prima para outros vídeos de *reacts*, que incorporam comentários de outros jogadores e influencers enquanto assistem àquela partida. Trata-se, portanto, de um *react* de *react*, se considerarmos as reações do primeiro jogador. Uma *mise en abyme* de *reacts*, na qual a imagem fica cada vez mais longe do seu "aqui-e-agora", nos termos de Benjamin, isto é, longe de qualquer vestígio de aura.

Já seja na forma de *reacts*, *unboxing*, *POV* (ponto de vista) ou outras categorias audiovisuais em permanente mutação, esta experiência parasitária parece expandir-se nos novos formatos breves de vídeo, nos quais a imitação, a recriação e a repetição parecem os procedimentos mais comuns, num esforço por impor modas, padrões de consumo, ou por difundir e programar respostas e comportamentos sociais ou políticos. Neste sentido, ao analisar a tendência ao uso do reconhecimento facial como uma das novas ferramentas de controle no capitalismo neoliberal, Jonathan Crary afirma que o objetivo primordial dessa tecnologia "é a assimilação mais suave dos humanos nos sistemas e operações das máquinas, um objetivo que requer o estreitamento e padronização de nossas reações a pessoas, eventos e trocas de muitos tipos" (CRARY, 2022, p. 116).

Esta padronização é evidente nos pequenos mundos fechados dos vídeos curtos, nos quais a experiência parasitária é qualificada como "satisfatória" pelos consumidores. Estou me

referindo, por exemplo, aos chamados *oddly satisfying videos*[26] (vídeos estranhamente satisfatórios), que basicamente encenam a manipulação repetitiva de diferentes objetos e materiais coloridos, oferecendo "simetria, padrões e repetição, que nossos cérebros parecem achar inerentemente agradáveis"[27], e que são oferecidos como terapêuticos contra o *stress* ou a ansiedade. Trata-se de novos "objetos audiovisuais" que ainda não têm tido a suficiente atenção por parte da academia, ainda que, como adverte Jonathan Crary, certamente exista pesquisa básica militar e privada permanente sobre este tipo de desafios da percepção humana (CRARY, 2015).

Parece importante aqui lembrar que estes conceitos estão relacionados com o "cinema de atrações", termo cunhado por Tom Gunning a partir das ideias de Serguei Eisenstein, para definir o regime de sensações do cinema dos primórdios, ligado ao shock, que como as atrações de feira buscavam poder de atrair, seduzir e espantar (GUNNING, 2001, p. 136).

Como já vimos, Sennett coloca a ligação com a realidade tangível entre as recompensas emocionais oferecidas pela habilidade artesanal, mas também aponta que outra recompensa é que as pessoas "podem orgulhar-se do seu trabalho" (SENNETT, 2009, p. 31). A esta recompensa aponta um tipo particular de vídeos nos quais o centro são as habilidades, especialmente aqueles vídeos que se referem a disciplinas artesanais tradicionais, a autoconstrução, a habilidades de sobrevivência, a construção de objetos, a reparação, e outras múltiplas habilidades. Canais como o do designer neerlandês Martijn Doolaard[28], que desde 2021 registra em vídeos semanais o processo de restauração de duas cabanas no Piemonte da Itália, são um bom exemplo disso.

Em solidão a maior parte do tempo, e com ajuda de alguns voluntários nos processos de trabalho mais complexos – como a restauração dos telhados –, Doolaard mantém uma rotina audiovisual monástica de registro e edição do seu trabalho de restauração, em vídeos nos quais primeiro fala brevemente em inglês sobre os seus planos, e depois dedica a mostrar detalhadamente cada um dos seus processos de trabalho com pedra, com madeira e com outros materiais, numa montagem lenta e de planos estáticos e contemplativos. Doolaard trabalha na restauração de duas antigas cabanas que os pastores utilizavam no verão, nas montanhas de Val Pellice, para transformá-las em moradias com aquecimento, que mantenham o máximo do seu

[26] *Finding What's 'Oddly Satisfying' on the Internet*. Emily Matchar. The New York Times, 22 de fevereiro de 2019. Disponível em: https://www.nytimes.com/2019/02/22/opinion/sunday/oddly-satisfying-videos-internet.html Acesso em: 15 jan. 2025.
[27] IDEM, tradução nossa.
[28] O canal de Martijn Dollard no YouTube acumula quase 105 milhões de visualizações e 773 mil suscriptores. https://www.youtube.com/@MartijnDoolaard Acesso em: 15 jan. 2025.

caráter original; mas ele é também um fotógrafo excepcional, e produz de forma autônoma vídeos de aproximadamente 30 minutos que ele estreia online a cada domingo.




Figuras 48 e 49: Martijn Doolaard, o artesão monástico (YouTube, @MartijnDoolaard).

Conteúdos como os de Martijn Doolaard conectam-se também com a tradição de William Morris e John Ruskin, e estão ligados a certo heroísmo artesanal (evidentemente masculino), e certamente ao mito do retorno à natureza, no sentido romântico de re-encantamento do mundo.

Os vídeos de Doolaard estão entre milhares de exemplos de autoprodução audiovisual orientada especificamente às habilidades. Uma característica de toda esta produção é o uso superlativo do *time-lapse*. Este parece ser um elemento central, e poderia ser considerado como a condensação do tempo necessário para a aquisição de uma habilidade. A lenta e corporal construção de um objeto, uma casa, ou qualquer tarefa braçal, se tornam aceleradas e leves na montagem, e são completadas em poucos segundos. Os artesãos do YouTube são também artífices do *time-lapse*, que subtraem a duração, elemento central do artesanato, para colaborar com a "falsa expansão das habilidades".

6.3.- Inteligência artificial e trabalho morto

Por último, queria abordar as novas formas de produção de imagens digitais, especificamente as criações da inteligência artificial, e as suas relações com as noções de artesanato. De alguma maneira, a inteligência artificial nos coloca em frente ao desafio de identificar o que é verdadeiramente humano.

Poderíamos dizer que o lugar ocupado atualmente pela inteligência artificial, como a mais nova "indústria da consciência" – para utilizar a expressão de Alexander Kluge – já foi ocupado

pelo cinema, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930, quando foi elevado ao lugar de síntese de todas as artes. Isto alimentou diversas esperanças e visões revolucionárias na época, como as do futurismo e as dos surrealistas, entre as que desejo trazer a de Jean Epstein, recolhida por Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico*, que parece adiantar-se à ideia do cinema como forma de pensamento e ao próprio advento da inteligência artificial:

> No esquema de Epstein, o cinema ocuparia um lugar privilegiado na modelagem desta nova inteligência: "É impensável que um tal instrumento não venha a ter influência sobre o pensamento. As máquinas que o homem inventa têm sua inteligência à qual recorre a inteligência humana" (Jean Epstein *apud* XAVIER, 2005, p. 108).

A visão de Epstein coincide com a do filósofo francês Gilbert Simondon (1924-1989), que no seu livro *Do modo de existência dos objetos técnicos*, publicado em 1958, se dedica a argumentar em torno da ideia de que os objetos técnicos contêm certa realidade humana (SIMONDON, 2007). A visão esperançosa de Simondon sobre a integração entre a humanidade e os objetos técnicos o leva a postular que

> Há algo de vivo em um conjunto técnico, e a função integradora da vida só pode ser assegurada pelos seres humanos: o ser humano tem a capacidade de entender o funcionamento da máquina, por um lado, e de viver, por outro: podemos falar da vida técnica como aquela que realiza no homem essa relação entre as duas funções (SIMONDON, 2007, p. 143, tradução nossa).

Esta visão parece confrontar com alguns dos postulados de Marx, que não vê conciliação possível entre a máquina e a humanidade sob o capitalismo, e qualificou de "alienação ativa" ao tipo específico de alienação relacionada com o processo produtivo (GORZ, 1991, p. 37), o que inclui a crítica marxista à valorização das máquinas e dos instrumentos como seres autônomos, algo que permeia o livro de Simondon, na figura das "máquinas de autorregulação" (SIMONDON, 2007, p. 145). Para Marx não somente não há "algo de vivo" nas máquinas, senão que elas próprias estão constituídas por "trabalho morto".

Em *Cinema, modo de uso*, Comolli e Sorrel lembram que em *A Sociedade do Espetáculo* (1987), Guy Debord anuncia que "a imagem é a forma final da reificação da mercadoria":

> O mundo sensível está separado dele mesmo. O espetáculo, como escrevia Guy Debord, é o revés do mundo da nossa experiência sensível. Os experts técnicos adoram este novo poder que se converte no seu: compor a imagem, decompô-la, atuar sobre ela desde o interior mesmo das suas constelações de pontos. Semelhante novidade pode dar vertigem (COMOLLI; SORREL, 2016, p. 21, tradução nossa).

O impacto das novas tecnologias de inteligência artificial no mundo audiovisual parece corroborar as teses de Debord, e já superou as previsões de Comolli e Sorrel quanto às

possibilidades de manipulação técnica da imagem. Hoje as imagens produzidas por inteligência artificial alcançaram um realismo e uma definição surpreendentes. No entanto, esta perfeição é sempre enganosa, como já observamos quando tratamos do apagamento das marcas do processo produtivo nos produtos industriais[29] – como por exemplo no cinema clássico de Hollywood, tal como definido por Bordwell (2005, p. 23).

Para indagar sobre a inteligência artificial, quero antes voltar à afirmação de Debord de que "a imagem é a forma final da reificação da mercadoria". Para Jameson, a teoria da reificação

> (...) descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou "taylorizadas", analiticamente fragmentadas e reconstruídas, segundo vários modelos racionais de eficiência e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins (JAMESON, 1995, p. 10).

A "forma final" da que fala Debord implica a capacidade da imagem de aniquilar todo traço do processo social-produtivo, e apresentar-se como alheia a seus meios de produção. O conceito de reificação fica mais claro se considerarmos a perfeição industrial que fornecem as ferramentas de criação de imagem com IA – perfeição muitas vezes perturbadora – mas sobretudo avaliando a quantidade de tempo, conhecimentos, energia e esforço humanos foram empregados no seu desenvolvimento, elementos completamente apagados pela resposta imediata do *prompt* na tela. A força de trabalho e o capital investidos, somados ao incalculável valor do conhecimento acumulado que alimentou e *treinou* os modelos de IA, poderiam ser considerados como o que Marx chamava de "trabalho morto".

> O capital fixo, como Marx destacou, é essencialmente "trabalho morto", isto é, o resultado material de uma poíese passada que continua a agir sobre e por meio do trabalho vivo, multiplicando sua eficácia, mas também impondo obrigações a ele. Este trabalho passado, "morto", introduzido na matéria e que continua a atuar através do trabalho vivo, é o que Sartre descreveu como "passividade ativa" e Max Weber como "espírito coagulado" (GORZ, 1991, p. 76, tradução nossa).

Essa "poíese passada" não é outra coisa que o trabalho vivo realizado pelos programadores, mas também o enorme acúmulo de atividade humana criativa que permitiu construir os dados, a informação, as experiências e os modelos dos quais se alimenta o software. A pergunta é se o trabalho morto pode substituir completamente o trabalho vivo. É o que sugere, entre outros, o argentino Darío Moroni, quando afirma que

[29] Ver no Capítulo 2 a discussão sobre "O artesanal auto-apagado".

> (...) a busca por aprimorar o trabalho humano e o consequente processo de aumento da sofisticação para aumentar sua produtividade não podem resultar em *outra coisa senão* no desenvolvimento de uma IA potencialmente capaz de substituir o trabalhador. O desenvolvimento das forças produtivas que buscam substituir a "mão inteligente" de tarefas cada vez mais complexas acabará por criar uma *mão artificial* (MORONI, 2023, tradução nossa).

Para Moroni, a inteligência artificial representa "o desenvolvimento germinal de uma contradição dentro das forças produtivas do capitalismo" (MORONI, 2023, tradução nossa). Esta contradição relaciona-se à máxima de Marx segundo a qual a fonte de valor somente pode ser o trabalho vivo, algo no que coincide Simondon quando assinala a capacidade exclusiva da humanidade de exercício da "função integradora da vida" de frente aos objetos técnicos.

No caso da inteligência artificial, devemos considerar o trabalho vivo que a criou e treinou, mas sobretudo o trabalho vivo que a retroalimenta permanentemente, num processo que poderíamos chamar de *fagocitose da experiência*, que os próprios criadores de IA já reconheceram que é imprevisível[30]: a incorporação, a uma velocidade exponencial, de modelos, imagens e instruções de texto no repertório algorítmico das máquinas. O mexicano Mateo Crossa já tinha formulado algo parecido a esta *fagocitose da experiência*, especialmente em relação às habilidades humanas:

> Longe de supor que a revolução industrial faria desaparecer o trabalho vivo como sustento da existência humana, Marx não deixou margem para dúvidas quando sustentou que o que realmente estava sendo produzido não era o fim do trabalho, mas uma profunda transformação da condição humana caracterizada pelo ataque à atividade criativa, e sua conversão em uma mercadoria-força de trabalho coagida mental e fisicamente. Este é o verdadeiro resultado da revolução tecnológica. Não é o desaparecimento do trabalho, mas um ataque à essência da práxis como atividade humana criativa (CROSSA, 2023, tradução nossa).

Aqui é importante fazer uma precisão. Frente ao que Crossa denomina "práxis como atividade humana criativa", parece oportuno lembrar que segundo André Gorz, é a *poiésis* – e não a *práxis* – a que representa a capacidade criadora na filosofia de Aristóteles. Para o sábio grego existiam três formas de saber, que coincidem com três tipos de ação humana: o saber prático, que tem a ação como seu próprio fim, a *práxis*, e se identifica com a ação humana em termos éticos e políticos; o saber teórico ou contemplativo, *theoria*, pela sua parte, é um saber desinteressado, que se identifica com a filosofia; e finalmente, o saber poético ou produtivo corresponde com os labores dos artesãos e com a técnica. Para Aristóteles, esta *poiésis* é um

[30] *AI with reasoning power will be less predictable, Ilya Sutskever says*. Agência Reuters, 14 de dezembro de 2024. Ilya Sutskever, ex diretor científico da OpenAI, em entrevista à Jeffrey Dastin. Disponivel em: https://www.reuters.com/technology/artificial-intelligence/ai-with-reasoning-power-will-be-less-predictable-ilya-sutskever-says-2024-12-14/ Acesso em: 15 jan. 2025.

tipo de saber que conduz à criação de uma obra (GORZ, 1991, p. 35). Platão, mestre de Aristóteles, também tinha reservado em *O Banquete* um lugar importante para a *poiésis*, especialmente ligado ao âmbito artesanal:

> Sabes que "poesia" é algo múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é "poesia", de modo que as confecções de todas as artes são "poesias", e todos os seus artesãos poetas (*O Banquete*, PLATÃO, 1991, p. 79).

Para Platão, é na produção do poeta-artesão que descansam as outras formas de saber. A *poiésis* é para ele algo constitutivo da humanidade. Platão, assim como Aristóteles, unifica na *poiésis* a atividade criativa e a produção, o que ecoa com um passado no qual a produção material não estava separada da produção intelectual – novamente, a separação entre "a mão e a cabeça" da qual fala Sennett (2009, p. 82).

Voltando à inteligência artificial, que como vimos é constituída do acúmulo da "poíese passada", ela é alimentada e continuamente *treinada* para expropriar dos humanos o que Kluge e Negt denominaram "trabalho da inteligência", entendido como a capacidade e a experiência de criação de laços e relações, antes que de produtos (KLUGE; NEGT, 2014, p. 187). Em relação à imagem, esta dinâmica – que chamamos acima de *fagocitose da experiência* – implica também uma produção acelerada de imagens-mercadorias, o que sob o capitalismo implica o risco permanente de crise por superprodução.

O japonês Jun Fujita Hirose aborda estas crises no seu livro *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias* (2014), onde retoma em chave marxista o pensamento de Deleuze para analisar o "trabalho das imagens". Para ele, "o cinema extrai mais-valor do trabalho coletivo das imagens ordinárias (…). É sob este aspecto que para Deleuze o cinema merece ser chamado de *arte industrial*" (HIROSE, 2014, p. 11, tradução nossa). Na visão (deleuziana) de Hirose, as imagens ganham vida própria, mas não fogem da lógica de exploração mortal que afeta ao corpo produtivo sob o capitalismo:

> A automatização cada vez mais sofisticada e padronizada dos meios de produção cinematográfica (linhas de montagem) resulta numa superprodução de mercadorias cinematográficas (sonhos, histórias), que leva o cinema-capital aos limites da sua autovalorização, nomeadamente, ao extremo da sua "tendência ao declínio da taxa de lucro". Superproduzidos, sonhos e histórias tornam-se, a partir de então, pouco relevantes, pouco singulares, pouco extraordinários. Já não são sonhos, mas sim clichês: "Nada além de clichês, clichês por todo o lado", diz Deleuze (HIROSE, 2014, p. 21).

Esta preocupação já existia em relação ao cinema como indústria cultural no pensamento da Escola de Frankfurt, ao qual se dedica Bratu Hansen no seu livro, e especificamente em

Benjamin, que no seu mais famoso ensaio aponta para a alienação relacionada às imagens com uma célebre sentença:

> A humanidade, que na época de Homero era um espetáculo para os deuses do Olimpo, agora se transforma num espetáculo para si mesma. Sua autoalienação chegou a um ponto que lhe permite vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem (BENJAMIN, 2012, p. 34).

Se Benjamin se referia especialmente ao cinema, podemos estender este diagnóstico, por exemplo, ao óbvio efeito viciante das mídias sociais na atualidade, que gerou uma massa planetária de jovens e velhos *observando a sua própria destruição*. Nas palavras de Jonathan Crary,

> (...) estamos envolvidos pela nulidade algorítmica electro-luminosa. Nos tornamos incapazes de apreender diretamente a frágil interconexão entre todas as coisas vivas. Nosso compromisso 24/7 com as telas tem nos anestesiado de um modo tal que perdemos a capacidade sensorial de experimentar a nossa própria participação na matriz animada da vida terrena (CRARY, 2022, p. 108).

Considerada como uma forma de trabalho morto particularmente voraz pela experiência, a inteligência artificial parece confirmar estas visões, que preveem uma espécie de *necrose do capitalismo*, no sentido de um ataque mortal à capacidade criativa da humanidade, num contexto de crescente crise social, econômica e climática.

No recente livro *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media* (2024), que recolhe a discussão dos últimos anos em relação ao lugar do artista e o trabalho no mundo da inteligência artificial, o italiano Emanuele Arielli sugere que é possível vislumbrar no futuro uma era na qual as marcas do trabalho vivo desapareçam completamente, na qual

> (...) a impossibilidade de uma verdadeira demarcação pode levar a uma situação "pós-artificial" onde acabamos suspendendo o julgamento sobre a verdadeira origem autoral de uma obra, abandonando permanentemente a questão de saber se algo é genuinamente "feito por humanos" ou não (ARIELLI, 2024, p. 175).

Nesse futuro distópico de superprodução e crise, talvez as pegadas artesanais nos permitam encontrar o caminho e distinguir o que é verdadeiramente humano em cada imagem.

Notas sobre a utopia artesanal

À guisa de conclusão, se esboçam aqui algumas ideias dispersas, enlaçadas por leituras, filmes e digressões sobre o fenômeno absolutamente humano do artesanato.

***

Toda a discussão no campo da teoria do cinema não pode esconder o fato de que o próprio cinema como objeto de estudo "parece entrar num processo de dissolução num fluxo maior – global e globalizante – de uma cultura da imagem em movimento audiovisual, eletrônica, digital e virtual" (BRATU HANSEN, 2019, p.20, tradução nossa). Neste contexto de dissolução e cultura global da imagem, a noção de experiência em conexão com o cinema, tão minuciosamente analisada por Bratu Hansen no seu livro *Cine y Experiéncia*, tem permitido a abertura de novos campos para os estudos de cinema. Por sua vez, seguindo as propostas de Sennett, é possível propor a abordagem artesanal e a sua tradição teórica como ferramentas para entender novos fluxos de produção, circulação e consumo de imagens, numa nova economia política audiovisual. Mas, quais poderiam ser estas ferramentas, quais as vantagens de considerar a *experiência artesanal* no mundo audiovisual?

A primeira dessas ferramentas poderia ser a própria pesquisa sobre a habilidade artesanal como vetor de engajamento tanto na produção como na circulação, percepção e consumo de imagens audiovisuais, em qualquer formato. Neste sentido, a experiência artesanal no audiovisual parece ordenar-se como uma nostalgia do mundo material, onde – no dizer de Sennett – a mão e a cabeça voltam a unir-se. O gesto artesanal seria, seguindo nesta linha de análise, o vestígio de um tipo de engajamento produtivo específico, que outorga recompensas

emocionais (SENNETT, 2009, p. 31) tanto a produtores como consumidores. Nos filmes escolhidos para este trabalho, a experiência parece vibrar nesses gestos artesanais. As marcas do processo produtivo, as operações lúdicas, a antropomorfose, a metamorfose e as mudanças de domínio são alguns dos procedimentos artesanais que permitiriam dar forma a uma pesquisa audiovisual a qual poderia reclamar para si a larga tradição do pensamento sobre o artesanato.

A segunda ferramenta poderia ser o entendimento de que o impulso artesanal se vincula com algum tipo de fluxo histórico, social e/ou sensorial, e recolhe uma classe de experiência humana ligada à criação original e ao prazer pelo processo, como já assinalamos, na forma de recompensas emocionais tanto para produtores como para consumidores/espectadores. Neste sentido, existem conceitos que parecem entregar algumas pistas, como as "memórias dos sentidos" de Kracauer, o "inconsciente ótico" de Benjamin, ou o quase-encantamento dos objetos técnicos que propõe Simondon, que poderiam reforçar as teses de Sennett em relação a esse "impulso artesanal" como uma das características que nos definem como humanos, algo que Platão e Aristóteles parecem sugerir com o termo *poiésis*.

Finalmente, como terceira ferramenta, este trabalho modestamente se propõe contribuir a um novo olhar sobre o que poderíamos considerar a *criação humana de imagens*, algo que parece ganhar certa urgência. Num mundo inflacionado de imagens, entre os polos da antiga inteligência artesanal e a nova inteligência artificial – ou na passagem "dos artesanatos aos algoritmos", para utilizar a expressão de Néstor García Canclini (2024) – parece importante recuperar a dimensão artesanal das imagens frente às novas formas de imagem digital e sintética que parecem chamadas a ocupar todo o espaço audiovisual. O enfoque artesanal permite manter com vida a originalidade humana, o prazer do processo coletivo de criação, a revalorização do erro como parte da aprendizagem, e a experimentação como caminho para a construção de formas alternativas não somente no audiovisual, senão em todas as áreas da nossa vida.

***

Se uma coisa consegue provar este trabalho é que as relações entre cinema e artesanato não são claras, e que as definições resistem a tomar forma. A noção de "cinema artesanal" parece viver mais na expressão da crítica do que nas pesquisas teóricas e nos estudos do cinema. Se parece possível identificar gestos e práticas artesanais em todo e qualquer filme, nos atuais estudos de cinema estes gestos e práticas artesanais ficam invisibilizados, se confundem com os traços autorais, ou se dissolvem em outros tipos de análises, orientados a pautas identitárias e figuras de ruptura ou de resistência no audiovisual.

O campo dos estudos de cinema tem florescido nas últimas décadas, em parte, graças à abertura provocada pela sua relação com outros campos, como o da performance, os estudos de gênero, a filosofia e muitas outras pesquisas sobre o cinema como parte central da experiência contemporânea. Incorporar o enfoque artesanal como parte desta abertura da teoria do cinema a outros campos tem sido um objetivo declarado desta pesquisa.

Neste trabalho, o foco esteve em alguns filmes que permitiam pensar aspectos do processo artesanal, e que despertavam suspeitas sobre uma maior amplitude do conceito, para a busca de uma *experiência artesanal* em termos mais amplos. No campo teórico, não se trata de tomar partido pelo uso de um termo ou de outro, nem de organizar torcidas epistemológicas, senão de tirar do enfoque artesanal sobre o cinema aquelas ideias e pistas úteis para pensar o lugar das imagens na sociedade atual.

***

De forma inusitada, o elemento do sonho apareceu recorrentemente durante a pesquisa, não somente na forma de múltiplas metáforas relacionadas ao cinema, senão como tema nas próprias obras analisadas, tanto em livros como em filmes: os sonhos estão na obra de Ruiz, Benjamin, Kracauer, Erice, Buñuel, Epstein, Crary, somente para nomear alguns.

O desafio de encontrar pontos em comum entre o mundo onírico e o mundo artesanal me levou às – talvez arriscadas – considerações do artesão como mágico, mas não somente como detentor de uma habilidade técnica irracional, como postula Simondon, senão também de acordo com a antiga acepção da palavra magia, entendida como a *arte do imprevisto*, tal como propõe Raul Ruiz nos seus escritos e no seu cinema. A imprevisibilidade da criação humana parece um bom refúgio contra a produção em série, o cálculo de probabilidades e os algoritmos.

Outro refúgio parece estar no erro: o enfoque artesanal sugere que na era da reprodutibilidade técnica, o erro pode ser uma forma de originalidade. Também as narrativas do sonho, que ecoam formas profundas do processo inconsciente, sempre serão fonte de desvio e delírio. É por isso que o surrealismo propunha, segundo Benjamin, "ganhar as forças da embriaguez para o serviço da revolução" (Walter Benjamin, apud BRATU HANSEN, 2019, p. 246, tradução nossa).

Finalmente, o sonho e o sono também podem ser considerados como estados de resistência frente à profusão de imagens no contínuo da internet, tal como mostra Jonathan Crary no seu livro *24/7. Capitalismo tardio e os fins do sono* (2015).

***

Na última parte da pesquisa rascunhei alguns conceitos que parece apropriado lembrar: a *experiência parasitária*, dedicado aos formatos audiovisuais que, a partir da evocação de habilidades e de uma apreciação indireta da materialidade, parecem oferecer aos espectadores certas recompensas emocionais, em mediações cada vez mais afastadas dos referentes e do mundo material. Isto é acompanhado por uma perda de valor da imagem e de uma multiplicação do simulacro e da previsibilidade, em linha com a tendência decrescente da taxa de lucro e do aumento do trabalho morto, seguindo as formulações marxistas. Tal experiência parasitária poderia ser um elemento interessante na definição das novas formas de espectatorialidade e fruição dos formatos audiovisuais de redes sociais.

Outro conceito vizinho é a *fagocitose da experiência*, na qual a captura da experiência é acelerada e retroalimentada por outras experiências de segunda ordem, tal como acontece no constante treinamento de motores de inteligência artificial, para a produção de novos modelos, num processo exponencial de padronização (clichês, clichês e mais clichês).

Contra esta perda crescente de *humanidade*, inerente ao capitalismo neoliberal na era digital, Jonathan Crary, no seu livro *Scorched Earth* (2022) propõe de forma provocativa uma medida radical: a desconexão planetária do complexo 24/7 da internet. Crary argumenta que "para a maioria da população da Terra, à qual foi imposto, o complexo da internet é o motor implacável do vício, da solidão, das falsas esperanças, da crueldade, da psicose, do endividamento, do desperdício de vida, da corrosão da memória e da desintegração social" (CRARY, 2022, p. 2, tradução nossa).

Para ele, as formas de resistência radical contra a "enorme arquitetura imaterial de isolamento" do capitalismo – e não a adaptação e a resignação – são não somente possíveis, senão necessárias. "Se tivermos sorte, uma era digital de curta duração terá sido ultrapassada por uma cultura material híbrida baseada em modos antigos e novos de viver e subsistir cooperativamente" (CRARY, 2022, p. 119, tradução nossa). Para isto, como parece sugerir também William Morris em *Notícias de lugar nenhum*, é necessário que a utopia seja também artesanal.

Bibliografia

ABEL, Richard. **Americanizando o filme**. Ensaios de história social e cultural do cinema. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.

ARIELLI, Emanuele. "From Tools to Authors". In MANOVICH, Lev; ARIELLI, Emanuele. **Artificial Aesthetics: Generative AI, Art and Visual Media**. New York: Cultural Analytics Lab, 2024. Disponível em https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics. Acesso em: 7 jan. 2025.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Papirus, 2012.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese [Doutorado em Multimeios], Campinas: Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas, 2004.

AUTRAN, Arthur. Sonhos industriais: o cinema dos estúdios na Argentina e no Brasil nos anos 1930. **Revista Contracampo**, Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), Niterói, p. 117-132. 2013.

BANKS, Mark. Craft labour and creative industries. **International Journal of Cultural Policy,** 16(3) pp. 305–321, 2010.

BENEVIDES, Frederico. **Máquina, fome, trajeto: cinema de grupo brasileiro contemporâneo**. Dissertação [Mestrado em Comunicação], Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), Niterói. 2013.

BENJAMIN, Walter. **Brecht. Ensayos y conversaciones**. Montevideo: Arca, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERNARDETE, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BIOY CASARES, Adolfo. **La invención de Morel**. Buenos Aires: La Nación, 2005.

BIRRI, Fernando; GIANNONI, Jorge. **Pionero y peregrino**. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, Colección Contravientos, 1987.

BONITZER, Pascal. "Metamorfosis". In: DE LOS RÍOS, Valeria (comp.). **El Cine de Raúl Ruiz**: Fantasmas, simulacros y artificios. Santiago de Chile: UQBAR, 2010.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**. Londres: Routledge, 2005.

BRASIL, André; MIGLIORIN, Cézar. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

BRATU HANSEN, Miriam. The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. **Modernism/Modernity** 6.2, 59-77. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999.

BRATU HANSEN, Miriam. "Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*". In: BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BRATU HANSEN, Miriam. **Cine y Experiencia.** Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2019.

BRECHT, Bertold. **Sobre a profissão de ator**. São Paulo: Editora 34, 2022.

BRECHT, Bertold. **Teatro Completo**. Volume 10. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

BRUNET, Graciela. *Theoría*, *poiesis* y *praxis* en la filosofía política de Vico y Arendt. **Revista de Filosofía y Teoría Política** (42), 11-31, 2011. En Memoria Académica. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5102/pr.5102.pdf Acesso em: 7 jan. 2025.

BUCK-MORSS, Susan. "Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de* arte de Benjamin". In: BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte**. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1997.

CALDWELL, John T. "Spec World, Craft World, Brand World". In: CURTIN, Michael; SANSON, Kevin (Eds.). **Precarious Creativity**. Global Media, Local Labor. Oakland: University of California Press, 2016.

COMOLLI, Jean-Louis, **Ver e poder: a inocência perdida.** Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis, *et. al.* **La cámara opaca**. El debate cine e ideología. Emiliano Jelicié (comp.). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

COMOLLI, Jean-Louis; SORREL, Vincent. **Cine, modo de empleo**: De lo fotoquímico a lo digital. Buenos Aires: Manantial, 2016.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Visão e modernidade no Século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. **24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño.** Buenos Aires: Paidós, 2015.

CRARY, Jonathan. **Scorched Earth**: Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist World. London-New York: Verso Books, 2022.

CROGAN, Patrick. "Stiegler's Post-Phenomenological Account of Mediated Experience". In: VAN DEN OEVER, Annie (Org.). **Technē/Technology**. Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

CROSSA, Mateo. Inteligencia artificial y ¿fin del trabajo? **El Universal,** México, 17 de setembro de 2023. Disponível em: https://www.eluniversal.com.mx/opinion/instituto-mora/inteligencia-artificial-y-fin-del-trabajo/ Acesso em: 10 dez. 2024.

DANEY, Serge. "Comiendo, hablando". In: DE LOS RÍOS, Valeria (comp.). **El Cine de Raúl Ruiz**: Fantasmas, simulacros y artificios. Santiago de Chile: UQBAR, 2010.

DANTO, Arthur. **El abuso de la belleza.** La estética y el concepto del arte. Buenos Aires: Paidós, 2005.

DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.** Buenos Aires: Paidós, 1984.

DELEUZE, Gilles. **La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.** Buenos Aires: Paidós, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Seminar on Apparatuses of Capture and War Machines, 1979-1980.** Lecture 07, 29 January 1980. Transcribed by Annabelle Dufourcq; augmented transcription, Charles J. Stivale. Translation: Charles J. Stivale. Disponível em https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-07-8/. Acesso em: 8 dez. 2024.

DELEUZE, Gilles. **Seminar on Apparatuses of Capture and War Machines, 1979-1980**. Lecture 01, 06 November 1979. Transcribed by Annabelle Dufourcq; augmented transcription, Charles J. Stivale. Translated by Christian Kerslake. Disponível em https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-13/. Acesso em: 8 dez. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4.** Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUARTE, German A. **Conversaciones con Peter Watkins**. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2016.

EPSTEIN, Jean. **Le Cinéma du Diable**. Paris: Jacques Melot, 1947. In: http://classiques.uqac.ca/classiques/. Acesso em 3 jan. 2025.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

FABRIS, Mariarosaria. "Rossellini nos trópicos". In: AGUILERA, Yanet; BERTO Vivian; FACHEL, Rosângela (orgs.). **Que história desejamos contar**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2019.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. 'El sol del membrillo', de Víctor Erice y Antonio López, provoca una fuerte división de opiniones. **El País,** Madrid, 11 de maio de 1992. Disponível em: https://elpais.com/diario/1992/05/12/cultura/705621602_850215.html. Acesso em: 1 nov. 2023.

FORE, Devin. "Introduction". In: KLUGE, Alexander; NEGT, Oskar. **History and Obstinacy**. New York: Zone Books, 2014.

FOSSATI, Giovanna. **From Grain to Pixel**: The Archival Life of Film in Transition. 3 ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro**: História, discursos e práticas (1926-1959). Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2016.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Dos artesanatos aos algoritmos**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2024.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. **Por un cine imperfecto**. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. **Hacia un tercer cine.** Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. 1969.

GINZBURG, Carlo. **Nenhuma ilha é uma ilha. Quatro visões da literatura inglesa.** São Paulo: Cia. das Letras, 2004

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GORZ, André. **La metamorfosis del trabajo**. Búsqueda del sentido. Crítica a la razón económica. Tradução de Mari-Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Sistemas, 1991.

GREENHALGH, Paul. The history of Craft. In: DORMER, Peter (ed.). **The culture of craft**: status and future. Manchester University Press, 1997.

GUNNING, Tom. The Ghost in the Machine: Animated Pictures at the Haunted Hotel of Early Cinema. **Living Pictures** 1, no. 1, 2001.

GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HIROSE, Jun Fujita. **Cine-capital**. Cómo las imágenes devienen revolucionarias. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.

HJORT, Mette. Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter. **Mediascape**: UCLA's Journal of Cinema and Media Studies. Los Angeles, 2011.

HOBSBAWM, Eric. **Historia del Siglo XX**. Buenos Aires: Crítica, 2003.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JAMESON, Fredric. **El giro cultural.** Escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983-1998). Buenos Aires: Manantial, 2002.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Coleção Zero à Esquerda. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

JELICIÉ, Emiliano. "Introducción". In: COMOLLI, Jean-Louis, *et. al.* **La cámara opaca**. El debate cine e ideología. Emiliano Jelicié (comp.). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

JOVANOVIC, Nenad. **Brechtian Cinemas**: Montage and Theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier. Graduate Centre for Study of Drama, University of Toronto, 2011.

KLUGE, Alexander; NEGT, Oskar. **History and Obstinacy**. New York: Zone Books, 2014.

KOUDELA, I. D. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009,

KRIGER, Clara. **Cinema e Peronismo, documentários estatais e propaganda**. Palestra oferecida em 25 de maio de 2017. Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine), Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

KRIGER, Clara. Del periodismo a la historia: Alex Viany y Domingo Di Núbila. Buenos Aires: **AdVersuS**, VIII, Dezembro de 2011:85-100.

KRIGER, Clara. Imágenes políticas, una larga historia. In: **II Congreso Internacional de ASAECA**, 2010.

LEBEL, Jean-Patrick. "Cómo la ideología llega a los films". In: COMOLLI, Jean-Louis, *et. al.* **La cámara opaca**. El debate cine e ideología. Emiliano Jelicié (comp.). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

LIMA, Dellani; IKEDA, Marcelo. **Cinema de Garagem**. Um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Rio de Janeiro: SuburbanaCo., 2010.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia. O romantismo na contracorrente da modernidade**. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
MARX, Karl. **O Capital**, livro 1. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
MENVEDKIN, Alexander. **294 días sobre ruedas**. El cine como propaganda política. México: Siglo XXI, 1979.
MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial. Notas para um debate. **Revista Cinética**. Cinema e Crítica. Fevereiro de 2011.
MORONI, Darío Nicolás. Del trabajo vivo a la inteligencia artificial: contradicciones y consecuencias para el capitalismo contemporáneo. **Revista Tramas y Redes**, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, núm. 5, p. 325-342, 2023.
MUÑOZ, Diego. Víctor Erice vuelve al cine dirigiendo en secreto una película sobre Antonio López. **El País**, Madrid, 16 de março de 1991. Disponível em: https://elpais.com/diario/1991/03/17/cultura/669164402_850215.html. Acesso em: 1 nov. 2023.
NEGT, Oskar; KLUGE, Alexander. **Public Sphere and Experience**: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
NUÑEZ, Fabián. Afinal, o que é "*cine imperfecto*"? Uma análise das ideias de García Espinosa. **Rebeca**, revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual. Vol. 1, número 1, p. 172-194. 2012.
OLIVEIRA, V. T.; GONNET WAINMAYER, M. Eisenstein no sertão: uma entrevista com Geraldo Sarno. **A Barca**, revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, Niterói. v. 2, n. 1, 9 set. 2024.
PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Ed.). **Cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra, 2003.
PATTERSON, Frances Taylor. **Cinema Craftsmanship**. A Book for Photoplaywrights. New York: Harcourt, Brace and Company, 1921.
PAULS, Alan. Interruptor. Duración y cambio en el arte de Raúl Ruiz. **Otra Parte** | Duración. Edición especial de Revista Otra Parte, Buenos Aires, 2015.
PÉREZ BOWIE, J. A. **Teatralidad y reflexividad en el cine biográfico.** En torno a Buenaventura Durruti, anarquista (de Jean-Louis Comolli). Imagofagia, *[S. l.]*, n. 14, 2016.
PLATÃO. **Diálogos**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
PLEYNET, Marcelin. "El punto ciego". In COMOLLI, Jean-Louis, *et. al.* **La cámara opaca**. El debate cine e ideología. Emiliano Jelicié (comp.). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.
POLLAN, Dana. **Scenes of Instruction**. The Beginnings of the U.S. Study of Film. Berkeley: University of California Press, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: escenas del régimen estético del arte.** Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

RAWSTHORN, Alice. **Design como atitude**. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

RIVAS RODRIGUEZ, Javier. **Música, Cine y Memoria: 'Buenaventura Durruti, anarquista', y la movilización de la tradición.** Del Cine Mudo a los Videojuegos. La Creación Sonora en el Audiovisual. Alicante: Investigación y Publicación I+P, 2020.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RUIZ, Raúl. Entrevista realizada por Stéphane Bouquet y Emmanuel Burdeau. **Página/12**, domingo 23 de julio de 2000, Buenos Aires.

RUIZ, Raúl. **Poéticas del Cine**. Tradução ao espanhol de Alan Pauls. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2013a.

RUIZ, Raúl. **Ruiz. Entrevistas escogidas - filmografia comentada.** Bruno Cuneo, editor. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013b.

RUIZ, Raúl. **Diario**: notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo. Tomo 1: 1993-2001. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2017.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. "Festejo muito pessoal", In: C. A. Calil e M. T. Machado (orgs.), **Paulo Emílio Salles Gomes: um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. **Buñuel**. Madrid: Cátedra, 2004.

SÁNCHEZ, Cristián. Cine de Raúl Ruiz. El progreso del tiempo. Revista **Nuevo Texto Crítico** 19.1: 213-218. MLA, APA, Chicago, 2006.

SARNO, Geraldo. **Cadernos do sertão**. Salvador: NAU, 2006.

SENNETT, Richard. **The craftsman**. New Haven: Yale University Press, 2008.

SENNETT, Richard. **El Artesano**. Tradução ao espanhol de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2009.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

SOLOMON, Matthew. **Méliès Boots**. Footwear and Film Manufacturing in Second Industrial Revolution Paris. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2022.

STAIGER, Janet. "The Hollywood mode of production to 1930". In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**. Londres: Routledge, 2005.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. As peças didáticas de Brecht: tensões produtivas entre texto e cena. **Repertório**, *[S. l.]*, Salvador, nº 23, p.46-57, 2014.

THOMPSON, E.P. **William Morris. Romantic to Revolutionary**. New York: Pantheon Books, 1976.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. Raúl Ruiz: Ontología de lo Fantástico. Territorios, Políticas Estéticas y Polisemia Visual. Santiago de Chile. **Aisthesis** No. 48 dic. 2010.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social**. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Barcelona: Gedisa, 1987.

WATKINS, Peter. **La crisis de los medios**. Tradução ao espanhol de Emilio Ayllón. Logroño: Pepitas de calabaza, 2017.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3° edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno.** São Paulo: SESC, 2017.

Filmes

ANTONIO López, apuntes del natural (2019). Direção de Nicolás Muñoz Avia. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-U0eyB8Y6I0 Acesso em: 26 jan. 2025.

BUENAVENTURA Durruti, anarquista (1999). Direção de Jean-Louis Comolli. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-5pNzYCaCzo Acesso em: 26 jan. 2025.

CERAMIQUEROS de Traslasierra (1965). Direção de Raymundo Gleyzer. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pq19P7MEGGU Acesso em: 26 jan. 2025.

COMBAT d´amour en songe (2000). Direção de Raúl Ruiz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L-U0Hu2cNbM Acesso em: 26 jan. 2025.

DEBATE com Antonio López e Víctor Erice. Colóquio sobre "El sol del membrillo" com a participação de Antonio López e Víctor Erice. Foi emitido pela TVE no dia 16 de novembro de 1999. Programa: "Versión Española". Condutora: Cayetana Guillén Cuervo. *[S. l.: s. n.]*, 2020. 1 vídeo (40 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0EajpIxu6x0. Acesso em: 22 ago. 2023.

EL SOL del Membrillo (1992). Direção de Víctor Erice. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1g2vYdzxqHk3iJnC-PT_unMKRKD-RWdAO/view?usp=sharing Acesso em: 26 jan. 2025.

LA COMMUNE (Paris, 1871) (2000). Direção de Peter Watkins. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-RgELmwuI0Q (Parte 1) e https://www.youtube.com/watch?v=VHNxBxneWiE (Parte 2). Acesso em: 26 jan. 2025.

LA DERNIÈRE utopie. La télévision selon Rossellini (2006). Direção de Jean-Louis Comolli. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Vif5j_DmuI (Parte 1); https://www.youtube.com/watch?v=nkTlJuAFmSI (Parte 2); e https://www.youtube.com/watch?v=819Ol8Evj7I (Parte 3). Acesso em: 26 jan. 2025.

MARTIJN Doolaard. Canal de YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/@MartijnDoolaard Acesso em: 26 jan. 2025.

OS IMAGINÁRIOS (1969). Direção de Geraldo Sarno. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hB4DLSW22Ic Acesso em: 26 jan. 2025.

PETER Watkins and the Playcraft Film Unit (2017). Direção de Fran Flanagan. Disponível em: https://vimeo.com/403970830 Acesso em: 26 jan. 2025.

TIRE dié (1958-1960). Direção de Fernando Birri. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vLQCmwwjxvw Acesso em: 26 jan. 2025.

VIRAMUNDO (1965). Direção de Geraldo Sarno. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1rm0-swikj8 Acesso em: 26 jan. 2025.