

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

PABLO JAIME FERREIRA

**Retratos a meia voz: o discurso epistolar
como vibração e presença no cinema de Karim Aïnouz**

BRASÍLIA
2025

PABLO JAIME FERREIRA

**Retratos a meia voz: o discurso epistolar
como vibração e presença no cinema de Karim Aïnouz**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social na linha de pesquisa Imagem, estética e cultura contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Susana Dobal

BRASÍLIA
2025

FOLHA DE APROVAÇÃO

Pablo Jaime Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social na linha de pesquisa Imagem, estética e cultura contemporânea.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Susana Dobal – UnB
Orientadora

Prof. Dr. João Vitor Leal – IFB
Avaliador

Prof. Dr. Julio Bezerra – UFMS
Avaliador

Prof. Dr. Pablo Gonçalo – UnB
Suplente

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Lúcia, e aos meus dois pais, Ferreira e Thersio.

Aos colegas de curso, professores e funcionários da FAC/UnB, professores membros da banca.

À minha orientadora prof.^a Susana Dobal, pela relação de confiança, por acolher e acreditar no meu projeto.

À CAPES, cujo apoio financeiro viabilizou o desenvolvimento desse trabalho.

À Nádia, pelo incentivo de voltar à Academia, depois de tantos anos. Nenhum processo de aprendizagem é vão.

É ao sonhador que fui esta noite que peço a narrativa do sonho.
O sonhador nada conta e aquele que conta está desperto.

Maurice Merleau-Ponty

RESUMO

A presente pesquisa investiga as diferentes modalidades do discurso epistolar no cinema de Karim Aïnouz, particularmente em três longas-metragens: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), *A Vida invisível* (2019) e *Marinheiro das montanhas* (2021). O objetivo da pesquisa é mostrar como as formas materiais da epistolaridade mobilizam a memória e a imaginação do espectador, de modo a ampliar o leque de percepções, sensações e sugestões da experiência cinematográfica para além da identificação emocional e do sentido figurado das ações dramáticas. Ao reconhecer a importância da filosofia do corpo e o papel dos afetos na obra de arte e no cinema, a pesquisa adota uma abordagem fenomenológica inspirada em Merleau-Ponty; revisita a formulação original de afecções e afetos na *Ética* de Spinoza; explora as relações entre cinema e os mecanismos de projeção-identificação no pensamento de Edgar Morin; examina os chamados “blocos de sensações” de Deleuze e Guattari, e; descreve a concepção de afetos na perspectiva de teóricos contemporâneos ligados à *Guinada afetiva*, como Brian Massumi e Eugenie Brinkema. Enquanto o conceito de discurso epistolar remonta aos trabalhos de Janet Altman e Liz Stanley, a noção adotada de figura deriva das obras de Jean-François Lyotard, Georges Didi-Huberman e Martin Lefebvre. Essa reflexão teórica fundamenta, por fim, a análise da epistolaridade nos filmes mencionados, sobretudo em suas relações com o filme-diário, o melodrama e o filme-ensaio no contexto mais amplo do cinema de autor contemporâneo.

Palavras-chave: cinema brasileiro; Karim Aïnouz; fenomenologia; afetos; discurso epistolar.

ABSTRACT

This research investigates the many modalities of epistolary discourse in the cinema of Karim Aïnouz, particularly in three feature films: *I Travel because I have to, I come back because I love you* (2009), *Invisible life* (2019) and *Mariner of the mountains* (2021). The aim of the research is to show how epistolarity's material forms mobilize the spectator's memory and imagination, in order to expand the range of perceptions, sensations and suggestions of the cinematic experience beyond the emotional identification and figurative meaning of dramatic actions. Upon recognizing the importance of the philosophy of the body and the role of affects in the works of art and the cinema, the research adopts a phenomenological approach inspired by Merleau-Ponty; it revisits the original formulation of affects and affections in Spinoza's Ethics; investigates the relations between cinema and the mechanisms of projection-identification in the work of Edgar Morin; examines Deleuze and Guattari's "blocks of sensations, and; describes the concept of affects according to contemporary theorists of the *Affective Turn*, such as Brian Massumi and Eugenie Brinkema. While the concept of epistolary discourse traces back to the research of Janet Altman and also Liz Stanley, the adopted notion of figure derives from the works of Jean-François Lyotard, Georges Didi-Huberman and Martin Lefebvre. This theoretical reflection underpins the analysis of epistolarity in the aforementioned films, especially in their relations with the diary film, the melodrama and the essay film in the broader context of contemporary auteur cinema.

Keywords: Brazilian cinema; Karim Aïnouz; phenomenology; affects; epistolary discourse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. FENOMENOLOGIA, CINEMA, AFETOS	
1.1 A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY E O CINEMA	13
1.2 O CINEMA, OS AFETOS E A MATERIALIDADE FÍLMICA	35
2. VOZ, VIBRAÇÃO, EPISTOLARIDADE	
2.1 A DIMENSÃO FIGURAL E A VOZ NARRATIVA	52
2.2 A VOZ NARRATIVA E O DISCURSO EPISTOLAR	62
3. O DISCURSO EPISTOLAR NO CINEMA DE KARIM AÏNOUZ	
3.1 O FILME-DIÁRIO EM <i>VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO</i> (2009)	85
3.2 O MELODRAMA E O DISPOSITIVO EPISTOLAR EM <i>A VIDA INVISÍVEL</i> (2019)	96
3.3 O FILME-ENSAIO EM <i>MARINHEIRO DAS MONTANHAS</i> (2021)	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

No prólogo do curta-metragem *Seams* (Aïnouz, 1993), um mapa destaca a silhueta do Brasil nos contornos iluminados da América do Sul. Um narrador cita, em inglês, uma passagem de um guia de viagem de 1966, segundo a qual o Brasil seria “uma terra de grande beleza”. Seguem-se imagens de arquivo coloridas de palmeiras imperiais; uma igreja colonial no meio da vegetação tropical; uma vista panorâmica da Baía de Guanabara; mulheres de maiô jogando peteca na areia da praia. Enquanto vemos essas imagens, o narrador enumera as belezas naturais da terra (de acordo com o guia de viagem) como quem descreve o corpo sensual de uma mulher, que “descansa de modo convidativo numa baía de azul profundo – o corpo, uma colagem de mosaicos preto-e-branco, selvas densas e molhadas, colinas íngremes forradas de árvores, movimentos lentos e lânguidos, a respiração intensa, doce e morna...”. Entra uma música suave, que parece embalar crianças e banhistas na orla da praia, meninos jogando bola, cegonhas e vitórias-régias numa lagoa do jardim botânico. A música some num longo *fade out*, levando consigo o clima descontraído de prazer hedonista. No corte para a tela negra, ouve-se o ruído ameaçador de uma lâmina – uma foice ou facão – que introduz a cartela com o nome da produtora do filme. Imagens de arquivo em P&B mostram diversos trabalhadores num cais, entre velas de barcos e grandes volumes de mercadoria. Sinos de igreja repicam na trilha sonora. Enquanto os homens encaram a câmera de modo severo ou apenas curioso, o narrador menciona um certo escritor (ou escritora) brasileiro(a) – o gênero é indefinido na língua inglesa da voz narrativa – que teria descrito o Brasil, no prefácio de um de seus romances, como um “lugar muito agressivo, muito machista, muito masculino, muito duro”. Um par de mãos masculinas abrem o botão de uma flor de algodão. Os bordões melancólicos de um violão ressoam na trilha sonora, enquanto os dedos fortes apalpam a mecha de algodão, numa imagem P&B granulada e instável. Entra o título do filme.

Um dos primeiros trabalhos de Karim Aïnouz como diretor e roteirista, *Seams* pode ser descrito como uma reflexão sobre os papéis de gênero na família tradicional brasileira, a partir

do entrelaçamento de diferentes registros narrativos (documentário, ficção, instalação artística)¹, capturados, por sua vez, em múltiplos suportes fotossensíveis (registros de arquivos públicos, entrevistas em vídeo, filmes caseiros em super 8) – daí talvez o título do filme, que significa “costuras”. O curta-metragem já apresenta, em cápsula ou potência, o estilo diverso e profundamente pessoal do cineasta cearense, assim como alguns temas que o assombram e que voltariam a emergir em diversos momentos de sua carreira: o fascínio pela figura feminina, o sentir-se estrangeiro em sua própria terra, a dramatização da escrita e da troca epistolar, a luta pela liberdade sexual e de gênero, entre outros. Há, sobretudo, um certo modo de olhar de difícil definição, ao mesmo tempo delicado e preciso, cúmplice e impassível, que constrói intimidades, mas também valoriza o distanciamento, e que recusa soluções convencionais para as questões que o animam, mesmo quando a alternativa é a ausência de solução.

O cinema autoral de Karim Aïnouz distingue-se, assim, pela mistura de diferentes gêneros dramáticos e procedimentos narrativos, a partir do cruzamento da ficção com o documentário, o filme experimental e as artes plásticas.² Sua obra mantém um diálogo vivo com o cinema clássico e o moderno, buscando, ao mesmo tempo, entrelaçá-los num processo dialético de experimentação de linguagem que demanda, via de regra, novas maneiras de perceber e pensar a experiência cinematográfica. Apesar das diferenças formais entre os filmes, a identificação emocional e afetiva desempenha um papel central em toda a obra de Aïnouz (Costa, 2016), que não se furta, contudo, a promover rupturas narrativas com a introdução de dispositivos reflexivos, ou, em certos momentos, favorecer o encantamento puramente sensorial com o fluxo das imagens. Não por acaso, as personagens de Aïnouz carregam a marca da multiplicidade, da mutação e da travessia. São portadores, via de regra, de uma angústia decisiva – esse afeto primordial e “sem representação” (Vasconcelos; Pena, 2019, p. 27) – que os leva à inquietude, à divagação e à busca da liberdade.

Quando me formei em Cinema e vídeo pela ECA-USP, no final de 2001, Karim Aïnouz realizava *Madame Satã*, seu primeiro longa-metragem como diretor. Desde então, ele dirigiu mais de uma dezena de longas e ao menos uma série de TV, além de produzir vídeos, curtas-metragens, documentários, roteiros e instalações multimídia. Acompanho com fascínio o

¹ Conforme consta nos créditos, a história de Maria (uma amiga da família) foi gravada com os atores Eliana Carneiro e Fernando Linares na instalação “Site of Retreat”, de Renee Green, no MoMA PS1, em Nova York.

² Como artista plástico, Aïnouz realizou pelo menos duas instalações: *Se Fosse tudo sempre assim* (2004), em parceria com Marcelo Gomes, na 26ª Bienal de São Paulo, e *Blast!* (2024), na Galeria DAAD, em Berlim. Para Marcela Correia (2016), Aïnouz produz imagens cinematográficas que cruzam fronteiras de circuito de exibição e “poderiam se encaixar [...] numa galeria de arte”.

desenvolvimento dessa obra prolífica, como espectador regular e editor de vídeo, profissão que exerci nas últimas duas décadas, o que me faz um eterno aprendiz do ofício. Nessa condição, trago comigo não apenas a curiosidade do pesquisador acadêmico – que almeja expandir o sentido e o efeito dos filmes numa certa perspectiva teórica – mas também a obsessão pelo detalhe técnico, semelhante à do garoto que abre o brinquedo apenas para ver o que tem dentro, mesmo correndo o risco de quebrá-lo. O que me levou a propor esse projeto foi, portanto, a possibilidade de me debruçar sobre a obra de Aïnouz na ilha de edição, a fim de estudar a forma, investigar o estilo, examinar os signos visuais e sonoros, compreender as linhas de força que sustentam o fluxo das imagens. Em suma, observar a materialidade das sensações que reverberam para além do mundo da fábula e impulsionam o engajamento perceptivo, antes mesmo de qualquer “ordenação linguística” por meio de conceitos como história, personagem ou *mise en scène* (Bezerra, 2019). Como as mãos que abrem e apalpm o miolo da flor de algodão no prólogo de *Seams*, desejo observar, com a ponta dos dedos, o *corpus* fílmico da pesquisa: recortá-lo, desmembrá-lo e virá-lo ao avesso – não com a lâmina fria do médico legista, mas com o olhar intencional e reversível da fenomenologia, e também com uma série de conceitos de autores importantes, que iluminam aspectos decisivos da experiência cinematográfica. Capturar a pulsação de personagens, figuras e signos que habitam a obra de Aïnouz, mediante estratégias teóricas que sugerem a natureza desses elementos, traduzem a prominência das formas e o ritmo dessa pulsação – sem perder de vista, contudo, a fascinação que me levou, em primeiro lugar, a escolher esses filmes como objeto, na esperança de desdobrar na página sua potência transformadora.

Em *Seams*, o jovem Aïnouz entrevista Branca, sua avó materna, e também suas tias-avós Dedei, Juju, Pinoca e Ilka. A reflexão sobre o machismo e a violência de gênero na sociedade brasileira e, em particular, na cultura nordestina, baseia-se fortemente na experiência pessoal do cineasta, que foi criado numa espécie de “patriarcado sem homens”, como define o narrador (11min49seg). Embora o discurso epistolar não se configure, a rigor, como instância narrativa, ele emerge a todo momento como dispositivo de enredo, tornando-se um elemento central da trama do filme. É a voz narrativa da história de Maria, por exemplo, que o diretor reconstitui de modo não-naturalista, com auxílio de recursos ficcionais, e que simboliza, segundo o narrador, tanto o destino de Branca quanto o de Iracema, sua mãe. Ao longo de sua carreira, Aïnouz parece muito à vontade com a possibilidade de revisitar os temas que o fascinam e de reciclar seus próprios filmes em novos projetos. Da mesma forma que a premissa de *Rifa-me* (2000) seria retrabalhada em *O Céu de Suelly* (2006), algumas ideias de *Seams*

encontrariam formulações mais complexas na obra futura do cineasta. Enquanto o “melodrama” de Maria serve claramente de modelo para a troca epistolar de Eurídice e Guida em *A Vida Invisível* (2019), a história do casamento de Iracema – que em *Seams* havia sido apenas mencionada – constitui um dos fios condutores de *Marinheiro das montanhas* (2021), que se estrutura como uma longa carta de Aïnouz para sua falecida mãe. Já o filme híbrido (mistura de ficção e documentário) *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (codirigido com Marcelo Gomes, 2009) é consanguíneo tanto de *O Céu de Suely* quanto do curta experimental *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (Aïnouz; Gomes, 2004), do qual os diretores incorporam mais do que planos isolados, reeditando sequências inteiras sob uma nova perspectiva, a partir da introdução do personagem-narrador José Renato. Uma análise comparativa dos filmes dirigidos por Gomes e Aïnouz poderia, assim, mostrar como o discurso epistolar “domestica” os afetos em favor da identificação emocional do espectador, alterando o significado e a vibração das imagens que lhe conferem materialidade.

Considero, portanto, que o discurso epistolar desempenha múltiplas funções na obra e no pensamento de Aïnouz, com diferentes implicações em cada filme, de acordo com o regime de visualidade e a forma narrativa ou gênero dramático no qual ele se inscreve. Higgins e Fowler observam que a mera intenção epistolar – esse desejo de comunicação recíproca em função de uma ausência – instaura, de imediato, um modo relacional singular, marcado por uma certa gravidade, “uma energia comunicativa que outras formas de correspondência não possuem” (2023, p. 12). O discurso epistolar orienta-se por um duplo vetor, de natureza extrovertida (reflexão que informa o destinatário da mensagem) e, ao mesmo tempo, introvertida (autorreflexão, que rememora e atualiza o sujeito), expandindo e aprofundando, a cada nova epístola, a complexidade do relato (Higgins; Fowler, 2023). Como instância narrativa numa obra audiovisual, configura uma mediação não apenas entre dois personagens, mas também entre a tela e o espectador, “entrelaçando” ou embaralhando oposições binárias como público e privado, passado e presente, ausência e presença, sujeito e objeto (Higgins; Fowler, 2023).

Ainda que não tenha desenvolvido uma reflexão sistemática sobre os afetos, Merleau-Ponty confere ao corpo e ao sentir um lugar central em sua fenomenologia (Marcon; Furlan, 2015). Tendo em vista, contudo, a importância dos afetos na obra de Aïnouz (Costa, 2016), proponho suprir essa lacuna com uma reflexão sobre os afetos a partir da concepção desenvolvida na *Ética* de Spinoza, publicada originalmente em 1677. Em seguida, examino o artigo *A Alma do Cinema*, de Edgar Morin (1983), que oferece uma explicação de viés antropológico para os mecanismos de identificação emocional do espectador. Com Deleuze e

Guattari (1992), a materialidade dos afetos ganha especial relevância. O conceito de “blocos de sensações”, desenvolvido por esses pensadores, influenciaria autores ligados à *Guinada afetiva*, como Brian Massumi e Steven Shaviro, que examinam aquilo que acontece para além da tela, no corpo e na sensibilidade do espectador. Eugenie Brinkema problematiza, por sua vez, a noção de afeto como uma instância necessariamente disruptiva e irracional, conciliando a abordagem afetiva com uma leitura atenta das formas materiais.

Sempre que há oportunidade, os conceitos apresentados são cotejados com exemplos concretos, por meio de uma análise de sequências, cenas ou planos isolados dos filmes do *corpus*. Se o primeiro capítulo fornece, por assim dizer, a base epistemológica da pesquisa, o capítulo 2 introduz conceitos específicos, que orientam a análise fílmica. O conceito de “figura”, por exemplo, é utilizado por alguns pensadores para designar um aspecto decisivo da experiência estética, ainda que fugaz e intangível. A dimensão figural situa-se entre o campo narrativo e a superfície da obra, como uma energia vibracional que mobiliza a memória e a imaginação do espectador. A segunda parte do capítulo 2 examina, em seguida, as diferentes modalidades de discurso epistolar, destacando as especificidades desse tipo de voz narrativa, bem como os seus desdobramentos nas dimensões perceptiva e figural, sem esquecer, naturalmente, o campo mais amplo da construção narrativa – os sentidos que se articulam a partir do enredo e da identificação emocional do espectador.

O capítulo 3 concentra-se, de modo mais decisivo, sobre o funcionamento das diferentes modalidades do discurso epistolar nos filmes do *corpus* e no contexto de certas tendências do cinema contemporâneo, como o filme-diário, o melodrama e o filme-ensaio. Cineasta reconhecidamente autoral, Karim Aïnouz constrói uma obra que parece crescer à margem de programas estéticos, devorando, aparentemente, tudo o que encontra pela frente, desde que gere uma pulsação desejável no corpo da obra e no fluxo das imagens. O discurso epistolar desempenha, muitas vezes, um papel crucial nessa poética, como instância narrativa e eixo organizador dos elementos fílmicos.

CAPÍTULO 1

FENOMENOLOGIA, CINEMA, AFETOS

1.1 A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY E O CINEMA

Um posto de gasolina à beira da estrada. Atrás do posto, ao fundo, um barracão comprido de alvenaria, com retângulos negros a intervalos regulares: as portas dos quartos de pernoite para viajantes e caminhoneiros. Mais ao fundo, o vulto rochoso de uma serra, contra o céu azul-claro do alvorecer. Uma lâmpada fluorescente ainda brilha no teto do posto, enquanto caminhões apressados cruzam o quadro em primeiro plano: manchas rasgadas de pneus, luzes e carrocerias. O tempo dessa descrição deveria refletir a duração dilatada do registro em câmera na mão, vivo e granulado, ainda que imóvel no acostamento da pista. Ouve-se a voz *off*³ do personagem-narrador José Renato, cuja fisionomia não nos é revelada. Aos quase dez minutos de filme, sabemos pouco a seu respeito, salvo que é geólogo, funcionário público e que viaja sozinho a trabalho, por conta de uma pesquisa para a abertura de um canal no sertão. Sabemos, sobretudo, que José Renato morre de saudades da esposa Galega, a quem parece escrever cartas. “Hoje, parei num posto e vi uma coisa pintada na parede, meio hippie, nem tinha reparado”, conta-nos ele. Corta para uma foto de um mural colorido à entrada dos banheiros, típico de restaurantes de beira de estrada, feito da colagem de diversas cenas que, numa visada em retrospectiva, parecem condensar motivos recorrentes do filme: desejo, amor romântico, calor, saudade, distância física e afetiva. “Quando saí, é que me caiu a ficha da frase que estava escrita: viajo porque preciso, volto porque te amo”, comenta José Renato. Vemos, em seguida, um plano geral da estrada em perspectiva, junto ao totem do posto. Um caminhão passa em alta

³ Sigo aqui a diferenciação norte-americana entre voz *off* e voz *over*, segundo a qual a voz *off* emana de um personagem que se encontra no contracampo – ou seja, embora esteja invisível no momento da fala, ele pertence ao espaço da cena. No caso da voz *over*, “existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários” (Xavier, 1983, p. 459) e também em recursos como o *flashback*, em que o narrador-personagem e as imagens ocupam espaços/tempos distintos.

velocidade, causando, como de praxe, um estrondo sonoro. A câmera na mão e imóvel registra o caminhão até que ele se torna uma mancha cinza e, por fim, desaparece no ponto de fuga da imagem, levando consigo, por assim dizer, a banda sonora do filme. A imagem da estrada persiste na tela, embebida agora num silêncio absoluto e inquieto. A mudança da vibração cinematográfica parece contaminar o humor de José Renato (ou seria o contrário?): “mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, é sempre a mesma coisa. Parece que não sai do lugar”, reclama. Como uma sentença de condenação, a estrada vazia e desolada prolonga-se na tela, indiferente à repulsa do narrador-personagem. Até que um porco entra pela direita de quadro, detém-se no meio da pista e, aparentemente, fita a câmera. O tédio transforma-se em surpresa diante daquela presença magnética, que me devolve o olhar de espanto com que o contemplo. Percebo que o quadro cinematográfico não contém o mundo, que a vida também nos espreita das bordas, do lado avesso e invisível da tela. Percebo também que o porco encarna, num certo sentido, esse personagem obscuro que me solicita do exterior da imagem, que se recusa a se mostrar de corpo inteiro, que permanece teimosamente como o lamento de uma voz narrativa. Na ausência de José Renato, vejo o porco: um animal “impuro”, condenado a vagar sem rumo por uma estrada do sertão.



Figura 1: fotografia inserida em *Viajo porque preciso...* (9min10s), que pode ser lida como um diagrama temático: a inspiração do título; o ideal do amor romântico; o calor da estrada na paisagem vermelha e nos exaustores; o desejo de voltar para o litoral; o casal separado pelo “WC”, de costas um para o outro.

É certo que a descrição acima, que postula a imagem do porco como uma encarnação do narrador, foge um pouco de uma análise imparcial e objetiva. Contém elementos estranhos ao racionalismo científico, como livre associações, antropomorfismos e sugestões de julgamento divino. Teria seu lugar talvez num curso sobre cinema e escrita criativa, mas pode (e talvez deva) ser recebida com reticências na academia. Se ao menos houvesse, no campo do conhecimento, um sistema filosófico que se erguesse sobre outras bases epistemológicas... uma filosofia que buscasse demolir a prerrogativa de autoridade das ciências empíricas e, sobretudo, da lógica cartesiana sobre as diversas formas de discurso (religioso, pictórico, poético) e sobre a suposta “loucura” da humanidade... talvez essa breve descrição, frágil e apressada, tivesse uma chance, mínima que seja, de resgatar sua cidadania acadêmica – não apenas como expressão subjetiva de um espectador deslumbrado, mas também como testemunho de uma experiência legítima, vinculada a uma evidência concreta, uma manifestação do real. Acredito que esse sistema filosófico existe e atende pelo nome de fenomenologia.

A fenomenologia e o cinema são criações sincrônicas do espírito moderno ocidental.⁴ Ambos surgiram no final do séc. XIX, num momento de grandes transformações socioeconômicas; de mudanças urbanísticas e tecnológicas; de inovações no campo das artes, da ciência e da política. Tanto o cinema quanto a fenomenologia testemunham o advento de uma nova consciência estética, que se manifesta na pintura, na literatura, no teatro, na música. Testemunham também a beleza e a violência do chamado “progresso” – a face vendável do capitalismo industrial – e nada menos do que duas guerras mundiais, que parecem confirmar, no imaginário coletivo, a mais famosa autópsia da história da filosofia: a constatação de que Deus está morto. Talvez valha a pena retroceder um pouco mais no tempo, a fim de compreender, em linhas gerais, a novidade da própria fenomenologia dentro do pensamento filosófico da época.

O conceito de fenômeno consolidou-se na filosofia ocidental ainda no séc. XVIII, a partir dos trabalhos de Kant (Bezerra, 2019). A distinção entre *noumenon* e *phainomenon* constitui um dos fundamentos da epistemologia e da metafísica kantianas. Enquanto *noumenon* refere-se à realidade última ou à coisa-em-si, inacessível, por definição, à apropriação humana, *phainomenon* é a maneira pela qual os objetos e processos do mundo surgem diante de nós. O

⁴ O próprio Merleau-Ponty comentou essa sincronia: “se, então, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho crítico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cinema têm em comum um certo modo de ser, uma determinada visão do mundo que é aquela de uma geração” (1983, p. 117).

conhecimento só é possível, portanto, no domínio dos fenômenos, já que a experiência do mundo é sempre mediada pela percepção e pela estrutura cognitiva do sujeito. Para Kant, fenômenos são acessíveis tanto pela razão humana (conhecimento puro) quanto pelos órgãos dos sentidos (conhecimento empírico). Ainda que a coisa-em-si seja incognoscível, a verdade dos fenômenos pode ser capturada, dentro de seus limites epistemológicos.

Hegel, que teria herdado de Kant a noção de fenômeno, questionou a possibilidade da verdade no sentido de um conhecimento perfeito. Tal verdade seria como uma fotografia do fenômeno em resolução absoluta, da qual nada escapa. Uma vez obtida essa foto, nada nos restaria a fazer, a não ser fotografar outros fenômenos. Se a verdade kantiana é uma espécie de fotografia do mundo, Hegel problematiza a verdade ao incluir a dimensão do tempo, o que resulta numa imagem em movimento. Os fenômenos, em Hegel, não são formas estáticas e definitivas, mas fazem parte de um processo mais amplo de transformação dialética das ideias e da consciência, dentro de uma concepção teleológica da História. O conhecimento é sempre provisório, relativo e sujeito a mudanças. A verdade ou “espírito absoluto” existe apenas como ponto de fuga, por assim dizer, para onde tendem os acontecimentos históricos.

Mas é Husserl talvez o primeiro pensador a indagar radicalmente a natureza do fenômeno, trazendo-o para o centro de suas preocupações filosóficas. Nesse movimento, ele retrocede alguns passos, por assim dizer, ante à concepção totalizante do pensamento hegeliano, com sua pretensão implícita de descrever a história, a natureza, o movimento e o destino da humanidade. O importante, para Husserl, é examinar os objetos que surgem na consciência, de modo a determinar suas possibilidades epistemológicas – missão pontual, mas nem por isso menos árdua. O método da “redução fenomenológica” busca capturar o fenômeno em sua evidência imediata, antes de qualquer intervenção predicativa por parte da razão. Husserl propõe também o conceito de “intencionalidade”, que dinamiza a concepção de fenômeno como uma ação dotada de direção ou sentido. Para o filósofo alemão, a consciência não existe no vazio. Toda consciência é “consciência de alguma coisa. Em outras palavras, a consciência é uma atividade constituída por atos (percepção, imaginação, especulação, volição, paixão etc.), com os quais visa algo” (Bezerra, 2019, p. 36). O fenômeno, essa fulguração da consciência, pode ser concebido como um dado-em-si, um problema filosófico autônomo, que prescinde ou, ao menos, coloca entre parênteses a ideia de “realidade objetiva”. Daí a célebre exortação de Husserl de que é preciso “voltar às coisas mesmas”, como pressuposto filosófico para descrever ou apreender o ser-no-mundo. A aparição fenomenal é o modo misterioso pelo qual sujeito e

objeto, *cogito* e *cogitatum* constituem uma unidade na “carne” da existência, para usar uma expressão da filosofia tardia de Merleau-Ponty.

A partir do trabalho pioneiro de Husserl, Merleau-Ponty debruça-se sobre o problema da percepção, construindo uma abordagem fenomenológica que recusa tanto o empirismo inglês (a fragmentação do ato perceptivo em dados fisiológicos que, no limiar, carecem de sentido) quanto o racionalismo cartesiano (a percepção como um ato sintético da razão pura ou consciência transcendental). Para o filósofo francês, a percepção é, antes de tudo, um ato construtivo, mais do que “receptivo ou simplesmente analítico” (Tindemans, 1983 apud Pavis, 2003, p. 24). Em *Fenomenologia da Percepção* (1999), Merleau-Ponty propõe a noção de campo perceptivo, uma estrutura existencial que captura os objetos à sua volta numa configuração imediata e inteligível. A percepção global antecede, portanto, a distinção dos elementos isolados, posto que o mundo se organiza, como que por si só, em função de uma presença dotada de sentido. Ao mirarmos o céu, por exemplo, não percebemos as estrelas como uma série de pontos individuais. Nosso olhar é impactado por constelações, nebulosas e outros padrões luminosos, cujas regras de formação desconsideram características objetivas dos corpos celestes, como a distância relativa entre eles. Ainda que cambiantes e fugazes, os fenômenos estão *aquém* de qualquer juízo de verdade: não são verdadeiros nem falsos, mas evidências fundantes da experiência, sujeitas inevitavelmente a futuras reavaliações à luz de novos fenômenos.

De modo análogo, toda figura da percepção define imediatamente um fundo: um plano contínuo e homogêneo do qual ela emerge, que existe de modo autônomo e, ao mesmo tempo, em oposição binária à figura, inclusive em sua invisibilidade, por trás da figura. A mesma dinâmica se aplica às formas sonoras, que emergem do fundo ruidoso como estruturas intencionais. Mesmo pessoas sem qualquer treinamento musical, por exemplo, conseguem identificar uma escala tonal a partir de três notas, adivinhando as notas subsequentes que sequer foram tocadas (Merleau-Ponty, 1983). A percepção, nesse sentido, mais do que um ato fisiológico, é um gesto corporal potencialmente significativo. “Não há visão sem pensamento. (...) A visão é um pensamento condicionado, nasce ‘por ocasião’ do que acontece no corpo, é ‘excitada’ a pensar por ele.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 30). A sinestesia, diga-se de passagem, é o *modus operandi* natural do campo perceptivo. “Percebo de modo indiviso, mediante meu ser total; capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos.” (Merleau-Ponty, 1983, p. 105). O conceito de “visualidade háptica”, com que alguns teóricos descrevem “a estrutura existencial da visão

cinemática” (Bezerra, 2019, p. 69) desenvolve-se, nesse sentido, a partir de uma abordagem fenomenológica – como veremos, de modo mais detalhado, na segunda parte desse capítulo.

Por meio da noção de corpo fenomenal, Merleau-Ponty abandona a ideia de uma consciência transcendental, vinculada ao racionalismo cartesiano, em favor de uma imbricação radical do ser-no-mundo. Trata-se de um esforço filosófico de superar a dicotomia matematicamente, corpo-espírito, sujeito-objeto; que compreende o corpo não como uma espécie de “suporte” para o exercício da razão pura, uma fonte de ruído ou distorção da experiência, uma mediação indesejável – o corpo é, antes, a condição ontológica da existência, inseparável do tecido da realidade. O corpo fenomenal é, portanto, a origem de “toda experiência possível” (Bezerra, 2019, p. 53), o centro irradiador do campo perceptivo, do espaço e do tempo; o vórtice que articula, no momento presente, as dimensões da memória e da imaginação, que alterna entre as ordens da vigília e do sonho. Ele não se confunde com o corpo objetivo, essa “imagem empobrecida do corpo fenomenal” (Merleau-Ponty, 1999, p. 578), mera abstração linguística, uma coisa entre tantas outras que habitam o campo perceptivo. Às vezes flagramos, por exemplo, o estrago que a passagem do tempo opera sobre o corpo objetivo que nos pertence. O encontro com o espelho é quase sempre detestável porque contraria certas convicções íntimas que formamos, longe dele, sobre nossa aparência, saúde ou disposição física. O espelho nos recorda, a cada nova mirada, que o corpo objetivo não reflete “a verdade do corpo tal como nós o vivemos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 578).

Nas palavras de Bezerra, o corpo fenomenal “é aquilo que me dá a experiência na primeira pessoa, (...) engendrando com isto o mundo que eu habito” (2019, p. 55). Como consequência, ele “forma o solo de toda *Sinngebung* [doação de sentido]” (Merleau-Ponty, 1999, p. 591). Posso duvidar dos pensamentos que me ocorrem, dos sentimentos e afetos que me atravessam ou mesmo dos objetos que pululam no meu campo perceptivo, mas não do solo existencial onde figuram todos esses fenômenos.

Existe certeza absoluta do mundo em geral, mas não de alguma coisa em particular. (...) Perguntar-se se o mundo é real é não entender o que se diz, já que o mundo é justamente não uma soma de coisas que sempre se poderia colocar em dúvida, mas o reservatório inesgotável de onde as coisas são tiradas (Merleau-Ponty, 1999, p. 460).

O corpo fenomenal revela-se de maneira particular na dimensão da profundidade espacial, que “anuncia um certo elo indissolúvel entre as coisas e mim, pelo qual estou situado diante delas” (Merleau-Ponty, 1999, p. 345). A noção de distância não apenas pressupõe o corpo

fenomenal, como exprime o poder dos objetos que escapam gradualmente à apreensão do olhar. A percepção, nesse sentido, apodera-se dos objetos e habita a espessura do mundo. “Além da distância física ou geométrica que existe entre mim e todas as coisas, uma distância vivida me liga às coisas que contam e existem para mim, e as liga entre si” (1999, p. 384). O neurologista Erwin Straus, a quem Merleau-Ponty recorre com frequência em *Fenomenologia da percepção*, observa que “a distância é a forma espaço-temporal do sentir” (Straus, 1989 apud Didi-Huberman, 1998, p. 162). De acordo com Straus, é o sentir que revela a distância. O corpo fenomenal preenche de sentido os objetos à sua volta – um sentido vivo, carregado de afetos. Embora esteja sempre no vórtice da experiência, o corpo fenomenal pode habitar “outro lugar”; e se o mundo “me retém longe daquilo que amo, sinto-me excêntrico à verdadeira vida” (Merleau-Ponty, 1999, p. 384). O corpo fenomenal projeta não só espaço, mas também um feixe de temporalidades. Para fabricar sua própria ausência, rejeita a “realidade” como hostil ou repulsiva, empenhando-se no esforço de reabrir o passado ou imaginar o futuro. Passado e futuro constituem, assim, uma “presença ambígua”, uma “massa opaca” de onde extraímos recordações, um “campo para o qual temos abertura”, que não se confunde, contudo, com o campo perceptivo. Entre a vida da percepção e a vida do devaneio, subsiste uma tensão irreduzível, uma série de “deformações” sob a forma de “interpretações arbitrárias”, que constituem justamente “o sentido do passado” ou a moldura do futuro (Merleau-Ponty, 1999) – vestígios de incoerência que apartam as temporalidades e nos devolvem, por assim dizer, ao inescapável momento presente.

Uma vez que o fenômeno é por si mesmo evidente, ele não pode ser, como vimos, verdadeiro nem falso. “Não poderia haver erro ali onde ainda não há verdade, mas realidade, onde ainda não há necessidade, mas facticidade” (Merleau-Ponty, 1999, p. 460). E no entanto, nem todo fenômeno apresenta a mesma consistência ou solidez para o corpo fenomenal. “Em nós, existem graus de realidade, assim como fora de nós, existem ‘reflexos’, ‘fantasmas’ e ‘coisas’” (1999, p. 505). Podemos distinguir claramente, por exemplo, sentimentos “verdadeiros” de sentimentos “falsos”. A capacidade de distinguir não decorre, contudo, de uma demonstração lógico-racional, mas do desdobramento natural dos fenômenos na experiência – a vivência concreta de diferentes sentimentos, que pode indicar, por contraste, a verdade ou a falsidade de cada um. O fenômeno revela o real, mas o real desmente, corrobora ou modifica, por sua vez, o campo perceptivo, fornecendo, assim, novos subsídios para interpretar os fenômenos. Merleau-Ponty exemplifica essa tese com um breve exame da paixão amorosa. Ele comenta uma ideia atribuída a Proust sobre a atitude do amor possessivo diante

do Outro, objeto do seu amor: o sujeito possessivo sente-se “excluído dessa vida”, deseja “entrar nela e ocupá-la inteiramente” (1999, p. 570). Por mais questionável que seja essa conduta, é certo que o sujeito não finge amar, mas vive intensamente o sentimento a que dá o nome de amor. Ele ama, talvez, um conjunto de qualidades: uma certa forma de sorrir, a delicadeza dos gestos, o vigor da juventude. Mais do que isso, deseja se apossar dessas qualidades, contemplá-las de uma perspectiva privilegiada e exclusiva. Talvez o sujeito não tenha sequer notado, para além das qualidades, uma “maneira de existir singular que é a própria pessoa” (Merleau-Ponty, 1999, p. 506). O ciúmes, nesse caso, não é uma consequência do amor, mas a manifestação de um traço oculto que, na verdade, sempre esteve ali. Ou seja, aquilo a que se chamava de amor era outra coisa, um sentimento distinto, ao qual o sujeito confiou cegamente a condução da sua vida. Faltava-lhe talvez uma experiência genuína de amor. “Nossa atitude natural não é sentir nossos próprios sentimentos ou aderir a nossos próprios prazeres, mas viver segundo as categorias sentimentais do ambiente” (Merleau-Ponty, 1999, p. 509). Dito de outro modo, um jovem pode amar uma estrela de cinema e viver essa ilusão enquanto ela satisfaz um certo personagem que ele constrói de si mesmo. Esse amor é de fato vivido, mas por uma faceta do ser, num certo compartimento de sua existência. Mais tarde, com um pouco de sorte, “um sentimento pessoal e autêntico romperá a trama dos fantasmas sentimentais” (Scheler, 1919 apud Merleau-Ponty, 1999, p. 507). A percepção do equívoco só acontece com o advento de outro amor, que arrebatava o ser em sua totalidade. O equívoco, portanto, recoloca-nos em contato com nós mesmos, como uma etapa necessária em direção a uma experiência mais verdadeira e complexa.⁵ De modo análogo, para Merleau-Ponty, não existe atalho no caminho do saber – são as ruas sem saída em que nos metemos, os desvios e retrocessos que nos permitem corrigir a rota e conceber um mapa, sempre provisório, do terreno em que, muitas vezes, avançamos às cegas. Mais do que um simples acidente, o erro é a condição do conhecimento: “minhas verdades foram construídas com estes erros e os arrastam em sua eternidade” (Merleau-Ponty, 1999, p. 527).

Há um abismo, portanto, entre o sentido da experiência (existencial, intelectual, estética) e o conhecimento “teórico”, como que “de segunda mão”, desenraizado de uma vivência específica. O primeiro não se traduz no segundo sem perdas significativas, do mesmo modo

⁵ A personagem Guida, de *A Vida invisível*, percorre uma trajetória dramática que vai do amor romântico e narcisista, nos anos da juventude, à formação de um núcleo familiar cujas formas de afetividade desafiam a ordem patriarcal, num aprendizado fenomenológico, por assim dizer, do sentido do amor genuíno.

que um sonho não pode ser reduzido a uma descrição verbal. A fenomenologia restitui, assim, o sentido imanente a toda forma de linguagem. Quando tenho um sonho “inquietante”, vivencio a expressão do mistério, o sentimento de angústia e a confusão dos acontecimentos como uma atmosfera global, que impregna e atravessa as formas oníricas. O significado dessa vivência independe de uma leitura simbólica, de cunho mitológico ou psicanalítico, capaz de traduzir os elementos do sonho, a partir de uma aproximação com acontecimentos, questões e impasses da minha vida cotidiana.

O incêndio que figura no sonho não é, para o sonhador, uma maneira de disfarçar uma pulsão sexual sob um símbolo aceitável, é para o homem desperto que ele se torna um símbolo; na linguagem do sonho, o incêndio é o emblema da pulsão sexual porque o sonhador, separado do mundo físico e do contexto rigoroso da vida desperta, só emprega as imagens em razão de seu valor afetivo (Merleau-Ponty, 1999, p. 510).

Na linguagem do sonho, o valor afetivo define as imagens e o seu encadeamento caleidoscópico. “A pulsação da minha existência, sua sístole e sua diástole” (Merleau-Ponty, 1999, p. 383) é a força vetorial que anima e dinamiza o mundo do sonhador. “O pássaro que plana, cai e se torna um punhado de cinzas não plana e não cai no espaço físico, ele se eleva e se abaixa com a maré existencial que o atravessa” (1999, p. 383). A paisagem onírica respira pela pele, como um anfíbio. O sujeito do sonho é o próprio sonho; seu sentido imanente é atualidade, antes que seja tomado, no mundo da vigília, por uma mensagem cifrada nas mãos de um analista. Para Merleau-Ponty, a linguagem do sonho não é muito diferente da linguagem poética – ambas submetem as lembranças e percepções do homem desperto aos mesmos processos de deformação. Nesse ponto, o fenomenólogo segue de perto o pensamento de Freud, como bem afirma Lyotard.⁶

Este devaneio sobre a linguagem desemboca na “linguagem” do sonho; o “entrelaçamento natural” de sentidos, o “tráfico oculto da metáfora”, as relações “laterais” das palavras e das imagens: tudo é condensação, deslocamento, figurabilidade, todas as operações que fazem o “estilo” do sonho e também da poesia, todo seu “trabalho”, como diria Freud (Lyotard, 2011, p. 53).

Uma vez que o fenômeno pertence a uma ordem pré-reflexiva, anterior a juízos de verdade ou de valor, Merleau-Ponty considera que não há uma relação hierárquica entre a consciência da percepção, a consciência do sonho e a consciência mágica. Não há, em outras palavras, uma maneira privilegiada de apreensão do “real”, situada num plano metafísico de

⁶ Todas as traduções das referências em inglês são de minha responsabilidade.

verificabilidade, a qual pudéssemos contrapor as demais construções linguísticas. Ao contrário, toda linguagem sabe encontrar suas próprias evidências empíricas – manifestações irrefutáveis das forças do universo – a partir de um certo conjunto de pressupostos.

Depois da conjura, o demônio da chuva está presente em cada gota que cai, assim como a alma está presente em cada parte do corpo. Aqui, toda "aparição" (...) é uma encarnação, e os seres não são definidos tanto por "propriedades" quanto por caracteres fisionômicos (Merleau-Ponty, 1999, p. 389).

A essência do mito está, portanto, à flor da pele dos fenômenos, como de resto acontece durante o sonho e também na experiência racional do mundo. “O fenômeno mítico não é uma representação, mas uma verdadeira presença” (Merleau-Ponty, 1999, p. 389). O mito e a linguagem poética partilham, de modo geral, da pulsão figurativa do sonho a partir do valor afetivo das imagens, que não encerram um “sentido nocional” ou conceitual, mas apontam “uma direção de nossa existência” (1999, p. 382). O mito é, assim, uma “projeção” e uma “expressão da condição humana” (1999, p. 393), cujo desdobramento narrativo não obedece a critérios aristotélicos de necessidade e verossimilhança. Além disso, como toda linguagem que “verdadeiramente diz algo”, a linguagem mítica cria “seu público”, ensina-se “por si mesma”, secreta “ela mesma sua significação”, ainda que, num primeiro momento, não seja de todo compreendida (1999, p. 244).

Mas o que separa o pensamento mítico da investigação científica? O que nos impede de mergulhar no delírio ou de sucumbir à loucura? Para Merleau-Ponty, a diferença entre a lógica do mito e a lógica racional, mais do que uma suposta faculdade crítica particularmente desenvolvida, é a “estrutura do espaço” (1999, p. 390): o afastamento do homem moderno em relação aos objetos à sua volta, a partir do conceito de individualidade.

O que cria a alucinação, assim como o mito, é o estreitamento do espaço vivido, o enraizamento das coisas em nosso corpo, a vertiginosa proximidade do objeto, a solidariedade entre o homem e o mundo que está não abolida, mas recalcada pela percepção de todos os dias ou pelo pensamento objetivo, e que a consciência filosófica reencontra (Merleau-Ponty, 1999, p. 391).

A consciência racional exige, portanto, o estabelecimento de uma certa distância afetiva, a ruptura de laços de solidariedade, a formulação de objetos conceituais e a definição de fronteiras linguísticas que, separando artificialmente o homem do mundo, possibilitam o desenvolvimento da razão analítica e do método científico. Mas é a fenomenologia da arte,

sobretudo a descrição de um olhar que se demora sobre a obra de pintores vinculados ao Impressionismo, que interessa, naquele momento, ao filósofo francês. Assim como no sonho e no mito, há um sentido imanente da obra de arte que pertence ao domínio do campo perceptivo e que se expressa primordialmente na materialidade da obra. Um sentido que se constrói não só como visão, mas também como vidência, e que reflete, primeiramente, o percurso criativo do artista. “O sentido daquilo que o artista vai dizer não está em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada” (Merleau-Ponty, 2004, p. 135). É na experiência de vida, no corpo a corpo com os acontecimentos, que o artista encontra a matéria prima da expressão. Sua obra, porém, “nunca é um efeito, é sempre uma resposta” àquilo que toma forma no seu campo perceptivo (2004, p. 96). Apoiando-se no pensamento de Malraux, Merleau-Ponty considera que a percepção do artista “já estiliza” (2004, p. 84). O sentido emerge por meio de uma “deformação coerente” dos elementos da obra, refratados pelo “estilo” (2004, p. 84). No ensaio intitulado “A Linguagem indireta e as vozes do silêncio”, Merleau-Ponty cita uma pequena anedota sobre o quadro *Lavadeiras* (1912), de Renoir. A tela mostra mulheres em torno de um regato, numa paisagem bucólica que remete à vida campesina, em algum lugar no interior da França. Curiosamente, Renoir teria pintado esse quadro na cidade litorânea de Cassis, enquanto olhava o mar, para a perplexidade de um certo hoteleiro, que acompanhava o seu trabalho – ao invés de uma vista panorâmica da praia, havia, na tela do pintor, mulheres “que se banhavam em outro lugar. Ele olhava sei lá o que, e mudava somente um cantinho” (2004, p. 85). Renoir, ao que tudo indica, olhava o azul do Mediterrâneo.

Renoir (...) pintava, interrogava o visível e produzia algo visível. Era ao mundo, à água do mar que pedia de volta o segredo da água das *Lavadeiras*, e abria a passagem de uma à outra para aqueles que, com ele, estavam presos no mundo (Merleau-Ponty, 2004, p. 95).

Por meio da “deformação coerente” a que o estilo do artista submete as formas do mundo, a obra descola-se do “real”, adquire autonomia plástica e, assim, cria o seu próprio sentido. Um sentido figurativo, que não é outra coisa senão a obra em sua materialidade. O artista, além disso, materializa uma intuição isolada, uma “vibração” ou pressentimento fugaz, que apenas se manifesta à meia-luz do campo perceptivo. “O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas” (Merleau-Ponty, 2004, p. 133). Essa vibração carregada de sensações, que o artista de algum modo captura na obra, dinamiza a memória e a imaginação do espectador e remete ao conceito de “figural”, como veremos no

capítulo 2. Por ora, basta dizer que a imanência da obra fala por si, independente das circunstâncias que testemunham seu nascimento, para as quais ela é, em todo caso, uma resposta.

Na experiência estética, o sentido da obra independe inclusive das intenções ou do consentimento do artista. Trata-se talvez de um novo ser, que interage com seu *habitat*, que aprende (adquire novas significações) e gera descendência, como qualquer outro organismo.

É tanto impossível fazer o inventário de uma pintura – dizer o que está nela e o que não está – como, segundo os linguistas, é impossível recensear um vocabulário, e pela mesma razão: aqui e ali não se trata de uma soma finita de signos, mas de um campo aberto ou de um novo órgão da cultura humana. (Merleau-Ponty, 2004, p. 91).

Para Merleau-Ponty, não devemos subestimar o trabalho intelectual e formal do pintor, “esse esforço tão semelhante a um esforço do pensamento e que permite falar de uma linguagem da pintura” (2004, p. 85). Um esforço com linhas, cores e texturas que impregna o quadro de sentido, como atesta a observação de Sartre, citada por Merleau-Ponty, sobre um certo quadro que mostra um gólgota – talvez uma crucificação de Cristo. Mas não é o tema do quadro que atrai o olhar de Sartre nessa passagem.

“Esse rasgo amarelo do céu em cima do Gólgota [...] é uma angústia feita coisa, uma angústia que virou rasgo amarelo do céu e por isso está submersa, empastada pelas próprias qualidades das coisas” O sentido se entranha no quadro, treme à sua volta, “como uma bruma de calor” (Sartre, 1948 apud Merleau-Ponty, 2004, p. 85).

Perceber a angústia impregnada num “rasgo amarelo do céu”, espessura amarela e inquietante, empastada sobre a tela, entre outros objetos de tinta, tremendo à sua volta “como uma bruma de calor”. Antes mesmo que eu possa descrever a concretude do rasgo amarelo, meu campo perceptivo apreende uma vibração particular, que traduzo em seguida com a palavra angústia. O que importa, nesse sentido, não é determinar se o verde significa “paz” ou se o vermelho contém “violência”, mas “reaprender a viver essas cores como nosso corpo as vive, quer dizer, como concreções de paz ou de violência” (Merleau-Ponty, 1999, p. 285). Quanto à vibração do rasgo amarelo, eu a reencontrei numa cena-chave de *Viajo porque preciso...* – um rasgo de sol que perfura as nuvens ao entardecer, visto de um carro em movimento numa estrada do sertão (57min07s). Vibração amarelo-angústia que despertou, em mim, a imagem poética da descrição de Sartre, fazendo-a saltar de algum recanto obscuro da minha memória. É claro, portanto, que se trata de uma impressão subjetiva. Até onde eu sei, não há relação entre as duas

obras, a não ser na qualidade de uma sensação fugaz mas concreta, que pertence à dimensão figural da minha experiência do filme. E no entanto, é na dimensão figural que um filme transborda, como veremos, para além do sentido material e também dos significados narrativos, transbordamento que configura um dos aspectos fundantes da experiência estética.



Figura 2: frames de *Viajo porque preciso...* mostram um rasgo amarelo-angústia no céu crepuscular do sertão (57min07s).

Em todo caso, a angústia que se inscreve no rasgo amarelo sobre a tela (seja a da pintura, no quadro do gólgota, ou a do cinema, no filme de Gomes e Aïnouz) constrói-se a partir de uma “deformação coerente” dos elementos da obra, como foi dito, mediada pelo estilo do artista. No caso de *Viajo porque preciso...*, a sensação de angústia resulta, talvez, de uma soma de elementos formais: o momento crepuscular em que a imagem foi gravada; a duração dilatada como plano-sequência; a qualidade contrastada e mística do feixe de luz (“raios de Deus”); a violência heroica com que os raios irrompem das nuvens e da vegetação que se interpõem no caminho do olhar, ainda que a luta contra a noite, sabemos, já esteja perdida. Não menos importante para engendrar a sensação de angústia é a posição sintática desse plano no arco dramático do protagonista, assinalando a resolução de um longo luto conjugal. Sobre a paisagem em movimento, José Renato recita a meia voz, exausto e resignado, a letra de “Último desejo”, de Noel Rosa. No ponto de fuga da composição visual, encontra-se o rasgo amarelo, depositário de toda a angústia que impregna, nesse instante, a materialidade dos signos visuais e sonoros, bem como a construção narrativa do filme. A triste e lúcida despedida de Noel expressa o derradeiro desencanto de José Renato.

Para Merleau-Ponty, no entanto, uma pintura é “muito mais do que uma ‘bruma de calor’ na superfície da tela”, já que a linguagem visual, mediada pelo estilo do pintor, “dirige a

disposição do quadro tão imperiosamente como uma sintaxe ou uma lógica” (2004, p. 86). As “pequenas angústias” e “alegrias locais (...) não passam de componentes de um sentido total menos patético, mas *legível* e mais duradouro [grifo do autor]” (2004, p. 86). O sentido imanente desvela, na tessitura da obra, não apenas um conjunto de sensações ou uma reprodução do real, mas uma nova realidade. O personagem, por exemplo, ganha vida própria quando transcende a forma humana que lhe serviu de modelo.

O que passará para a tela já não será somente um valor vital ou sensual, não haverá na tela somente “uma mulher”, ou “uma mulher infeliz”, ou “uma modista”; haverá o emblema de uma maneira de habitar o mundo, de tratá-lo, de interpretá-lo tanto pelo rosto quanto pela roupa, tanto pela agilidade do gesto como pela inércia do corpo, em suma, de uma certa relação com o ser (Merleau-Ponty, 2004, p. 84).

Assim como a pintura, a literatura também possui, para Merleau-Ponty, uma dimensão plástica que se imanta, por assim dizer, ao nosso campo perceptivo. O tema, o enredo, a perspectiva do narrador, todos os aspectos literários se manifestam também (e talvez sobretudo) na escolha das palavras, na sintaxe das frases, na arquitetura dos blocos de texto, na tensão entre o dito e o não-dito, em suma, no estilo do autor: “um romance exprime tacitamente como um quadro” (2004, p. 110). Como exemplo, o filósofo francês cita uma cena de *O Vermelho e o negro* (Stendhal, 1830), em que o protagonista Julien Sorel retorna à sua cidade natal para se vingar de Madame de Rênal, sua antiga amante. Num romance psicológico composto de dois volumes, Stendhal constrói em poucas páginas a reviravolta decisiva da trama, por meio de cesuras e elipses dinâmicas, que expressam tanto a decisão resoluta do personagem, como o seu descolamento existencial, o vazio que se apoderou de sua alma.

O que importa não é tanto que Julien Sorel, ao saber que foi traído por Madame de Rênal, vá a Verrières e tente matá-la – é, após a notícia, o silêncio, a viagem de sonho, a certeza sem pensamentos, a resolução eterna. (...) A vontade de morte não está portanto em parte alguma das palavras: está entre elas, nos vãos de espaço, de tempo, de significações que elas delimitam, como o movimento no cinema está entre as imagens imóveis que se sucedem (Merleau-Ponty, 2004, p. 110).

Merleau-Ponty deixou muitos escritos inacabados, quando foi vítima, em 1961, de um derrame fatal, aos 53 anos. Estava às voltas, naquele momento, com uma profunda reformulação de sua fenomenologia, por meio de uma “ontologia radical” que toma por base não o conceito de corpo fenomenal, dotado de um campo perceptivo, mas as noções de “deiscência” e “visibilidade” (que veremos mais adiante), atreladas a uma filosofia da expressão (Bezerra, 2019). Enquanto dialogava com a literatura e a pintura, planejava examinar, de modo

mais decisivo, o cinema. Até então, sua incursão no campo cinematográfico resumia-se basicamente à conferência realizada em 1945, *O Cinema e a nova psicologia*, que descreve o dispositivo cinematográfico à luz da fenomenologia e das recentes descobertas da Gestalt. O texto oferece, a meu ver, mais uma ilustração das ideias filosóficas de seu autor do que uma reflexão sobre as potencialidades do cinema ou a defesa de uma *práxis* específica. A aproximação com o cinema seria uma forma didática e eficaz de destacar a novidade da fenomenologia, já que, naquele mesmo ano, Merleau-Ponty lançava *Fenomenologia da percepção*, talvez seu livro mais conhecido. Ainda assim, a fenomenologia influenciaria importantes teóricos do cinema, sobretudo Jean Mitry, que desenvolve, nos anos 1960, “a tentativa mais sistemática de pensar o cinema e elaborar sua estética dentro de parâmetros afinados com tal visão de mundo” (Xavier, 2005, p. 91).⁷ Além disso, é possível que, em 1945, Merleau-Ponty ainda não tivesse tomado conhecimento de movimentos inovadores como o Neorealismo italiano, que se tornaria um campo fértil para abordagens fenomenológicas. Num primeiro momento, portanto, Merleau-Ponty parece manter uma distância panorâmica, por assim dizer, das possibilidades radicais do cinema: suas observações não só reafirmam, de modo geral, a posição dos teóricos da montagem dos anos 20, como apontam para uma teoria estética não-consumada (Bezerra, 2019). A seguir, gostaria de expor os pontos principais dessa conferência seminal, que Erly Vieira Jr. considera o “texto fundador de toda uma linhagem de estudos sobre cinema e corpo” (2020, p. 34).

Acredito que a experiência cinematográfica, para Merleau-Ponty, é uma espécie de duplo da experiência perceptiva mais corriqueira. O cinema constitui um mundo – visível e invisível – a partir de um olhar dotado de sentido. Trata-se menos de uma representação do que de uma ontologia: o mundo surge na tela de cinema, diante de mim, como uma “forma temporal” (Merleau-Ponty, 1983, p. 110), sensível e inteligível. “Um filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. (...) É mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido” (1983, p. 115). O cinema manifesta uma “visão de mundo” através das formas audiovisuais, que criam um ritmo próprio e obedecem a uma lógica interna de desdobramento. “O sentido de uma imagem depende (...) daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados” (1983, p. 111). Ouço, nessa

⁷ Para uma discussão sobre a obra de Mitry, suas divergências e convergências com a abordagem fenomenológica de Bazin, ver Xavier (2005), cap. IV: O Realismo revelatório e a crítica à montagem; e Bezerra (2019), cap. 1.6: Jean Mitry: a imagem como moldura e janela, ao mesmo tempo.

passagem, um eco longínquo do pensamento de Eisenstein, que também buscava fundamentar uma teoria estética nas descobertas da psicologia contemporânea, sobretudo no trabalho de Vygotsky (Xavier, 1983). Como Merleau-Ponty, Eisenstein rejeitava a ideia de que um filme é uma mera representação do real: os “fatos” captados pela câmera forneceriam os signos que permitem ao cineasta, mediante as técnicas da montagem, realizar operações de síntese e, assim, criar um sentido inteiramente novo. No entanto, tomando por base os exemplos que encontramos em *O Cinema e a nova Psicologia* (1945), a abstração conceitual do cinema de Eisenstein não parece estar na mira de Merleau-Ponty, e sim a linguagem transparente do cinema clássico.

A arte da poesia não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas de criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor em determinado estado poético. Identicamente, há sempre uma história num filme e, muitas vezes, uma ideia (...), mas sua função não é a de nos *dar a conhecer* os fatos ou a ideia. (...) Quer dizer, as ideias e os fatos comuns estão presentes apenas a fim de propiciar ao criador a busca de seus signos sensíveis e, assim, traçar o monograma visível e sonoro (Merleau-Ponty, 1983, p. 115).

Ao que tudo indica, portanto, interessa mais ao filósofo francês um cinema que possa alçar o espectador a um certo “estado poético” do que “um discurso visual capaz de elaborar retoricamente seus efeitos veiculando ideias, conceitos, explicações de processos” (Xavier, 1983, p. 176). Se a poesia é uma “máquina de linguagem”, talvez se possa dizer que o cinema, para Merleau-Ponty, é uma máquina de fenomenologia – um dispositivo com o poder de restituir “o valor estético da menor coisa percebida (...) num mundo mais exato do que o mundo real” (1983, p. 115). Essa exatidão não implica, contudo, extirpar o mistério do mundo – à maneira do encadeamento narrativo mais convencional – mas potencializá-lo como expressão da condição humana.

Para Bezerra, Merleau-Ponty defende um cinema em que “contingência, ambiguidade e a concepção do homem como ser-em-situação constituem elementos chave” (2019, p. 57). A contingência de que fala Bezerra refere-se, ao que tudo indica, à novidade que a invenção do cinema introduz no campo das artes, responsável por boa parte do seu fascínio imediato: a possibilidade de registrar um momento singular e fugaz, assim como a magia de torná-lo replicável, em princípio, por toda a eternidade. No texto *As Aventuras do dispositivo*, Ismail Xavier comenta a reação de Georges Méliès ao ver o filme *O Lanche do bebê*, dos irmãos Lumière, na projeção inaugural no Café de Paris, em 28 de dezembro de 1895. Dado o ímpeto evocativo dessa passagem, apresento-a quase na íntegra.

Méliès olhou para outras ocorrências. Não está aí, neste registro da cena familiar, o prodígio do cinema. O fundamental, e fascinante, é o que se pode perceber no canto do quadro: “as folhas se movem”. É este movimento que atesta a força do cinema como captação do efêmero, do fugidio, do que não se repete. Enfim, está aí a novidade. No teatro, teríamos um “pano de fundo” com o jardim desenhado. No cinema, a imagem toda está solidária em seu fluxo temporal, e o ponto singular a destacar são essas folhas ao vento, testemunho de que o específico do cinema é essa nova percepção do mundo (...). O olho de Méliès, espectador, foi atento ao todo da imagem – por isto mesmo a fez imagem em sentido pleno – e captou o que não estava atrelado ao encadeamento das ações, ao pequeno teatro da família à mesa (Xavier, 2005, p. 193–194).

Compreendo, nesse trecho, que ao reproduzir o movimento das folhas, o cinema revela uma nova realidade; que o fascínio e o “sentido pleno” da imagem ultrapassam “o encadeamento das ações” porque se manifestam *aquém* desse plano, no próprio ato de percepção. A novidade, numa palavra, é a estética da contingência, que não teria escapado ao olho (ou ao gênio) de Méliès, e que também nos coloca, diga-se de passagem, desafios éticos. No famoso artigo *Morte todas as tardes* (1949), Bazin analisa o filme *A Corrida de touros* (Braunberger, 1949), que considera “de extraordinária beleza” (1983, p. 129), e que o leva a refletir sobre o “exorbitante privilégio do cinema” de repetir o tempo (1983, p. 132). Para o crítico francês de origem católica, esse poder extraordinário torna-se perverso quando incide sobre momentos “qualitativos” em estado puro, como o amor (o ato sexual) e a morte. Capturar o amor e a morte no cinema, de forma documental, seria um gesto obsceno – de obscenidade moral e “metafísica”.

Antes do cinema, conheciam-se apenas a profanação de cadáveres e a violação de sepulturas. Hoje, graças ao filme, pode-se violar e exhibir à vontade o único dos nossos bens temporalmente inalienável. Mortos sem réquiem, eternos re-mortos do cinema! (Bazin, 1983, p. 134).

Percebe-se, portanto, que a natureza indicial da imagem cinematográfica não pode ser facilmente descartada, ainda que o filme se anuncie na consciência do espectador como uma nova realidade. O espectro do contexto de produção assombra até o menor fragmento fílmico, como veremos no capítulo 3, na análise da ficção documental *Viajo porque preciso...*

Bezerra (2019) menciona também a ambiguidade da “visão de mundo” do cinema, que corresponde, por sua vez, à indistinção fenomenológica entre sujeito e objeto. O dispositivo do cinema é tanto um registro do mundo (a imagem captada) quanto uma abertura para a realidade fílmica que se desvela diante do espectador. Nesse ponto, a analogia com a percepção humana é inescapável. “Meu corpo (...), que olha todas as coisas [o corpo fenomenal], pode também se

olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente [o corpo físico]. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (Merleau-Ponty, 2004, p. 17). Diante da tela (seja do cinema ou da pintura), o olhar do espectador percorre um incessante movimento pendular: ora se detém sobre a superfície, enredado na “verticalidade” da imagem, num gesto de apreensão do seu “sentido pleno”; ora mergulha em profundidade, imantado pelos personagens ou atento ao encadeamento narrativo, sequestrado pela lógica dos fatos. A tela é, portanto, visível e vidente, “pois não olho como se olha uma coisa, não a fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nela como nos nimbos do Ser, vejo segundo ela ou com ela, mais do que a vejo” (Merleau-Ponty, 2004, p. 18). O plano final de *O Céu de Suely* dinamiza, por exemplo, essa dialética do olhar por meio da duração. Numa estrada do sertão nordestino, João acompanha de moto o ônibus de Hermila, que está indo embora. O plano geral mostra a estrada em profundidade, por onde seguem a moto e o ônibus, até desaparecerem no ponto de fuga. Mesmo sem ação dramática, o plano permanece fixo na estrada vazia, convidando o olhar do espectador a contemplar a superfície da imagem, em sua bidimensionalidade. Passa-se um tempo significativo, até que um pontinho surge outra vez na linha do horizonte: é João, que retorna de moto pela estrada. A reaparição do personagem resgata o espectador que ficara no acostamento, por assim dizer, e o devolve à dimensão narrativa, a partir da evidência visual de que João e Hermila não seguiram juntos e, portanto, não há final feliz para o seu amor.

O espectador de cinema é, assim, o “ser-em-situação” da fenomenologia. Ao movimento pendular entre o visível e o vidente, soma-se a variação do ponto-de-vista da câmera, que se desdobra dialeticamente no tempo: ora dinâmico e onisciente, atrelado aos saltos espaço-temporais da narrativa; ora singular ou humano, vinculado ao protagonista, limitado à sua perspectiva sobre os fatos. Merleau-Ponty nos recorda, além disso, que o personagem é apenas um feixe de luz e sombra, manifestação de pura exterioridade, que expressa, todavia, sentimentos supostamente íntimos, como a vertigem, o prazer e a dor.

Necessário, aqui, rejeitar esse preconceito que transforma o amor, o ódio ou a cólera em *realidades interiores*, acessíveis a uma só testemunha, ou seja, a quem as experimenta. Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Estão sobre este rosto e nestes gestos, e nunca por detrás deles (Merleau-Ponty, 1983, p. 109).

A fenomenologia parece, assim, desvelar a essência do cinema, situando-a ironicamente na superfície, na aparência, no campo do fenômeno. O enraizamento da fenomenologia na

percepção “natural” mostrou-se, contudo, um dos flancos sensíveis da teoria, por onde avançaram os críticos mais ferrenhos. Gilles Deleuze recusa, por exemplo, a abordagem fenomenológica do cinema por conta sobretudo desse aspecto “fundacionista”, que subordinaria o cinema aos princípios da percepção humana (Bezerra, 2019). O cinema, segundo Deleuze, “suprime a ancoragem do sujeito tanto quanto o horizonte do mundo, de modo tal que substitui por um saber implícito e uma intencionalidade segunda as condições da percepção natural” (Deleuze, 1985 apud Bezerra, 2019, p. 64–65). Bezerra argumenta, no entanto, que Merleau-Ponty de fato reconhece as particularidades do dispositivo cinematográfico, como demonstram suas observações sobre os saltos da câmera no espaço-tempo, que constituem um ponto-de-vista não humano, bem como sua reflexão sobre as possibilidades expressivas do primeiro plano ou *close-up*. Para Merleau-Ponty, a montagem seria “a característica essencial do cinema” (Bezerra, 2019, p. 66).

Em todo caso, o próprio Merleau-Ponty parecia buscar, nos seus trabalhos póstumos, livrar a fenomenologia desse “embaraço” epistemológico, que os críticos tomavam por uma curiosa coleção de aberrações perceptivas. Seus apontamentos expressam, como nota Bezerra, o desejo de investigar uma vez mais as origens, de empreender a tarefa sempre renovada de “redescricao do sensível” (Bezerra, 2019, p. 76).

Se em *Fenomenologia da percepção*, a análise do fenômeno perceptivo permitia a Merleau-Ponty descrever a experiência assinalando o acoplamento entre sujeito e objeto, entre o corpo e o mundo, partindo da dualidade entre estes polos para reconciliá-los na unidade do campo experiencial, em *O Visível e o invisível*, a experiência é descrita como deiscência (Bezerra, 2019, p. 67).

Ao invés de pressupor uma aproximação entre sujeito e objeto, o ponto de partida agora é a fissão da unidade primordial no ato da experiência. Para designá-la, Merleau-Ponty propõe o conceito de “deiscência”, que remete a fenômenos da botânica e da medicina, entre outras áreas do saber. Como imagem literária, a deiscência implica uma abertura ou separação que se origina num corpo ou organismo até então indiviso.

Pensar a relação com o ser como deiscência é não mais concebê-la como acoplamento, fusão ou coincidência, mas como fissão que, a partir da unidade primordial da carne, faz surgir, um para o outro, corpo e mundo, observador e observado, eu e outro (Bezerra, 2019, p. 67).

O conceito de “carne” designa, por sua vez, a dimensão existencial do ser-no-mundo. João Vitor Leal acrescenta que a carne não é um corpo ou “uma matéria” (2021, p. 577), mas a base da experiência, o tecido elementar que integra, no mesmo plano, o percebido e aquele que percebe.

A visão que temos de um objeto não se dá no vácuo: ela só é possível em função da carne, essa espessura que nos une àquilo que vemos, o denominador comum que faz com que ambos, nós e o objeto, pertençamos ao mesmo mundo (Leal, 2021, p. 577).

Tanto o conceito de deiscência quanto o de carne desempenham um papel central na fenomenologia tardia de Merleau-Ponty, que procura extirpar de sua abordagem filosófica, de forma ainda mais rigorosa, a terminologia “contaminada” pela ideia de uma consciência transcendental, vinculada ao racionalismo cartesiano. A própria noção de corpo fenomenal mostrou-se, sob a lente do filósofo francês, insuficiente para anular a oposição platônica “sujeito-objeto”. Como consequência, Merleau-Ponty radicalizou o seu projeto de “reabilitação ontológica do sensível” (apud Freitas da Silva, 2011, p. 169), a partir da premissa de que o conhecimento ou a experiência do mundo só é possível quando há reversibilidade entre aquele que vê e aquilo que é visto, entrelaçados na “carne universal” ou “elemento do Ser”. Assim, na experiência cinematográfica, a carne não só indica a materialidade dos signos visuais e sonoros, como “revela o espectador imbricado ao filme no instante da percepção” (Leal, 2021, p. 577). Essa dimensão perceptiva, que se relaciona à materialidade fílmica, franqueia, por sua vez, fenômenos de outra ordem, qualitativamente distintos, como o fluxo de afetos e sensações, a mobilização da memória e do imaginário do espectador, a identificação emocional e a construção de sentidos, ao longo da experiência cinematográfica (Leal, 2019).

Mesmo personagens “invisíveis”, que não dispõem de um corpo físico em cena, como o protagonista de *Viajo porque preciso...*, apresentam indícios ou vestígios que os inscrevem na matéria fílmica: no caso de José Renato, a voz do ator Irandhir Santos, com seu timbre particular, modulação, expressividade e ritmo de fala, entre outros elementos que constituem uma espécie de “relevo respiratório” (Pavis, 2003). Antes mesmo da escolha vocabular, do sotaque e da entonação, a materialidade da voz projetada, no imaginário do espectador, determinadas vibrações e sensações que sugerem uma “identidade vocal”, como Pavis explica a respeito do personagem no teatro.

A qualidade física da voz será então um elemento de informação de primeira importância que impede de reduzir a língua falada à sua semântica abstrata ao insistir na sua produção física e na impressão corporal que se transmite ao espectador (Pavis, 2003, p. 122).

Para o espectador que reconhece a voz de Irandhir Santos, a fisionomia ausente do ator também empresta seus contornos físicos ao retrato fantasmático de José Renato. Nesse caso, a voz presentifica o corpo do ator, “inscrevendo-o (invisivelmente) no campo filmado” (Codato, 2016, p. 113). Além disso, os objetos de uso pessoal de José Renato projetam traços psicológicos e aspectos socioeconômicos do personagem: caderneta de anotações, lápis, bússola, trena, o carro que ele dirige, os quartos de hotel que ocupa, os lençóis revirados da cama, etc. Leal observa que, no limite, o personagem cinematográfico é composto de “luz, cor, textura, escala dos planos, montagem, ritmo, som, silêncio, dentre tantos outros elementos” (2019, p. 141). Por meio da linguagem do cinema, não apenas corpos humanos adquirem o status de personagem, mas até o objeto mais rudimentar ou prosaico é capaz de expressar reações, modos de conduta e uma autêntica personalidade, como Jean Epstein já havia notado numa famosa passagem.

O close-up de um revólver não é mais um revólver, é o personagem-revólver, ou seja, o desejo ou o remorso do crime, da falência, do suicídio. Ele é sombrio como as tentações da noite, brilhante como o reflexo do ouro cobiçado, taciturno como a paixão, brutal, corpulento, pesado, frio, desconfiado, ameaçador. Ele tem um temperamento, costumes, lembranças, uma vontade própria, uma alma” (Epstein, 1974a apud Leal, 2019, p. 65).

A dimensão psicológica desse personagem-revólver pertence, é claro, à ordem do invisível, como uma sombra ou vibração dos signos visuais e sonoros. Para Merleau-Ponty, o invisível é também o que excede a “carne vidente”, a ossatura oculta ou ainda a “condição da visibilidade” (Bezerra, 2019, p. 81). Talvez se possa dizer que o visível implica o invisível e, nesse sentido, é a sua manifestação palpável. “O próprio do visível é se revestir do invisível num sentido estrito, é torná-lo presente como uma certa ausência” (Merleau-Ponty apud Leal, 2019, p. 150). O “monograma visível e sonoro” do cinema revela as forças internas que dinamizam as imagens, a arquitetura invisível de uma realidade que nos escapa e que no entanto vibra em nosso olhar, dentro de uma concepção “não-mimética” de realismo cinematográfico (Bezerra, 2019).

Ainda que a linguagem da arte “ensine a si mesma”, existem diferentes modos de ver e de se acercar de uma obra. Alguns desses modos nos permitem “interrogar o visível”, como

Renoir interrogava o azul do Mediterrâneo. “O mundo é o que vemos, e, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (Merleau-Ponty, 2000 apud Bezerra, 2019, p. 57). É na materialidade do filme e na operação do estilo que encontramos os indícios do real no cinema, em sua pulsante invisibilidade.

Dentro de seu projeto de “reabilitação ontológica do sensível”, Merleau-Ponty não chegou a desenvolver uma teoria dos afetos. Para Marcon e Furlan, o filósofo francês ocupava-se “desta noção, mais ampla e central, que é a do sentir” (2015, p. 231). Muitos teóricos do cinema dedicaram, contudo, um esforço considerável na tentativa de desvendar e descrever o papel do afetos na experiência cinematográfica. A chegada do século XXI foi marcada, além disso, pela chamada *Guinada afetiva*, sintoma de um crescente interesse acadêmico pelos problemas do corpo e da materialidade das emoções, seja nos estudos culturais, nas ciências humanas, na teoria literária ou no campo das artes (Brinkema, 2014). No que concerne ao cinema, a problemática dos afetos provocou, naquele momento, uma sensível convergência de interesses entre teóricos de diferentes linhagens, como afirma Brinkema.

O trabalho de Deleuze sobre a autonomia dos afetos começou a influenciar a teoria do cinema na mesma época em que os teóricos cognitivistas passaram a considerar seriamente a emoção, os fenomenólogos e as feministas se engajaram em uma reformulação do papel da hapticidade e do corpo (desde o "corpo cinematográfico" à especificidade de diferentes corpos), e os teóricos culturais avançaram a necessidade de atenção aos múltiplos sentidos, afastando a crítica da hegemonia do visual e do sonoro (Brinkema, 2014, p. 26).

Considerando a importância da afetividade nos filmes do *corpus*, apresento a seguir, de modo sintético, algumas teorias dos afetos no cinema, privilegiando abordagens que dialogam com o pensamento de Merleau-Ponty, tanto no contexto histórico quanto nos debates contemporâneos. A título de conclusão do capítulo, proponho adotar o conceito de afetos de Brinkema, que busca corrigir não só a tendência psicologizante das análises inspiradas na fenomenologia, como também o antiformalismo exacerbado de autores ligados à *Guinada afetiva*, de modo a reconectar a investigação dos afetos a uma leitura atenta das formas, assim como o estudo das formas a uma problemática dos afetos.

1.2 O CINEMA, OS AFETOS E A MATERIALIDADE FÍLMICA

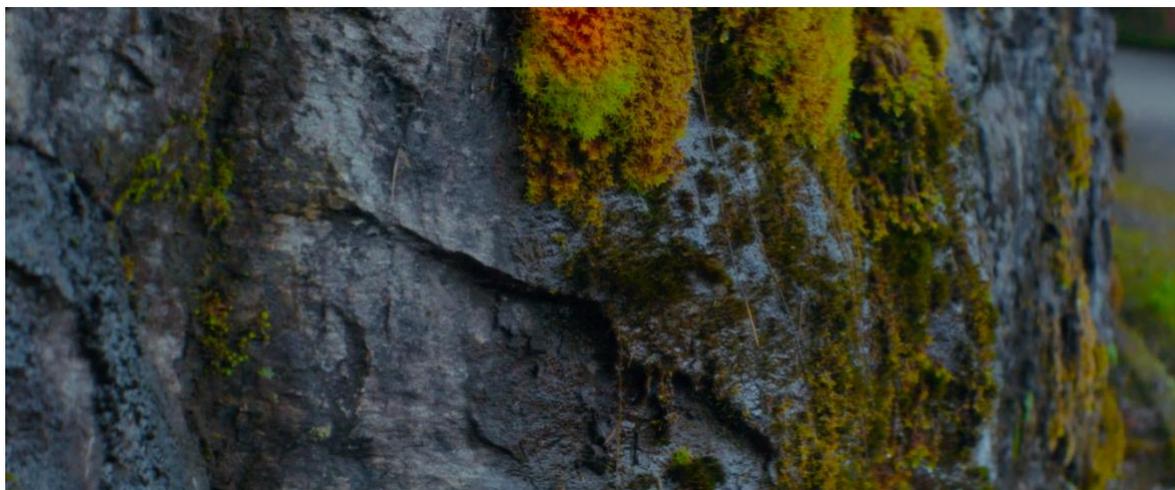


Figura 3: a primeira imagem de *A Vida Invisível* – um ninho de intensidades materiais, no limiar da abstração formal.

Um paredão rochoso tomado por uma planta rasteira, um tipo de musgo viçoso e encharcado. Goteiras escorrem pelo tapete verde e escurecem a pedra cinza, favorecendo a formação de manchas de lodo. O som direto dessa imagem fílmica traz a ambiência de uma selva, carregada de vida e diversidade. Com exceção do aprumo vertical assegurado pelo trajeto das gotas, há uma certa imprecisão no ponto de vista da câmera, que causa um leve desconforto no olhar, uma sensação de estranhamento – talvez pela ausência de escala humana, que nos impede de apreender a amplitude da tomada; talvez pelo foco raso, ligeiramente deslocado ou, ainda, pela deformação esférica das bordas do quadro. Os créditos vermelho-vivo que entram sobre a imagem também são afetados pela deformação ótica, de modo irregular – alguns caracteres mais do que outros. O plano seguinte, um pouco mais aberto, mostra um regato que irrompe entre as pedras e nos instala, definitivamente, numa floresta tropical. A melodia discreta de um xilofone acompanha o canto misterioso de diferentes pássaros, enquanto os créditos se sucedem sobre outros planos fixos da vegetação exótica e exuberante, até que um corte abrupto de imagem e som nos conduz ao limiar da mata, numa tomada em *plongée*, que mostra, logo abaixo, uma estreita faixa de areia junto ao mar. Tanto a areia quanto as pedras contíguas apresentam zebruras, que remetem a um possível vazamento de óleo por conta da passagem de navios, signo da presença humana. Em seguida, um plano aberto revela a luminosa Baía de Guanabara, com pequenas ilhas desbotadas na linha do horizonte. Seria um momento quase documental, não fosse pela atmosfera de inquietude trazida pela trilha sonora. Sentadas lado a lado no alto da escarpa rochosa, duas moças observam o mar, contemplativas e de perfil.

Uma delas coloca a mão no ombro da outra, levanta-se e sai de quadro: “Vamos, Eurídice. Vai chover”. Eurídice hesita, mirando a paisagem. Seguem-se outros planos da Baía e da floresta: o vento na copa das árvores, macacos inquietos e saltitantes, caminhando por cipós. A primeira moça, Guida, embrenha-se por uma trilha. Uma brecha na folhagem revela o Cristo Redentor sobre o Corcovado. “Eurídice!”, grita ela. Eurídice agora também caminha por uma trilha, embora não veja a irmã. Elas chamam uma pela outra, como se estivessem perdidas. À medida em que avançam na mata, a trilha sonora abandona o registro naturalista, tornando-se volumosa e hostil. Ruídos de animais furtivos soam ameaçadores na distorção dos efeitos sonoros. No ápice do estranhamento auditivo, ouve-se a voz *over*, serena e cadenciada, de Eurídice: “Você me disse: ‘Vai Eurídice, por favor!’ E eu te dei corda”. O timbre e a natureza dessa intervenção verbal rearticulam a temporalidade dramática: o que parecia uma ação no momento presente, revela-se um relato subjetivo, um devaneio, um *flashback*, um sonho. “Porque eu fiz isso? Se você sempre teve as piores ideias do mundo?”, pergunta a Eurídice narradora, como quem lê uma entrada de diário, enquanto a outra Eurídice, perdida na mata e aflita, grita pela irmã. Mas a resposta de Guida soa cada vez mais distante, dissolve-se na vibração dos ecos. O tempo vira, nuvens de chuva cobrem a Pedra da Gávea. “Você está tão bonita com esse vestido, eu te disse”, continua a Eurídice narradora. “Eu deveria ter pego uma tesoura e cortado em pedacinhos aquele vestido horroroso, te trancado no quarto e engolido a chave”. O tom confessional aumenta a distância simbólica entre a narradora e a personagem, que olha desolada em torno de si. Entre as nuvens baixas e velozes que apagam a Pedra da Gávea, surge o título (completo) do filme: “A Vida invisível de Eurídice Gusmão”. Os caracteres vermelhos contaminam toda a paisagem, como se o sangue brotasse do lado de dentro, como se a imagem, virada ao avesso, ostentasse a vida orgânica e invisível, o vermelho das entranhas de Eurídice, que parece ter engolido não só a chave, mas o mundo inteiro, na esperança obstinada de reencontrar Guida.

O prólogo de *A Vida invisível*, que tentei descrever acima, apresenta uma ação encapsulada no tempo e no espaço, sem relação causal com os demais eventos do enredo. Funciona, nesse sentido, como uma síntese temática do filme, expressão metafórica do drama de duas irmãs que lutam contra um ambiente hostil e que culmina com uma separação abrupta e irremediável. Para além da premissa narrativa, o prólogo projeta, em sua articulação formal, uma espécie de sombra que atravessa séculos de história: a sombra da natureza tropical, que é mãe e madrasta – o paraíso imaculado, útero vegetativo que acolhe Eurídice e Guida num tempo imemorial, mas também o inferno verde, paisagem traiçoeira, repleta de perigos, doenças e miragens, *locus* da perdição, da loucura e da morte. Os signos visuais e sonoros da floresta

carregam, portanto, afetos ambivalentes. O musgo que cresce sobre a parede rochosa protege-a contra as intempéries, mas também pode sufocá-la como um parasita, sugar-lhe a energia telúrica, infiltrá-la e apodrecê-la por dentro. Afetos são dotados, assim, do poder da reversibilidade de que fala Merleau-Ponty. A paisagem carregada de afetos mobiliza a dialética do visível e do invisível, do exterior e do interior. As formas objetivas da natureza prefiguram um sentido passional, projetando, na superfície da imagem, a dimensão íntima ou psicológica das personagens, a partir das ações dramáticas e do discurso epistolar. As nuvens carregadas de chuva engolem a Pedra da Gávea e fazem emergir, em troca, o reverso do cartão postal carioca, simbolizado na cartela-título: a história de vidas invisíveis, de mulheres que lutam contra o machismo cotidiano e a opressão do patriarcado. O afetos fílmicos permeiam, portanto, a experiência cinematográfica em suas diferentes dimensões: inscrevem-se na materialidade dos signos visuais e sonoros, fundindo-se ao espectador no ato perceptivo, *afetando-o* com sua presença; manifestam-se na dimensão figural (que será estudada com mais detalhes no capítulo 2) como vibrações e sensações vinculadas à memória e a imaginação do espectador, e; participam da dimensão narrativa por meio da identificação emocional com as personagens e/ou com o encadeamento causal das imagens.

A reflexão sobre os afetos, que possui uma longa tradição filosófica, encontrou na obra de Spinoza uma formulação potente e original, cuja influência ainda se manifesta nas discussões contemporâneas. Essa formulação está intimamente ligada à metafísica do filósofo holandês, que postula que o universo é a expressão multifacetada de uma única substância infinita, a Natureza ou Deus, da qual todas as coisas derivam. O corpo e a mente são, portanto, expressões diferenciadas de uma mesma natureza eterna, que é causa de si mesma. Assim, o homem não é o barro modelado pelas mãos de Deus (dualismo filosófico), mas um modo particular da própria substância divina, como explica Peixoto Junior.

O modo é a modificação da substância através de seus atributos. Nestas condições, o corpo é um modo do atributo extensão e a mente é um modo do atributo pensamento. A natureza humana repete de maneira finita a mesma estrutura que possui a substância infinita. (...) É pelo corpo que entramos em contato com a realidade exterior, ou seja, com os demais corpos com os quais interagimos. A mente, entendida como ideia do corpo, não é um mero reflexo dele, mas o pensamento do corpo e de sua inteligibilidade (Peixoto Junior, 2009, p. 372).

Spinoza considera que “a mente e o corpo são um único e mesmo indivíduo, concebido ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão” (Spinoza, 2009, p. 58 [1677]). A oposição binomial corpo-mente (ou corpo-alma) revela-se, nessa perspectiva, uma falsa

dicotomia. Ambos são atributos imanentes da Natureza e, portanto, “isonômicos” – ou seja, gozam do mesmo estatuto ontológico. O monismo radical de Spinoza não só rejeita o mecanicismo cartesiano, que estabelece uma hierarquia entre a consciência transcendental e a natureza corporal (Peixoto Junior, 2009), como parece antecipar em alguns aspectos a fenomenologia de Merleau-Ponty, sobretudo no que se refere às noções de carne como “elemento do Ser” e de corpo como o espaço fundante do ser-no-mundo, a morada da experiência e do conhecimento.

Para Spinoza, “a relação originária da mente com o corpo e destes com o mundo é a relação afetiva” (Peixoto Junior, 2009, p. 378). O filósofo holandês distingue entre afecções (*affectiones*) e afetos (*affectus*). Afecções são modificações no estado do corpo e da mente causadas pelo contato com outros corpos. Referem-se, portanto, a estímulos externos que geram mudanças no nosso ser. “A natureza e a existências destes outros corpos só podem ser conhecidas pela mente na medida em que eles ‘afetam’ seu corpo” (Hallet, 2013, p. 35). Afetos, por sua vez, são as experiências internas ou estados emocionais que emergem dessas interações e que impactam a nossa capacidade de perseverar no plano da existência, para o bem ou para o mal. Afetos possuem tanto uma realidade física (corporal) quanto psicológica (mental) e se dividem em três tipos principais: alegria, tristeza e desejo. A alegria é o afeto que aumenta nossa potência de existir; a tristeza, o que a diminui; e o desejo, um impulso natural para agir e buscar aquilo que nos traz alegria. Se a mente e o corpo são atributos distintos e equivalentes do indivíduo, o desejo pode ser compreendido como uma ideia vinculada ao apetite corporal. Na fórmula de Antonio Negri, “o desejo é o apetite com consciência de si mesmo” (Negri, 1993 apud Peixoto Junior, 2009, p. 378). Segundo Spinoza, as coisas “não têm em si nada de bom ou de mau” (Spinoza, 2004, p. 5 [1677]). O juízo de valor decorre, antes, de como elas nos afetam – ou seja, das afecções mediadas pelo desejo, que originam os afetos.

O desejo realizado aumenta a nossa força de existir e pensar. Em tal caso ele se chama “alegria”, definida por Espinosa como o afeto que temos de que nossa capacidade de existir aumenta, chamando-se “amor” quando atribuímos esse aumento a uma causa externa (o objeto do desejo). O desejo frustrado diminui nossa força de existir e pensar. Neste caso ele é chamado de “tristeza”, definida por Espinosa como o afeto que temos de que a nossa capacidade para existir diminui, chamando-se “ódio” se considerarmos essa diminuição existencial como um efeito proveniente de uma causa externa (Peixoto Junior, 2009, p. 379).

Todos os outros afetos derivam, portanto, desses três afetos primários. A esperança, por exemplo, é uma forma de alegria que ainda não se realizou, ao passo que o medo é uma tristeza

vinculada à ideia aversiva de uma possibilidade futura. Refletindo sobre o medo e a esperança, Spinoza sugere que os afetos são dotados de uma ambivalência dialética: arrastam consigo afetos opostos, com os quais disputam o coração (corpo & mente) do indivíduo afetado.

Não há esperança sem medo, nem medo sem esperança. Com efeito, supõe-se que quem está apegado à esperança, (...) tem medo de que essa coisa não se realize. Quem, contrariamente, (...) tem dúvida sobre a realização de uma coisa que odeia, também imagina algo que exclui a existência dessa coisa e, portanto, alegra-se. E, como consequência, dessa maneira, tem esperança de que essa coisa não se realize (Spinoza, 2009, p. 140 [1677]).

Para Spinoza, o conhecimento é uma afecção fundamental que atua sobre o indivíduo de modo tanto a “ampliar a potência de agir”, quanto a “exorcizar a tristeza”, na medida em que lhe permite imaginar e encontrar as causas dessa tristeza (Santos; Ribeiro, 2020, p. 206). Se a linguagem da arte é também uma forma de conhecimento, o contato do espectador com a obra permite com que ambos sejam mutuamente afetados, por meio da percepção dos afetos que se inscrevem nos signos linguísticos e das afecções que emergem da experiência estética.

No que concerne à reflexão teórica sobre o cinema, a concepção de afetos de Spinoza mostrou-se particularmente atraente para os autores ligados à *Guinada afetiva*, sobretudo aqueles de linhagem deleuziana, como veremos mais adiante. Brinkema afirma, contudo, que o interesse acadêmico pela questão dos afetos no cinema é quase tão antigo quanto o fascínio provocado pelas imagens cinematográficas, ainda que esses primeiros estudos possam ter usado uma terminologia diferente, como “emoções”, “sensações” e “sentimentos” (2014, p. 27). O psicólogo alemão Hugo Münsterberg publicou em 1916, por exemplo, um estudo seminal⁸ sobre o poder do cinema de suscitar, no espectador, as emoções estampadas na tela, como que por “contágio”. A essas emoções primárias, o espectador acrescenta emoções de segunda ordem, inteiramente diversas, que “interpretam” e até mesmo contradizem as primeiras. Leal (2019) considera que o espectador de Münsterberg não é o sujeito passivo e sonâmbulo concebido pelas “teorias do aparato” dos anos 1970, de inspiração marxista ou psicanalítica, mas a testemunha alerta que participa do jogo dramático, com o qual se emociona e se revolta, atribuindo-lhe sentido moral e valor afetivo. As ideias originais do psicólogo alemão, que não receberam a devida atenção da crítica especializada na época da publicação do livro, seriam resgatadas no final do século XX pelos teóricos cognitivistas (Leal, 2019). Em todo caso, a essa

⁸ Münsterberg, H. *The Photoplay: A Psychological Study* (1916). Para uma discussão mais detalhada sobre diversos trabalhos pioneiros no estudo das emoções, sensações e percepções no cinema, com ênfase no personagem cinematográfico, ver a tese de João Vitor Leal (2019).

crítica especializada não faltariam opções de doutrinas estéticas e modelos teóricos com que explicar e exercitar suas emoções cinemáticas, como sugere a enumeração de Brinkema.

O trabalho de Hugo Münsterberg sobre o efeito psicológico do filme nas emoções e percepções de 1916; o relato extático de Jean Epstein sobre os prazeres sublimes da fotogenia na década de 1920; o trabalho de Siegfried Kracauer do final da década de 1920 sobre “Zerstreuung”, a distração sedutora e agressiva da cultura de massa; e, nas décadas de 1930 e 1940, as polêmicas de Sergei Eisenstein sobre o choque e a agitação do espectador, além de seu trabalho sobre êxtase e entusiasmo, são apenas alguns exemplos de um investimento disciplinar de longa data nas paixões (Brinkema, 2014, p. 27).

A postura ambivalente do espectador – passiva no plano da vida prática e ativa no reino do imaginário – captura também o interesse de Edgar Morin, que coloca os afetos no centro de sua teoria estética no livro *O Cinema ou o homem imaginário*, publicado originalmente em 1956. Para Morin, o ser humano é, por natureza, um ser imaginante (*homo imaginarius*) cuja experiência do mundo é mediada por mecanismos de projeção-identificação. A projeção é uma espécie de teia de afetos e sentidos que lançamos sobre pessoas, coisas e fatos à nossa volta, encontrando neles aspectos subjetivos de nossa própria vida ou personalidade. Suscita, por exemplo, a percepção do apaixonado, que transforma a fisionomia do objeto do seu amor, como assegura o ditado popular “quem ama o feio, bonito lhe parece”. A identificação designa, por sua vez, o processo inverso, pelo qual absorvemos o Outro numa certa estrutura afetiva. Determina, por exemplo, os fenômenos de possessão, em que o sujeito acredita estar tomado “pela presença estranha de um animal, de um feiticeiro ou de um deus” (Morin, 1983, p. 146). As projeções-identificações não ocorrem de forma isolada, mas formam um “complexo global” marcado por “transferências recíprocas”.

É o complexo projeção-identificação-transferência que comanda todos os chamados fenômenos psicológicos subjetivos, ou seja, os que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou então se situam, deliberadamente, fora desta realidade (estados de alma, devaneios) (Morin, 1983, p. 147).

Morin defende que os “estados de alma” e o pensamento mágico possuem a mesma natureza imaginante. O pensamento mágico é tão somente o primeiro estágio da consciência, seja da “humanidade na sua infância”, seja da infância de qualquer ser humano (Morin, 1983, p. 148). O advento da consciência racional, tanto no indivíduo quanto na história da evolução humana, ao mesmo tempo em que dispersa as forças mágicas da vida cotidiana, provoca uma hipertrofia da vida interior. “A magia deixou de ser uma crença tomada ao pé da letra para se

tornar sentimento” (Morin, 1983, p. 148). Entre a expressão subjetiva e o pensamento mágico, não há “solução de continuidade”, mas uma alternância dialética que define dois modos singulares de percepção do real, como fica claro no caso dos sonhos.

O sonho (...) é subjetivo ou mágico conforme a alternância do dia e da noite. Até acordarmos, as projeções parecer-nos-ão reais. Até adormecermos, rir-nos-emos da sua subjetividade. (...) A essência do sonho é a subjetividade. O seu ser é a magia. É que o sonho é projeção-identificação em estado puro (Morin, 1983, p. 147).

A participação afetiva é uma espécie de nebulosa que se sustenta entre os polos da subjetividade e da magia por meio do complexo global de projeções-identificações-transferências. Uma nebulosa que envolve o sujeito e o mundo e que depende de ambos para existir. É a atmosfera encantada que faz com que o sujeito reencontre o objeto do seu amor nas menores coisas do cotidiano.

As suas fotografias, as suas bugigangas, os seus lenços, a sua casa, tudo está penetrado pela sua presença. (...) A participação afetiva estende-se, assim, dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos (Morin, 1983, p. 149).

É claro que esses processos, que são inerentes à vida, também acontecem na experiência cinematográfica. Para Morin, a “metamorfose do cinematógrafo em cinema” ocorre pelas mãos de realizadores como Georges Méliès e G. A. Smith, que transformam um instrumento ótico num dispositivo de produção e articulação de realidades imaginárias. No trabalho desses cineastas, é possível entrever “o desabrochar primeiro e natural, no seio da imagem objetiva, de suas potencialidades afetivas” (Morin, 1983, p. 150). De fato, o primeiro aspecto da imagem a suscitar um “impulso de participação” é sua espantosa “impressão de vida e de realidade” (Morin, 1983, p. 151) – não a realidade inescapável da magia, mas a realidade do jogo: um convite ao ato imaginativo, fundado na certeza de que tudo não passa de um espetáculo.

Ao contrário dos primitivos, que teriam aderido totalmente ao realismo, ou antes, à surrealidade prática da visão (duplos), o mundo evoluído não podia distinguir mais do que uma imagem na imagem mais perfeita. Apenas “sentiu” a “impressão” da realidade. (...) O espectador do cinematógrafo não só está fora da ação, como sabe que a ação, embora real, se processa, atualmente, fora da vida prática (Morin, 1983, p. 152).

Estar “fora da ação” é justamente o que permite o investimento total do espectador no imaginário do filme, por meio da identificação emocional com personagens e situações

dramáticas. Se o filme é a materialização “dos devaneios e da subjetividade dos seus autores”, a participação afetiva reconverte a magia cristalizada “em subjetividade e sentimentos” (Morin, 1983, p. 156). Assim, o espectador passivo é também ativo – não fosse por essa “transferência recíproca” de afetos, o filme seria uma mera sucessão de imagens destituída de sentido. Na medida em que impregnam as formas materiais e engendram uma linguagem fílmica, os afetos constituem o “estado genético e fundamento estrutural do cinema” (Morin, 1983, p. 165).

A imagem cinematográfica, a que falta força probatória da realidade prática, detém um tal poder afetivo que justifica um espetáculo. À *sua realidade prática desvalorizada corresponde uma realidade afetiva eventualmente acrescida, realidade essa a que chamamos o encanto da imagem* (Morin, 1983, p. 153).

À impressão de realidade das imagens na tela, somam-se as estratégias “para-oníricas” do dispositivo (a sala escura, o conforto da poltrona, a sensação de isolamento do indivíduo no seio da coletividade), que colaboram para “integrar o espectador no fluxo do filme”, bem como o fluxo do filme na vida psíquica do espectador. Os mecanismos de identificação-projeção não se limitam, nesse sentido, ao estabelecimento de laços afetivos com os personagens.

Todas as técnicas cinematográficas concorrem para mergulhar o espectador tanto na atmosfera, como na ação do filme. A transformação do tempo e do espaço, os movimentos da câmera, as incessantes mudanças de ângulo de visão tendem a arrastar os próprios objetos para o circuito afetivo. (...) Participamos, para lá das paixões e aventuras dos heróis, numa totalidade de seres, de coisas, de ações que o filme transporta no seu fluxo. (Morin, 1983, p. 164–165).

Para Morin, a imersão integral do espectador na experiência cinematográfica, que o arrasta e despersonaliza num fluxo cinestésico, “é a coroação das projeções-identificações no cinema, aquilo que nos revela o seu formidável poder afetivo” (1983, p. 165). Na vida secreta do imaginário fílmico, o espectador pode se solidarizar com figuras imorais, sancionar atos ilícitos e vibrar com crimes inconfessáveis. Do mesmo modo, pode viver uma experiência puramente afetiva, deixando-se atravessar pela trilha sonora, pelos movimentos de câmera, pela cor de uma paisagem ou pelo modelo de um vestido. A “participação polimórfica” sugere que os afetos nem sempre se vinculam à interioridade de um personagem (emoções humanas), mas evocam “forças que atuam sobre si mesmas” (Brinkema, 2014, p. 23), sensações que impregnam a matéria fílmica e fazem vibrar as formas, que habitam potencialmente qualquer signo visual ou sonoro. Não por acaso, Morin rejeita um certo cinema “viscoso e lacrimante”, saturado de sentimentos e “complacências íntimas”, que se vale de mecanismos grosseiros de

projeção-identificação e que suscitou a reação de diferentes cineastas, como Eisenstein, Wyler, Welles e Bresson (Morin, 1983, p. 169). O conceito de participação polimórfica parece antecipar, além disso, certos anseios e preocupações do cinema contemporâneo, que encontram expressão no “realismo sensório” e em alguns filmes de Aïnouz, como veremos no capítulo 3. “Da mesma maneira que os estados de alma são paisagens, também as paisagens são estados de alma” (Morin, 1983, p. 167).

A proposta de Morin apresenta, no entanto, algumas dificuldades teóricas, decorrentes sobretudo de uma equivalência conceitual entre afetos e emoções. Ao vincular o nascimento do cinema ao seu potencial narrativo, o pensador francês adota uma visão evolucionista e não-problematizada da história, como se faltasse ao primeiro cinema um ingrediente secreto que só o produto fílmico voltado à produção em massa contém. Além disso, apesar da noção de “participação polimórfica”, a vinculação dos afetos ao aspecto narrativo exclui a dimensão afetiva de outras formas de cinema (o cinema de atrações, a vanguarda experimental, etc.). De fato, Morin parece mais preocupado em descrever os mecanismos de identificação emocional no cinema do que em compreender a especificidade dos afetos fílmicos.

Se a concepção de afetos como forças vetoriais é apenas uma sugestão implícita na ideia de participação polimórfica, ela se torna patente na filosofia de Deleuze e Guattari, a partir dos conceitos de “perceptos” e “afectos”, que se fundem na noção de “blocos de sensações”. Brinkema situa os perceptos e afectos numa linhagem da filosofia continental (ou filosofia da imanência) que remonta ao pensamento de Spinoza.

Deleuze, reagindo a um conjunto de predecessores filosóficos que inclui Spinoza, Leibniz e Nietzsche, define o afeto como uma relação de força irreduzível às afeições percebidas por qualquer sujeito individual. Ele retorna à Ética de Spinoza para formular uma explicação de affectio como “o traço de um corpo sobre outro, o estado de um corpo na medida em que sofre a ação de outro corpo”. Afetos para Deleuze não são sentimentos, emoções ou estados de ânimo, mas potencialidades autônomas, puros “possíveis” que estão ligados a uma série complexa de termos altamente específicos, como “sensação”, “devir”, “força”, “linhas de fuga” e “desterritorialização” (Brinkema, 2014, p. 24).

Para Deleuze e Guattari, afetos são intensidades que operam em um plano pré-individual, na espessura e na fronteira difusa dos corpos. As afeições são o encontro ou o choque dessas intensidades, que resultam em afetos, sensações, modificações nos corpos e mentes. O trabalho do artista consiste em extrair perceptos e afectos das percepções e afeições

que definem sua experiência singular no mundo. Toda obra de arte, nesse sentido, é uma composição de blocos de sensações, que se constituem, por sua vez, de perceptos e afectos.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (Deleuze; Guattari, 1992, p. 217).

Perceptos e afectos capturam uma estrutura fundamental da realidade, visões e intensidades que se inscrevem na matéria da obra, seja “na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 213). Vale dizer que um bloco de sensação se define sobretudo pela capacidade de “ficar de pé sozinho” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 214). Ele não se confunde com aquilo que o artista percebeu ou sentiu, tampouco representa uma realidade pré-existente, mas emerge com plena autonomia no plano da composição.

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. [...] Ela é o percepto ou o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o *élan* de metal, o acorçado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 214).

Os autores diferenciam, além disso, a composição técnica da composição estética. A primeira diz respeito ao domínio de habilidades físicas e/ou mentais que, não raro, são tributárias da ciência (matemática, física, química, anatomia). A segunda é, essencialmente, “o trabalho da sensação” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 247). Para Deleuze e Guattari, nenhuma técnica, por si só, tem o poder de produzir uma obra de arte. É por meio do estilo que o artista inscreve blocos de sensações na matéria ou, ao contrário, que a matéria penetra as sensações. As percepções e afecções vividas são, assim, desterritorializadas e reformuladas no plano da composição, onde paisagens se tornam “puros perceptos”, personagens engendram “puros afectos” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 252). A operação do estilo é, portanto, um componente central na misteriosa alquimia que transmuta vida em arte – uma arte que, no limite, é indiferente ao mundo, sobre o qual não emite juízos de verdade ou de valor.

A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. (...) A sensação composta, feita de perceptos e de afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social (Deleuze; Guattari, 1992, p. 228–252).

Talvez se possa dizer que essa linguagem das sensações almeja, afinal, tornar “sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 235). Essa frase soa muito próxima, em termos de valor conceitual, da dialética do visível e do invisível esboçada por Merleau-Ponty, como vimos na primeira parte desse capítulo. Para o fenomenólogo, a pintura “dá existência visível ao que a visão profana crê invisível” (Merleau-Ponty, 2004, p. 20). Deleuze adotava, como foi dito, uma postura crítica e combativa em relação à fenomenologia. Não é a primeira vez, contudo, que os dois pensadores compartilham interesses, métodos similares e conclusões no campo da teoria da arte, a despeito das diferenças epistemológicas que os separam. Ambos se deixaram fascinar, por exemplo, pela obra de Cézanne, da qual extraíram, cada um à sua maneira, um modelo ontológico. Se, para Deleuze e Guattari, “a pintura é pensamento, a visão existe pelo pensamento” (1992, p. 250), para Merleau-Ponty, “não há visão sem pensamento” (2004, p. 30). Eles parecem concordar, portanto, que o sentido da obra nasce no olhar, que esse olhar “já estiliza”, por mais que a obra seja atravessada por redes semânticas mais amplas que pertencem à história, às vivências pessoais do espectador e ao contexto da experiência estética. De fato, Bezerra já havia apontado uma espécie de convergência involuntária nas trajetórias filosóficas de Merleau-Ponty e Deleuze.

Essas afinidades ressoam por todos os lados quando o assunto é cinema. (...) O impulso para determinar uma linha divisória clara entre sujeito e mundo, percepção e realidade percebida, experiência subjetiva e objetiva, é igualmente suspenso e, conseqüentemente, solapado por ambos os pensadores. Na continuidade do corpo humano e do mundo que ambas as filosofias propõem, uma aproximação sensorial e afetiva ao mundo substitui os métodos puramente mentais e visuais do cogito desencarnado (Bezerra, 2019, p. 206).

A trégua filosófica entre fenomenólogos e deleuzianos reemerge também no contexto da *Guinada afetiva*, como vimos no final da primeira parte desse capítulo. Para Brinkema (2014), a *Guinada afetiva* promoveu a amarração de diferentes linhagens acadêmicas de outra forma inconciliáveis (cognitivismo, feminismo, estudos culturais, teoria queer, etc.) em torno de um “investimento comum”, a saber, a tarefa de pensar a experiência cinemática a partir do corpo, ou melhor, dos diferentes corpos da atividade espectral. Ao contrário de emoção, sensação ou sentimento, a palavra afeto sugere, para esses autores, uma “topologia” destituída de “interioridade, profundidade, contenção e recuperação” (Brinkema, 2014, p. 23–24). O afeto é, nesse sentido, mais uma espécie de energia imanente do que um processo de investimento entre dois polos.

Enquanto a trajetória etimológica de emoção aponta para movimento, emissão e migração (e-movere) – e, portanto, evoca um relacionamento comunicativo e transferencial – “afetar” permite etimologicamente uma proliferação de conceitos relacionados a forças que agem sobre si mesmas. Derivado do latim *affectus* (uma ação concluída) e do verbo *afficere* (agir sobre), “afetar” (...) invoca (...) uma força que não precisa se mover do sujeito para o objeto, mas pode dobrar para trás, ricochetear, amplificar recursivamente. [É também uma] ação ou capacidade de ser agido, que deixa em aberto a dimensão viva e enérgica da palavra sem reduzi-la a uma transferência entre agentes – e estados interiores, como humor, sentimento ou desejo, que é o sentido em que foi evocado com mais frequência na história da filosofia (Brinkema, 2014, p. 24).

Assim como os blocos de sensações da obra de arte, os “afectos” de Deleuze e Guattari prescindem de um sujeito individual, independem de estados interiores e se “mantêm de pé” por conta própria, num processo recursivo que atua sobre si mesmo. Essa concepção de afetos, com sua ênfase num “puro estado de potencialidade” (Brinkema, 2014, p. xiii), seria atualizada e radicalizada por autores como Linda Williams, Steven Shaviro, Brian Massumi e Laura Marks, para ficar apenas em alguns nomes. Reconhecendo sua dívida com Spinoza, Massumi traça o terreno da afetividade mediante uma retórica da exclusão, que iguala afeto a uma “intensidade não-qualificada” (2002, p. 27) ou selvagem, em oposição ao caráter domesticado e plenamente legível da emoção.

Uma emoção é um conteúdo subjetivo, a fixação sociolinguística da qualidade de uma experiência que é, daquele ponto em diante, definida como pessoal. A emoção é intensidade qualificada (...) em circuitos de ação-reação narrativizáveis, em função e significado. É intensidade possuída e reconhecida. (...) O afeto é não-qualificado. Como tal, é não-possessível ou reconhecível e, portanto, é resistente à crítica (Massumi, 2002, p. 28).

Objeto teórico indeterminado, que rejeita a definição de qualquer propriedade, o afeto não pode ser inteiramente contido num modelo epistemológico. Para Massumi, contudo, forma e estrutura não são os únicos “modos de diferenciação concebíveis” – de modo que os afetos, que são “altamente organizados”, podem ser analisados nos seus efeitos, enquanto efeitos (Massumi, 2002, p. 260). Shaviro, que adota a concepção de afetos de Massumi, observa que a emoção permanece atada ao afeto que lhe dá origem. “Os sujeitos são dominados e atravessados pelo afeto, mas eles têm ou possuem suas próprias emoções” (Shaviro, 2010, p. 8). Toda emoção é, portanto, galvanizada por uma carga de afetos que a ultrapassa, cujo excesso é irreduzível a uma função expressiva ou narrativa – como, por exemplo, o fascínio inexplicável do objeto de desejo. “O objeto atraente chama explicitamente a atenção para o fato de que ele é algo mais e diferente do conjunto de qualidades que ele me apresenta” (Shaviro, 2010, p. 12).

Vale dizer que esse “algo mais” não é transcendente, mas pertence às formas materiais e ao “fluxo dos encontros” (Shaviro, 2010, p. 13).

O interesse pelos afetos, pelas respostas sensório-motoras e pela “inteligência corporificada”, para usar a expressão de Vivian Sobchack (2004), reflete-se também numa série de estudos que exploram a qualidade háptica ou tátil da visão cinematográfica. Trata-se de um esforço de diferentes linhas teóricas para compreender e iluminar a maneira como, no cinema, nossos olhos tocam as texturas, farejam os ambientes e saboreiam os pratos que nos são apresentados. O olhar do espectador, ao mesmo tempo em que parece retrair a sensibilidade corporal ao mundo cotidiano, suscita uma dimensão de fisicalidade no envolvimento com a imagem fílmica. Recursos como o *close-up*, a plasticidade das formas e a variação do ritmo narrativo estimulam, por sua vez, a participação sinestésica na experiência cinematográfica (Leal, 2019). A imersão sensorial é mediada por uma “estrutura fenomenológica precisa”, ainda que fugaz ou cintilante, como argumenta Sobchack (2004, p. 73).

O corpo e a linguagem (seja linguagem cinematográfica ou linguagem “natural”) não se opõem ou refletem simplesmente um ao outro. Em vez disso, eles se informam mais radicalmente em um relacionamento fundamentalmente não hierárquico e reversível que, em certas circunstâncias, se manifesta como uma experiência vacilante, ambivalente, frequentemente (...) indiferenciada e, portanto, “inominável” ou “indecidível” (Sobchack, 2004, p. 73).

A explicação um tanto difusa tem por objetivo evocar o dado da “não-qualificação”, do “excesso”, da reversibilidade entre o vidente e a matéria fílmica, para descrever, com precisão fenomenológica, a operação da visualidade háptica na experiência cinematográfica encarnada. Ainda que seja atravessado pela sensação de voar, nenhum espectador sai do cinema com a certeza de ter voado. É certo, porém, que o espectador se sente voando, que as imagens “fazem sentir nossa própria sensorialidade, nossa capacidade mesma de sentir” (Leal, 2019, p. 286). O sujeito cinestésico do “corpo vivido” – o tecido único que reúne os objetos e a consciência perceptiva – encontra-se simultaneamente *aqui*, no mundo cotidiano, e *lá*, na realidade da tela (Sobchack, 2004). A investigação de um fenômeno “inominável” ou “indecidível” demanda, assim, o princípio do “informe”, que opera “contra os conceitos de (...) binarismo, oposição, estrutura e, finalmente, da própria figura” (Elkins, 1998 apud Sobchack, 2004, p. 73).

Além de valorizar a dimensão visceral do cinema, os autores ligados à *Guinada afetiva* rejeitaram, com notória ferocidade, as chamadas “teorias do aparato”, de inspiração estruturalista, marxista ou psicanalítica, que se desenvolveram nas décadas de 1960 e 1970

(Brinkema, 2014). Essas abordagens teriam negligenciado o fluxo de sensações, a materialidade dos afetos, a corporalidade do espectador, em favor de considerações generalizantes, centradas na dimensão narrativo-emocional e em questões de forma, significado e ideologia. Investidas em processos cada vez mais sofisticados de abstração teórica, as teorias do aparato tornaram-se, assim, insensíveis ao essencial da experiência cinematográfica, como bem observa Shaviro.

O cinema é um meio vívido, e é importante discutir como ele desperta reações corpóreas de desejo e medo, prazer e repulsa, fascínio e vergonha. (...) É na carne, antes de tudo, muito mais do que em algum nível de suposta reflexão ideológica, que o político é pessoal, e o pessoal político (Shaviro, 1993, p. vi–vii).

De acordo com Brinkema, a desconfiança dos autores ligados à *Guinada afetiva* com relação à análise fílmica e à leitura em profundidade acompanha, de modo geral, a premissa de que “intensidades são necessária e integralmente divorciadas de tudo o que significa” (2014, p. 29). Essa noção de afeto tornou-se, por ironia, um termo guarda-chuva, que engloba tudo o que resiste à sistematização ou que “escapa das redes existentes de discurso crítico e das estruturas teóricas” (2014, p. 31). Sob o pretexto de recuperar “a contingência, a surpresa, o jogo e o prazer” da reflexão teórica sobre cinema, a rejeição das teorias do aparato acabaria por “extirpar das discussão sobre afeto qualquer consideração sobre a textualidade” (2014, p. 30). Em sua crítica à *Guinada afetiva*, Brinkema argumenta, portanto, que conceber o afeto como uma força destituída de conceito/forma só poderia resultar em descrições intensas e febris, mas incapazes de capturar um funcionamento textual específico.

O resultado é que os defensores do afeto são deixados apenas com a força retórica suave do resumo e da paráfrase, sinônimos cantantes e generalizações temáticas. Repetição sem diferença pode ter o efeito entorpecente de invocar, no final, apenas a modalidade afetiva do tédio (Brinkema, 2014, p. xiii).

Os afetos são assim transformados numa espécie de singularidade monótona, indefinida e irracional, que recusa qualquer tentativa de análise sistemática e, nesse sentido, revelam-se essencialmente improdutivos. Para Brinkema, o afeto não é, necessariamente, o lugar privilegiado de fenômenos imediatos e automáticos. A incorporação dos afetos na teoria do cinema não elimina o problema da forma e da representação. Para enfrentá-lo efetivamente, não existe um atalho disciplinar, de modo que a multiplicidade e a sutileza dos afetos só podem ser apreendidas pela boa e velha análise textual (fílmica).

Não há razão para supor que os afetos sejam idênticos esteticamente, politicamente, eticamente [...]. Somente lendo afetos específicos em sua ligação com formas específicas nos dá o vocabulário para articular essas muitas diferenças. [...] A única maneira de abordar o afeto é através de um caminho que leve às suas especificidades (Brinkema, 2014, p. xiv).

A autora propõe, nesse sentido, uma solução de compromisso entre a posição dos autores da *Guinada afetiva*, com sua abertura para a contingência e o inesperado, e; o trabalho paciente e atento de interpretação, capaz de revelar a riqueza das formas, descrever estruturas temporais, detectar mudanças de estilo e romper, assim, com ideias teóricas preconcebidas. Tal abordagem seria verdadeiramente fiel ao “espírito de Deleuze”, no que concerne ao projeto deleuziano de iluminar “o menor, o inconsequente, o secreto e o atômico” (Brinkema, 2014, p. xv). Se Massumi concebe o afeto como uma “intensidade” não-qualificada e destituída de sujeito, Brinkema propõe a afetividade como uma forma textual, uma intensidade que demanda uma leitura específica. Ainda que o afeto, nessa acepção, possa ser lido efetivamente, não há nada de imediato ou de óbvio nessa significação, que não é dada *a priori*, mas emerge lentamente, no decorrer da análise fílmica. Além disso, como uma instância puramente exterior – uma forma, estrutura, duração, linha, luz – o afeto não remete, necessariamente, a um estado emocional do personagem. No limite, não se vincula nem mesmo à corporalidade do espectador.

Embora sua definição de afeto seja uma importante precursora para a intervenção feita neste livro, Deleuze perde o sujeito apenas para se agarrar firmemente ao corpo. (...) Assim, Deleuze e a crítica deleuziana (...) insistem no papel dos corpos no pensamento da afetividade pós-sujeito. (...) O afeto, como eu teorizo aqui, desfez-se completamente do sujeito, mas meu argumento vai um passo além e também perde para os afetos o corpo e os corpos. Este livro considera qualquer afeto individual como uma exterioridade autodobrável que se manifesta em, como e com a forma textual (Brinkema, 2014, p. 24).

Romper com a corporalidade significa, para Brinkema, recusar a premissa de que a medida dos afetos é inteiramente dada por seus efeitos – premissa que assume a reificação das paixões e que alimenta o “marketing dos sentimentos” da produção cinematográfica comercial (Brinkema, 2014, p. 32). Sob essa premissa, muitos autores da *Guinada afetiva* teriam produzido “relatos de estremecimentos afetivos” tão vagos quanto subjetivos, que ficam muito aquém “das potencialidades anunciadas como objeto de sua teorização” (Brinkema, 2014, p. 39). Afinal, se o afeto não pode ser interpretado, “vence o estudioso que se mostrar mais afetado” (Brinkema, 2014, p. 32). Na contramão dessa abordagem, Brinkema propõe o chamado radicalismo formal, que investiga os afetos pela forma e a forma, pelos afetos.

Ler a forma envolve uma atenção lenta e profunda tanto em relação aos suspeitos usuais de análise fílmica que são tão frequentemente ignorados ou reduzidos a paráfrases em trabalhos recentes sobre afeto – montagem, movimento de câmera, mise-en-scène, cor, som – quanto a problemáticas mais efêmeras como duração, ritmo, ausências, elisões, rupturas, lacunas e pontos de contradição (ideológicos, estéticos, estruturais e formais). Ler a afetividade formal envolve interpretar o declínio e a ruptura da forma e também atender à ausência de forma (Brinkema, 2014, p. 37).

Mais do que se contrapor à *Guinada afetiva*, o radicalismo formal de Brinkema é uma tentativa de revigorá-la, de “manter suas maravilhas em revolução” (2014, p. xvi), na medida em que propõe investigar “como a forma pode imbuir-se de intensidades não-teleológicas, destituídas do objetivo de comover um espectador emocionalmente envolvido” (2014, p. 43). Vale lembrar, com Merleau-Ponty, que os fenômenos são evidências multideterminadas. Como tais, permitem leituras diversas, a partir de perspectivas complementares, “como as partes do corpo se implicam umas às outras na Unidade de um gesto, ou como os motivos "fisiológicos", "psicológicos" e "morais" se ligam na Unidade de uma ação” (1999, p. 635). Ainda assim, podemos tentar encontrar uma ordem de significação “dominante” num dado fenômeno – “tal gesto como ‘sexual’, tal outro como ‘amoroso’, tal outro enfim como ‘guerreiro’” (1999, p. 635), sob o risco inevitável do reducionismo. A materialidade dos afetos tangencia muitas vezes o âmbito do invisível, como demonstra essa observação do filósofo francês sobre a gênese do reflexo ocular na história da pintura.

Foram necessários séculos de pintura antes que se percebesse no olho este reflexo sem o qual ele permanece embaçado e cego como nos quadros dos primitivos. O reflexo não é visto por si mesmo, já que pôde passar despercebido por tanto tempo, e todavia ele tem sua função na percepção, já que basta a ausência do reflexo para retirar a vida e a expressão dos objetos, assim como dos rostos. O reflexo só é visto de soslaio. Ele não se oferece à nossa percepção como uma meta, ele é seu auxiliar ou seu mediador. O reflexo não é visto ele mesmo, ele faz ver o resto. (...) A iluminação e o reflexo só desempenham seu papel se se apagam enquanto intermediários discretos e se conduzem nosso olhar em lugar de retê-lo. (Merleau-Ponty, 1999, p. 414–415).

Esse tipo de acuidade interpretativa, que se debruça não apenas sobre o que está na tela, mas também se volta com igual zelo para o indicial, o fugaz e o informe, “perturbam os binários filosóficos que separam a presença e a ausência, a interioridade e a exterioridade, o eu e o outro, a expressão e a recepção” (Brinkema, 2014, p. 46). Ao invés de subordinar a forma à experiência afetiva, Brinkema propõe “uma leitura que permanece com as muitas questões colocadas pela forma em si mesma” (2014, p. 36). É certo, porém, que a leitura puramente formal é tanto mais potente quanto maior a envergadura intelectual do autor, no que diz respeito à habilidade quase malabarista de desdobrar indefinidamente a forma, em suas múltiplas e

insuspeitadas facetas, numa perspectiva transdisciplinar: histórica, filosófica, linguística, epistemológica e o que mais convir. De modo que, se no relato corporal dos afetos, vence o estudioso mais afetado, na leitura formal, nos termos de Brinkema, vence o mais erudito. O livro de Brinkema é um testemunho irrefutável da capacidade da autora de cumprir com folga o desafio a que se propõe.

Para a pesquisa em tela, fica o valioso alerta da necessidade de ancorar a descrição dos afetos numa observação detalhada das formas e dos recursos de linguagem que os constituem. É certo que a imersão sensorial e a mediação do corpo são aspectos tão cruciais quanto gratificantes do cinema de Aïnouz. Registrar o espanto dessa experiência por meio de um olhar fenomenológico, desarmado e disponível, é apenas o primeiro passo da investigação. É preciso também vincular esse espanto ao estilo do realizador: a mistura de diferentes regimes de visualidade, gêneros dramáticos e suportes de captação; o interesse por personagens angustiados, que ultrapassam fronteiras geográficas, sociais e sexuais; o uso sistemático do discurso epistolar como instância narrativa ou dispositivo de enredo, entre outros traços específicos. No próximo capítulo, pretendo mostrar como as formas materiais da obra de arte mobilizam a memória e a imaginação do espectador na construção de figuras invisíveis, que reverberam sensações, sugestões e sentidos para além da dimensão narrativa; e também como o discurso epistolar inscreve-se nas formas materiais do cinema, manifestando-se não apenas como presença sensorial, mas também como vibração figural na experiência cinematográfica.

CAPÍTULO 2

VOZ, VIBRAÇÃO, EPISTOLARIDADE

2.1 A DIMENSÃO FIGURAL E A VOZ NARRATIVA

Após os silenciosos créditos iniciais, *Marinheiro das montanhas* estampa na tela uma série de letreiros vermelhos, que descrevem o fenômeno da calentura: um delírio febril que acomete marinheiros de viagens ultramarinas, em que o doente, no meio da noite, acredita ver pradarias onde há apenas mar e deseja ardentemente se atirar sobre elas. Ouve-se em seguida, sobre a tela negra, a introdução da melancólica ária final de *La Sonnambula* (Bellini, 1831). Pela janela de um avião comercial, vemos a pista de um aeroporto, possivelmente na Alemanha: o avião desliza pra trás, afastando-se do terminal de embarque, escoltado por um funcionário de colete amarelo fosforescente e fones de ouvido. Corta para imagens riscadas, granuladas e desfocadas de uma praia. O ruído do mar soma-se à voz cristalina da soprano brasileira Bidu Sayão, na ópera de Bellini. Ondas quebram na iminência da faixa de areia, produzindo listras brancas sobre a água em refluxo. Corta para nuvens brancas e espichadas, pairando, como mechas de algodão, no céu crepuscular sobre as luzes de uma cidade – uma constelação de pontos brilhantes no relevo terrestre, vista pela janela da aeronave. O título do filme, em letras vermelhas, surge entre as nuvens. Um corte seco interrompe a ópera e introduz a popa de um navio, com dois grandes funis vermelhos, por onde escapam os gases de exaustão dos motores. Ouve-se uma buzina grave enquanto o navio singra o vasto oceano. Pela janela blindada de uma cabine, vemos duas torres de metal na lateral do navio. “12 de janeiro de 2019”, informa a voz *off* de Aïnouz, o narrador-personagem. A exemplo de José Renato, o protagonista invisível de *Viajo porque preciso...*, Aïnouz se esquia do olhar da câmera ao longo de todo o filme, ainda que permita, eventualmente, a imagem do seu corpo em reflexos especulares, de modo discreto e fragmentado. “Mãe querida, eu te escrevo do meio do nada”, ele continua. “Eu tô no meio do

Mediterrâneo num barco enferrujado de bandeira argelina. Daqui a 20 horas, a Argélia vai deixar de ser um ponto cego na minha cabeça e vai passar a ter cheiro, cor e cara”.

A enumeração dessas qualidades sensoriais, que a Argélia estava prestes a adquirir, não é acidental. Representa, por um lado, a concretização de um antigo desejo do narrador e de sua mãe Iracema, “companheira imaginária” de viagem, que não teve a oportunidade de realizá-lo em vida. Antecipa, por outro lado, um aspecto fundamental do projeto estético de *Marinheiro das montanhas*, que consiste em compartilhar com o espectador, tanto quanto possível, uma experiência cinematográfica mediada pelo corpo, a saber, uma viagem afetiva pela terra natal do lado paterno do cineasta. A pequena janela blindada da cabine, cuja vista ocupou o plano anterior, surge agora emoldurada pela massa sombria do ambiente. “Se você tivesse junto, a gente teria pegado um avião”, explica Aïnouz, em voz *off*, à destinatária de sua carta impossível. “Sozinho, eu prefiro fazer essa travessia pelo mar”, completa, enquanto ouvimos o som intermitente de algum sensor ou radar marítimo. Um corte abrupto mostra, em *plongée*, o tapete vermelho de um corredor interno, coberto de bolinhas azuis, que oscilam nervosamente, até que a câmera na mão corrige para uma fileira de portas fechadas. Ruído de motor e estrondos metálicos preenchem a banda sonora. As luzes esverdeadas do teto provocam um estranho batimento na textura da imagem. A opção pela viagem de navio, atualizada no discurso epistolar, projeta-se nos elementos formais da narrativa, de modo a expressar o desconforto e a náusea da travessia marítima. De fato, toda a sequência do navio é marcada pela inscrição sistemática de afetos pulsantes e/ou hostis no material fílmico: vidros suados ou encardidos, luzes desagradáveis, ruídos de encanamento podre, *takes* repetidos, defeitos técnicos (correções de diafragma, ruídos de manuseio da câmera, etc.), pontos de vista oblíquos, desequilibrados, quase regurgitantes. “Eu lembro que sempre que você falava em pegar um barco, você falava do cheiro de graxa, de como ele te fazia vomitar”, recorda Aïnouz a Iracema. O barco é o meio de transporte que o diretor escolheu para vencer distâncias e unir temporalidades, introduzindo-se à moda antiga, por assim dizer, naquele universo exótico, ao mesmo tempo misterioso e familiar. Os afetos da travessia marítima despertam, assim, memórias difusas, pessoais e arquetípicas, que remontam tanto à história secular do povo argelino quanto à breve e intensa história de amor de Iracema e Majid, o pai ausente de Aïnouz.

Por mais que se inscrevam na tela de modo sensível e visceral, essas memórias difusas não constituem o significado direto e objetivo da cena. Tampouco elas possuem um conteúdo definido, mas variam de acordo com o espectador e o contexto específico da experiência cinematográfica. E no entanto, as sensações estão ali, elusivas e fugazes – são resultado de uma

função natural da percepção estética, que dinamiza a memória e a imaginação do espectador, ampliando a rede de sentidos da obra para além da compreensão dos fatos narrados e das emoções manifestadas pelos personagens. Mais especificamente, relacionam-se a uma percepção afetiva. A partir de sua forma material, o afeto delinea (ainda que de modo invisível) uma certa *figura*: vibrações, sensações e sugestões que precedem e amplificam a nossa compreensão racional (intelectual, emocional) do objeto. Diferente da acepção corrente do termo, que entende o ato de figurar como a representação do aspecto visível de alguma coisa, esse conceito de figura remonta à pintura religiosa europeia da Idade Média (Didi-Huberman, 1995). Para pintores como Fra Angelico e Giotto, figurar é, ao contrário, distanciar-se da aparência visual, deslocar ou desviar a representação em busca de uma impressão de “equivoco”, uma “dessemelhança” assertiva que inscreve na materialidade da obra a dimensão do mistério e do sagrado (Didi-Huberman, 1995). O caso de Fra Angelico é bastante elucidativo, como demonstra Didi-Huberman em seu estudo sobre o pintor italiano quatrocentista. No alvorecer do Renascimento, sob o impacto das novas técnicas de perspectiva na pintura, à luz do humanismo e dos seus desdobramentos no campo da arquitetura e das artes plásticas, o trabalho daquele frade dominicano que pintava murais em igrejas e palácios era considerado belo e, sem dúvida, conservador por seus contemporâneos. Mais do que averiguar a justiça desse julgamento, Didi-Huberman empenha-se em recuperar a tradição estética e religiosa a que pertence Fra Angelico, de modo a revelar a complexidade visual que habita a singeleza das formas, de reavivar a imaginação filosófica que se oculta, por exemplo, no emprego de um certo esquema de cores. Vale lembrar que o desafio desses pintores é representar sobretudo o mistério da encarnação – como distinguir o corpo humano do corpo divino, para além da convenção visual da aura? Por meio das figuras, as imagens adquirem dimensões insuspeitadas, acomodando gestos expressivos que antecipam inclusive a abstração plástica da pintura do século XX.

Fra Angelico estava longe de pintar, nas paredes de seu convento em Florença, apenas a figura do italiano "vulgar" ou do vocabulário de estúdio que se encontra nas fórmulas de Cennino Cennini ou nos princípios estéticos de Alberti. Ele também estava pintando, estava acima de tudo pintando, *figurae* no sentido latino e medieval, isto é, signos pictóricos entendidos em termos teológicos, concebidos para representar o mistério em corpos além dos corpos, o destino escatológico em histórias além das histórias, o sobrenatural no aspecto visível e familiar das coisas (Didi-Huberman, 1995, p. 5–6).

A técnica de estranhamento da cena, a atualização da história bíblica, o “equivoco” e a “dessemelhança” constituem, portanto, procedimentos intencionais que inscrevem na obra a

abertura para o mistério, o escatológico, o sobrenatural. O discurso visual, diga-se de passagem, é um meio perfeitamente adequado para o jogo de “deslocamentos e condensações” de sentidos por meio de formas, cores, texturas (Didi-Huberman, 1995, p. 6). A pintura religiosa coloca-se, assim, a serviço da prática secular da *exegesis*, “a produção sempre renovada e diversificável de mil e uma redes de significado sagrado” (Didi-Huberman, 1995, p. 6). Do ponto de vista etimológico, exegese significa “conduzir para fora”, ou seja, abandonar os limites estreitos dos fatos narrados “em direção às profundezas morais – ou doutrinárias, ou místicas – de seu significado figural” (Didi-Huberman, 1995, p. 6). Ao conceber relações visuais que não se verificam na percepção da vida cotidiana, a imagem pictórica suscita uma atividade interpretativa que é, sobretudo, poética, na medida em que elabora metáforas, associa conceitos díspares, aproxima correntes filosóficas distantes no tempo. Ao conjunto de exegeses denominou-se “artes da memória”: uma “enciclopédia delirante” que apresenta, contudo, uma estrutura subjacente, por mais incompatíveis que sejam, entre si, as interpretações individuais. A liberdade de associação imaginária encontra nas figuras, portanto, um denominador comum – “figuras que não são valorizadas pelo que representam visivelmente, mas pelo que mostram visualmente, para além do seu aspecto, como índices do mistério” (Didi-Huberman, 1995, p. 7).



Figura 4: *Noli me tangere* (Fra Angelico, 1450) – à direita, detalhe das manchas vermelhas figurais, de que fala Didi-Huberman. Disponível em: [Wikipedia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere). Acesso em: 08 jan. 2025.

Em Fra Angelico, o uso sistemático e serial de manchas ou borrões vermelhos, por exemplo, revela-se “um meio de realçar figuradamente a cor para sugerir uma imagem invisível para além do aspecto ‘figurativo’” (Didi-Huberman, 1995, p. 9). Ao invés de fazer a tela retroceder para que a paisagem possa emergir, como acontece na pintura clássica, tal procedimento destaca a superfície da tela, “avança em direção ao olho” do observador, como uma intensidade que recusa uma leitura mimética e que demanda, assim, uma interpretação poético-filosófica, o trabalho da memória e da imaginação no contexto do sagrado. Didi-Huberman demonstra em seu livro que o sentido dessas manchas é relacional, situando-se a meio caminho entre as flores do campo e as feridas do corpo de Jesus, como se o Cristo redivivo semeasse estigmas. A imagem opera, assim, deslocamentos e condensações de sentido a partir da polivalência de um recurso plástico abstrato, a saber, a mancha vermelha. No que concerne à presente pesquisa, o mais importante é reter essa noção da figura como a dimensão da experiência estética que se abre para a memória e a imaginação; que articula diferentes “ordens de pensamento”; que se conecta ao contexto histórico e ao jogo do acaso, produzindo vibrações, sensações e sugestões que ultrapassam tanto o plano do figurativo – as formas materiais da obra – quanto o reino do figurado – o sentido lógico-emocional dos fatos narrados.

É certo que a natureza heterogênea da figura dificulta a tarefa de descrevê-la de modo simples, claro e preciso. Mergulhado no intrincado universo da arte sacra medieval, Didi-Huberman prefere manter a nebulosidade inerente à figura, ao invés de formular um conceito positivo ou fechado. Para François Aubral, “querer aprisionar a figura em uma definição precisa e rigorosa seria desnaturá-la e trair sua potência, sua energia e suas muitas virtudes” (1999 apud Leal, 2019, p. 198)”. Em todo caso, o termo “figural” – que surge pela primeira vez nas notas de trabalho de Merleau-Ponty – ajuda a “assegurar para a figura uma função diferente daquelas já assinaladas pelo figurado e pelo figurativo” (Leal, 2019, p. 150). Domínio da sensação e da intuição, o figural situa-se, assim, num terreno movediço “entre o simbólico e o pictórico” (Leal, 2019, p. 152), entre o sentido concreto do enredo (ou da representação) e a concretude plástica da obra.

A reflexão sobre a figura é um aspecto central do livro *Discurso, Figura*, de Jean-François Lyotard, publicado originalmente em 1971. De acordo com o autor, o livro é “uma defesa do olho, de sua localização” (Lyotard, 2011, p. 5). Como aponta Manzi Filho (2013), essa fórmula revela a influência de Merleau-Ponty no pensamento de Lyotard, que dedica um bom capítulo para discutir e refutar certas concepções do fenomenólogo. Para Lyotard, há um divórcio irreconciliável entre o mundo das coisas e o mundo da palavra, que podem, no entanto, manifestar-se de modo simultâneo no espaço figural (Manzi Filho, 2013). Lyotard considera a

obra de arte um “objeto exemplar”, na medida em que “torna visível o próprio ato de ver” (2011, p. 9). A pintura é uma espécie de campo onde o olho deve “pastar”, traçando caminhos sobre a superfície colorida – caminhos que o pintor já havia esboçado – de modo a reavivar o “tremor” que a constitui, trazendo-a de volta à vida. Para Lyotard, os objetos do mundo e da arte são dotados de um silêncio que é “simultaneamente violência e beleza” (Lyotard, 2011, p. 8). Violência porque todo ato de fala implica uma separação, a privação original do objeto de que se fala. A violência “ratifica a certidão de nascimento do problema do conhecimento” (Lyotard, 2011, p. 8). A exterioridade do objeto ativa o desejo de interiorização de um significado (a suposta verdade?) que se encontra para sempre perdido. É o silêncio do objeto que inicia, portanto, o trabalho de expressão. Se, por um lado, a figura desperta a curiosidade do pensamento, por outro, permanece irreduzível ao exame da linguagem.

E o surpreendente não é tanto que ela dê origem ao pensamento, pois uma vez que a linguagem existe, todo objeto tem que ser significado e inserido em um discurso, caindo na peneira onde o pensamento separa e classifica tudo. O mistério é que o símbolo continua a ser "visto", que ele permanece firmemente dentro do sensorial, que resta um mundo que é um estoque de "visões" (...) e que toda forma de discurso se esgota antes de esgotá-lo. O absolutamente-outro seria essa beleza, ou a diferença (Lyotard, 2011, p. 7).

Bela, “explosiva” e indevassável, a arte ocupa, assim, o lugar do Outro, como “plasticidade e desejo” (Lyotard, 2011, p. 7). É precisamente porque o discurso só pode definir as coisas, sem jamais incorporá-las de fato, que as coisas conservam o seu mistério – um excesso que escapa a qualquer tentativa de traduzi-las em palavras. Lyotard observa que também o discurso é passível de se abrir para o banquete do olhar. É o caso da poesia, da literatura, de todo discurso que acumula energia e “apetece ao olho”, permitindo que ele “trace caminhos no campo da linguagem, capture o tremor fixado, despose os morros da metáfora, que é a realização do desejo” (Lyotard, 2011, p. 9). É assim que a beleza (enquanto aparência), “o poder e o espaço formado podem estar presentes na interioridade, no significado fechado” (Lyotard, 2011, p. 9). O espaço figural é, portanto, um lugar de passagens, de deslocamentos entre figura e discurso, onde o visível e o vidente se entrelaçam e produzem sentidos. Vale lembrar que, para Lyotard, sentido e significado são conceitos diferentes – o sentido floresce onde o significado (o objeto) encontra-se ausente, de modo que a questão da verdade está, desde o início, excluída da equação do discurso (Manzi Filho, 2013).

A profundidade continuará a exceder em muito o poder de uma reflexão que busca significá-la, incluí-la em sua linguagem. (...) No entanto, o significado irá apoderar-

se do sentido (e pode fazê-lo, pois é possível dizer qualquer coisa), exilando-o para a fronteira de um novo ato de fala (Lyotard, 2011, p. 14).

Há, portanto, uma interdição entre o mundo das coisas e o mundo da palavra (Manzi Filho, 2013) que faz com que o discurso, no espaço figural, seja sempre renovado: a cada contato com a figura, produz-se um novo ato de fala, imbuído do sonho ou da tarefa, tão ingrata quanto inesgotável, de apreender o significado, de encerrar o objeto num determinado sentido.

Lyotard distingue, além disso, três tipos de figura, de acordo com a natureza das “transgressões” ou deformações que as constituem: figura-imagem, figura-forma e figura-matriz. A figura-imagem é aquela que surge pra mim num sonho, numa pintura ou na superfície fílmica. Pertence à ordem do visível, na qualidade de um “traço revelatório”. É a “transgressão do contorno”, como, por exemplo, num desenho de Picasso, “onde o objeto da desconstrução é a borda, (...) a coexistência de várias silhuetas resulta na simultaneidade de mais de um ponto de vista. (Lyotard, 2011, p. 274–275). A figura-forma, por sua vez, é a deformação do “traço regulatório”. Embora possa ser visível, permanece de modo geral invisível, como “nervura” ou estrutura que sustenta o visível: “a arquitetura de uma imagem, a cenografia de uma performance, o enquadramento de uma fotografia – em suma, o esquema” (Lyotard, 2011, p. 268). A figura-forma é, portanto, a “transgressão da boa forma (Gestalt)” (Lyotard, 2011, p. 275). Uma vez que a arte sempre demanda uma forma (Dionísio e Apolo), Lyotard considera difícil encontrar exemplos de figura-forma no âmbito artístico. Os quadros de Pollock seriam, ainda assim, um caso típico de “má forma”, sobretudo na fase em que o processo de gotejamento é levado ao limite.

Tela plástica inteiramente coberta por traços cromáticos; ausência de construção de linha, até mesmo de traçado; desaparecimento de efeitos de eco ou ritmo produzidos por repetições ou recorrências de formas, valores ou cores na superfície da pintura; de fato, eliminação de toda figura reconhecível (Lyotard, 2011: 275).

Para Lyotard, as funções assumidas pela figura-forma não se confundem com aquelas da figura-imagem. Por mais que a figura-imagem seja transgressora, ela ainda apresenta objetos, que cumprem a função de “catexia” ou investimento do desejo, resultando numa imagem “aceitável”, até mesmo “agradável” ao olho. Não é o caso da figura-forma.

Os gotejamentos formais, ou melhor, antiformais, de Pollock, representando o movimento do próprio desejo (e não mais de seu objeto alucinatório), não podem ser catexizados pelo princípio do prazer. O desejo não tem desejo de se ver; ele deseja sua própria perda ao descarregar-se sobre e no objeto. O espaço de Pollock é um

espaço de carga máxima, sem perda possível porque não há saída objetista ou gestaltista (Lyotard, 2011, p. 456–457).



Figura 5: *Nu agachado* (Picasso, 1954) e *Número 1* (Pollock, 1948): exemplos notáveis de figura-imagem e figura-forma, respectivamente, de acordo com Lyotard. Disponível em: [ResearchGate](#) e [ArtsDot](#). Acesso em: 08 jan. 2025.

Por fim, a figura-matriz, que é por definição invisível e ilegível. Trata-se da “fantasia originária”, o objeto reprimido no inconsciente, de que derivam as outras figuras e as obras dos artistas. De fato, se a figura-imagem é a transgressão do objeto e a figura-forma, a transgressão da forma, a figura-matriz é a transgressão do espaço figural por excelência. Ela é, “desde o princípio, violação da ordem discursiva – violência contra as transformações autorizadas por essa ordem”, que não pode ser substituída por um “esquema de inteligibilidade”, sob pena de “tornar ininteligível sua imersão no inconsciente” (Lyotard, 2011, p. 268). A figura-matriz é, assim, “a própria diferença”, a imagem da alteridade radical. Na medida em que se encontra à distância, além ou aquém do discurso, é ela que possibilita o seu nascimento.

Se a tríade de figuras de Lyotard (2011) concentra-se, como vimos, nos seus aspectos material, formal e pulsional, Martin Lefebvre (1999) investiga, numa abordagem intitulada “semiótica da experiência”, o entrelaçamento do olho e da obra (a deiscência de Merleau-Ponty) – assim como o papel da memória e da imaginação – no processo de constituição da figura para o espectador. Seguindo uma tradição filosófica que remonta à Antiguidade, Lefebvre afirma que o funcionamento da memória está intimamente ligado ao trabalho da imaginação. Ao contrário da memória do computador, que armazena dados de forma estável e os reproduz a qualquer momento, em sua integridade original, a memória humana *representa* a informação – “traduz dados em um sistema semiótico” (Lefebvre, 1999, p. 479), sujeito a forças modeladoras (a passagem do tempo, a imaginação, etc.) a cada novo resgate ou acesso. A memória, portanto,

não é “duplicação, mas amplificação, enriquecimento, complexificação” (Lefebvre, 1999, p. 479), mesmo que isso implique a seleção e o apagamento parcial dos dados. Para Lefebvre, as imagens de um filme gravam-se na “cera” da memória por sua força afetiva, produzindo marcas ou impressões (imagens, sons, ações, paisagens, etc.) que apontam para uma série mais ampla de acontecimentos, os quais, eventualmente, desejamos lembrar, e que passam a integrar o nosso imaginário como símbolos ou figuras.

A figura emerge da integração dos resultados do ato de assistir na imaginação do espectador: por meio da figura, então, eu me aproprio do filme (tornando-o meu) e construo uma imagem de memória a partir dele (Lefebvre, 1999, p. 491).

A figura é, assim, tudo aquilo que uma pessoa (ou uma cultura) retém de um filme: a imagem-memória mediada pelas forças do imaginário – individual e social (coletivo) – em função dos afetos mobilizados, do seu poder de nos causar uma certa impressão. A figura não designa, portanto, o afeto materializado na forma, mas o sentido que esse afeto adquire para o espectador. O processo de simbolização é tanto mais poderoso quanto maior a capacidade do espectador de articular o material fílmico – vibrações, sensações, intuições que nascem da experiência cinemática – com vivências pessoais ou históricas, com memórias de outros filmes, por meio de conexões lógicas ou puramente imaginárias, de modo a criar, para si, um verdadeiro “cinema interno” (Lefebvre, 1999, p. 481). Como as “artes da memória” de que nos fala Didi-Huberman, a figura não é propriedade de uma pintura ou um filme, mas pertence a um “museu imaginário” compartilhado por diversas obras.

A figura (...) não é algo que se possa descobrir examinando o filme quadro a quadro. A figura é um objeto mental, uma representação interna, (...) cuja emergência repousa na maneira como o espectador se deixa impressionar por um filme, se apropria dele e o integra em sua vida imaginária e nos sistemas de signos que ele usa para interagir com o mundo (Lefebvre, 1999, p. 483–484).

Lefebvre observa também que a figura não se limita às marcas ou impressões do filme que guardamos na memória. A imagem-memória, como foi dito, é feita de símbolos: vestígios cinemáticos que “identificam os lugares onde o filme e a imaginação do espectador se encontram” (1999, p. 496) e que ativam um objeto imaginário mais complexo. A figura é, ao mesmo tempo, a sensação do símbolo e o objeto mental que ele ativa. Essa observação parece alinhar o pensamento de Lefebvre ao dos autores que vimos até aqui, que concebem a dimensão figural como um espaço essencialmente heterogêneo. O que não quer dizer que a figura seja o ringue do vale-tudo. A esse respeito, Lefebvre recupera a posição de Umberto Eco, que

expressa, de modo geral, a visão da semiótica estruturalista, fundamentada numa epistemologia da comunicação. Para Eco, o intérprete ideal é “alguém que se pergunta o que o texto quer lhe comunicar” (Lefebvre, 1999, p. 490). A interpretação adequada pressupõe um “leitor modelo”, construído no próprio texto, que determina suas intenções e os limites de uma “explicação plausível”, dentro do objetivo maior de uma comunicação sem ruídos. A sobreinterpretação ocorre, por sua vez, quando o intérprete, abusando do texto, promove um “tipo cancerígeno de crescimento conotativo”, cujas raízes remontariam, de acordo com Eco, “ao hermetismo medieval (artes da memória, alquimia, misticismo, etc.)” (Lefebvre, 1999, p. 489). Lefebvre alerta, contudo, que a figura não é uma interpretação da obra, no sentido de Eco. Não é uma forma de comunicação, tal como concebida pela semiótica estruturalista, embora seja, sem dúvida, um signo (portanto, uma interpretação) na cadeia de semioses do modelo de Peirce. “É uma interpretação no sentido estrito ou semiótico do termo: uma representação imaginária do conteúdo de um filme” (Lefebvre, 1999, p. 491). Na concepção de Lefebvre, não há, na emergência da figura, qualquer pretensão de desvelar um sentido oculto, imanente ou transcendente, capaz de enunciar a intenção do autor ou a essência do filme. A figura é, antes, um gesto de apropriação, de construção de uma imagem-memória e de incorporação do filme ao mundo simbólico do espectador. Os limites dessa apropriação são dados, por um lado, pela necessidade de “coerência interna” dos traços ativadores da figura – os símbolos que se imprimem na memória do espectador – mesmo quando essa coerência se baseia num princípio imaginário. Lefebvre menciona, por outro lado, como determinantes da figura, os “cinco processos do ato de leitura” descritos por Gilles Thérien, que podem ser aplicados ao espectador de cinema: os processos perceptual, literal, cognitivo, argumentativo e afetivo (Lefebvre, 1999, p. 495). Junto com o “princípio de coerência”, esses processos impedem uma “expansão ilimitada”, na medida em que impõem um conjunto de “restrições formais” à natureza transgressora da figura, que oscila constantemente entre o universo privado do espectador e “o universo público da memória e imaginação social” (Lefebvre, 1999, p. 493). Ao invés do texto ideal produzido sob orientação de um “leitor modelo”, a figura de Lefebvre é o texto efetivo produzido por um leitor real. A subjetividade da figura não impede que ela circule como valor cultural, nem a torna “menos digna de esforços analíticos” (Leal, 2019, p. 184), ainda que recuse uma abordagem positivista. “Há textos, filmes, que nos tocam – nos impressionam – e nos fazem sonhar. A figura é simultaneamente a memória e a busca desse sonho, enquanto o filme encontra significado dentro de nós” (Lefebvre, 1999, p. 492).

A “semiótica da experiência” de Lefebvre (1999) é, portanto, uma tentativa de compreender as forças heterogêneas que modulam o jogo espectral, sobretudo no cinema. O pensamento de Lyotard (2011) examina, por sua vez, as complexas relações entre dois mundos antagônicos (o mundo dos objetos e o mundo da palavra) que encontram na figura uma possibilidade de coexistência – como desejo e tremor – e também de passagem – como transgressão e deslocamento (Manzi Filho, 2013). O livro de Didi-Huberman (1995) desvela, finalmente, a importância histórica da figura como categoria estética e operação filosófica com raízes profundas na arte sacra medieval. No que concerne à pesquisa em tela, considero que a figura desempenha um papel importante na gênese da voz narrativa no cinema e, particularmente, do narrador-personagem. Nesse caso, a voz narrativa expressa a vida psíquica do personagem, enquanto sujeito (ou vítima) dos acontecimentos, de forma mais ou menos direta. Seja no melodrama, no filme-ensaio ou no filme-diário (que pode ser considerado um subgênero do filme-ensaio), o personagem-narrador não apenas narra, mas costura eventos da trama com memórias e devaneios, como é particularmente visível na profusão de imagens figurais que materializam a história de Iracema em *Marinheiro das montanhas*. Cabe portanto ao personagem-narrador não apenas apresentar os fatos e conduzir o olhar do espectador, mas também impressioná-lo, surpreendê-lo, assombrá-lo. Por meio da voz narrativa, o discurso verbal reflexivo emerge no interior do mundo ficcional, produzindo percepções, sensações e metáforas, de modo a matizar emoções e mobilizar a memória e a imaginação do espectador. Na medida em que comenta e interpreta as imagens, que articula temas diversos, que promove saltos no tempo e no espaço, que modula o *pathos* narrativo e que se dirige diretamente ao espectador, pode-se dizer talvez que o narrador-personagem é um recurso privilegiado na construção da dimensão figural do filme – o que não lhe dá, contudo, a prerrogativa da verdade e da autenticidade, como veremos na próxima seção.

2.2 A VOZ NARRATIVA E O DISCURSO EPISTOLAR

Apresentei, no início desse capítulo, uma possível descrição da sequência de abertura de *Marinheiro das montanhas*, em que Aïnouz, o narrador-personagem, atravessa o Mediterrâneo a bordo de um navio em direção a Argel. No leque de intensidades de que se compõe a sequência, encontram-se os afetos de náusea marítima, que impregnam a forma narrativa e despertam sensações específicas no espectador, como figuras que remetem a memórias pessoais do cineasta e lembranças arquetípicas do povo argelino, em sua relação

tradicional com a navegação no Mediterrâneo. Dentro dessa sequência, há uma breve cena de sonho que vale talvez uma análise mais detalhada. Com pouco mais de um minuto de duração, a cena apresenta uma profusão caleidoscópica de imagens de origens diversas, costuradas pela voz *off* do narrador-personagem como um discurso epistolar endereçado a Iracema, sua companheira imaginária de viagem. A fatura poética do sonho é a linguagem que Aïnouz escolheu para produzir uma imagem-síntese de Iracema, a partir de fragmentos visuais e sonoros que evocam os espaços que ela habitava, seus interesses pessoais e profissionais, bem como um tema crucial da narrativa, que se relaciona a um acontecimento de sua vida amorosa.



Figura 6: frames do sonho caleidoscópico de Aïnouz com Iracema (06min30s), na cabine do navio, em *Marinheiro das montanhas*.

A cena do sonho começa na desconfortável cabine de Aïnouz (06min30s), no interior do navio. “Eu tô cansado e eu tento dormir, mas é impossível”, queixa-se ele em voz *off*, enquanto nos mostra, em close, a pia do banheiro e um pedaço do espelho, que reflete, no canto superior direito, o vulto esquivo do cineasta. Ouvem-se o ruído surdo do motor do navio e uma insistente goteira. Os planos “defeituosos” (desfocados, subexpostos, desenquadrados, com batimento, etc.) conferem espessura visual ao cansaço expresso no discurso epistolar e remetem à intensidade associada à transgressão da “boa forma” – uma das funções da figura-forma, como vimos em Lyotard. “Mas eu não quero chegar destruído em Argel, então eu espremo os olhos

e acabo cochilando”, conta Aïnouz. Corta para uma imagem fervilhante e avermelhada, que parece ter saído de um microscópio eletrônico. Seguem-se dois cortes sincopados, que revelam detalhes daquela abstração orgânica e só fazem aumentar a sensação de deslocamento. A banda sonora abandona o registro naturalista, incorporando ruídos desconexos e fragmentos de canções. Em seguida, surgem imagens de palmeiras num dia de sol, registradas em super 8, com aspecto de filme caseiro. As palmeiras movem-se rapidamente, como se retrocedessem no tempo. “Eu sonho com você, como eu tenho feito desde que eu decidi fazer essa viagem”, confessa Aïnouz para Iracema, que adquire, pela primeira vez, um corpo físico: uma mulher de 55 ou 60 anos, cabelos curtos, blusa vermelha e óculos, podando flores na varanda de casa – a mesma idade, talvez, do narrador-personagem no momento da viagem. A importância do detalhe etário é que ele introduz, de modo discreto, o tema do duplo, que perpassa toda a narrativa, como veremos no capítulo 3. Iracema poda flores na casa em que morava com o filho, em Fortaleza. Os fragmentos de canções, sempre curtos e fugazes, adicionam notas de nostalgia abortada, que remetem ao cinema clássico (Audrey Hepburn) e ao sonho americano, sobretudo no período do pós-guerra – os anos dourados de Iracema. “No sonho, eu vejo uma pessoa entrando no quintal da nossa casa”, conta Aïnouz, enredando-se numa típica narrativa edipiana. “Eu corro até você, eu tento te avisar, mas você não vê ninguém”. A condensação e o deslocamento da linguagem onírica tornam-se mais acentuados: imagens de arquivo de um quebra-mar, planos de coqueiros de ponta-cabeça, ruído de avião monomotor, tudo numa montagem acelerada, que interrompe o fluxo, repete trechos de planos e segue adiante, causando um efeito de desorientação espaço-temporal. “Eu fico com medo, eu começo a gritar, mas você não me escuta”, protesta o narrador-personagem, enquanto vemos outra vez Iracema, concentrada no trabalho de poda, indiferente ao olhar da câmera, até que o operador de câmera desiste de filmá-la e passeia brevemente pelas plantas do quintal. “De repente, você está em pé, grávida, no meio de um avião sem cadeira, um avião de carga”, relata Aïnouz. Surgem imagens de aviões futuristas, que decolam e fazem piruetas no ar, com aspecto de maquetes de ficção científica dos anos 50. A cena prossegue com a fabricação de “dessemelhanças” oníricas, resultantes do “tráfico oculto de metáforas” entre as figuras visuais e o discurso epistolar, até culminar com uma descrição surrealista: “Você corre pra água e uma onda gigante bate numa pedra e te molha inteira de alga vermelha, as mesmas algas que você pesquisava”. Na varanda da casa, entre *flashes* de organismos vermelhos e microscópicos, Iracema parece por fim aceitar a presença da câmera: ela tira os óculos, em primeiro plano, arruma os cabelos e sorri compulsoriamente, um sorriso deliberado que só revela sua timidez. Ouve-se um arranjo suave e distante de “Moon River”, canção de Henri Mancini que servirá de tema da personagem. “E

eu acordo com essa imagem de você: grávida, no meio do mar, coberta de alga”, conta Ainouz. *Flashes* de criaturas invisíveis a olho nu alternam-se com fotos de Iracema, agora jovem e séria, deitada num leito de hospital. Corta para a espuma branca que se forma pela passagem do navio, singrando o Mediterrâneo no meio da noite. “E eu não consigo mais dormir”, arremata o narrador-personagem. Abstenho-me de fazer aqui uma interpretação psicanalítica do sonho, já que me falta a competência necessária. Arrisco apenas uma observação, que me parece um tanto óbvia: o incidente incitante do sonho é a invasão de um “intruso”, que perturba a relação entre mãe e filho. O sonho termina com Iracema grávida e coberta de algas, no meio do mar. Levando-se em conta o contexto do filme, o “intruso” não pode ser outro senão Majid, o pai ausente de Ainouz. Além disso, quem está “no meio do mar” é o próprio sonhador, deitado na cabine obscura do navio argelino. Os temas do duplo e da busca da identidade articulam-se, assim, no plano narrativo, na dimensão figural e na forma plástica da obra. A cena do sonho apresenta, por fim, uma estrutura visual que servirá de modelo para os *flashbacks* do filme, sobretudo aqueles construídos a partir de filmes caseiros e fotos de família. Como resultado de um agenciamento narrativo “invisível”, essa estrutura visual mantém uma relação dialética com o discurso epistolar, por meio de um jogo de espelhamentos e disjunções entre os diversos canais que constituem a cena, como voz narrativa, imagem, música e ruídos.

No seu famoso artigo *A Voz no cinema: a articulação de corpo e espaço* (1983), publicado originalmente em 1980, Mary Ann Doane reflete sobre as implicações da origem corporal da voz no cinema e sobre os diferentes espaços que ela ajuda a constituir ou pelos quais circula. Doane retorna ao cinema mudo para observar o fenômeno da eclosão da voz no interior de uma linguagem puramente visual, ainda que subsidiada pela trilha sonora, que teria a função psíquica de suturar ou disfarçar a disjunção estrutural entre o corpo inscrito na imagem e a fala do personagem representada nas cartelas. Baseando-se numa observação de Hugo Münsterberg,⁹ a autora argumenta que o cinema mudo sempre se ressentiu da ausência de som direto, o que lhe dava um aspecto “incompleto e deficiente” (Doane, 1983, p. 457), não apenas numa perspectiva histórica, mas também no seu próprio tempo. A ausência de som é, assim, uma das forças vetoriais que determinam, entre outras coisas, a plasticidade do corpo do ator no cinema mudo, feita de emoções exageradas, literalmente à flor da pele. “A voz ausente reemerge em gestos e em contorções do rosto, espalha-se sobre o corpo do ator” (Doane, 1983,

⁹ "Para o ator de cinema... a tentativa se oferece para superar a deficiência (a ausência de "palavras e a modulação da voz") por uma elevação dos gestos e do jogo facial, resultando em uma expressão emocional exagerada" (Münsterberg, 1970 [1916] apud Doane, 1983, p. 457).

p. 457). Há, portanto, uma ligação umbilical entre a voz e o corpo, que se transforma em sintoma quando as convenções ou limitações de linguagem trabalham para suprimi-la. De fato, o corpo é o vórtice – visível ou não – de qualquer consideração a respeito da voz no cinema. Doane reconhece, contudo, duas situações em que corpo e voz podem ser dissociados.

Duas espécies de "vozes sem corpos" oferecem-se – uma teológica, a outra científica: (...) 1) A voz de Deus encarnada na Palavra. 2) A voz artificial do computador. Entretanto, nenhuma das duas parece ser capaz de representação fora de um certo antropomorfismo. (...) Os atributos deste corpo fantasmático são primeiro e primordialmente unidade (através da ênfase em uma coerência dos sentidos) e presença-a-si-mesmo (Doane, 1983, p. 458).

Tanto a “voz de Deus” quanto a “voz artificial do computador” são, em geral, antropomórficas – seja na constituição de um corpo humanoide (os robôs de filmes populares), seja na qualidade material da voz (timbre, entonação, ritmo, sotaque, etc.), que lhe confere personalidade e emoções humanas. A “presença-a-si-mesmo” implica talvez que essas vozes supostamente etéreas nunca deixam de se “comportar” como uma consciência encarnada, no sentido fenomenológico da expressão. A unidade da voz de Deus – o narrador do documentário clássico, por exemplo – transforma o “corpo da voz” no “corpo do filme” (Doane, 1983, p. 459). Em outras palavras, o conjunto de canais do filme (texto, pantomima, fotografia, montagem, música, etc.) colabora de forma orgânica na constituição de uma espécie de “corpo fantasmático”, dotado de uma voz narrativa homogênea. Trata-se, em todo caso, de uma conquista de linguagem de um certo cinema – o cinema transparente de ficção – que se vincula, naturalmente, a uma função ideológica. “O som carrega consigo o risco potencial de pôr à mostra a heterogeneidade material do *medium*; tentativas de conter este risco afloram na linguagem da ideologia da unidade orgânica” (Doane, 1983, p. 459–460).

De acordo com Doane (1983), havia uma demanda reprimida, no início do chamado “cinema falado”, do som sincronizado às imagens, de ver e ouvir as palavras saltarem dos lábios dos atores. Para a autora, a compreensão do emprego da voz no cinema relaciona-se a uma “perspectiva topológica”. Ou seja, tão importante quanto o corpo emissor da voz, é o espaço onde esse corpo se encontra.

Assim como a voz necessita estar ancorada em um determinado corpo, o corpo necessita estar ancorado em um determinado espaço. O espaço visual fantasmático que o filme constrói é suplementado por técnicas planejadas para espacializar a voz, localizá-la, dar-lhe profundidade, emprestando assim aos personagens a consistência do real (Doane, 1983, p. 461).

O efeito sonoro realista é parte, portanto, do rol de estratégias industriais destinadas a neutralizar a heterogeneidade fundamental do cinema, “a custo da expulsão de poderosos recursos e construções que o meio técnico lhe oferece” (Xavier, 1997, p. 130). A dublagem, por exemplo, é um enxerto sonoro talhado sob medida, modulado e filtrado de modo a ocultar sua condição de “narração mascarada em diálogo” (Murch, 1974 apud Doane, 1983, p. 461). Doane defende que a própria ideia de um “cinema falado” dificultava o desenvolvimento das possibilidades expressivas do som. Uma vez desgastada a novidade técnica, os procedimentos de voz *off* e voz *over* puderam se afirmar na linguagem clássica.

O fenômeno da voz *off* não pode ser compreendido fora de uma consideração sobre as relações estabelecidas entre a diegese, o espaço visível da tela, e o espaço acústico da sala de projeção. A voz *off* aprofunda a diegese, dá-lhe uma dimensão que excede à da imagem, e assim apoia a alegação de que existe um espaço no mundo ficcional o qual a câmera não registra. (...) Legitima tanto o que a tela revela da diegese quanto o que ela esconde. (Doane, 1983, p. 465).

Se o som sincronizado confere espessura ao corpo inscrito no campo da imagem, a voz *off* amplia o mundo ficcional, na medida em que pressupõe a existência de um corpo falante e invisível no espaço contíguo do contracampo. No caso da voz *over* diegética¹⁰ – aquela que pertence a um narrador-personagem – o mundo ficcional inclui não apenas o contracampo, mas também espaços não-contíguos ao lugar da cena e outras temporalidades, por meio de recursos como o *flashback* e o *flashforward*. A voz *over* diegética permanece, em todo caso, vinculada ao corpo do personagem. “Apesar da voz *over* em *flashback* efetuar um deslocamento temporal em relação ao corpo, (...) [ela] frequentemente volta ao corpo como uma forma de desfecho narrativo” (Doane, 1983, p. 466). Outro recurso narrativo comentado pela autora é o monólogo interior, em que há uma presença simultânea de corpo e voz na imagem, mas a sincronia, via de regra, é suprimida, como índice de uma intensa atividade psíquica.

A voz, longe de ser uma extensão deste corpo, manifesta seu alinhamento interior. A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a "vida interior" do personagem. A voz é aqui a marca privilegiada da interiorização, virando o corpo "às avessas" (Doane, 1983, p. 466).

¹⁰ Na teoria de Genette (1979), a diegese é o mundo ficcional construído pelo discurso narrativo (em nosso caso, discurso cinematográfico) incluindo tudo o que pertence à história como percebida pelos personagens e pelo leitor (espectador). Deixando de lado a distinção entre intra- e metadieético, acrescento que o “extradieético” refere-se a elementos fora da diegese, como o narrador onisciente, que narra “de fora” da história.

Doane identifica, assim, algumas das principais possibilidades do uso da voz no cinema narrativo dominante, por meio de uma investigação sobre o corpo que abriga essa voz e o espaço que abriga esse corpo. O artigo apresenta também uma reflexão sobre a voz *over* no documentário tradicional: uma voz sem corpo, que descreve e interpreta o mundo das imagens a partir de um espaço abstrato e não-localizável (na prática, o estúdio de gravação).

Suspeita-se que isto não se dá sem implicações ideológicas. A primeira destas implicações é a de que a (...) [voz *over*] representa um poder, o de dispor da imagem e do que ela reflete, vindo de um espaço absolutamente outro em relação àquele inscrito na banda de imagem (Bonitzer, 1975 apud Doane, 1983, p. 467).

Para os fins da presente pesquisa, basta dizer que a ausência de corpo e de localização espacial ajuda, via de regra, a criar uma ilusão de autoridade onisciente, como se a voz narrativa fosse detentora do sentido e da verdade das imagens apresentadas. Num artigo intitulado *O Olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo* (1997), Ismail Xavier complementa a reflexão Doane sobre a voz no cinema industrial, trazendo a perspectiva do cinema independente – desde as vanguardas dos anos 1920 até os cinemas modernos dos anos 1960 – que busca explorar as possibilidades de disjunção entre som e imagem, a partir de diferentes propostas de “montagem vertical”, para usar a expressão de Eisenstein. Ao invés de mascarar, o cinema desses autores torna patente, via de regra, a heterogeneidade da linguagem fílmica – “palavra, mise-en-scène, olhar da câmera, montagem, música” – por meio da “narração multifocal”, isto é, que apresenta duas ou mais instâncias narrativas, de modo que o filme se faz “do conflito entre as diferenças de posturas associadas aos diferentes canais” (Xavier, 1997, p. 131).

Além de apresentar uma análise do uso da voz *over* em *São Bernardo* (Hirszman, 1972) – a qual será retomada no capítulo 3 – Xavier problematiza a ideia de narração em primeira pessoa no cinema, dentro de um debate mais amplo que questiona inclusive a adequação do conceito de “narrador” no estudo do cinema clássico. Para autores como David Bordwell (1985), por exemplo, o conceito de “narrador implícito” seria um empréstimo desnecessário da literatura, realizado no contexto das teorias do aparato (psicanalíticas e estruturalistas), que implica a ideia de uma “intenção subjetiva” ou “personalidade narrativa” por detrás dos canais que organizam o filme. Bordwell prefere o termo “narração” para designar uma certa operação impessoal de estilo que guia a percepção do espectador e suas funções cognitivas na tarefa de preencher as lacunas. De sua parte, Xavier reconhece que o cinema, como qualquer outro

campo, possui métodos construtivos que demandam um “vocabulário específico”, mas não se incomoda, de modo geral, com a apropriação fílmica do conceito literário de “narrador”.

Tal uso é uma outra forma de se referir à presença de um princípio orientador das escolhas implicadas na sucessão das imagens e sons, mesmo quando este princípio, efetivamente conciliando os procedimentos que se distribuem pelos diversos canais, esteja a serviço da produção de uma diegese aparentemente autônoma, apta a radicalizar a "suspensão do descrédito" (Xavier, 1997, p. 130).

Acredito que a opção por “narrador” é uma forma de repor o discurso cinematográfico no âmbito dos artefatos culturais – não tanto para dotá-lo de uma personalidade, mas para que os desavisados evitem tomá-lo por uma força da natureza, que é como se apresenta, no mais das vezes, a linguagem transparente. Xavier observa ainda que o recurso da voz *over* ganhou especial relevância no chamado ciclo do filme *noir*, a partir dos anos 1940 – “foco central do diálogo dos cinemas moderno e contemporâneo com a tradição de Hollywood, que serve de exemplo maior para as discussões sobre o conflito imagem/palavra” (Xavier, 1997, p. 132). Embora o cinema *noir* articule-se, com frequência, como uma narrativa em primeira pessoa, trata-se, em geral, de um recurso retórico e estilístico, já que a voz *over* do narrador-personagem permanece subordinada ao narrador invisível do “corpo do filme” (para usar a expressão de Doane), “que já estava controlando o processo antes [e mantém] seu poder, apesar das aparências e da convenção” (Xavier, 1997, p. 133).

A afirmação acima equivale a dizer que a ideia de uma narração em primeira pessoa no cinema tende a ser ilusória. Quando em ação uma voz explícita da personagem-narradora, haveria, pelo menos, uma segunda instância sempre presente, apta a interagir com a primeira, apta na maioria das vezes a efetivamente prevalecer na construção dos efeitos (Xavier, 1997, p. 133).

Compreendo, portanto, que há sempre um narrador no cinema, mesmo quando esse narrador permanece mudo – “a voz é ainda mais poderosa em silêncio” (Doane, 1983, p. 471) – nesse caso, o “corpo do filme” narra a história, por meio de uma linguagem clássica transparente ou mesmo de uma articulação moderna e ostensiva. Além disso, por trás da narração em primeira pessoa, realizada por um narrador-personagem, há sempre a narração do “corpo do filme”, como instância privilegiada de organização do discurso, mesmo nas experiências mais radicais de disjunção de imagem e palavra, realizadas no cinema moderno por cineastas como Godard, Straub e Duras, entre tantos outros.

Até agora, examinamos a voz no seu aspecto estrutural, como instância narrativa (secundária ou adicional) do discurso cinematográfico, e também como recurso expressivo que afirma o espaço da cena – conferindo espessura para o corpo inscrito na imagem; ampliando o mundo diegético para espaços que excedem a “janela” do cinema (e para outras temporalidades), de modo a endossar a ilusão de uma realidade autônoma. Naturalmente, o emprego da voz *over* não é o único modo possível de ativar um *flashback* dentro da história. O corpo do filme também poderia fazê-lo, por meio de uma sintaxe puramente visual. Além de desempenhar funções estruturais, que dizem respeito à dimensão narrativa – o encadeamento lógico-causal de ações e emoções dramáticas – a voz *over* comenta, modula e interpreta certos eventos do filme. O narrador-personagem contribui, assim, para a criação de figuras no sentido de Didi-Huberman, que é “uma maneira de estabelecer associações significantes entre coisas diferentes”: fatos isolados, universos, temporalidades, ordens de pensamento (1995, p. 58). A camada de metalinguagem que se entrelaça à diegese no interior do filme representa talvez um intercâmbio ou “passagem” entre figura e discurso no sentido de Lyotard, com todas as deformações e transgressões que essa passagem implica. Vale lembrar que, para Lyotard, a figura não se confunde com o figurativo, mas designa uma dimensão que pertence tanto ao que é visível quanto ao mundo da palavra, como “tremor”, “ritmo”, “inspiração”, “desejo latente” – uma reverberação que liga “o conteúdo à experiência, à sensação” (Leal, 2019, p. 180). A voz *over* contribui, nesse sentido, para amplificar o feixe de sensações e sugestões que se projetam, a partir do mundo diegético, na dimensão figural da experiência cinemática. Não podemos esquecer, por fim, o aspecto material da voz, que a inscreve como vibração física ou signo sonoro na superfície do filme. Trata-se, aqui, de “um fenômeno perceptivo, (...) da ordem da musicalidade, da plasticidade sonora, da carnalidade no sentido apontado por Merleau-Ponty” (Leal, 2019, p. 217). A qualidade material da voz não apenas desempenha uma importante função no ato comunicativo – a transmissão de um sentido claro relativo ao texto do autor – como constitui uma fonte de vibrações figurais e sensações, um canal direto com as forças e intensidades que motivam o personagem. “É pela voz que a consciência se abre para o inconsciente, e o homem para si mesmo e para o outro” (Vasse, 1974 apud Pavis, 2003, p. 125).

No livro *A Análise dos espetáculos* (2003), Patrice Pavis considera que a voz é “a projeção do corpo no texto, uma maneira de fazer sentir a presença corporal do ator” (2003, p. 129). Se, no cinema mudo, a voz ausente reemerge “em gestos e em contorções do rosto”, espalhando-se “sobre o corpo do ator”, como explicou Doane; na voz *over* diegética, o corpo reemerge em relevos e modulações de voz, tornando sensível a ausência corporal do narrador-

personagem. Seguindo o esquema proposto por Pavis (2003) para a análise da voz do ator de teatro, apresento a seguir algumas características vocais que, a meu ver, referem-se também ao ator de cinema. Para Pavis, a entonação é uma “corrente na linguagem” que desenha uma espécie de melodia codificada, de modo a expressar o sentido da frase (afirmação, interrogação, dúvida, etc.) e conferir “indicações precisas sobre o estado da personagem” (Pavis, 2003, p. 123). Enquanto o tom da voz localiza-se num ponto qualquer de uma escala contínua que vai do grave ao agudo, a intensidade é uma indicação de potência ou fraqueza da emissão vocal. O timbre, por sua vez, é a cor ou o “grão da voz”, na metáfora fotográfica de Barthes (1974 apud Pavis, 2003, p. 124): “o que ela tem de rude e de cru”, de físico e de singular, e que remete a sensações cinestésicas – uma voz cristalina ou escura, apagada, amadeirada, profunda, etc. Esses seriam, grosso modo, os recursos básicos com que o ator constrói uma “identidade vocal” para o personagem, que complementa sua fisionomia e atitude corporal. Para Pavis, a palavra do ator é “encantada, constituída por um afeto-corpo que a colore com vigor” (2003, p. 126).

Entre os maiores atores, não se consegue mais distinguir a trajetória verbal do sentimento. É a aliança perfeita entre a técnica e a expressividade. Não se sabe mais se é o sentimento que faz nascer a trajetória verbal ou se é a trajetória verbal que faz nascer o sentimento (Bernardy, 1988 apud Pavis, 2003, p. 122).

A voz é, assim, um relevo de intensidades, tonalidades, volumes, ritmos e gestos paralingüísticos, que interpretam e traduzem, para além das emoções e dos fatos narrados, “estados involuntários e inconscientes” (Pavis, 2003, p. 124) do personagem, como vibrações ou sensações figurais da experiência cinematográfica. Codato recorda que, “para Aristóteles, o *pathos* é um modo retórico de persuasão, que tem, justamente, na voz o principal veículo para expressar os estados da alma” do orador, de modo a persuadir e influenciar o público a respeito de um determinado assunto (2016, p. 121). Pode-se dizer, nesse sentido, que as intensidades corporais da voz afetam o espectador de modo direto, antes mesmo que ele possa formar juízos de verdade e de valor sobre o discurso ou a conduta do personagem que lhe dirige a palavra. Hamid Naficy recorda-nos ainda que a voz, como qualquer onda sonora, possui uma natureza temporal semelhante à do movimento.

Uma das características do som que o distingue da visão é que o som é perecível, evanescente e instável. Ao contrário da visão, cuja existência pode ser estabilizada, o som existe apenas quando está morrendo ou nascendo. Ele não pode ser congelado no lugar como um quadro. (Naficy, 2001, p. 121).

Sem dúvida, a voz pode ser capturada por um instrumento eletroacústico, armazenada e repetida infinitas vezes, mas a percepção da voz é sempre fugaz – o que a torna, num certo sentido, inapreensível, salvo em sua duração evanescente. À precária materialidade da voz corresponde também um notável poder vibracional. Para Doane, “a voz tem um comando maior sobre o espaço do que o olhar – pode-se ouvir pelos cantos, através de paredes” (1983, p. 469). Os ouvidos mapeiam o espaço numa imagem sonora bastante precisa, a partir dos reflexos acústicos que delimitam volumes, aferem distâncias e traçam movimentos de fontes sonoras em torno do sujeito. Além disso, embora eu não possa ver o meu rosto enquanto vejo (a não ser diante de um espelho), posso ouvir minha voz enquanto falo, como se um “espelho acústico” estivesse sempre disponível (Doane, 1983). A reflexividade da voz e a percepção do espaço sonoro ajudam a explicar a importância do som nos primórdios do desenvolvimento infantil, antes da organização do espaço visual da criança. Doane considera que o prazer da audição no cinema estaria ligado, assim, a memórias inconscientes da primeira infância, como a diferenciação entre a voz da mãe e a do pai, corroborando a tese de que, na vida e na arte, “os traços de desejos arcaicos nunca são aniquilados” (Doane, 1983, p. 468). Se a visão organiza os objetos em padrões formais dotados de um sentido imediato, como vimos em Merleau-Ponty (1983), a audição mapeia um espaço sonoro cujo sentido remete a memórias e intensidades do corpo fenomenal, como nos recorda Vieira Jr.

O ouvido, ao contrário da imparcialidade de um microfone, “escolhe” o que perceber a partir de nossa capacidade de vincular a percepção sonora às lembranças afetivas com as quais nosso cérebro associa determinados sons – e essa condição, especialmente quando se escutam duas ou mais fontes sonoras simultâneas, consegue muitas vezes suplantar até mesmo fatores como distância e intensidade, na hora de ouvir prestar mais atenção em uma delas, mesmo que não seja a mais intensa (mas que soe como a mais “sedutora”) (Vieira Jr., 2020, p. 166).

A compreensão do espaço sonoro no cinema é uma das preocupações de Michel Chion (2011), que resgata o conceito de “acusmática” como uma terceira zona entre as fontes sonoras diegéticas e não-diegéticas.

Acusmática (uma palavra de origem grega descoberta por Jérôme Peignot e teorizada por Pierre Schaffer) significa “que ouvimos sem ver a causa originária do som”. (...) Como se pode denominar o contrário desta escuta? Schaeffer propunha chamar-lhe escuta direta, mas como a palavra “direta” é propícia a muitas ambiguidades, preferimos falar aqui de escuta visualizada (ou seja, acompanhada da visão da causa/fonte) (Chion, 2011, p. 61).

A palavra acusmática, que remonta ao método didático de Pitágoras e designa um tipo de música contemporânea, foi empregada por Chion para designar fontes sonoras que não se encontram no campo visual, mas o complementam e podem eventualmente adentrá-lo. A zona acusmática engloba, nesse sentido, tanto o espaço do contracampo (invisível ou *off*) quanto a dimensão sonora *over*, feita de vozes, música e ruídos não-diegéticos. O trânsito de uma fonte sonora da condição de “acusmática” para a de “visualizada” tornou-se uma estratégia popular de suspense no cinema clássico.

É o exemplo célebre de *M – Matou!* [*M, O Vampiro de Düsseldorf*, Lang, 1931] em que o realizador nos esconde durante tanto tempo o aspecto físico do assassino de crianças, de quem começa por nos dar a ouvir a voz e o assobio maníaco, preservando durante o maior tempo possível, até à sua desacusmatização, o mistério dos seus traços (Chion, 2011, p. 61).

A partir dessa possibilidade de transição sonora, Chion (2011) identifica dois tipos de fora de campo, conforme a natureza do som acusmático: o fora de campo ativo e o passivo. O primeiro é aquele cujo som incita o olhar a investigá-lo, de modo a desvendar a fonte sonora – “O que é? O que se passa?” (Chion, 2011, p. 70). O fora de campo ativo exige, assim, que a montagem avance sobre ele, por meio de pistas sonoras que revelam, nos planos subsequentes, aspectos até então invisíveis do mundo ficcional. Já o fora de campo passivo tem um efeito apaziguador sobre a imagem, como uma ambiência que a estabiliza, “sem suscitar o desejo de ir ver noutro lado ou de antecipar a visão de sua fonte, portanto, de mudar de ponto de vista” (Chion, 2011, p. 70–71). A zona acusmática aponta, assim, para diferentes possibilidades expressivas na construção de relações entre imagem e som, que tensionam a dialética do visível e do invisível, sugerem significados narrativos, adensam emoções/sensações e promovem ambiguidades perceptivas, sobretudo com o advento do som Dolby Stereo e da mixagem multicanal – novidades técnicas por volta de 1990, ano do lançamento do livro de Chion, que as celebrou como a chegada de uma nova era do cinema, com importantes consequências estéticas.

Durante muito tempo deixado no segundo plano dos filmes, o som dos ruídos aproveitou então a definição recente que lhe foi conferida pelo Dolby para reintroduzir nos filmes um sentimento agudo da materialidade das coisas e dos seres, e favorecer um certo cinema sensorial, que renova toda uma corrente... do cinema mudo. Com a nova posição ocupada pelos ruídos, a fala nos filmes já não é central, tende a ser reinscrita numa continuidade sensorial que a engloba e que ocupa os dois espaços sonoro e visual (Chion, 2011, p. 122–123).

A “continuidade sensorial” colabora, assim, para romper com o “verbocentrismo” do cinema dominante (Chion, 2011), resgatando a expressividade visual do cinema mudo num contexto sonoro depurado e intensificado por avanços tecnológicos. De fato, o diagnóstico de Chion é contemporâneo ao surgimento de um certo cinema transnacional que privilegia o “realismo sensorial” – para usar o conceito proposto por Vieira Jr. (2020) – a partir de um olhar vinculado à experiência corporal (o corpo filmado, o corpo do filme e o corpo do espectador), que veremos com mais detalhes no capítulo 3. Tiago de Luca (2014) também destaca a importância do som nessa vertente realista do cinema contemporâneo, a qual resgata o papel dos sentidos na apreciação estética, ao mesmo tempo em que reinstaura a impressão de realidade por meio de planos-sequências e outros procedimentos formais.

Sua ênfase visual na materialidade é reforçada por designs acústicos intrincados que sublinham a qualidade puramente concreta dos sons. Neles, em vez de meros complementos da trilha de imagem, os sons são componentes sensoriais cuja fisicalidade elevada se destaca por si só (De Luca, 2014, p. 12).

São essas, portanto, as características gerais do som e da voz, enquanto fenômenos materiais e perceptivos. No cinema, a voz *over* diegética pode assumir formas específicas, vinculadas a diferentes tradições narrativas com raízes no teatro e na literatura. Uma dessas formas é o discurso epistolar, cuja compreensão é crucial para a presente pesquisa. O termo “epistolar” – que remonta ao latim “epistol” (carta) e ao grego “epistellein” (enviar para) – aplica-se, em princípio, a qualquer tipo de mensagem (Higgins; Fowler, 2023, p. 11–12). Num importante estudo sobre a literatura epistolar, Janet Altman fornece uma “definição de trabalho” para a epistolaridade, de maneira deliberadamente sucinta e um tanto vaga: “o uso das propriedades formais da carta para criar significado” (1982, p. 4). Esse “significado” (narrativo, figurativo, etc.) é construído ou revelado caso-a-caso. Assim, a autora compreende a epistolaridade não como um conceito científico, mas como um ato interpretativo que privilegia “aquelas ocasiões em que a criação de significado deriva das estruturas e do potencial específico da forma da carta” (Altman, 1982, p. 4). Partindo de exemplos concretos – incluindo muitos que não são comumente chamados de “romances epistolares”, e excluindo outros que recebem essa classificação – Altman defende que as propriedades formais da carta *afetam* a estrutura da obra, na medida em que determinam “relações temáticas, tipos de personagem, eventos narrativos” e uma organização específica (1982, p. 4). Seguindo pela mesma via, Liz Stanley (2015) considera que o fenômeno milenar da epistolaridade antecede em muito o objeto material que atende pelo nome de carta.

Grande parte do debate sobre a “morte da carta” se baseia na existência de um “isso”, “a carta”, e ignora os diferentes tipos de cartas que as pessoas realmente escrevem e as fronteiras porosas entre a carta e outros gêneros (Stanley, 2015, p. 245).

De acordo com a autora, as convenções da carta padrão (remetente e destinatário com endereços precisos; data com dia, mês e ano; saudação de abertura; texto redigido em linguagem vernacular; assinatura, etc.) teriam se consolidado somente no século XVIII, primeiramente no norte da Europa, “a partir de uma variedade de outros tipos de comunicação”: decretos reais, anúncios públicos, notas promissórias, relatórios científicos, etc. (Stanley, 2015, p. 243). É preciso, portanto, “distinguir entre as convenções de gênero predominantes para a escrita de cartas” num dado período histórico; e a “intenção epistolar” subjacente, que constitui o verdadeiro traço definidor da epistolaridade (Stanley, 2015, p. 240). No artigo intitulado “A Morte da carta?” (2015), Stanley argumenta que a epistolaridade está mais viva do que nunca, assumindo “formas inventivas” no contexto das novas tecnologias, formas que preservam, contudo, a essência da “intenção epistolar”.

O fundamento de tais trocas é a “intenção epistolar”, que envolve a intenção de comunicar, por escrito ou por um meio representacional cognato, a outra pessoa que “não está lá” porque se encontra removida do tempo/espço do escritor, e fazê-lo com a esperança ou expectativa de uma resposta (Stanley, 2015, p. 242).

A resposta é o gesto que garante a continuidade da troca epistolar, “por meio do qual o você original torna-se o eu de uma nova fala” (Altman, 1982, p. 117). Como observam Higgins e Fowler (2023), a vinculação da epistolaridade a uma “intenção” (e não a um gênero específico de mensagem) permite ao pesquisador redescobri-la nos mais diversos suportes e sob diferentes aspectos, respeitadas as “condições primárias” dessa intenção, a saber, “que os escritores não estejam presentes um ao outro no momento da escrita e que a reciprocidade – uma correspondência compartilhada – seja assumida” (Higgins; Fowler, 2023, p. 12). Naficy sintetiza a potencialidade expressiva da forma epistolar na literatura, como recurso narrativo e de caracterização dos personagens.

Por meio dessas cartas, os leitores ganham acesso direto aos pontos de vista subjetivos e estados emocionais dos personagens e são afetados pela intimidade, imediatismo e intensidade de sua interioridade. Por fornecer acesso a múltiplos pontos de vista e vozes, a forma epistolar aumenta a verossimilhança e a profundidade psicológica da obra (Naficy, 2001, p. 102).

No cinema, o discurso epistolar aparece, de modo geral, como instância narrativa ou como dispositivo de enredo. No primeiro caso, o discurso epistolar é a voz *over* do narrador-protagonista, estruturada como um diário, uma carta ou série de cartas (emails, mensagens instantâneas, vídeo-cartas, etc.) destinadas a um personagem ausente (diegético, real ou imaginário), do qual se espera, de modo geral, uma resposta epistolar. Como instância narrativa, o discurso epistolar desempenha diversas funções estruturais, como a caracterização dos personagens, a apresentação do mundo ficcional e a articulação de ações dramáticas, entre outras. Nessa condição, o filme nem sempre apresenta imagens que revelam a produção ou a recepção do discurso epistolar (Naficy, 2001). Pode-se dizer, além disso, que o destinatário direto (ou oculto) da voz narrativa epistolar é também o espectador. Já como dispositivo de enredo, o discurso epistolar é a troca de mensagens entre dois personagens, que aprofunda a relação entre eles e, via de regra, revela dimensões insuspeitadas de suas personalidades. Ambos os tipos serão analisados com exemplos concretos no capítulo 3. De fato, enquanto *Viajo porque preciso...* e *Marinheiro das montanhas* empregam, a meu ver, o discurso epistolar como instância narrativa, a epistolaridade emerge em *A Vida invisível* sobretudo como dispositivo de enredo.

Embora a voz narrativa de *Viajo porque preciso...* – e também de *Marinheiro das montanhas* – apresentem-se, de início, como uma carta padrão, logo percebemos (ou descobrimos no decorrer das cenas) que não há um destinatário real para as mensagens. Trata-se, na verdade, de um devaneio solitário do protagonista, que mantém um registro regular de estados de alma, bem como dos fatos cotidianos, o que coloca essas obras na órbita do filme-diário. Para Higgins e Fowler, “o diário é essencialmente um comentário sobre o eu para o eu, enquanto a carta introduz (e requer) uma segunda parte como receptora” (2013, p. 15). De fato, como um meio de expressão destituído de “reciprocidade”, o diário não cumpre integralmente os pré-requisitos da “intenção epistolar” de Stanley – que, de resto, a própria autora relativiza em situações específicas, como na análise das “cartas ordinárias” de São Paulo, entre outras formas históricas de epistolaridade (Stanley, 2015, p. 247). Essa característica do diário torna-o um recurso narrativo importante dentro uma certa tradição do cinema moderno que se apraz em subverter as expectativas comumente associadas à troca epistolar. Num artigo sobre o cinema pós-soviético, Seth Graham (2019) analisa filmes contemporâneos que fazem da ausência de reciprocidade entre remetente e destinatário (cartas abertas, forjadas, coletivas, endereçadas aos mortos ou a pessoas irreais, etc.) o ponto de partida para uma série de investigações inusitadas.

Exemplos recentes frequentemente seguem o modelo da era soviética da carta como um meio para contato não apenas (ou principalmente) entre indivíduos, mas também para tipos mais abstratos de contato, entre reinos distintos da existência e consciência humana: Oriente e Ocidente, Público e Privado, Vida e Morte/Vida após a Morte, Liberdade e Cativo, Ciência e Superstição, Autenticidade e Impostura, História e Contemporaneidade. Os significados criados por meio de esforços epistolares para preencher tais lacunas – pelos personagens e pelos cineastas – são centrais para o projeto cinematográfico pós-soviético de introspecção nacional e individual (Graham, 2019, p. 383).

De acordo com Graham (2019), a “epistolaridade incompleta” – característica formal de certos filmes epistolares que falham em sua função comunicativa – ativa uma aproximação simbólica não de pessoas, mas de conceitos abstratos, divididos, a princípio, numa polarização binária. A epistolaridade “malsucedida” torna-se, assim, particularmente suscetível à expressão de significados metafóricos (Graham, 2019). Algumas das oposições mencionadas acima me parecem bastante pertinentes para a análise dos filmes do *corpus*, sobretudo no caso de *Marinheiro das montanhas*. A ausência de destinatário funciona, a meu ver, como uma força vetorial que empurra o filme epistolar em direção ao filme-ensaio. Para Higgins e Fowler, tanto a carta quanto o diário mantêm relações estreitas com uma série de temas relacionados à construção da subjetividade, como “privacidade, sigilo, intimidade, mascaramento e confissão” (2023, p. 15–16). Na coletânea de ensaios *Enredamentos epistolares no cinema, na mídia e nas artes visuais* (2023), as autoras propõem a noção de “enredamento” para explicar a natureza iterativa da troca epistolar, que modifica, a cada nova carta, a percepção do espectador sobre os interlocutores, assim como a percepção dos próprios interlocutores, empenhados num processo dialético de autorrepresentação.

As forças associadas à intenção epistolar emaranham as posições anteriormente estáticas de remetente e destinatário, tempo, espaço, eu e outro. As palavras reverberam, enquanto narrativas, os gêneros e o audiovisual adquirem novas texturas visuais/textuais, novas profundidades entrelaçadas (Higgins; Fowler, 2023, p. 16).

A carta estabelece, assim, diferentes níveis de mediação: entre remetente e destinatário; entre espectador e mundo diegético; entre o receptor e as figuras espectrais que ele constrói de modo iterativo, revisando suas hipóteses a cada nova carta, etc. O autor epistolar engaja-se, nesse sentido, numa “comunicação de fantasmas – não apenas com o fantasma do destinatário, mas também com o próprio fantasma”, que se transforma linha a linha, à medida em que a carta é redigida, “ou mesmo em uma série de cartas, onde uma carta reforça a outra ou pode se referir a ela como testemunha” (Kafka, 1954 apud Altman, 1982, p. 2). A troca epistolar é, portanto, uma espécie de diálogo à distância, a partir de “unidades monológicas”, nas quais se

desenvolvem uma série de estratégias literárias para cruzar ou suprimir a lacuna espaço-temporal que se interpõe entre remetente e destinatário: “a linguagem epistolar preocupa-se com a imediatez, com a presença, porque é um produto da ausência” (Altman, 1982, p. 135).

Como dispositivo de enredo, o discurso epistolar oferece oportunidade para a criação de intriga e suspense, de modo a retardar a sucessão de acontecimentos – por exemplo, por meio de “personagens que interceptam e atrasam a entrega da carta ou alteram sua mensagem” (Higgins; Fowler, 2023, p. 13). Altman observa, nesse sentido, que o conteúdo de uma carta pode ser permanente (conforme a crença popular de que a palavra escrita é indelével), mas também está sujeito ao roubo, ao extravio e ao embaralhamento, já que a “ordem em que as palavras são lidas não é necessariamente a ordem em que foram escritas” (1982, p. 135). Ao mesmo tempo em que arrefece o ímpeto narrativo, o discurso epistolar adiciona complexidade aos personagens e adensa, portanto, o processo de identificação emocional. No cinema dominante, o exercício da escrita apresenta-se, com frequência, como um convite à introspecção do personagem, que tende a substituir a intimidade física e sexual por uma espécie de desnudamento da alma.

Uma intimidade não-corporal (...) baseada em palavras que de alguma forma expressam o eu ‘real’ que de outra forma estaria escondido atrás das aparências. Igualmente, uma intimidade baseada em ‘falar’ com outro sobre as próprias emoções” (Milne, 2012 apud Higgins; Fowler, 2023, p. 21).

A troca epistolar sublima, portanto, a ausência real do interlocutor num “simulacro de presença” (Stanley, 2015), que pode ser facilmente reforçado pelos recursos cinematográficos. Técnicas de montagem suprimem a lacuna espaço-temporal que a carta representa, colocando, por exemplo, a voz epistolar do autor sobre a imagem do leitor, que reage em tempo real às palavras lidas (Fowler, 2023). Filmes como *A Loja da esquina* (Lubitsch, 1940) e *Mensagem para você* (Ephron, 1998) exploram, nesse sentido, uma premissa já pacificada, segundo a qual a relação epistolar permite um certo nível de aprofundamento existencial que seria impossível em outras formas relacionais.

Ambos os filmes mostram como a escrita de cartas ou emails acontece na esfera privada e não pública, associando imediatamente esses atos ao que Erving Goffman chamaria de “eu dos bastidores”, aquele que não mostramos ao mundo (Higgins; Fowler, 2023, p. 20).

No cerne dramático desses filmes, encontra-se a ideia da transformação emocional por meio da confissão (Higgins; Fowler, 2023). A carta é o instrumento que media a transformação, que revela e, ao mesmo tempo, oculta o interlocutor, como a treliça do confessionário. Higgins e Fowler (2023) observam, além disso, que os efeitos da troca epistolar obedecem, de modo geral, a certas convenções de gênero – ou seja, personagens homens e mulheres são afetados de modos distintos pelo exercício da epistolaridade. Higgins (2013) descreve uma tradição literária, recuperada pelo cinema dominante, que encontra na escrita feminina uma forma de afirmação da identidade e de luta contra a opressão do patriarcado.

Nos séculos XVIII e XIX, as mulheres que lutavam para encontrar uma voz pública em meio a uma cultura patriarcal opressiva se voltaram para formas de escrita privadas. Consequentemente, o diário e a carta passaram a ser considerados espaços privilegiados para a expressão emocional feminina (Higgins, 2013, p. i).

Relegada ao espaço doméstico, a personagem feminina busca refúgio na leitura e na produção literária (diários, cartas, romances, etc.), que lhe fornecem, por sua vez, a consciência de classe, a articulação verbal e a munição necessária para lutar por seus direitos sociais e sua liberdade. De acordo com Higgins (2013), o estilo literário da personagem escritora reemerge no centro da narrativa, contaminando-a com seus interesses e sua visão particular de mundo. Os acontecimentos da vida doméstica, outrora tomados por “menores” ou “banais”, adquirem relevância dramática, assim como o gosto pelo “detalhe feminino”, dando origem a subgêneros do melodrama como o chamado “filme de mulheres” (Higgins, 2013). A autora considera ainda que esses gêneros históricos formam a base da cultura televisiva contemporânea, que os teria reformulado e modernizado em *reality shows* e séries ficcionais de grande sucesso, como *Sex and the city* (King, 1998-2004) e o *Diário de Bridget Jones* (Maguire, 2001).

Quanto aos efeitos da epistolaridade sobre o gênero masculino, Higgins e Fowler consideram que “personagens masculinos foram autorizados a se tornarem cada vez mais emocionais nesses romances epistolares” (2023, p. 19). No exercício da troca epistolar, esses personagens lidam amiúde com questões de identidade e vulnerabilidade, que modificam não apenas sua conduta, mas sua presença cinematográfica.

Enquanto as epístolas dão agência a uma voz feminina que muitas vezes vem em segundo lugar em relação à sua presença física na tela, o corpo masculino (...) se torna cada vez mais irrelevante devido à presença de um novo protagonista masculino emocional que, com base no trabalho de Candida Yates, é "retratado como tendo vida interior profunda e complexa". (...) Assim, a escrita epistolar se torna um novo tipo

de "ação" para o personagem masculino no drama romântico (Higgins; Fowler, 2023, p. 22).

Embora *Viajo porque preciso...* e *Marinheiro das montanhas* não se encaixem na categoria de drama romântico, são filmes que radicalizam, num certo sentido, o apagamento do corpo físico do protagonista (que quase nunca é mostrado) em favor dessa nova forma de masculinidade: complexa, introspectiva, emocional. De fato, a forma epistolar tende a produzir, a exemplo de filmes documentários, “um efeito menos incendiário em nossas fantasias eróticas e senso de identidade sexual, mas um efeito mais forte em nossa imaginação social e senso de identidade cultural” (Nichols, 1991, p. 178). Filmes epistolares exploram, assim, a zona liminar entre o pessoal e o social, o ficcional e o documental, num movimento dialético que, via de regra, permanece em aberto, sem respostas definitivas (Naficy, 2001). Vale lembrar que a subjetividade epistolar, construída pela voz do personagem, é uma figura como outra qualquer – uma *persona* no baile de máscaras da encenação – de modo que não há motivos para tomá-la por transparente ou autêntica, pelo menos não de imediato. Para muitos autores, até a carta mais íntima apresenta uma dimensão performativa. Altman considera, por exemplo, que a novela epistolar é “uma forma em que a ficção convencionalmente se disfarça como um produto da vida real” (Altman, 1982, p. 6). A epistolaridade no cinema dominante apoia-se justamente na chamada “ficção da carta”, como explicam Amanda Gilroy e Wilhelmus Maria Verhoeven.

A ficção da carta historicamente mais poderosa tem sido aquela que a apresenta como o tropo da autenticidade e da intimidade, que elide questões de mediação linguística, histórica e política, e que constrói a carta como feminina (Gilroy e Verhoeven, 2000 apud Higgins; Fowler, 2023, p. 20).

De sua parte, o cinema moderno logo aprendeu a explorar o gesto autoconsciente do(a) escritor(a), revelando as forças sociais e linguísticas que operam no espaço da intimidade e na troca epistolar. Se o discurso epistolar retarda e obstrui o encadeamento das ações no cinema dominante, como se fosse um “defeito” da estrutura dramática; no cinema moderno, a epistolaridade integra-se à ação, constituindo um dos polos temáticos da narrativa. A natureza mediadora da carta e a ausência do interlocutor são com frequência empregados, no cinema moderno, para “dissimular e enganar” – não apenas o destinatário diegético da carta, mas também o espectador – contrariando a visão romântica da troca epistolar como um “mecanismo de dizer a verdade” (Higgins; Fowler, 2023, p. 20). Alternativamente, a epistolaridade surge como sintoma do deslocamento existencial do personagem, que encontra, no exercício da escrita, um antídoto contra a distância, a separação e a perda. “A escrita pode ser vista como

um jogo com temas de intimidade, privacidade, autoexpressão e mascaramento, ou como contestatória, impossível, dolorosa, perturbadora e ameaçada” (Higgins; Fowler, 2023, p. 24). O elemento performativo da escrita também se tornou recorrente no cinema de autoras feministas, que desconstruem a suposta “feminilidade epistolar”, de modo a combater “estereótipos narrativos” (Higgins; Fowler, 2023, p. 24). A afirmação do discurso epistolar integra, portanto, os esforços mais amplos do cinema moderno na busca por uma linguagem capaz de “expressar identidades e relacionamentos incertos, complexos e heterogêneos” (Higgins; Fowler, 2023, p. 28).

Para o teórico iraniano Hamid Naficy, o discurso epistolar no cinema é disruptivo não apenas por sua natureza essencialmente polifônica, mas também pela rica e expressiva materialidade epistolar, feita de vozes entrelaçadas, imagens de textos e palavras sobre a tela: “a epistolaridade (...) é contra-hegemônica porque desafia a autoridade dos filmes realistas clássicos e seu narrador onisciente (...) com discursos multivocais, multiautorais, caligráficos e indiretos livres” (2001, p. 5). Naficy observa que as cartelas de texto são parte integrante dos filmes epistolares. Essa característica formal aproxima-os da estética do cinema mudo, que delegava ao texto uma série de funções narrativas, incluindo a explicação de “termos difíceis ou conceitos abstratos (como a passagem do tempo)”, bem como o uso da diagramação e da tipografia para “sugerir, simbolizar ou enfatizar o conteúdo das palavras” (2001, p. 123). Com o advento do cinema sonoro, o texto foi incorporado, de modo geral, à imagem diegética, por meio de “cartas, notas, manchetes de jornais, placas de sinalização” e outras estratégias visuais, que assumiriam as funções narrativas das cartelas (Naficy, 2001, p. 123). Embora o uso de texto tenha sido praticamente abandonado no cinema sonoro dominante, o cinema independente e experimental deu continuidade à investigação das possibilidades formais da palavra escrita, “como um componente expressivo, narrativo e caligráfico” (Naficy, 2001, p. 123). Autor de um influente estudo sobre o cinema de exílio e diaspórico, Naficy reflete também sobre o sentido simbólico da epistolaridade na poética do imigrante.

Qualquer que seja a forma que a epístola tome, seja uma carta, uma nota rabiscada em um guardanapo, uma conversa telefônica, um vídeo ou uma mensagem de e-mail, ela se torna, nas palavras de Linda Kauffman, um “deslocamento metonímico e metafórico do desejo” (1986, 38) — o desejo de estar com um outro e de reimaginar um outro lugar e outros tempos (Naficy, 2001, p. 101).

O autor relembra os três tipos de discurso no cinema, por meio de uma classificação que remete à teoria literária: os discursos direto, indireto e indireto livre (Naficy, 2001). Enquanto

o discurso direto refere-se à voz (síncrona ou assíncrona) dos personagens, o discurso indireto é proferido tanto pelo narrador onisciente como pelo “corpo do filme”, no processo de modulação dos diversos canais narrativos (câmera, *mise-en-scène*, trilha sonora, montagem, etc.). O discurso indireto livre constitui, por sua vez, uma “fala bivocal” que mistura ou funde elementos dos discursos direto e indireto – expressão paradoxal de uma consciência cindida, suspensão entre realidades excludentes, como eu e outro, aqui e lá, agora e outrora. De acordo com Naficy, esse tipo de discurso pode contaminar a narrativa do corpo do filme (o encadeamento das ações dramáticas) e também a voz *over* epistolar.

O estilo indireto livre (...) pode criar ambiguidades sobre o que está acontecendo na tela e quem exatamente são os sujeitos — isto é, os donos ou os objetos do olhar, pensamento, voz e epístolas. Tal ambiguidade narrativa recria e expressa a subjetividade ambivalente e a identidade hibridizada das condições exílicas e diaspóricas (Naficy, 2001: 102).

Vale lembrar que não só o cinema diaspórico, mas também os filmes que radicalizam a disjunção entre corpo e voz – como *British Sounds* (Godard, 1969) e outras obras do cinema moderno – tendem a incorporar o discurso indireto livre, “misturando modos narrativos estabelecidos de maneiras desorientadoras” (Bordwell, 1985, p. 313). Naficy aponta, além disso, o aspecto autorreflexivo do texto epistolar, que inscreve, em sua própria estrutura, os momentos de produção e de recepção da mensagem: “como ‘discurso-para-outro’, a carta, nas palavras de Terry Eagleton, está ‘se ouvindo nos ouvidos do destinatário’. A cena de recepção da carta está sempre já inserida em sua cena de produção (e vice-versa)” (2001, p. 103). A voz epistolar projeta, assim, as cenas de produção e recepção da carta na dimensão figural da experiência cinematográfica, antes mesmo que elas sejam articuladas pela montagem como imagens visuais e narrativas. A descontinuidade fundamental entre esses dois momentos ativa, além disso, uma complexa “polivalência temporal”, como explica Altman.

O aspecto temporal de qualquer declaração epistolar é relativo a inúmeros momentos: o momento real em que um ato descrito é realizado; o momento em que é escrito; os respectivos momentos em que a carta é enviada, recebida, lida ou relida (Altman, 1982, p. 118).

Essa polivalência implica, entre outras coisas, que o efeito de uma determinada carta varia ao longo do tempo, conforme ela é escrita, lida, relida, etc. “Intervalos de tempo e eventos intervenientes são de crucial importância. (...) O significado não é relativo a um tempo, mas a dois ou mais” (Altman, 1982, p. 130). O momento da escrita (sobretudo no caso de cartas de

amor) funciona como um ponto de ancoragem para o autor – o tempo presente – de onde se projetam, alternadamente, sentenças voltadas para o passado – o tempo das memórias compartilhadas – e para o futuro – o tempo da esperança e da imaginação. O intervalo temporal inscreve-se na estrutura “eu/você” do discurso epistolar como uma fonte potencial de distorções (ou reconfigurações) de sentido. “Em sua declaração, o eu pode se dirigir apenas a um você que é uma imagem persistente do passado; da mesma forma, o você que recebe a mensagem existe num outro tempo, que era futuro para o eu que envia a mensagem” (Altman, 1982, p. 132). A autora observa que, no limite, é preciso abstrair a polivalência temporal da troca epistolar para que um diálogo seja efetivamente possível.

Ainda de acordo com Naficy, os filmes epistolares mantêm uma estreita relação com poéticas de busca de identidade e de autoinvestigação, que emergem com notável intensidade em situações de exílio.

Como no exílio as definições e limites tradicionais de eu, nação e cultura são seriamente questionados e testados, a epistolaridade se torna um instrumento importante de autoexploração e autonarrativa. (...) No entanto, como no exílio a identidade pessoal está mais do que nunca enredada com identidades de outros tipos, os filmes autobiográficos se preocupam não apenas com o eu e o indivíduo, mas também com elementos compartilhados nos quais se baseia a afiliação ao grupo (Naficy, 2001: 104-105).

“Metáforas do desejo”, as epístolas são reificadas em sua dolorosa ambiguidade, como objetos que reúnem pessoas distantes no tempo e no espaço, e que recordam, simultaneamente, o hiato intransponível que as separa. “As cartas (...) agem de forma fetichista, tanto negando quanto reconhecendo o trauma do deslocamento” (Naficy, 2001, p. 106). Embora o conceito de exílio não se aplique, num sentido político, ao cineasta Aïnouz, ele ajuda a pensar muitos aspectos de sua filmografia, construída ao longo de três décadas em diferentes partes do mundo, e que aborda sistematicamente, como vimos, a problemática da travessia – seja de fronteiras geográficas, gêneros narrativos, suportes materiais, identidades, orientações sexuais, etc. Se em *Viajo porque preciso...*, a imersão no sertão pode ser compreendida como uma espécie de autoexílio do protagonista José Renato no interior “desconhecido” do país; em *Marinheiro das montanhas*, o exílio (num sentido pessoal) é um dado decisivo tanto no destino de Iracema e Majid (os pais de Aïnouz), quanto do próprio narrador-personagem, como veremos no próximo capítulo.

Naficy (2001) aponta, por fim, outra circunstância dramática intimamente ligada à epistolaridade: a inibição ou proibição do contato entre os personagens, que transforma a troca epistolar num gesto de desafio ao *status quo*. É o caso, por exemplo, do discurso epistolar como resistência feminista à opressão do patriarcado, que também será abordado de modo mais concreto na análise de *A Vida invisível*, no capítulo 3.

CAPÍTULO 3

O DISCURSO EPISTOLAR NO CINEMA DE KARIM AÏNOUZ

3.1 O FILME-DIÁRIO EM *VIAJO POR QUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO* (2009)

Aos 22 minutos de projeção, o espectador já desconfia de que há algo errado com o protagonista José Renato. Seu discurso acumula pequenas contradições, como se evitasse incursionar por uma zona sensível, uma fratura interna que compromete o edifício lógico do relato e ameaça, por consequência, a autoridade do narrador-personagem. Após deixar a foto do seu casamento na sala dos milagres, em Juazeiro do Norte, ainda contando os dias para supostamente voltar aos braços de Galega, José Renato mostra-nos a imagem de uma estrada poeirenta, margeada por torres de eletricidade e linhas de transmissão, que pairam sobre a lenta procissão de veículos pesados, roucos e trepidantes, como ônibus e caminhões. “É necessário um estudo mais profundo sobre a viabilidade econômica do canal nessa região”, comenta José Renato, num claro retorno da voz narrativa ao registro metódico e profissional, após uma sequência emotiva e um tanto onírica entre os romeiros de Juazeiro do Norte. “Deslocar torres de alta tensão em tantas estradas talvez seja inviável. Talvez o ideal seja procurar outra região como opção”. José Renato admite, portanto, que há um problema sério no planejamento daquela obra fabulosa. As expectativas iniciais, quaisquer que elas sejam, não resistem ao choque de realidade. O geólogo José Renato confessa, assim, o que o homem José Renato não pode aceitar (os fatos) e lhe dá um conselho de amigo: talvez seja melhor procurar outra opção, uma nova região (paisagem) onde depositar o seu sonho. “Hora de tomar a medida das fraturas”, decide o geólogo, enquanto vemos o plano insistente da estrada poeirenta. O geólogo parece recordar sua tarefa não-formulada de personagem dramático: é preciso medir as fraturas, apalpar a si mesmo, investigar a extensão do estrago e, eventualmente, aceitar a perda e a dor do casamento destruído. Após repassar algumas medidas, ele desconfia que as fraturas “se repetem”, de modo “exasperante”. Vemos um plano mais próximo da mesma estrada, por onde um ônibus avança

lentamente, entre redemoinhos de poeira. “Essa repetição só confirma a monotonia da paisagem”, conclui José Renato em tom de derrota, como se a paisagem monótona e fraturada fosse o retrato de sua alma, dos erros que teria cometido e de uma inexplicável “compulsão à repetição”, para usar um conceito popular da psicanálise. Esmagado por um sentimento de culpa, José Renato arrasta-se pelas estradas do sertão, girando sem rumo no redemoinho maldito que revira e desgoverna sua vida.



Figura 7: Frames de *Viajo porque preciso...* mostram dois momentos da estrada poeirenta que suscita em José Renato a decisão de "tomar a medida das fraturas" (2009).

A análise esboçada acima não é uma leitura “profunda” da cena em questão. Não tem por objetivo revelar a intenção dos realizadores ou mesmo um sentido oculto, supostamente mais verdadeiro do que outras leituras possíveis. Trata-se, antes, de uma tentativa de descrever ou apreender uma certa vibração: a circulação de afetos, o “tráfego oculto de metáforas” (na expressão de Lyotard) que se opera entre o registro documental da imagem e o discurso epistolar ficcional do narrador. Essas ordens distintas de expressão *afetam-se* em sua materialidade, de modo a produzir sensações, sugestões e reverberações na dimensão figural da obra, durante a experiência cinematográfica.

Em *Viajo porque preciso...*, o geólogo José Renato empreende uma viagem pelo sertão nordestino, a fim de viabilizar a construção de um projeto de irrigação do Estado. O filme estrutura-se como um registro audiovisual dos lugares por onde ele passa, mas é sua “paisagem

interior” que estabelece o tom e o ritmo da narrativa, por meio da leitura de trechos de uma carta, que se revela na verdade um diário. Personagem invisível, José Renato materializa-se numa voz poética e meditativa, projetada sobre a amplitude panorâmica e a aridez do sertão, tomando de empréstimo suas cores, relevos e texturas para tratar de temas como o amor, a saudade, a solidão, a natureza humana e a desigualdade social. No exercício da reflexão e da escrita, ele finalmente compreende que sua viagem não passa de um subterfúgio para lidar com a dor de um casamento destruído. O tempo, a distância, o deslocamento incessante e, sobretudo, a companhia das prostitutas, acabam por curar o seu coração partido. A origem documental das imagens confere um forte sentido de autenticidade à voz narrativa e aos elementos ficcionais, a ponto de torná-los, em certos momentos, indiscerníveis. A incorporação de locações reais, a presença expressiva de não-atores, a mistura de diferentes técnicas narrativas, assim como a captação em diversos suportes fílmicos, colaboram na produção de uma obra híbrida, com múltiplas camadas de sentido.

Embora a presente pesquisa se ocupe primordialmente da análise fílmica, com ênfase no discurso epistolar e nas modalidades sensórias de recepção, proponho recapitular brevemente a gênese de *Viajo porque preciso...* como forma de iluminar sua especificidade.¹¹ Nunes (2016) resume na passagem abaixo o contexto de produção da maioria das imagens do longa – uma viagem pelo sertão, marcada por uma atmosfera singular de transe produtivo, encantamento e autodescoberta.

Em setembro de 1999, durante quarenta dias, Marcelo Gomes e Karim Aïnouz percorreram com uma pequena equipe várias cidades do sertão nordestino: do Ceará à Paraíba, da Paraíba a Pernambuco, de Pernambuco a Alagoas, de Alagoas até a Bahia eles gravaram mais de 30 horas de entrevistas; tiraram fotos, fizeram imagens em Super 8 e em 16 mm. Filmavam tudo o que os emocionasse, dizem. Abandonaram a ideia inicial que era apenas uma pesquisa sobre feiras e se lançaram a realmente filmar, sem roteiro definido, numa experiência à flor da pele – apenas sentir o lugar, descobrir o lugar, se perder, de deixar levar. Eram, como diz Marcelo, “coleccionadores de imagens e emoções” (Nunes, 2016, p. 11).

O material coletado ficaria anos “de molho” numa gaveta de arquivo, à espera de um momento propício para ser editado (Nunes, 2016) – ou talvez da reposição de um certo distanciamento do olhar, com que os realizadores pudessem discernir, eventualmente, o sentido mais amplo dessa viagem quase mítica. A primeira incursão no material arquivado resultou no

¹¹ A dissertação de João Roberto Cintra Nunes (2016) investiga a parceria entre Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, cujo longo e sinuoso processo criativo deu origem a uma série de filmes, incluindo alguns projetos individuais de ambos os diretores.

curta *Sertão de acrílico azul piscina*, que pode ser descrito como um diário de viagem poético, uma imersão sensorial na realidade documental do Nordeste brasileiro, um mosaico de imagens afetivas com trilha sonora experimental, organizado em blocos autônomos de espaço e tempo, sem qualquer indicação geográfica ou fio narrativo. Como bem observa Nunes (2016), a proposta de *Sertão de acrílico...* aproxima-se do que Jean-Claude Bernardet, num artigo publicado na *Folha de São Paulo*, definiu como “estética do esboço”.

Esses elementos são justapostos sem que se estabeleçam entre eles inter-relações fixas e precisas. São materiais temáticos ou formais que permitem ao espectador construir conexões (...), trabalho que será ainda mais estimulado/estimulante se os materiais apresentados forem heterogêneos, díspares. E isso sem que nunca se chegue a uma conclusão que possa parecer correta ou definitiva (Bernardet, 2003).

A estética do esboço favorece, assim, o trabalho imaginativo do espectador, fascinado pelas figuras, sensações e sugestões que lhe suscitam os materiais “heterogêneos, díspares”. Anos depois, Aïnouz e Gomes revisitaram o material arquivado com a intenção de construir, dessa vez, uma perspectiva marcadamente subjetiva, capaz de expressar as emoções que eles sentiram ao longo da viagem (Nunes, 2016). Para tanto, decidiram criar um personagem ficcional como uma espécie de *alter ego* da dupla de realizadores.

Escolhemos contar uma história em primeira pessoa, através de um personagem que fosse viajando e coletando imagens, sons, músicas; comentando suas impressões da paisagem meio-conhecida, meio-desconhecida. (...) Imaginamos um filme que pudesse produzir a sensação de estarmos ali, que pudesse retratar o encantamento e, ao mesmo tempo, o estranhamento de mergulhar naquele lugar (Gomes, 2009 apud Nunes, 2016, p. 102).

Entre *Sertão de acrílico...* e *Viajo porque preciso...*, há portanto uma mudança crucial: a intervenção da voz narrativa, na forma de um discurso epistolar. Se o primeiro favorece uma experiência afetiva e radicalmente sensorial, o segundo “domestica os afetos” em emoções particulares, na medida em que estabelece um plano narrativo clássico, com protagonista, incidente incitante e outros vestígios arquetípicos da famosa “jornada do herói”.¹² Gomes comenta o impacto dessa dimensão ficcional sobre o olhar dos realizadores e o sentido das imagens documentais – um sentido não apenas imanente, mas que se coloca agora a serviço de

¹² Arriscando uma definição informal, considero o incidente incitante o evento primário que desencadeia a jornada do herói, ao colocá-lo numa situação de desequilíbrio que exige algum tipo de ação ou reação. Em sua jornada mítica, o herói atravessa um limiar de partida, enfrenta provações e desafios, alcança um ápice revelador e retorna ao ponto de origem não apenas renovado, mas com o poder de transformar o mundo cotidiano à sua volta. Sobre estruturas dramáticas no cinema, ver McKee (2013).

uma transcendência narrativa. “Existia uma tentativa de construir um arco dramático. Depois fomos revendo e pensando o material filmado em função daquele personagem. Como o material ia se adequar a ele. O que não fosse adequado não interessava” (Gomes, 2010 apud Nunes, 2016, p. 73).

O material documental submete-se, assim, às necessidades narrativas do protagonista José Renato, em sua missão de traduzir para os espectadores as emoções da viagem e a sensação de imersão num mundo inquietante e desconhecido, no interior de seu próprio país, para além dos clichês associados ao sertão. A adição dessa camada ficcional não implica, contudo, um empobrecimento da experiência cinemática. Ao contrário: se a introdução da voz narrativa favorece, por um lado, a identificação emocional do espectador, ela coloca em xeque, por outro, o pressuposto de autenticidade da linguagem documentária tradicional. Camilla Shinoda expressa o caráter singular e intrigante desse entrelaçamento de registros narrativos.

É impossível ver uma cena daquelas e não se perguntar como ela foi feita. “Será que os cineastas realmente pagaram uma prostituta?”, é a primeira indagação que vem à mente. E como conseguiram a autorização dela para usar o material em um filme? São perguntas que passam pelo espectador mais atento, e que ficam a pairar em sua mente, mas sem atrapalhar o resto (Shinoda, 2017, p. 118).

Viajo porque preciso... habita, assim, uma zona limiar entre a ficção e o documentário, ampliando a interface com diferentes gêneros e regimes de visualidade, como o *road movie* (Marzochi, 2012), o filme-diário e o filme-ensaio. Partindo do pressuposto de que o discurso epistolar almeja expressar a subjetividade e a fratura emocional de José Renato – inclusive quando o narrador-personagem parece refletir, como vimos, sobre o trabalho e a realidade do sertão – proponho concentrar a análise da epistolaridade em sua relação com o filme-diário, em detrimento dos demais subgêneros com que *Viajo porque preciso...* também dialoga.

No que concerne ao discurso epistolar, Nunes (2016) comenta que uma das referências dos realizadores para a criação de José Renato teria sido o filme *Notícias de Casa* (Akerman, 1976), que consiste numa série de planos das ruas de Nova York, como moldura visual para a voz *over* da diretora, que lê as cartas que recebeu de sua mãe na época em que morava na cidade. Assim como o filme de Akerman, *Viajo porque preciso...* entrelaça as esferas do privado e do público, fazendo reverberar o conteúdo de cartas íntimas sobre imagens documentais. Ambos os filmes empregam de modo sistemático o plano geral – seja com a câmera imóvel, seja em movimento – de modo a ressaltar a imensidão da paisagem (natural ou urbana) quando

comparada à diminuta figura humana. “Quisemos construir um personagem que fosse um espelho da paisagem e que a paisagem começasse a espelhá-lo”, explica Gomes: “o personagem começa a olhar pra si mesmo a partir da sensação de vazio que ele sente na estrada” (2009 apud Nunes, 2016, p. 127). Mas as semelhanças com o filme de Akerman permanecem no nível estrutural. Enquanto a leitura da cartas pela diretora soa mecânica e um tanto apressada – sua voz desaparece com certa frequência sob o som direto da cidade – a voz epistolar de José Renato é rica em sentimentos e afetos, timbres e modulações, assumindo diferentes registros narrativos, como veremos mais adiante. Está mais próxima talvez da voz lírica de Jonas Mekas, um dos expoentes do cinema de vanguarda na segunda metade do século XX, autor de obras seminais como *Lost, lost, lost* (1976) – que seria um “filme-diário refeito em filme-ensaio”, ou mesmo um “diário ensaístico” (Corrigan, 2015, p. 132): rótulo que, a meu ver, tem o inconveniente de dispensar a materialidade fílmica da obra. Embora a noção de “filme-diário” seja bastante fluida e contextual, encontramos na obra de Mekas as principais características desse subgênero, que Emre Çağlayan sintetiza na descrição abaixo.

Momentos de alegria são contrabalançados com uma sensação de exílio, perda e memórias de deslocamento, particularmente evidentes nos primeiros rolos (e literalmente no título) *de Lost, Lost, Lost* (1976). Com esta combinação de emoções, os filmes apresentam um tom poderoso e comovente, demonstrando a coexistência de solidariedade e tristeza, de comunidade e deslocamento. Para P. Adams Sitney, os filmes “compartilham uma relação negativa com realizações lapidares, totalmente construídas e acabadas; são poéticas cotidianas, espontâneas, talvez tentativas de registros de uma sensibilidade no meio ou recém-saída da experiência” (Çağlayan, 2023, p. 200).

Trata-se, assim, de uma estética enraizada na subjetividade; aberta ao momento presente, ao improvisado e ao acaso; resistente, por consequência, às ideias de conclusão e acabamento; que valoriza a presença e a materialidade dos objetos; receptiva à tristeza, aos sentimentos agrídoces do deslocamento, à melancolia do tempo. Quanto ao estilo, *Viajo porque preciso...* parece oscilar entre as tomadas imóveis e distanciadas que favorecem a observação topológica da paisagem (José Renato geólogo), e; uma câmera viva, de imagem granulada e afetiva, que tateia a etnopaisagem¹³ dos tipos humanos, corpos e gestos do sertão (José Renato homem). A captação sistemática em super 8 imprime uma atmosfera de sonho e um sentimento de nostalgia às imagens vivenciadas em tempo real por José Renato. Apesar de uma certa

¹³ O conceito de etnopaisagem remonta à obra do antropólogo Arjun Appadurai, reconhecido teórico da globalização, como explica Vieira Jr.: “por ‘etnopaisagens’, Appadurai identifica a paisagem de pessoas ‘que constituem o mundo em deslocamento que habitamos’, ou seja, os grupos e indivíduos em movimento. (2020, p. 93).

incongruência narrativa – porque um geólogo em viagem a trabalho filma em super 8? – o procedimento formal galvaniza afetos intensos por meio de um diálogo direto com os filmes caseiros do passado e o estilo de câmera consagrado na obra de Mekas.

Na verdade, a designação do filme diário como essencialmente fragmentado na sua visão deve-se ao uso distintivo que Mekas faz da câmara portátil como uma extensão do seu corpo e à sua concepção como “um veículo privilegiado para transmitir – e expandir – a subjetividade”. (...) O que parece ser um estilo visual casual – talvez até amadorístico – revela-se uma combinação impulsiva e reacionária de técnicas de filmagem (modulações em foco, manipulação da íris, trabalho de câmera de quadro único que produz um efeito staccato), juntamente com múltiplas sobreposições e um estilo portátil instável que permite movimentos rápidos, desfocados e abstratos (Çağlayan, 2023, p. 200).

Além do uso de câmera Polaroid e imagens em super 8, *Viajo porque preciso...* atualiza modos contemporâneos de produzir diário, com emprego de fotos digitais e suportes mais modernos de captação. Assim como *Lost, Lost, Lost* (1976), que compreende um intervalo de mais de 25 anos entre as primeiras captações e a edição final, o filme de Gomes e Aïnouz é produto de um sonho de pelo menos dez anos, se tomarmos como ponto inicial a viagem dos realizadores pelo sertão, em 1999. De acordo com Naficy (2001), essa forma de produção é o típico *modus operandi* do filme diaspórico e de exílio, que inscreve na própria obra o tempo dilatado e experimental de produção. O processo de montagem lento e iterativo favorece, assim, um olhar distanciado e reflexivo, que anula, via de regra, a urgência da denúncia social, comumente associada ao filme documentário, em favor de um impulso poético ou filosófico.

A fratura emocional de José Renato reflete-se na forma do discurso epistolar, que oscila entre um registro lacônico e descritivo, como uma espécie de relatório técnico; e outro intimista e sentimental, que a princípio se mascara como uma carta endereçada à Galega, a mulher amada e distante, objeto de sua obsessão. Esses registros de voz variam dentro de uma mesma cena, com eventuais sobreposições na dimensão simbólica, como vimos no caso das fraturas emocionais/falhas geológicas. Percebe-se, além disso, uma certa inquietude ou “trepidação” nas trocas de registro de voz, como se José Renato tentasse negar sua condição de marido abandonado ao assumir o papel do geólogo em viagem de trabalho, de modo a protelar, tanto quanto possível, o acerto de contas consigo mesmo. Pouco a pouco, a cada encontro com sertanejos isolados ou com o silêncio da natureza – “nessa viagem só vi solidão na minha frente” – José Renato abandona o projeto de escrever uma carta de amor, reconhece o desastre emocional em que se encontra e revela aspectos de sua personalidade que destoam de sua autoimagem de marido romântico. O relato de um sonho com a Galega (29min) assinala essa

reviravolta dramática, quando a epistolaridade se afirma como diário íntimo e exercício de autoanálise.

Trata-se de um sonho revelador, que José Renato relata depois que decide dormir em Caruaru, para se refazer da solidão e do desconforto da estrada. Vemos imagens de um quarto de paredes vermelhas, com lençóis brancos, TV e ar condicionado. A trilha sonora misteriosa cria aos poucos um clima de estranhamento. Uma fusão introduz uma rua mal iluminada, em câmera alta: vultos indiscerníveis atravessam a tela empurrando carrinhos com estrados de madeira e estruturas de metal. José Renato conta que acordou suado no meio da noite.

Tive um sonho que eu tava numa sala de cirurgia. Aí vinha uma mulher vestida de médica, raspava meu cabelo todinho e eu ficava careca. Depois vinha outro médico e me perguntava se as dores de cabeça eram constantes e eu dizia que sim. Aí ele perguntava em que região da cabeça, e eu apontava com o dedo no lugar. Aí ele abria a minha cabeça, com o bisturi. E saía pedacinhos do teu corpo, de dentro da minha cabeça, Galega. Porra, era tudo tão real, que eu acordei em pânico.

Nesse ponto do relato, a imagem funde-se para o vulto de um homem, que carrega vasos de flores pela rua mal iluminada. “Tentei deitar novamente, mas não consegui”, continua José Renato. “Sinto amores e ódios por você. Sinto amores e ódios repentinos por você”. É a primeira vez que o narrador-personagem identifica sentimentos dessa ordem pela mulher amada. Além disso, a inserção da imagem das flores vincula-se ao motivo da ciperácea, uma flor “que cresce ao redor da carqueja”, de crucial importância para o trabalho de botânica da Galega. Pouco antes dessa cena, José Renato tentou em vão encontrar um exemplar dessa espécie – “se eu chego com essa flor, quem sabe volta a reinar a alegria lá em casa?”. Mas depois do sonho da operação no cérebro, ele não só abandona a ilusão de encontrar uma flor redentora, como admite para o espectador que o seu discurso epistolar é produto de um estado delirante.

Essa viagem tá me levando pra trás, pro dia em que você me deixou. Fico o tempo todo pensando em voltar e não tenho nem mais pra onde voltar. Insuportável. Inventei até que a gente tava junto, que a gente nunca tinha se separado, e comecei a te escrever cartas e responder as cartas que você nunca mandou. Fiz essa viagem pra tentar esquecer o pé na bunda que você me deu e só foi pior. Só faço lembrar, sem parar. Esse lugar tá virando um pesadelo. Pela primeira vez, tenho vontade de largar tudo – largar a viagem, meu emprego, meu trabalho de geólogo, minha vida e me perder num labirinto, num labirinto sem saída.

O “labirinto sem saída” de que fala José Renato materializa-se na feira de Caruaru, que aos poucos vai se formando na tela, enquanto ouvimos o seu relato: os estrados de madeira e as estruturas de metal configuram, na penumbra da madrugada, inúmeras barracas que, em

seguida, são cobertas de lona. Feirantes carregam caixas de mercadoria e acendem luzes improvisadas. Clientes começam a chegar, atravancando corredores estreitos, abrindo caminho entre montanhas de roupas, brinquedos coloridos, produtos com mensagens de amor em inglês, caixinhas de música com cisnes e bailarinas, toda sorte de importados da China. A aglutinação de diferentes temporalidades, a convivência do novo e do antigo revela-se um traço estilístico fundamental do olhar dos realizadores sobre o sertão.

Fomos desconstruindo a romantização do sertão aos poucos, compreendemos que o sertão não é só aquele sertão arcaico, quase mitológico. O sertão também é uma feira do Paraguai que está ao lado da feira de Caruaru. O sertão também é uma garota que usa botas roxas com aquele calor pra ficar parecida com a Xuxa. O sertão é mais que uma casinha de barro com moradores levando uma vida simples. (...) É a imagem de um santo de acrílico com glitter dentro. (...) Por trás daquela simplicidade existe uma complexidade muito grande (Ainouz; Gomes, 2010 apud Nunes, 2016, p. 55).

A desconstrução do sertão mitológico no plano visual reflete, assim, a desconstrução das ilusões românticas de José Renato no discurso epistolar. Num dado momento, a trilha sonora *kitsch* de caixinhas de música acompanha a imagem de enormes arranjos de rosas de diversas cores. Segue-se um plano de botões com gotas cristalinas estranhamente imóveis, que José Renato não hesita em comentar: “gotas de orvalho artificiais em pétalas de flores de plástico”. A cena da feira conclui com o detalhe de uma tesoura nas mãos de uma artesã, que poda flores de polietileno com muita habilidade, enquanto José Renato confessa à Galega que algo mudou dentro dele: “não consigo mais trabalhar. Abandonei as rochas tectônicas. Fico olhando só pra flores e pessoas. Não aguento mais tentar te esquecer”. Indiferente à presença da câmera, a mulher com a tesoura dá os últimos retoques num buquê *pink*, ao som melancólico de um solitário teclado eletrônico. A partir desse ponto da narrativa, José Renato entrega-se sem reservas aos amores artificiais, por assim dizer – embora lhe falte a tão sonhada ciperácea, as flores de plástico, que não morrem e não criam ilusões, estão disponíveis à beira da estrada, ao alcance das mãos e do seu bolso.

Vimos que, no primeiro ato de *Viajo porque preciso...*, a voz epistolar repõe a distância da separação e a ausência da mulher amada por meio de um discurso fraturado, que oscila entre a objetividade técnica do geólogo e o lamento nostálgico do marido abandonado, de modo a ressaltar melancolia da paisagem e dos tipos humanos. Após o sonho revelador e o desencanto de José Renato, o segundo ato introduz o tema da celebração hedonista na sociedade de consumo, que modifica, por sua vez, a estrutura formal do discurso epistolar. De fato, José

Renato descreve os encontros sucessivos com as prostitutas com a precisão objetiva do geólogo que analisa pedras, mas de um geólogo que ama o seu ofício (Nunes, 2016).

Larissa, 19 anos. Foi a São Paulo duas vezes a trabalho. Tem duas pintas no rosto que me lembram uma atriz de cinema. E um piercing no umbigo, que foi presente do namorado. Passei a noite no motel com Larissa. O quarto custou quinze reais porque estava em promoção. O café da manhã era grátis e incluía cuscuz, café com leite e suco de polpa de goiaba.

O discurso epistolar supera, assim, a oposição entre o relato frio e o tom confessional, numa síntese que reflete também a junção do documentário com a ficção, a operação inusitada de fazer um filme de amor a partir de registros documentais.

Em resumo, as escolhas dos registros de fala (...) e da natureza das imagens tem a função de dar conta da jornada emocional pela qual passa o protagonista, aproximando-se ou distanciando-se de um registro profissional – até o ponto em que os dois registros se confundem, no ponto ápice do filme (Nunes, 2016, p. 131).

A celebração hedonista de José Renato modifica, naturalmente, os sentimentos que ele encontra na paisagem e nos seus habitantes: “não quero que essa viagem acabe nunca”. Sentindo-se revigorado, o narrador-personagem empreende uma “etnografia discreta de outros universos sociais” (Marzochi, 2012, p. 104), mas não consegue evitar a projeção do próprio desejo em tudo que vê – “a energia sexual do geólogo impregna o seu olhar: compara a confecção do colchão a uma relação sexual e se impressiona com a virilidade [na fisionomia] de Evandro” (Shinoda, 2017, p. 121). O segundo ato culmina no encontro com Paty, na frente da loja de colchões (45min): “pela primeira vez fiquei 24 horas sem pensar no meu passado”. Não por acaso, a entrevista de Paty é a única que sobreviveu no corte final do filme. “Suas observações sobre o desejo de ter um companheiro e uma boa vida (uma ‘vida lazer’), e mais diretamente quando diz ‘é triste a pessoa gostar sem ser gostada’, vão ao encontro do que está vivendo também o protagonista” (Nunes, 2016, p. 80). O impacto do discurso direto de Paty sobre o espectador e a voz epistolar de José Renato é inevitável. Após a noitada, o narrador-personagem cede a afetos regressivos e volta a interpelar a Galega, no discurso epistolar: “sinto amores e ódios repentinos por você”. A imagem mostra letreiros luminosos que avançam em direção à câmera, no trajeto do carro – uma imagem impregnada de aberrações cromáticas, acompanhada por uma trilha sonora sombria e distorcida. “Viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo”, comenta José Renato. Ao contrário do que sugere o título do filme, o protagonista viaja porque não suporta a desilusão amorosa. Escrever é um ato de resistência,

por meio do qual ele exorciza a tristeza, organiza as ideias e invoca forças para seguir adiante. *Viajo porque te amo, escrevo porque preciso.*

A cena noturna do circo (51min10s) assinala talvez o fundo do poço, ou o ápice da melancolia, de José Renato. Na trilha sonora, um piano distante reverbera uma canção triste, junto com a voz do apresentador do espetáculo e as palmas do público. Do lado de fora do circo, contudo, vemos apenas as luzes de neon, um pai com seu filho e o esperançoso pipoqueiro. A “compulsão à repetição” emerge no discurso epistolar de José Renato, por meio da repetição obsessiva do desejo de Paty: “Eu quero ter uma vida lazer”. Vemos agora o picadeiro, o palhaço na rede elástica, acrobatas, equilibristas. A materialidade da voz de José Renato assume o protagonismo da cena: variações de timbre e entonação modificam o sentido da frase a cada nova iteração, adicionando à canção do piano uma transtornada linha melódica. Reduzidas à pura sonoridade, as palavras perdem sua função fática ou comunicativa, ao mesmo tempo em que produzem vibrações sugestivas na dimensão figural. Como diria Pavis, “essa outra rítmica revela uma autonomia mais acentuada em relação ao sistema da língua, e remete a processos de deslocamento e de condensação de ordem inconsciente” (2003, p. 136).

Embora *Viajo porque preciso...* apresente um incidente incitante anterior à narrativa – o rompimento com Galega – nada sabemos sobre a vida do casal. Ao contrário de Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo*, José Renato não apresenta, no discurso epistolar, uma retrospectiva dos fatos que levaram à destruição do seu casamento. Ele não revira o passado para, eventualmente, perdoar a si mesmo, abrindo assim uma possibilidade de mudança – possibilidade que Paulo Honório também rechaça. E no entanto, o passado projeta-se sobre o presente como uma sombra, distorce a realidade e atormenta o protagonista. O autoexílio nos ermos do sertão parece motivado, como foi dito, por um sentimento de culpa, em função talvez de sua “compulsão à repetição”, que o levaria a cometer sempre os mesmos erros. Como um naufrago do sertão, José Renato busca tão somente recolher os seus destroços e reencontrar a energia que lhe permita mergulhar outra vez na vida, com a coragem que ela exige e merece: “É isso que eu sentia: paralisia múltipla. Por isso, fiz essa viagem. Pra me mover, pra voltar a caminhar. Voltar a comer o sanduíche de filé, voltar a andar de moto, voltar a ver o Fortaleza ganhar, pra voltar a ir à praia no domingo, pra voltar a viver”. A cena final dos clavadistas de Acapulco – os homens que saltam do alto do rochedo em direção ao mar – simboliza o resgate da coragem, do prazer e do amor pela vida. Além disso, ela repõe o clássico trajeto sertão-mar, que remonta a Glauber Rocha e à profecia de Antonio Conselheiro. Não por acaso, a sombra de

Euclides da Cunha emerge na dimensão figural de José Renato – ambos são geólogos e maridos abandonados, ambos empreendem uma viagem de (auto)descoberta pelo sertão nordestino.

Xavier (1997) demonstra como a cena final de *São Bernardo* promove um salto em direção ao futuro – da ficção ambientada nos anos 1930 à realidade documental do Brasil dos anos 1970, de modo a alterar a relação entre o discurso epistolar e o “narrador fundamental” do corpo do filme. A cena final de *Viajo porque preciso...* opera, do mesmo modo, um salto para o futuro, mas em direção à utopia. Os homens de Acapulco rompem, assim, o delicado entrelaçamento de ficção e documentário, como bem observa Shinoda.

Existe um momento em que a montagem fílmica se torna explícita e o filme se desequilibra para a camada ficcional – as imagens finais. (...) Pela primeira vez, elas saem do cotidiano e do sertão. Pela primeira vez, explicitam a presença de outro alguém empunhando a câmera, que não o geólogo. (...) Essa montagem final também traz uma variedade de possibilidades semânticas. Elas não são mais o registro de bordo de uma viagem, são imagens que adentram a instância de um sonho, do que está porvir (Shinoda, 2017, p. 122).

A viagem pelo sertão e a voz epistolar estimulam, portanto, uma mudança crucial na perspectiva de José Renato, que deixa de olhar a vida pelo retrovisor para, enfim, olhar adiante, para a magnética cintilação de uma fada morgana – a utopia no ponto de fuga da estrada.

3.2 O MELODRAMA E O DISPOSITIVO EPISTOLAR EM *A VIDA INVISÍVEL* (2019)

Vestida de noiva, com um singelo colar de pérolas no pescoço, flores e guias de contas brancas nos cabelos, Eurídice faz xixi (21min40s), sentada contra uma parede de azulejos beges, ao lado de uma pia de louça branca, de quinas chanfradas, típica dos anos 40 ou 50. A expressão tensa do rosto, a ação fisiológica da personagem e o ambiente prosaico contrastam com o imaginário de conto de fadas que se projeta a partir da indumentária ritual. Além do ruído do xixi no vaso, ouve-se uma música abafada, que vem de fora do banheiro. Ouve-se também uma voz nítida, rouca e pragmática, de alguém ao lado de Eurídice: “Quando acabar não puxa a válvula não, tá? Que eu vou fazer um xixi e a gente puxa de uma vez só”. É Zélia, que se encontra fora de quadro, mas dentro do banheiro. “Tá nervosa?”, ela pergunta. Eurídice responde com um grunhido impaciente, virando-se com dificuldade para alcançar o papel. Alguém bate à porta, chamando primeiro por uma, depois pela outra personagem. Zélia surge agora no contraplano – uma mulher na casa dos trinta, olhos vivos por trás dos óculos pontudos, fumando um cigarro. Eurídice levanta-se e luta para fechar o vestido, enquanto pede calma à

voz masculina do outro lado da porta. Zélia compartilha o cigarro com Eurídice e a afasta do vaso. As duas trocam de lugar. Eurídice fuma, sentada contra a parede de azulejos. Ouve-se em *off* o xixi de Zélia. “Já viu um homem nu na vida?”, pergunta ela, mas a câmara permanece sobre a expressão de incômodo no rosto de Eurídice. “Não”, ela responde. “Nunca? Nem seu pai?”, insiste Zélia, que é vizinha dos recém-casados. “Não, Zélia”, repete Eurídice, a fumaça do cigarro presa no pulmão. Zélia vira-se e apanha o papel. “Já sentiu o membro do Antenor duro?” “Não”, retruca Eurídice, expelindo a fumaça. Zélia levanta-se, aliviada, e pega o cigarro das mãos da noiva, que lava o rosto na pia. “Só ficar tranquila”, aconselha Zélia. “No começo, arde um pouco. Depois, você fecha os olhos e pensa em outra coisa, passa rapidinho”. Eurídice enxuga as mãos numa toalha, recosta-se na pia e vira em direção à Zélia, que lhe passa o cigarro e prossegue em sua consultoria não-solicitada. “Com sorte, você engravida. Dá um neto pro seu Feliciano, que quer tanto”.¹⁴ “Não”, Eurídice responde, decidida. “Eu não quero engravidar agora”, ela explica. “Eu vou prestar a escola de Viena”, revela com um sorriso tão triunfante quanto ingênuo, explicando em seguida que se trata de um conservatório de música. Zélia, que recebe a informação com certa descrença, aproxima-se de Eurídice, enquanto lhe ensina algumas estratégias para evitar a gravidez: pedir para o Antenor tirar antes do final ou fazer por trás. Eurídice abre um sorriso zombeteiro: “Você é tão experiente, não é, Zélia?”. A vizinha apanha o cigarro, confessa que é “experiente em tentar engravidar e não conseguir”, revela que tem o “útero quebrado”. Elas riem com amargura. Zélia apanha sobre a pia um spray de laquê e aplica no ar, em grandes quantidades, fazendo uma nuvem sobre o penteado de Eurídice e depois sobre o seu. Eurídice gargalha. “Desculpa, Zélia”, deixa escapar entre risos. “Você está um pouco chateada, não é?”, pergunta Zélia com seriedade, frustrando a tentativa da outra de relaxar. “Está chateada, chateada com sua irmã, que fugiu com o marinheiro, né?”, insiste a vizinha, como quem abre uma ferida. Eurídice fita-a por um momento. Encurralada entre a Zélia de carne e osso, de pé à sua frente, e a imagem traiçoeira do rosto de Zélia, refletida no espelho atrás de si, Eurídice explica com deliberada calma: “Minha irmã não fugiu. Ela foi viajar”. “Ah é, e volta quando?”, Zélia dispara. A jovem noiva fica sem palavras.

¹⁴ Sem prover maiores explicações, a frase de Zélia sugere como a família Gusmão teria resolvido o impasse provocado pela fuga de Guida com o marinheiro Yorgos para a Europa – Feliciano, que conhecemos de uma cena anterior, revela-se aqui o pai de Antenor, o pretendente recusado por Guida e que acaba se casando com Eurídice, a filha caçula de Manoel e Ana. Trata-se, portanto, de um casamento à moda antiga, motivado por laços familiares e interesses socioeconômicos, que geralmente surge no melodrama como um obstáculo à felicidade dos protagonistas.



Figura 8: frame de *A Vida invisível* mostra Eurídice encurralada entre a Zélia-de-carne-e-osso e a Zélia-reflexo-da-sociedade, no espelho do banheiro (24min30s).

Corta para a sala da casa, repleta de convidados, que dançam alegremente ao som de um acordeom. Uma sandália de salto alto é passada de mão em mão, recebendo notas de dinheiro. O noivo Antenor dança com Manoel, seu sogro, que lhe dá tapinhas no rosto, numa excitação de gestos caricatos. Dona Ana, a mãe de Eurídice, atravessa a sala com uma bandeja de taças de champagne. Os convidados brindam ao novo casal. Eurídice e Zélia entram na sala, ostentando sorrisos largos, que destoam do clima da cena anterior. Os convidados comemoram, Eurídice acena e sorri. Ao coro de “beija, beija!”, Antenor beija a noiva – eles caem no chão. Antenor e dona Ana ajudam Eurídice a se levantar. Manoel acaricia o rosto da filha, como se elogiasse a sua beleza. O acordeom acelera num ritmo crescente, puxado pelas palmas dos convivas. Eurídice começa a saltar desajeitadamente, sob os gritos de incentivo de dona Ana. Antenor olha em redor, visivelmente constrangido, incapaz de lidar com a esposa em sua súbita singularidade. O rosto de Eurídice desaparece sob as guias de contas brancas, enquanto ela pula e gira no meio da sala, como que possuída por um espírito obsessivo – um corpo extravagante e fora do lugar, que expressa, por meio de gestos impulsivos e desconexos, as palavras que faltaram a Eurídice minutos antes, na cena do banheiro. Os afetos recalçados pela ideologia patriarcal emergem, assim, como sintoma ou “excesso” na *mise-en-scène* do melodrama.

O conceito de excesso assinala uma importante mudança na perspectiva histórica dos críticos e teóricos do cinema sobre o melodrama, contribuindo para alterar o status desse gênero dramático no conjunto das narrativas cinematográficas. Para as teorias fílmicas de inspiração psicanalítica, que se firmaram a partir da década de 1960, o excesso equivale, no plano da linguagem, à noção de sintoma – esse “delegado do inconsciente” que “torna visíveis e

materiais forças invisíveis” que atuam sobre o corpo e o comportamento do indivíduo (Doane, 1987, p. 40). Tania Modleski parece se referir à metáfora do sintoma quando diz que “no melodrama, o que é reprimido no nível da história muitas vezes retorna através da música ou da *mise-en-scène*” (1987, p. 327). Parafraseando Thomas Elsaesser, Laura Mulvey considera, por sua vez, que “o melodrama é quase caracterizado pela presença de um protagonista cujo comportamento sintomático emerge de contradições internas irreconciliáveis ou inexprimíveis, e esses afetos ‘indizíveis’ transbordam para a *mise-en-scène*” (1996, p. 25). A noção de excesso e sintoma mantêm, portanto, uma relação genética com o conceito de afetos, que se tornaria central no pensamento de Deleuze e Guattari, bem como no trabalho de teóricos ligados à *Guinada afetiva*, como vimos no capítulo 1. Para Brinkema, o excesso designa, na teoria fílmica dos anos 1970, as “formas pelas quais as contradições, rupturas e incoerências de um texto poderiam ser mais importantes para uma leitura do que sua aparente uniformidade” (2014, p. 42). Em sua proposta de radicalismo formal, Brinkema não se ocupa da questão do vínculo dos afetos com uma suposta dimensão inconsciente ou interior (psicológica) dos protagonistas. Sua abordagem tampouco investiga a repercussão dos afetos no corpo e na sensibilidade do espectador, mas privilegia, antes de tudo, as formas materiais dos afetos na estrutura do texto fílmico, a partir de uma perspectiva teórica transdisciplinar. No que concerne à presente pesquisa, proponho examinar como o excesso inerente ao melodrama clássico é parcialmente deslocado, em *A Vida invisível*, para o plano do discurso epistolar, dentro de um movimento mais amplo de desdramatização da *mise-en-scène* naturalista que aproxima o filme de Aïnouz do realismo sensório, tal como definido por Vieira Jr. (2020).

Em *A Vida invisível* (2019), as jovens Eurídice e Guida lutam contra os desmandos da família patriarcal em busca do amor, da liberdade e da realização de seus sonhos. O dispositivo epistolar assume a forma de uma troca de cartas íntimas entre as irmãs, que levam décadas para chegar à destinatária, uma vez que são interceptadas e retidas por Manoel, o pai das jovens, assinalando, assim, o desencontro de toda uma vida. A ambientação no Rio de Janeiro dos anos 1950 tinge de nostalgia os eventos mostrados, enquanto a narrativa desvela, sob o verniz da época dourada, o lado obscuro do cartão postal carioca: a frustração recalcada da vida doméstica; o submundo dos bairros pobres; a violência de classe cotidiana, surda e invisível. Autora do livro que deu origem ao filme, Martha Batalha reflete, num artigo para *O Globo*, sobre as diferenças e semelhanças entre as duas obras.

Pessoalmente, achei o filme lindo. É diferente do livro, principalmente no tom. O primeiro é leve e bem-humorado, o segundo é forte e dramático. Mas ambos passam o mesmo recado, ambos lidam com um tema importante do imaginário nacional, que é a formação da família brasileira. Ambos mostram as limitações impostas ou autoimpostas, e os sacrifícios que as mulheres tiveram que fazer para preservar essas famílias. Algo que era conhecido, mas não era reconhecido (Batalha, 2019).

Quanto ao gênero narrativo, Batalha considera ainda que Aïnouz teria transformado “uma tragicomédia num melodrama” (Ribeiro, 2023). De fato, *A Vida invisível* parece se vincular à tradição do “melodrama familiar sofisticado”, que teria surgido nos anos 1950 pelas mãos de diretores como Douglas Sirk, Nicholas Ray e Vincente Minnelli, a partir de uma série de inovações técnicas que se consolidaram no campo da linguagem cinematográfica: entre elas, a popularização dos filmes em Tecnicolor; o desenvolvimento de lentes anamórficas (que deram origem ao Cinemascope e outras janelas de formato panorâmico), e; a execução mais fluida e orgânica dos movimentos de câmera, com auxílio de gruas e *dollies* (Elsaesser, 1987). O melodrama familiar sofisticado propiciou não apenas o questionamento teórico da reputação do melodrama como gênero grosseiro e popularesco (Elsaesser, 1987), como inspirou diferentes projetos de reapropriação da linguagem melodramática por parte de diretores ligados ao cinema moderno e contemporâneo, como Fassbinder e Almodóvar. O próprio Aïnouz reconhece, em algumas entrevistas, a influência do melodrama em sua formação artística, assim como a paixão pelas obras de Sirk e Fassbinder (Bezerra, 2011).

No melodrama, o núcleo familiar é um mundo fechado que espelha, em suas relações e conflitos, os padrões mais amplos “de dominação e submissão característicos da sociedade como um todo” (Rodowick, 1987, p. 270). Ao contrário de outras tendências narrativas, como o romance realista e a tragédia – o melodrama opera uma simplificação maniqueísta das tensões dramáticas, reduzindo-as a uma polaridade imediatamente sensível, como bem e mal, belo e feio, pureza e perversidade. Para Elsaesser, a forma é o aspecto decisivo do melodrama.

No sentido do dicionário, melodrama é uma narrativa dramática em que o acompanhamento musical marca os efeitos emocionais. Esta ainda é talvez a definição mais útil, porque permite que elementos melodramáticos sejam vistos como constituintes de um sistema de pontuação, dando cor expressiva e contraste cromático ao enredo, orquestrando os altos e baixos emocionais da intriga. A vantagem desta abordagem é que ela formula os problemas do melodrama como problemas de estilo e articulação (Elsaesser, 1987, p. 50).

Em *A Vida invisível*, a exuberante *mise-en-scène* do melodrama familiar sofisticado encontra correspondência na profusão de cores e formas da natureza tropical: desde a misteriosa

mata Atlântica que se debruça sobre a Baía da Guanabara e domina a cena de abertura (analisada no capítulo 2), passando pelas folhagens viçosas que adornam os quintais do subúrbio carioca e invadem, pela estampa das cortinas, a sala de estar da família Gusmão. A textura fotográfica adensa a psicologia das personagens, trabalhando o espaço doméstico e decadente em sua dimensão mais introspectiva, sobretudo quando ligado a Eurídice. Ao longo do filme, Guida escreve cartas para a irmã, repletas de esperança e nostalgia, que são, como foi dito, confiscadas por Manoel. A leitura em voz *over* dessas cartas revela a solidão e o mundo interior de uma mulher silenciada e excluída do teatro patriarcal. A voz *over* de Eurídice, por sua vez, é de natureza indeterminada: constitui-se como cartas imaginárias, entradas de diário ou mesmo um monólogo interior endereçado à irmã ausente. Ao colocar o espectador no polo destinatário do discurso epistolar, o filme completa a comunicação bloqueada e reencena, no plano simbólico, a cumplicidade afetiva das protagonistas como um gesto tardio de reparação.

Para Peter Brooks (1985), o problema da expressão verbal é particularmente significativo no melodrama, a ponto de constituir um dos seus traços definidores. Enquanto personagens silenciados transbordam suas contradições nos gestos corporais, na *mise-en-scène* e na música, a curva do melodrama culmina, via de regra, com o embate catártico no qual as personagens “dizem tudo”, de modo a franquear a resolução do impasse. Brooks associa os gêneros dramáticos às privações sensoriais que encontram neles uma poética e uma dimensão simbólica.

Somos tentados a especular que os diferentes tipos de drama têm suas correspondentes privações de sentido: para a tragédia, a cegueira, já que a tragédia é sobre percepção e iluminação; para a comédia, a surdez, já que a comédia está relacionada a problemas de comunicação, mal-entendidos e suas consequências; e para o melodrama, a mudez, já que o melodrama é sobre expressão (Brooks, 1985, p. 56–57).

Modleski (1987) observa, por sua vez, que a expressão emocional é um comportamento historicamente associado à figura feminina. Enquanto os homens “superam” as perdas emocionais pela substituição do objeto do desejo ou, ainda, ignoram neuroticamente o luto que os consome, cabe às mulheres, no melodrama, o papel de atravessar o turbilhão das emoções, vivenciando-as plenamente até esgotar seus efeitos: “as mulheres carregam o fardo de sentir por todos” (Modleski, 1987, p. 331). Partindo dessa observação, Teri Higgins argumenta que as formas epistolares do melodrama contemporâneo “assumem esse fardo de sentimentos, muitas vezes reprimidos, que antes eram transmitidos pela música e pela *mise-en-scène* para a protagonista feminina” (2013, p. 94). O chamado “Novo melodrama” – que teria se iniciado a

partir de séries e filmes como *Sex and the city* e o *Diário de Bridget Jones* – canaliza o excesso da *mise-en-scène* melodramática para o discurso epistolar. De acordo com a autora, a epistolaridade “feminina” do Novo melodrama constrói-se a partir do espaço doméstico – não o espaço restrito atribuído à mulher na ordem patriarcal, mas aquele da intimidade e do conforto, que reflete a emancipação da mulher moderna. Além disso, caracteriza-se pela “atenção ao detalhe” e aos eventos do cotidiano (“o ínfimo, o parcial, o marginal”), que tomam forma em gêneros literários como cartas, diários, emails, colunas de jornal, blogs e mensagens de texto instantâneas (Higgins, 2013, p. 91).

De fato, em *A Vida invisível*, o discurso epistolar expressa o estado psicológico e emocional das protagonistas ao longo da narrativa – revela paisagens interiores (tristezas, mágoas e alegrias), planos para o futuro, pequenas vitórias e reveses da vida cotidiana. Como drama de época, porém, o espaço doméstico das personagens é menos um ambiente de conforto e intimidade do que uma espécie de prisão domiciliar sancionada pelo código moral do patriarcado. Além disso, as cartas também desempenham funções narrativas, na medida em que costumam elipses temporais e ajudam a situar o espectador numa história que se estende ao longo de 7 anos – sem contar o salto para o futuro de cerca de 60 anos que leva ao desenlace. Em alguns momentos, contudo, podemos identificar a “atenção ao detalhe” de que fala Higgins, como na carta de Guida de maio de 1954 (01h15min), em que ela acredita que a irmã esteja na morando na Europa, como seu pai Manoel lhe havia dito.

Continuo esperando suas cartas que nunca chegam. Tenho medo que as minhas também não estejam chegando até você. São mais de dois anos sem te ver. Não perco a esperança de que você volte ao Brasil e que nos encontraremos, por acaso, num dia de semana, cheio de gente, quente, barulhento, no meio da rua. Eu certamente um pouco mais gorda, com as unhas sujas. Você, um pouco mais alta, com música saindo pelos seus olhos.

Por mais que essas cartas não alcancem o destinatário final, o exercício epistolar gera consequências concretas na vida das protagonistas. Como vimos no capítulo 2, a carta não só materializa a ausência e a distância entre remetente e destinatário, mas também estabelece uma camada de mediação entre estes e as figuras espectrais que se constroem de modo iterativo, a cada nova missiva, no imaginário epistolar. No monólogo interior de Eurídice (1h07min), por exemplo, Guida “está apaixonada, longe, bem longe”, vivendo um grande amor na Grécia, quando sua irmã se encontra, na verdade, desempregada e desiludida, num cortiço qualquer do Estácio. Movida por uma intuição inexplicável, Eurídice contrata um detetive particular para

encontrar Guida no Rio de Janeiro – sinal de que, entre as irmãs, pode haver outros canais de comunicação para além da correspondência extraviada – a telepatia e a providência divina são, afinal, fenômenos corriqueiros no mundo do melodrama. Guida, de sua parte, endereça suas cartas a uma Eurídice imaginária que leva uma “vida corrida” de “pianista de sucesso” na Áustria (01h11min), quando Eurídice, na verdade, desistiu da prova do conservatório por conta da primeira gravidez, indesejada e forçada pelo marido. Fascinada por essa imagem espectral, Guida junta dinheiro para encontrar a irmã na Europa, mas esbarra na burocracia estatal, que indefere a emissão do passaporte do seu filho Chico, pelo fato de Guida ser mãe solteira. O entrelaçamento epistolar constitui, portanto, uma força vetorial que molda a identidade e a trajetória dramática das protagonistas. Ao contrário do livro de Martha Batalha, que inclui na relação das irmãs um matiz de tensão e competitividade – por exemplo, embora Guida veja Eurídice numa loja de tecidos, ela evita reencontrar a irmã naquele momento – o filme de Aïnouz romantiza o laço fraternal que une Eurídice e Guida, precisamente porque essa relação deixou de existir no plano da vida cotidiana, transformando-se numa figura idealizada e nostálgica que as cartas atualizam iterativamente.

Embora *A Vida invisível* apresente uma série de signos visuais e narrativos que o aproximam do “melodrama familiar sofisticado” – por exemplo, a fotografia em formato anamórfico 2.39 – o filme de Aïnouz não se propõe a emular o melodrama clássico dos tempos áureos de Hollywood. A verve autoral de Aïnouz distingue-se mais, como vimos, pela mistura de diferentes gêneros dramáticos e procedimentos narrativos do que pela fidelidade a uma forma clássica específica. Na condição de “mulheres invisíveis”, Eurídice e Guida são candidatas ideais para o ímpeto narrativo do diretor, que privilegia personagens complexos, angustiados, marginalizados, no embate com fronteiras geográficas, sociais, sexuais e de gênero. Além disso, Aïnouz demonstra, em seus filmes, uma nítida preferência pela expressão minimalista. A *mise-en-scène* de *A Vida Invisível* é contida nos gestos e realista na direção de arte, ainda que mantenha o apelo visual, o encadeamento melodramático das ações, o tom emocional do discurso epistolar e o emprego da música como veículo dos sentimentos – seja pela introdução de arranjos sinfônicos não diegéticos, seja pela reiterada performance de Eurídice ao piano. A busca pelo realismo almeja, portanto, equilibrar a estrutura “inverossímil” do melodrama no horizonte estético do realizador e no contexto contemporâneo de produção. Gledhill ressalta, nesse sentido, que “o melodrama deve se conformar aos critérios de relevância e credibilidade sempre mutáveis do realismo, pois ele tem poder apenas na premissa de um mundo reconhecível e socialmente construído (Gledhill, 1987, p. 37).

Dentre as diferentes vertentes realistas do cinema contemporâneo, Tiago de Luca identifica o chamado realismo dos sentidos – um conjunto de procedimentos formais centrado no uso sistemático do plano-sequência e outras estratégias realistas, de modo a promover uma experiência cinematográfica “ancorada na materialidade e na duração” (2014, p. 1). De acordo com o autor, não se trata de um movimento programático e localizado, mas de um desdobramento transcultural do cinema moderno que reúne cineastas de diferentes estilos e nacionalidades a partir de “um modo de abordagem sensorial baseado na inspeção prolongada da realidade física” (De Luca, 2014, p. 1). O realismo dos sentidos desloca, assim, o mundo ficcional em favor da presença imanente de corpos e objetos em sua duração intrínseca.

Mais do que uma atitude espectral interpretativa e alerta baseada na leitura e arranjo de pistas narrativas, ele [o realismo dos sentidos] solicita um envolvimento com os componentes audiovisuais da imagem como presenças físicas por direito próprio, ou seja, como realidades sensoriais (De Luca, 2014, p. 10).

Para De Luca, esses cinemas contemporâneos vinculados ao realismo dos sentidos se traduzem, “ao menos em princípio – numa experiência fílmica fenomenológica” (2014, p. 2), desde que respeitada a configuração original do dispositivo: tela grande, sistema de som envolvente, escuridão, silêncio, imobilidade. Ao que tudo indica, o “retorno às origens” da fenomenologia implica, no cinema, um esforço conservador de preservação do modo clássico de recepção cinematográfica.

Seguindo De Luca, Vieira Jr. (2020) propõe o chamado realismo sensorial, que também descreve uma certa sensibilidade difusa mas palpável, relativa a um grupo heterogêneo de filmes contemporâneos, que não compartilham uma ideologia, um universo temático ou um estilo – nem mesmo um procedimento formal específico, como é o caso do plano-sequência no realismo dos sentidos. Embora Vieira Jr. reconheça a importância do tempo real na poética desses filmes, é antes um “comportamento do olhar” – noção que o autor empresta de Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013, p. 10) – que separa o realismo sensorial de outras tendências realistas, traduzindo-se como um exercício formal de apreender sentidos sob os signos da liquidez, do efêmero e do movimento, que caracterizam a vida pós-moderna (Vieira Jr., 2020). Esse comportamento do olhar, comum a cineastas de diferentes nacionalidades, amplia a impressão do real ao transportar o espectador para “junto da cena”, por meio de uma experiência enraizada no corpo, em suas múltiplas dimensões.

Ao se falar do corpo, aqui, subentende-se uma articulação entre três dimensões corpóreas, a se manifestarem, simultaneamente e em confluência, na experiência audiovisual: os corpos captados pela câmera, o do espectador e as reverberações corpóreas numa câmera que também se assume como corpo – concepção já esboçada em textos de teóricos que investigam a relação entre cinema e sensorialidade, como Vivian Sobchack, Steven Shaviro e Jennifer Barker (Vieira Jr., 2020, p. 19).

Ainda que o tempo real esteja, em *A Vida invisível*, subordinado ao tempo dramático do melodrama, Aïnouz emprega sistematicamente planos longos, que intensificam a fisicalidade dos corpos e interpelam o espectador pelo viés da sensorialidade. A direção de arte é particularmente evocativa em sua materialidade, como se pudéssemos cortar com uma faca a umidade do ar, tocar a textura do mofo que impregna as paredes, sentir o desgaste das teclas surradas e encardidas do piano de Eurídice. A riqueza material e cromática, assim como a amplitude tonal da fotografia, conferem espessura à imagem e requisitam “um modo de percepção muito mais tátil do que visual” (Leal, 2019, p. 286), que contamina, por sua vez, não só o comportamento das protagonistas, mas também o teor das cartas, redigidas no calor e na prostração das tardes cariocas. Como argumenta De Luca sobre o estilo de Angelopoulos, “reduzir o seu excedente de materialidade e de concretude de detalhe exclusivamente a esquemas narrativos e representacionais não faz justiça” à forma como *A Vida Invisível* também é experienciado – isto é, como um fenômeno sensual e não conceitual (2014, p. 25).

A cena do encontro de Guida e Yorgos num bar da zona portuária constrói-se, nesse sentido, pelas vibrações figurais associadas a um modo de recepção cinestésico, sobretudo no que concerne ao uso da banda sonora. Embora desempenhe uma reviravolta na trama e, em particular, na trajetória dramática de Guida, trata-se de uma cena desprovida de diálogos e de discurso epistolar, em que a dimensão sensorial orienta o processo de formação de sentidos, mais sugestivos do que racionais, colocando em segundo plano, por um momento, a estrutura narrativa do melodrama. Uma noite, após sair escondida de casa com ajuda de Eurídice – que se arrependeria desse gesto de cumplicidade, como vimos na análise da cena introdutória do filme, no capítulo 1 – Guida encontra Yorgos, um marinheiro grego de passagem pelo Rio de Janeiro, e segue com ele de táxi até um bar repleto de casais alegres, espelhos e luzes coloridas de neon. Jovens apaixonados, a comunicação entre eles é puramente corporal, feita de sorrisos e palavras estrangeiras, uma vez que ambos não falam inglês, muito menos a língua nativa um do outro. No começo da cena, a música alta e animada do bar ajuda a suprimir a distância cultural entre eles. Guida e Yorgos dançam efusivamente entre os casais, num ambiente abafado, tingido de cores primárias saturadas. Guida bate palmas, rodopia na pista e gargalha. Quando a música acaba, a atmosfera muda – as risadas se dissolvem num burburinho, e o

silêncio, pouco a pouco, adentra o espaço, tomando conta das pessoas, que caminham à deriva pelo bar, sentam-se às mesas ou se escoram pelos cantos, como que aguardando a próxima dança. Mas a música diegética não retorna – no lugar dela, entra uma música não-diegética, delicada e introspectiva. Guida e Yorgos tomam fôlego, suados e pensativos. Eles caminham pela pista, trocam olhares e sorrisos tímidos, orbitam em torno um do outro. Yorgos acende um cigarro, encosta-se à parede e observa Guida, de pé à sua frente. O ruído do isqueiro adquire um timbre não-naturalista, como se viesse do fundo de uma caverna. Alguns casais dançam aos pares uma outra música, que já não ouvimos, uma vez que adentramos a dimensão emocional dos personagens. Guida e Yorgos agora dançam em câmera lenta, multiplicados pelos espelhos, atravessados por luzes vermelhas de neon que rasgam as paredes escuras em linhas e círculos incandescentes. Ouvem-se a respiração de Guida, seus gemidos de prazer. A banda sonora adquire autonomia expressiva, desvincula-se de sua contraparte visual. Eles se aproximam, colam os corpos, seduzem-se sem pressa. Ouve-se uma voz masculina em língua estrangeira, terna e melodiosa, que imprime à cena “uma dimensão significativa que nada tem a ver com o sentido das palavras” (Aguilar, 2006 apud Vieira Jr., 2020, p. 168). A única palavra reconhecível em português é “Guida” – e sabemos, a essa altura do filme, que Guida adora a maneira como Yorgos pronuncia seu nome (9min10s). Eles se sentam num banco vermelho, de material sintético e aspecto futurista, junto a uma pequena mesa na penumbra do bar, contra a parede espelhada. Yorgos acaricia os cabelos de Guida, que parece fitá-lo com certa apreensão. Pouco depois, Guida e Yorgos caminham pela calçada, como se vivessem um impasse. Eles se detêm por um momento – Guida observa o marinheiro na contraluz de um poste: Yorgos é uma sombra, um ponto de interrogação. Um táxi surge do fundo do quadro, Yorgos sinaliza ao motorista e chama “taxi”. A palavra prosaica rompe, de certa forma, a atmosfera mágica, devolvendo o fluxo narrativo ao registro do melodrama.

Na busca por um realismo sensorial, *A Vida invisível* evita também a decupagem tradicional do filme epistolar, como a cena de produção da carta, também chamada cena do “pensar-escrever” (Higgins, 2013). No filme de Aïnouz, a voz epistolar acompanha, via de regra, a personagem remetente no desempenho de tarefas domésticas ou profissionais, ou então se projeta sobre a imagem da destinatária, que ignora o conteúdo da carta, às voltas com as ações e obstáculos de sua própria jornada. Como as cartas jamais são entregues, a ausência e a distância física que elas representam não se dissipam numa ilusão de proximidade, mas permanecem suspensas até o desenlace do filme, quando Eurídice, já idosa (vivida por Fernanda Montenegro) acessa a correspondência roubada por seu pai e mantida num cofre pelo falecido

marido. A leitura das cartas de Guida por Eurídice, um dos momentos mais emocionantes do filme, realiza a tão aguardada transmutação do discurso em figura, do verbo em carne, da palavra do Outro em palavra própria, gesto e expressão. Além disso, o espectador que acompanha a carreira de Fernanda Montenegro pode encontrar, na dimensão figural de Eurídice, a sombra de personagens emblemáticos vividos pela atriz, como por exemplo Dora, a protagonista de *Central do Brasil* (Salles, 1998), uma professora aposentada que escreve cartas para migrantes analfabetos numa estação de trem do Rio de Janeiro.

3.3 O FILME-ENSAIO EM *MARINHEIRO DAS MONTANHAS* (2021)

Um par de mãos masculinas batem a uma velha máquina de escrever, disposta sobre uma mesa de madeira pintada de azul, junto a uma mureta de pedra (16min40s). Ao final da linha datilografada – que corre da direita para a esquerda da página, em sentido inverso ao que nós, nativos da língua portuguesa, estamos acostumados – uma das mãos empurra o carro móvel da máquina para a posição inicial. Outro plano médio da mesma máquina revela, à direita de quadro, o casaco azul marinho do datilógrafo, que segue concentrado no trabalho, até que vemos seu perfil em primeiro plano: um homem magro, de óculos, cabelos grisalhos e barba por fazer, na casa dos 50 anos, usando uma blusa preta de gola rolê. Atrás dele, o sol oblíquo da tarde ilumina uma fileira de janelas de um edifício comercial. “Eu me deparei com um monte de datilógrafos no meio da rua”, conta a voz *over* do narrador. “Acho que eles preenchem uns formulários pras pessoas”, completa, sem entrar em maiores detalhes. Vemos agora um homem na casa dos 30 anos, usando toca preta e uma curiosa barba bicolor – preta nas bochechas, branca no tufo comprido sob o queixo – sentado do outro lado da mesa do datilógrafo, ao lado de um garoto de cerca de 6 anos. Ao fundo, uma senhora de rosto enrugado, óculos e *hijab* branco com flores azuis, aguarda de pé a sua vez. Segue-se um retrato fílmico do garoto, um dos muitos retratos em *close-up* que compõem a etnopaisagem desse filme: o garoto mira a lente da câmera por um instante, com grandes olhos negros que transbordam inocência, mas logo desvia o olhar para outros interesses, mantendo contudo a cabeça imóvel, como se fora instruído por alguém, enquanto ouvimos em *off* o tec-tec incessante da máquina de escrever. As mãos do datilógrafo examinam uma espécie de pasta com documentos. Uma voz *off* parece repreender o cliente: “você não nos disse que viria com um amigo”. O comentário, supostamente do datilógrafo, refere-se talvez à presença de Ainouz, que registra avidamente cada detalhe do trabalho. Longe de passar despercebida, sua câmera estrangeira e sem

cerimônia desperta com certa frequência um sentimento de desconfiança nas pessoas filmadas, que o diretor incorpora de bom grado à narrativa como um índice de reflexividade.



Figura 9: frame de *Marinheiro das montanhas*, um dos inúmeros retratos fílmicos que compõem o filme-ensaio: etnopaisagem em *close-up*, que reflete ou devolve ao espectador o seu olhar de curiosidade e espanto (17min).

Um plano de conjunto revela agora os quatro personagens da cena – o datilógrafo bate à máquina, o garoto boceja entediado, os outros dois aguardam. A senhora de *hijab* florido surge num retrato em plano médio, de pé contra a mureta de pedra e uma rua arborizada ao fundo, com trânsito de carros. Ao contrário do garoto, ela ignora solenemente a câmera. “Eu lembro do barulho da máquina de escrever no teu escritório”, conta a voz *off* do narrador à Iracema, sua “companheira de viagem” imaginária. Num plano de detalhe, o carro móvel da máquina desliza para a esquerda de quadro, enquanto as mãos do datilógrafo, em segundo plano, batem as teclas. “Quando eu fui embora de Fortaleza, você me escrevia quase toda semana. Telefone era muito caro”, ele continua. “No dia que eu fui limpar teu apartamento, eu vi um monte de correspondência velha”. A senhora de *hijab* florido agora está sentada numa cadeira de metal atrás do datilógrafo. “Mas eu nunca achei as que você trocou com meu pai, quando vocês tinham acabado de chegar nos Estados Unidos”, diz o narrador. “Você em Madison e ele no Colorado”. O som *off* da máquina de escrever desaparece num *fade out*. Um acorde não-diegético acompanha um *flash* de imagem, que dispara uma torrente de imagens fragmentadas, em múltiplos suportes de captação: nuvens brancas num céu azul granulado, que se deslocam em diferentes velocidades; banhistas em movimento acelerado na areia da praia; fotos de arquivo de um desfile militar, fotos de Iracema com colegas estudantes nos EUA, etc. “Eu lembro de você me contar que chegou a ganhar um prêmio do correio de Madison”, conta a voz *over* de Ainouz. Um carro rabo-de-peixe, típico dos anos 50, desliza por uma estrada,

numa imagem de arquivo tingida de azul; surgem fotos da jovem Iracema, da mesma época, em diferentes ocasiões; imagens de arquivo mostram estradas americanas e as paisagens naturais que elas atravessam. Sobre esse fluxo indiscernível de registros públicos e fotos de família, o narrador acrescenta que, no final de 1962, Iracema ganhou o tal prêmio dos Correios por ter sido a pessoa na cidade que mais recebeu cartas naquele mês. Detalhes da caligrafia de Iracema no verso selado e carimbado de cartões postais; fotos de familiares em Fortaleza; registros de criaturas microscópicas invisíveis a olho nu – cada nova sentença da voz narrativa mobiliza diferentes fontes visuais (caseiras, históricas, científicas), que ilustram o discurso epistolar, reverberam sentidos figurais e enriquecem a textura material da obra, numa montagem dialética que também dinamiza a edição de som, com seu universo complementar de fragmentos de trilhas sonoras e ruídos não-diegéticos.

Eu sempre tive curiosidade de saber o que vocês tanto escreviam um para o outro. Você contando das tuas algas, das tuas amigas de alojamento, da saudade da tua irmã Jamacy, da tua mãe Branca, do calor de Fortaleza. E ele, das montanhas nevadas do Colorado, de um passeio de carro que fez até Las Vegas, e de uma casa pequena, que ele achou pra vocês morarem juntos. Ou será que você falava da situação no Brasil, com o golpe militar se desenhando no horizonte? E ele contava dos novos tempos em Argel, das festas de independência que tomavam as ruas. Eu nunca vou saber o que é que tinha nessas cartas. Você queimou todas, antes de morrer.

Assim como Eurídice, que queimou as lembranças de Guida para se libertar das garras de uma obsessão; Iracema, a mãe do narrador, destruiu as cartas que recebeu de Majid – testemunho das ilusões românticas de uma jovem apaixonada, ela mesma um fantasma do passado. Numa sequência posterior (32min30s), com uma estrutura formal semelhante, Aïnouz resume a breve e intensa história de amor de seus pais nos EUA, ao mesmo tempo em que introduz um dos motivos centrais de *Marinheiro das montanhas* – o tema do duplo, como veremos adiante.

Eu fico imaginando teu coração quando você embarcou naquele avião de Fortaleza pra Washington. O que eu sei é que foi numa saída pra jogar boliche com os outros estudantes estrangeiros que você conheceu meu pai. Ele tinha saído da Cabília pra estudar engenharia na América e voltar pra reconstruir a Argélia livre. (...) Foi em 1963, quando você terminou os créditos do mestrado, que você foi viver com ele no Colorado. Eu nunca vi vocês juntos, só nas fotos que você deixou dessa época. Parece um filme de amor com a Audrey Hepburn e o Jean-Paul Belmondo. E eu fico me perguntando o que que você sentiu quando vocês se despediram. Você, grávida, voltando para um Brasil tomado pelos militares. E ele, embarcando pra Meca dos revolucionários, pra Argélia independente. Vocês deram o último beijo e ele prometeu que logo ia te buscar, pra começar uma vida juntos aqui. Você, ele e eu. Ou não foi nada disso, e vocês nem disseram nada, nem deram o último beijo. Eu queria te perguntar tanta coisa.

De acordo com o narrador, Iracema e Majid nunca mais se viram. O amor de Iracema transformou-se, assim, numa dupla obsessão para o jovem Aïnouz – o desejo de conhecer o pai ausente, que se realizou apenas aos 18 anos, quando os dois se encontraram num café de Paris, e; o fascínio com a terra natal de seus ancestrais, um país imaginário e misterioso na cabeça do cineasta, que o visitaria pela primeira vez aos 54 anos, por ocasião da viagem que resultou em *Marinheiro das montanhas*.

Documentário autobiográfico, diário de viagem, etnografia subjetiva, ensaio de viagem, filme epistolar – a dificuldade de se atribuir um rótulo a *Marinheiro das montanhas* reflete não apenas o estilo híbrido do realizador, mas também a natureza fugidia de uma forma narrativa de origem literária e mestiça que, historicamente, escapa a qualquer tentativa de classificação, e que atende pelo nome mais genérico de filme-ensaio.¹⁵ A síntese de Francisco Teixeira (2015) é uma imagem precisa, nesse sentido, do paradoxo de um gênero narrativo que se distingue por tudo incluir.

Objeto proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico; que remete, se apropria, atravessa, opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe num ponto de vista encarnado, numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de auto reflexividade; que procede pela via do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; que constrói narrativas não lineares, com múltiplos níveis de sentido e, enfim, que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às totalidades orgânicas (Teixeira, 2015, p. 359).

O filme-ensaio encarna, assim, o modo expressivo por excelência da rebeldia estética, confirmando a célebre fórmula de Adorno, segundo a qual “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia” (Adorno, 2003, p. 45). No que concerne à pesquisa em tela, vale dizer que o ensaio é uma mediação essencialmente afetiva, que tematiza “o amado e o odiado” como uma reação à experiência direta do ser-no-mundo (Adorno, 2003). Além disso, o ensaio pode talvez ser descrito como um herdeiro moderno das figuras medievais de que fala Didi-Huberman (1995), na medida em que propõe um jogo de deslocamentos semânticos entre a imagem e o discurso, um desdobramento literário (e no caso do cinema, audiovisual) de intuições, sensações e

¹⁵ Para uma discussão sucinta sobre o ensaio como gênero literário e acadêmico, ver o texto seminal de Adorno (2003) e o instigante artigo de Larrosa (2003). Já no campo da teoria do cinema, Timothy Corrigan (2015) apresenta a evolução histórica do filme-ensaio, desde suas origens literárias até a primeira década do séc. XXI.

sugestões a partir do encontro de diferentes fenômenos ou ordens do pensamento. Trata-se, portanto, de um gênero digressivo e derivativo, que se debruça reflexivamente sobre o que já foi produzido, numa tentativa de apreendê-lo – “o ensaio e o filme-ensaio não criam novas formas de experimentação, realismo ou narrativa; eles repensam as existentes como um diálogo de ideias” (Corrigan, 2015, p. 54).

Em boa parte dos filmes-ensaio, a presença ostensiva (visual ou apenas verbal) do narrador refrata os acontecimentos sociais, históricos e autobiográficos, o que demanda, por sua vez, uma intensa participação dialógica do espectador na construção de significados racionais e emocionais para os fatos narrados. Timothy Corrigan observa, a esse respeito, que “os filmes-ensaio pedem aos espectadores que experimentem o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o encontro mediado do pensar o mundo, como um mundo experimentado por meio de uma mente pensante” (2015, p. 39–40). A subjetividade da voz ensaística assume, assim, um papel crucial no agenciamento narrativo, como observa Bazin a respeito dos primeiros filmes de Chris Marker, que inauguram, na visão do teórico francês, novas maneiras de articular imagem e som no cinema.

No caso de Chris Marker, ocorre algo diferente. Diria que a matéria-prima é a inteligência, a palavra sua expressão imediata, e que a imagem só intervém em terceira posição, em relação à inteligência verbal. (...) A imagem não remete ao que a precede ou sucede, mas de certa forma está totalmente relacionada ao que é dito. (...) O elemento primordial é a beleza sonora, e é dela que a mente deve saltar para a imagem. A montagem é feita do ouvido ao olho (Bazin, 1958 apud Neves, 2024).

A “beleza sonora” de que fala Bazin é o estilo verbal, o modo de exposição do fato narrado, que é tão ou mais importante, no filme-ensaio, do que o fato em si – muitas vezes um acontecimento banal do cotidiano, de que a voz narrativa se apropria e transforma num objeto cinematográfico ou literário. Para Corrigan, “os filmes de Chris Marker definem e exemplificam o filme-ensaio” (Corrigan, 2015). Não por acaso, *Carta da Sibéria* (Marker, 1957) apresenta semelhanças formais significativas com *Marinheiro das montanhas*, ainda que o discurso epistolar, que atravessa ambos os filmes, seja muito diferente entre eles, no endereçamento, na intenção e no tom. O filme de Marker entrelaça, por exemplo, diversos suportes e linguagens – documentário, teatro filmado, fotografias coloridas e P&B, filmes de arquivo e técnicas de animação – com uma voz narrativa poética e mordaz, de modo a produzir um retrato figural que é, ao mesmo tempo, a imagem misteriosa de uma terra distante e o perfil arrojado de um jovem cineasta europeu, como bem observa Naficy.

Aprendemos sobre o assunto, neste caso a Sibéria, não como um lugar objetivo, factual ou fictício, mas como múltiplos lugares e culturas experimentados, sentidos, pensados e significados por um homem específico, um francês – um homem cujo pseudônimo é Chris Marker. É apenas na maneira como suas estruturas de sentimento impregnam e sua ótica refrata seus filmes que se pode chamá-los de autorais e autobiográficos (Naficy, 2001, p. 148).

O filme-ensaio colapsa, portanto, as esferas do público e do privado na produção de um tecido narrativo subjetivado, que não esconde seus retalhos, suas brechas e costuras. Talvez mais do que em outros gêneros, o corpo do filme-ensaio é uma projeção cinematográfica da voz narrativa, a materialização simbólica do corpo do narrador. De modo semelhante, *Marinheiro das montanhas* transita entre uma “etnografia discreta” da Argélia e uma “autoetnografia não tão discreta assim”, para usar a expressão de Marzochi sobre um conjunto de documentários brasileiros em primeira pessoa, tais como *Rua de mão dupla* (Guimarães, 2004) e *Avenida Brasília formosa* (Mascaro, 2010), entre outros (2012, p. 104).

Se a voz narrativa refrata os fatos narrados com uma visão de mundo orgulhosamente subjetiva, é certo que esses fatos também incidem sobre o narrador. Dentre os diferentes tipos de filme-ensaio, o ensaio de viagem distingue-se por apresentar, via de regra, um efeito intenso sobre o sujeito do discurso – e eventualmente, sobre o espectador – que exercita ao longo da jornada um sentido de vulnerabilidade, deixando-se atravessar por encontros planejados e casuais, favoráveis ou inquietantes.

Na luta ensaística para conhecer, habitar e comunicar espaços, a tradicionalmente segura voz epistolar de um viajante se torna uma voz à deriva e deslocada - um sujeito ausente em terras estrangeiras, um estrangeiro em casa, uma mente exilada da natureza – explorando geografias interiores e exteriores da vida cotidiana por meio, por exemplo, do anonimato global de uma paisagem urbana, do fluxo cultural da mobilidade turística ou da violência extática do mundo natural (Corrigan, 2015, p. 106–107).

Desvinculado de seu próprio meio, deslocado numa paisagem exótica, em que o natural e o familiar revelam um viés curioso ou estranho, o sujeito ensaístico percebe com mais clareza o contorno histórico de sua identidade, a singularidade dos seus laços afetivos, o caráter volátil de sua subjetividade. “Se pode ser construída, a identidade também pode ser reconstruída, desconstruída – até mesmo performada” (Naficy, 2001, p. 269). Como vimos no capítulo 2, o discurso epistolar propicia uma mediação reflexiva entre o autor e o destinatário das cartas – um processo iterativo de construção e reconstrução de uma autoimagem, um espaço potencial e simbólico de performance. Além disso, as memórias que a voz narrativa inscreve no ensaio

de viagem são menos lembranças “fiéis” (se é que elas existem) do que “ficções de histórias”, para usar a expressão da cineasta Trinh T. Mink-ha (Corrigan, 2015, p. 54). O cinegrafista fictício Sandor Krasna, autor das cartas narradas em *Sem Sol* (Marker, 1983), oferece uma possível chave de leitura, nesse sentido, para as imagens autobiográficas que ele evoca: “pense em cada memória criando sua própria lenda” (Naficy, 2001, p. 150). O filme-ensaio, o ensaio de viagem e, mais precisamente, a narrativa epistolar, demandam, assim, um modo de recepção específico, capaz de relevar, superar ou abstrair a distinção clássica entre documentário e ficção.

Para Naficy (2001), o encontro da epistolaridade com o ensaístico resulta numa voz narrativa que pode ser ao mesmo tempo confessional e enérgica. Em *Marinheiro das montanhas*, a voz epistolar elimina quase que por completo as convenções da carta padrão, de modo a simular a oralidade e a proximidade física de uma conversa íntima e ao vivo. Iracema é uma figura ausente e arquetípica que ajuda o narrador a pensar questões de identidade, nacionalidade e exílio. De fato, ainda no navio que o leva a Argel (5min), Aïnouz expressa o desejo de “fazer logo essa viagem e ir embora”, para poder finalmente tirá-la da cabeça. “São 54 anos pensando nisso”, completa. Se Naficy define o exilado como um “viajante involuntário” (2001, p. 145), o narrador de *Marinheiro das montanhas* estaria, assim como José Renato em *Viajo porque preciso...*, numa situação de auto-exílio – não por motivos políticos, mas por força de sua história pessoal, que o teria empurrado, ao longo de toda uma vida, em direção à Argélia. Os acontecimentos da viagem servem de pretexto para digressões narrativas, que atualizam memórias pessoais e familiares, sempre do ponto de vista do narrador, como vimos na sequência da máquina de escrever, mais acima, e em outras cenas analisadas no capítulo 2. No decorrer do filme, Aïnouz parece lidar com uma série de fantasmas e formas de linguagem que habitam sua subjetividade: a ruptura inexplicável do romance entre seus pais; a Guerra de independência da Argélia; o golpe civil-militar de 1964 no Brasil; os signos de distância e os espaços de transição (aeroportos, navios, estradas, quartos de hotel, etc.); a epistolaridade que atravessa sua relação tanto com Iracema quanto com Majid, a relação entre Iracema e Majid, a sua filmografia.

Em *Marinheiro das montanhas*, o estilo de montagem e o ritmo narrativo variam conforme o momento dramático – das cenas de transição velozes e fragmentadas aos planos longos de câmera fixa, que apresentam paisagens, situações da vida cotidiana e retratos fílmicos, os quais solicitam um olhar contemplativo. Nas digressões biográficas sobre Iracema e Majid, a montagem parece emular plasticamente as flutuações da memória, operando aproximações sucessivas, tateando a superfície das fotos, desenhando afetos de imprecisão e

aleatoriedade, que remetem a uma apreensão fenomenológica do sentido do passado (Merleau-Ponty, 2004) – como se o lance de dados da montagem jamais abolisse o acaso inscrito no destino dos personagens e nas escolhas do olhar narrativo. A edição de som particularmente eficaz multiplica reverberações de sentido por meio de uma elaborada rede sonora de ruídos diegéticos, não-diegéticos e fragmentos de trilhas, que intensificam a imersão sensorial e transbordam imagens acústicas para além do encadeamento causal do plano narrativo. Partilhando elementos do chamado “cinema com sotaque”, ou cinema exílico e diaspórico, de que fala Naficy, *Marinheiro das montanhas* apresenta intertítulos em diferentes idiomas (português, inglês, árabe e cabila), tornando as traduções em subtítulos adicionais uma parte integrante tanto da produção quanto da recepção do filme (Naficy, 2001). A sequência do “filme de Ines”, por exemplo – em que a prima argelina do narrador seria uma jovem astronauta numa viagem cósmica – é narrada por cartelas em cabila, sem tradução da voz narrativa. A valorização dos idiomas nativos é um traço comum desse cinema que busca incorporar, na materialidade fílmica, signos de autenticidade, pertencimento e identidade nacional (Naficy, 2001).

Algumas sequências de *Marinheiro das montanhas* reavivam fatos históricos de âmbito nacional – ora a montagem traça um contraponto entre rupturas políticas no Brasil e na Argélia dos anos 1960; ora justapõe diferentes acontecimentos numa articulação diacrônica da história da Argélia, como se revirasse as imagens em busca de vestígios da identidade ou essência do povo argelino. Um bom exemplo do segundo caso é a cena em que Aïnouz cita uma passagem do livro *Os Condenados da Terra* (Fanon, 1961), que ele carrega consigo ao longo da viagem (1h14min).

Página 34, capítulo “Da violência”. O colonizado descobre que a sua vida, a sua respiração, as pulsações do seu coração são as mesmas que a do colono. Descobre que uma pele de colono não vale mais do que a sua própria pele. Essa descoberta estabelece uma agitação essencial no mundo. Toda a segurança revolucionária do colonizado emana disso. Se a minha vida tem a mesma importância que a vida do colono, se o olhar do colono já não me fulmina, já não me imobiliza, se a voz do colono não me petrifica, a sua presença não me afeta em nada. Eu preparo emboscadas – em breve, ele não terá outra saída, a não ser fugir.

A ação revolucionária surge, portanto, a partir de uma mudança radical de percepção, uma espécie de *insight* fenomenológico que enraíza o ser na experiência do mundo e revela, desse modo, o vício filosófico da ideologia dominante como uma crença ilusória e perversa de superioridade cultural. Fundada sobre essa nova consciência de igualdade, a “segurança” ou fé revolucionária torna-se inabalável. Ao longo da citação do narrador, a montagem justapõe

imagens de habitantes de Tagmut Azuz com registros de arquivo diversos, que mostram argelinos em situação de opressão colonial: os braços levantados, num gesto de rendição, sob a mira de fuzis; as mãos cruzadas atrás da cabeça, sobre o turbante; a polícia francesa faz revistas, empurra um homem contra um muro; uma mulher com uma criança caminha assustada; um homem desarmado e rendido é sumariamente fuzilado, junto a sua tenda. Em seguida, há uma mudança qualitativa na expressão dos nativos: um grupo de homens sentados e dominados observa o cinegrafista com altiva serenidade. Uma mulher, virando-se para trás, fulmina a lente da câmera com um olhar desafiador. Outra jovem gira uma pedra de moinho, enquanto encara a câmera com calculada frieza. Seguem-se mais dois ou três planos de olhares isolados, que emanam segurança, tranquilidade, astúcia e alegria revolucínária, até que a sequência culmina com imagens da multidão marchando em triunfo pelas ruas de uma grande cidade. Um homem de bigode e sorriso largo ergue uma bandeira da Argélia: sobre a imagem congelada, surge a inscrição em árabe, com legendas eletrônicas em inglês: “Revolution until victory”. Na trilha sonora, uma batucada acompanha cornetas e vozes em uníssono, que cantam ruidosamente. A montagem aglutina, portanto, diferentes momentos históricos, evocando assim a natureza atemporal do anseio de liberdade e autodeterminação que move as lutas populares.

Mas a reflexão política de *Marinheiro das montanhas* não se restringe ao elogio nostálgico do processo de independência da Argélia. A exposição de conflitos internos torna-se cada vez mais complexa, revelando novas camadas à medida em que o narrador adentra o território argelino e a história de sua família paterna. A biografia de Idir Aïnouz, avô do cineasta, revela não apenas as contradições da luta popular, como também a estranha dinâmica entre a vida pública e privada de qualquer ser humano. De acordo com o tio de Karim Aïnouz – que assume o papel de guia do narrador em Tagmut Azuz – Idir Aïnouz foi torturado pelos franceses, participou do primeiro governo após a guerra de Independência, mas acabou exilado quando houve um golpe de Estado dentro do governo revolucionário. Expulso da Argélia, nunca mais pode voltar “ao país pelo qual ele tanto lutou, com o qual ele tanto sonhou” (1h12min). Assim como o Majid, o pai do cineasta, Idir abandonou a primeira esposa e o filho para se casar com outra mulher, com quem formou uma nova família. Além do machismo patriarcal que atravessa a esfera doméstica, algumas divisões étnicas no tecido social da Argélia saltam à vista do narrador estrangeiro. Numa sequência anterior, a caminho de Tagmut Azuz (42min), Aïnouz pára num povoado chamado Beni Yenni, com uma rica tradição de metalurgia e produção de armas, que os árabes teriam proibido no processo de dominação da Cabília. Como alternativa, os habitantes de Beni Yenni passaram a fazer bijouterias com o metal de suas minas. Em

Marinheiro das montanhas, a questão do poder, da liberdade e da opressão assumem, portanto, diferentes configurações, como lutas de emancipação nacional, conflitos de classe, raciais, de geração (os jovens desempregados no porto de Argel) e de gênero.

Após uma visita ao pequeno cemitério de Tagmut Azuz, Aïnouz faz as malas e vai embora, sem se despedir de ninguém (1h22min). Essa mudança abrupta de atitude pode ser compreendida à luz do tema do duplo, que constitui um dos fios narrativos de *Marinheiro das montanhas*. Como explica Naficy (2001), o duplo possui uma longa tradição artística e literária.

Na literatura do duplo (e do múltiplo), o duplo é às vezes uma projeção do eu, a externalização do inconsciente, a internalização de um estranho, ou o gêmeo do outro; às vezes os duplos são amigos, às vezes inimigos; e às vezes são reais, às vezes imaginários. (...) Personagens duplos (...) dependem da existência de uma divisão ou distância entre o eu e o outro, observador e observado, original e cópia, lar e exílio (2001, p. 270–271).

São muitos os momentos de *Marinheiro das montanhas* que suscitam na voz epistolar uma meditação sobre o duplo. Como vimos no início dessa seção, as fotos de Iracema e Majid jovens nos EUA lembram ao narrador “um filme de amor com a Audrey Hepburn e o Jean-Paul Belmondo” (34min). Após cortar o cabelo numa barbearia em Beni Yenni, a figura de Aïnouz desperta menos curiosidade entre os nativos que ele encontra, o que o faz se sentir “como um espião disfarçado de cabile” (54min). Logo ao chegar em Tagmut Azuz, Aïnouz grava o retrato de um garoto a caminho da escola, enquanto imagina como teria sido crescer naquele povoado, fazendo o mesmo caminho que aquele garoto – que depois se revela um primo distante do cineasta (52min). No relato do primeiro encontro com Majid, num café de Paris, Aïnouz conta que cresceu pensando que o pai fosse “um misto de Yuri Gagarin com Che Guevara”, mas depois descobriu que “ele não era nada disso” (55min). Em outras cenas ainda, Aïnouz imagina a jovem Ines como Iracema (1h19min) e também a si mesmo como sua mãe (1h29min). Mas é o encontro com um homem chamado Karim Aïnouz (57min) que inscreve o duplo definitivamente na visualidade do filme. “Muito animado”, o Karim Aïnouz do outro lado do Atlântico solta uma gargalhada, apresenta-se como empresário e chama o cineasta de “segundo senhor Karim Aïnouz”. Ele mostra uma carteira de identidade, de modo a provar que os dois também nasceram no mesmo ano. “Agora você imagina alguém que passou a vida inteira achando que era único no mundo, chegar num povoado no pico duma montanha no norte da África, no meio do Atlas... encontrar seu duplo”, comenta estarecido o narrador. Ainda que

bem humorada, a gargalhada do duplo parece ameaçar o senso de identidade do “segundo Aïnouz”, na medida em que revela as forças do acaso que, inevitavelmente, governam sua vida.

Pouco depois, no cemitério do povoado (1h21min), o duplo implode-se em múltiplos, como um jogo de espelhos cujas imagens se multiplicam ao infinito. Embora já tenha visto a árvore centenária que cresce sobre os túmulos, só agora o narrador repara que a maioria das lápides ostentam o sobrenome Aïnouz. “Dá uma sensação de que todo mundo que morre faz parte daquela árvore gigante, como se ela se alimentasse dos mortos”, ele comenta. O problema da identidade parece contingente e ilusório, quando confrontado com o apagamento inevitável de todas as diferenças. “Pela primeira vez eu tive a sensação de conseguir entender um pouco esse lugar. Será que eu finalmente vou poder explicar que eu também venho daqui?”, pergunta-se o narrador. Tomado por um sentimento de vertigem e pelo medo de “escorregar num desses túmulos e nunca mais sair”, Aïnouz pega o carro, ao cair da noite, e faz “o caminho contrário”, em direção a Argel. Ele encontra refúgio no anonimato de um shopping center e entra numa pista de boliche – um espaço carregado de figuras espectrais, onde Majid e Iracema se conheceram, como vimos no início dessa seção. A busca pela identidade culmina, assim, com o terror do aniquilamento, conforme a tradição literária do duplo analisada por Freud.¹⁶

Na manhã seguinte (1h25min), Aïnouz acorda com alunos de uma escola vizinha ao seu quarto de hotel, que cantam o hino da Argélia. A montagem justapõe registros de arquivo de soldados argelinos no deserto, dançando com rifles. O narrador credita à Revolução argelina tanto o fato de Majid e Iracema terem se conhecido nos EUA, quanto sua posterior separação. Ele sente orgulho de ter “nos olhos o mesmo sangue que corria nas veias desses homens e mulheres insolentes, que lutaram com espingardas velhas e enferrujadas, com foices e facas e com as próprias mãos, pra botar pra correr uma nação européia que detinha o quarto maior poder militar do mundo”. A montagem colapsa uma vez mais a temporalidade histórica ao cortar das imagens de arquivo para o momento presente, em que crianças gritam palavras de ordem contra o atual Governo: “regime assassino!”. Um bode com longos chifres em espiral surge amarrado junto a uma balastrada que se abre para o oceano. “Um regime que lucra um bilhão por dia vendendo gás e petróleo e que deixa o país apodrecer feito um cachorro doente”, declara o narrador, assimilando a revolta das crianças. O bode suspende lentamente uma das

¹⁶ O *Infamiliar* (Freud, 2019). Nessa versão comemorativa do centenário de publicação do texto de Freud, Gilson Iannini e Pedro Tavares escrevem: “o duplo nos adverte de que nunca somos tão iguais a nós mesmos quanto pretendemos nem tão diversos daqueles que tomamos por distantes estranhos/estrangeiros” (2019, p. 17).

patas, apoiando-a sobre a corda retesada que o mantém atado ao piso de concreto. “Íracema, tem momentos que parece que você e Majid vieram do mesmo lugar. Prefiro sonhar com a Argélia livre, com o Brasil livre, como vocês dois fizeram juntos um dia”. Se a montagem colapsa as temporalidades, o discurso epistolar aglutina os espaços num desejo uníssono de liberdade. Os chifres do bode inscrevem, assim, o movimento espiral da história na superfície da imagem fílmica. Seguem-se uma série de retratos cinemáticos – pessoas encontradas ao acaso no tortuoso trajeto de viagem, que se deixam atravessar pelo olhar do cineasta, da câmera e do espectador. Pouco depois, dois jovens conduzem o bode pela calçada. Duas crianças correm de mãos dadas atrás do bode, como se perseguissem uma utopia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando escrevi a palavra “utopia” no final do capítulo 3, senti que havia esbarrado num tema importante, que ultrapassa o contexto específico de *Marinheiro das montanhas*. De fato, a utopia é quase um traço de estilo no cinema de Aïnouz, um destino simbólico para onde convergem seus personagens errantes, inquietos e fragmentados, um vetor que perpassa toda a sua obra, sobre o qual o realizador também refletiu, numa entrevista de 2007.

Eu acho que tem a ver com certo desejo de anarquia, no final das contas. Acho que tem que a ver com um “a seguir”, embora eu não me interesse sobre o que é esse “a seguir”. (...) A personagem vai atrás de uma utopia. (...) Eu nunca tinha pensado nisso direito, mas há esse desejo de catapultar o personagem para um lugar abissal onde ele tudo pode, onde tudo vai ser possível. (...) É verdade, está em todos os filmes mesmo (Aïnouz apud Feldman; Eduardo, 2007, p. 5–6).

Não por acaso, os três filmes de Aïnouz analisados na presente pesquisa terminam com uma espécie de salto para o futuro, real ou imaginário, em direção à utopia: *Viajo porque preciso...* e os mergulhadores de Acapulco; *A Vida invisível* e a recuperação das cartas de Guida, 60 anos depois dos fatos narrados; *Marinheiro das montanhas* e o insólito lançamento de uma espaçonave – imagens que evocam, numa linguagem poética, um anseio de coragem e liberdade, de mergulho no desconhecido, de reparação do passado e abertura para o real.

Esses finais utópicos materializam, a meu ver, uma tendência progressista da narrativa, revertendo, de certa forma, o sentido estético normalmente associado ao discurso epistolar. Nos filmes de Aïnouz, memória e identidade não são signos inertes, forças exauridas ou regressivas, mas fontes que jorram em direção ao futuro. A epistolaridade inscreve-se, assim, numa poética de “nostalgia prospectiva” (Naficy, 2001), em que o saudosismo ou o trauma cedem lugar à possibilidade sempre renovada de transformação. Além disso, a utopia que esses filmes expressam é imanente e material, uma utopia do corpo: o corpo atlético e destemido dos mergulhadores mexicanos, em *Viajo porque preciso...*; o corpo prosaico e, ao mesmo tempo,

milagroso da neta de Guida, que Eurídice abraça, emocionada, como se fosse a própria irmã, em *A Vida invisível*; o corpo de titânio da espaçonave, que um dia vai carregar o corpo sonhador da jovem Ines numa viagem interplanetária, em *Marinheiro das montanhas*. Embora permaneça no domínio do símbolo, essa utopia não se confunde, portanto, com a utopia religiosa e sobrenatural – uma utopia “assustadora” em voga no Brasil e no mundo, segundo o realizador (Feldman; Eduardo, 2007). A utopia nos filmes de Aïnouz é, antes, o exercício da imaginação como uma faculdade de ampliar as possibilidades do real.

Há um desejo meu, que é um pouco programático até, mas é um programático com certa liberdade, de que o espectador, no final dos filmes, tenha uma possibilidade de utopia que ele possa exercitar. Um desejo de imaginar um comportamento, uma experiência, que o espectador possa vivenciar e que não seja transcendente (Aïnouz apud Feldman; Eduardo, 2007, p. 7).

O cinema de Aïnouz inclui, assim, uma projeto pedagógico do olhar voltado para a realidade local, por meio de uma experiência cinemática fundada na imersão sensorial e na mediação do corpo – o corpo dos atores e dos objetos, o corpo da câmera, o corpo do espectador. Num mundo dominado por imagens e estímulos sensoriais, o retorno à experiência do corpo é cada vez mais urgente, como Susan Sontag já havia notado num ensaio que reverbera o pensamento de Benjamin (De Luca, 2014).

Pense na multiplicação absoluta de obras de arte disponíveis para cada um de nós, acrescidas aos gostos, odores e visões conflitantes do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. Nossa cultura é baseada no excesso, na superprodução; o resultado é uma perda constante de nitidez em nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – sua pura aglomeração – se unem para entorpecer nossas faculdades sensoriais. (...) O que é importante agora é recuperar nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais. (...) O objetivo de todos os comentários sobre arte agora deve ser tornar as obras de arte – e, por analogia, nossa própria experiência – mais, e não menos, reais para nós (Sontag, 1961, p. 13–14).

Ao nos alertar para a necessidade de “recuperar nossos sentidos”, Sontag parece ecoar também o pensamento de Merleau-Ponty – para quem “o mundo é o que vemos, e no entanto é preciso aprender a vê-lo”, como foi dito no capítulo 1 (p. 33). Aprender a ver não é outra coisa senão a experiência direta ou o corpo a corpo com um certo tipo de arte que interroga o real, que secreta sua própria significação e que ensina a si mesma. Ensinar a ver, ouvir e sentir é, por sua vez, a utopia de todo comentário “desejável” (Sontag, 1961, p. 12) a respeito das artes – descrever o que me fascina para prolongar os seus efeitos na minha sensibilidade e, com alguma sorte, na sensibilidade do leitor, “pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as

condições geradas pelo ato de escrever" (Bense, 1947 apud Adorno, 2003, p. 36). O cinema de Aïnouz é mais uma abertura estética para a "eterna novidade do mundo" (Caeiro, 1997 apud Bezerra, 2019, p. 302), para a ambiguidade fundamental dos seres e das coisas, para o real que se desdobra na tela e na vida cotidiana, e que se renova em imagem e palavra pelo jogo de refrações inerente ao discurso epistolar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O Ensaio como forma. *In*: TIEDEMANN, Rolf (org.). **Notas de Literatura I**. tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15–45.

ALTMAN, Janet Gurkin. **Epistolarity: approaches to a Form**. Columbus: Ohio State University Press, 1982.

BATALHA, Martha. Martha Batalha fala sobre adaptação de seu livro “A vida invisível de Eurídice Gusmão” para o cinema. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/martha-batalha-fala-sobre-adaptacao-de-seu-livro-vida-invisivel-de-euridice-gusmao-para-cinema-1-24077591>. Acesso em: 4 set. 2024.

BAZIN, André. Morte todas as tardes. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema: antologia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 129–134.

BERNARDET, Jean-Claude. O Processo como obra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>. Acesso em: 8 jan. 2025.

BEZERRA, Julio. **A Eterna Novidade do Mundo: especulações sobre um certo cinema contemporâneo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

BEZERRA, Julio. Cinema globalizado sem sair do Brasil. **Revista de Cinema**, Cotia, 2011. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2011/10/karim-ainouz-cinema-globalizado-sem-sair-do-brasil/>. Acesso em: 21 dez. 2024.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BRINKEMA, Eugenie. **The Forms of the Affects**. Durham: Duke University Press, 2014.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New York: Columbia University Press, 1985.

ÇAĞLAYAN, Emre. Epistolary distance and reciprocity in José Luis Guerín and Jonas Mekas’s filmed correspondences. *In*: HIGGINS, Teri; FOWLER, Catherine (org.). **Epistolary**

entanglements in film, media and arts. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023. p. 191–206.

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema.** tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CODATO, Henrique. O corpo e a voz no cinema contemporâneo: reflexões sobre o filme Ela (Her, 2013), de Spike Jonze. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 106–125, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/120992/121181>. Acesso em: 8 jan. 2025.

CORREIA, Marcela Ferreira. **Fronteiras e fluxos: movimento e imagem nos filmes de Karim Aïnouz.** 2016. 1–90 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2016.

CORRIGAN, Timothy. **O Filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker.** tradução: Luís Carlos Borges. Campinas: Papyrus, 2015.

COSTA, André Gonçalves da. **Afetos no cinema de Karim Aïnouz.** 2016. 1–348 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

DE LUCA, Tiago. **Realism of the senses in world cinema: the experience of physical reality.** Londres: I.B. Tauris, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Fra Angelico: dissemblance & figuration.** tradução: Jane Marie Todd. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOANE, Mary Ann. A Voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema: antologia.** 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 457–475.

DOANE, Mary Ann. **The Desire to desire: the woman's film of the 1940s.** Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury: observations on the family melodrama. *In*: GLEDHILL, Christine (org.). **Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film.** London: British Film Institute, 1987. p. 43–69.

FELDMAN, Ilana; EDUARDO, Cléber. A política do corpo e o corpo político: o cinema de Karim Aïnouz. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim_ainouz.pdf. Acesso em: 11 dez. 2024.

FOWLER, Catherine. 'My dearest little girl, I just got your letter and I hope that you will continue to write to me often': epistolary listening in *News from Home* (Chantal Akerman, 1976). In: HIGGINS, Catherine; FOWLER, Teri (org.). **Epistolary entanglements in film, media and the visual arts**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023. p. 55–69.

FREITAS DA SILVA, Claudinei Aparecido de. O Transcendental encarnado: Merleau-Ponty e a nouvelle ontologie. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 123, p. 159–176, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2011000100009>. Acesso em: 8 jan. 2025.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar**. tradução: Ernani Chaves; Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GLEDHILL, Christine. The Melodramatic field: an investigation. In: GLEDHILL, Christine (org.). **Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film**. London: British Film Institute, 1987. p. 5–39.

GRAHAM, Seth. History, power, and incomplete epistolarity in post-soviet cinema. **Área Abierta. Revista de Comunicación audiovisual y publicitaria**, Madrid, v. 19, n. 3, p. 383–399, 2019. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.5209/arab.65501>. Acesso em: 7 dez. 2024.

HALLET, Harold Foster. **Benedict Spinoza: the elements of his philosophy**. London: Bloomsbury, 2013.

HIGGINS, Teri. **Attention to detail: epistolary discourse and contemporary cinema**. 2013. 89–104 f. Thesis (Doctor of Philosophy) - University of Otago, Dunedin, 2013.

HIGGINS, Teri; FOWLER, Catherine. Doing (audio-visual) things with words – from epistolary intent to epistolary entanglements: an introduction. In: HIGGINS, Teri; FOWLER, Catherine (org.). **Epistolary entanglements in film, media and the visual arts**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023. p. 9–38.

KARIM AÏNOUZ: BLAST! **DAAD – Berliner Künstler Programm**, Berlin, 2024. Disponível em: <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/events/karim-ainouz-blast/>. Acesso em: 17 jan. 2025.

LARROSA, Jorge. O Ensaio e a escrita acadêmica. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 28(2), p. 101–115, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe realidade/article/view/25643>. Acesso em: 8 jan. 2025.

LEAL, João Vitor Resende. A personagem de cinema: pessoa, figura, presença. **Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, Buenos Aires, v. 24, p. 557–583, 2021. Disponível em:

<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/837/811>. Acesso em: 8 jan. 2025.

LEAL, João Vitor Resende. **Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial**. 2019. 1–339 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

LEFEBVRE, Martin. On Memory and imagination in the Cinema. **New Literary History**, Baltimore, v. 30, n. 2, p. 479–498, 1999. Disponível em: https://www.academia.edu/190247/On_Memory_and_Imagination_in_the_Cinema. Acesso em: 8 jan. 2025.

LYOTARD, Jean-François. **Discourse, Figure**. tradução: Anthony Hudek; Mary Lydon. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

MANZI FILHO, Ronaldo. Desconstruir a promiscuidade entre o ver e o ler: reflexões da crítica de Lyotard à fenomenologia de Merleau-Ponty. **Kínesis - Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia**, Marília, v. V, n. 10, p. 69–83, 2013. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4533>. Acesso em: 8 jan. 2025.

MARCON, Gilberto Hoffmann; FURLAN, Reinaldo. Afeto e subjetividade nos primeiros trabalhos de Merleau-Ponty. **Memorandum 29**, Belo Horizonte, p. 208–232, 2015. Disponível em: <https://www.fafich.ufmg.br/memorandum/wp-content/uploads/2015/11/marconfurlan01.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2025.

MARZOCHI, Ilana Feldman. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. 2012. 1–162 f. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual: movement, affect, sensation**. Durham: Duke University Press, 2002.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. *In*: XAVIER, Ismail. (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 103–117.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MODLESKI, Tania. Time and desire in the woman's film. *In*: GLEDHILL, Christine (org.). **Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film**. London: British Film Institute, 1987. p. 326–338.

MORIN, Edgar. A Alma do Cinema. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema: antologia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 145–172.

MULVEY, Laura. **Fetishism and curiosity**. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

NAFICY, Hamid. **An Accented cinema: exilic and diasporic filmmaking**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

NEVES, Felipe. Chris Marker: Carta da Sibéria por André Bazin (1958). **Estudos Audiovisuais**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://estudosaudiovisuais.wordpress.com/2024/04/21/chris-marker-1-carta-da-siberia-por-andre-bazin/>. Acesso em: 29 dez. 2024.

NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NUNES, João Roberto Cintra. **Processo de criação e mediação do sensível na construção do filme Viajo porque preciso, volto porque te amo**. 2016. 1–144 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

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

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Permanecendo no próprio ser: a potência de corpos e afetos em Espinosa. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 21, p. 369–386, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/tSbcvn4DdfsxcmMQBbZ4t3d/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 8 jan. 2025.

RIBEIRO, Teté. Martha Batalha lança “Chuva de papel”, tragicomédia escrita em carioquês. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/03/30/interna_cultura,1475262/martha-batalha-lanca-chuva-de-papel-tragicomedia-escrita-em-carioques.shtml. Acesso em: 4 set. 2024.

RODOWICK, David N. Madness, authority and ideology: the domestic melodrama of the 1950s. *In*: GLEDHILL, Christine (org.). **Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman’s film**. London: British Film Institute, 1987. p. 268–280.

SANTOS, Valdeci Ribeiro dos; RIBEIRO, Wallace Cabral. Spinoza, uma filosofia da imanência dos afetos. **Kínesis - Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia**, Marília, v. 12, n. 33, p. 198–212, 2020. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/11358>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SE FOSSE TUDO SEMPRE ASSIM. **Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo - Território Livre (2004), livro Artistas Convidados**, São Paulo, p. 58–61, 2004. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name9fb4f4/60>. Acesso em: 17 jan. 2025.

SHAVIRO, Steven. **Post-Cinematic Affect**. Ropley: Zero Books, 2010.

SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. 5. ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993. v. 2

SHINODA, Camilla Vidal. **Fronteiras entre realidade e ficção: amor e cotidiano no cinema brasileiro contemporâneo**. 2017. 1–164 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal Thoughts Embodiment and Moving Image Culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

SONTAG, Susan. **Against interpretation and other essays**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1961.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SPINOZA, Baruch. **Tratado da Reforma da Inteligência**. tradução: Lívio Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

STANLEY, Liz. The Death of the letter? Epistolary intent, letterness and the many ends of letter-writing. **Cultural Sociology**, Edinburgh, v. 9, n. 2, p. 240–255, 2015. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/1749975515573267>. Acesso em: 8 jan. 2025.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: Hucitec, 2015.

VASCONCELOS, Ana Carolina Peck; PENA, Breno Ferreira. Angústia: o afeto que não engana. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 78, p. 27–34, 2019. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952019000200003. Acesso em: 8 jan. 2025.

VIEIRA JR., Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: Edufes, 2020.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema: antologia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. O Olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, p. 126–138, 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/13886/15704>. Acesso em: 8 jan. 2025.

FILMOGRAFIA

A LOJA da esquina (The Shop around the corner). Direção: Ernst Lubitsch. Produção e distribuição: MGM, 1940, P&B, 35mm, 109min. DVD.

AVENIDA Brasília Formosa. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Figa Films. Distribuição: Vitrine Filmes, 84min, Cor, vídeo, 2010. Disponível em:

https://play.mercadolivre.com.br/assistir/avenida-brasilia-formosa/c85806fc637442a3b823f85d9d5f38dc?mall_tool=39220561 Acesso em: 18 dez. 2024

A VIDA invisível. Direção: Karim Aïnouz. Produção: RT Features. Distribuição: Vitrine Filmes, 2019, Cor, 4K, 140min. DVD Blu-ray.

BRITISH Sounds. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Grupo Dziga Vertov. Distribuição: Gaumont, 1969, Cor, 16mm, 51min. Disponível em:

<https://archive.org/details/1969jeanlucgodardbritishsoundsseeyouatmao> Acesso em: 18 dez. 2024

CARTA da Sibéria (Letter from Siberia). Direção: Chris Marker. Produção e distribuição: Argos Films, 1957, Cor, 35mm, 60min. DVD Blu-ray.

MARINHEIRO das montanhas. Direção: Karim Aïnouz. Produção: VideoFilmes. Distribuição: Gullane, 2021, Cor, 4K, 98min. DVD Blu-ray.

MENSAGEM para você (You've Got Mail). Direção: Nora Ephron. Produção e distribuição: Warner Bros., 1998, Cor, 35mm, 119min. DVD.

NOTÍCIAS de casa (News from home). Direção: Chantal Akerman. Produção e distribuição: L'Institut National de l'Audiovisuel, 1976, Cor, 35mm, 89min. DVD.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Produção: VideoFilmes. Distribuição: Bretz Filmes, 2006, Cor, 35mm, 87min. DVD.

O DIÁRIO de Bridget Jones (Bridget Jones's Diary). Direção: Sharon Maguire. Produção: Working Title Films. Distribuição: Miramax, 2001, Cor, 35mm, 97min. DVD.

RUA de mão dupla. Direção: Cao Guimarães. Produção: XXV Bienal Internacional de São Paulo, 2004, Cor, vídeo, 75'.

SÃO Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Produção e distribuição: Saga Filmes, 1972, Cor, 35mm, 114min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laQlutwzeBw> Acesso em: 18 dez. 2024

SEAMS. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Mix Productions. Distribuição: Frameline, 1993, Cor, Vídeo, 28min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bYPjD45urpM> Acesso em: 18 dez. 2024

SEM sol (Sans Soleil). Direção: Chris Marker. Produção: Argos Films. Distribuição: Janus Films, 1983, Cor, 35mm, 104min. DVD Blu-ray.

SERTÃO de Acrílico Azul Piscina. Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Produção e distribuição: REC Produtores, 2004, Cor, 16mm, 26min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LsE5TLui7MI> Acesso em: 18 dez. 2024

SEX and the city. Direção: Michael King. Produção e distribuição: HBO, 1998-2004, 94 episódios, 35mm, Cor, 30min. DVD.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Produção e distribuição: REC Produtores, 2009, 35mm, Cor, 72min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gperj-foF_0 Acesso em: 18 dez. 2024