

A eterna novidade do mundo

A eterna novidade do mundo
especulações sobre um certo cinema contemporâneo

Julio Bezerra

Rio de Janeiro, 2019

G a r a m o n d

Copyright © Julio Bezerra

Direitos reservados para esta edição

Editora Garamond Ltda

Caixa Postal: 40.854

20261-970 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Tel/fax: (21) 2504-9211

www.garamond.com.br

editora@garamond.com.br

Revisão Alberto Almeida

Editoração Estúdio Garamond

Capa Estúdio Garamond

DADOS INTERNACIONAIS DE
CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO - CIP

Todos os direitos reservados. A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

*à minha POLOLA,
estamos apenas começando.*

Agradecimentos

Esse livro é uma adaptação de minha tese de doutorado em Comunicação defendida em 2014, na Universidade Federal Fluminense, e aprovada por Erick Felinto, Mariana Baltar e Fernando Morais da Costa, sob a orientação de Maria Cristina Franco Ferraz e João Luiz Vieira. Sem o exemplo, a generosidade e o incentivo de João e Maria Cristina eu certamente não teria chegado até aqui. A pesquisa foi enriquecida em estágios pós-doutorais na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e na School of the Arts da Columbia University. Agradeço, assim, aos meus queridos supervisores, Denílson Lopes, Consuelo Lins e Richard Peña, que confiaram em mim e me fizeram olhar pra frente, e a FAPERJ, CAPES, CNPQ e Fulbright pelas bolsas que me acompanharam ao longo desse processo. Este livro reflete ainda a minha experiência profissional, seja como sócio de Jaiê, Marina e José em nossa Firula Filmes, seja como professor, na ECO-UFRJ, na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, e, mais recentemente, nos cursos de Jornalismo e Audiovisual da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Ao meu editor, Ari Garamond, pela compreensão e paciência. Aos meus alunos, amigos e professores pelos questionamentos e sugestões. À minha querida sogra, Maria do Carmo, pela serenidade e ajuda de sempre. À minha irmã, Joana, que, mesmo do outro lado do Atlântico, sempre esteve do meu lado. Ao meu pai, Benilton, e à minha mãe, Bertine, que me fizeram botafoguense e cinéfilo, e, desde muito cedo, me ensinaram que o mundo era muito maior do que o meu mundo. A Helena e Matias, por tudo que tivemos que deixar para depois, e, sobretudo, à Ana, meu sul, meu norte, meu leste, meu oeste, cuja presença, mesmo depois de tantos anos, continua a deixar tudo subitamente mais leve.

*Quero o inconcluso: a profunda desordem orgânica
que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente.
A grande potência da potencialidade.*

Clarice Lispector

Sumário

Introdução	13
1. CINEMA e FENOMENOLOGIA	
1.1 Maurice Merleau-Ponty: decifrar tacitamente o mundo e os homens	51
1.2 Amédée Ayfre: a arte da revelação e o exercício da liberdade	93
1.3 André Bazin: o cinema e a apreensão do real.....	109
1.4 Michel Mourlet: dramas humanos esculpidos na matéria sensível do mundo	129
1.5 Roger Munier: a paralisia da razão e o silêncio da consciência.....	145
1.6 Jean Mitry: a imagem como moldura e janela, ao mesmo tempo.....	163
2. DELEUZE: para além das imagens-movimento e das imagens-tempo.....	183
3. UM CERTO: CINEMA CONTEMPORÂNEO	
3.1 Claire Denis: a transgressão pela sensação.....	215
3.2 Pedro Costa: o corpo e suas potências	237
3.3 Tsai Ming-Liang: duração, corpo, exploração.....	257
3.4 Apichatpong Weerasethakul: à indeterminação de uma abertura.	277
Conclusão	299
Bibliografia	309
Filmes citados	327

Introdução

É noite. Tong e Keng passeiam de moto. Tong urina à beira de uma estrada deserta. Ao retornar ao parceiro, menciona algo sobre o dia seguinte. Keng o interrompe para cheirar a sua mão, esfregá-la delicadamente em seu próprio rosto. Tong diz não ter lavado a mão. Contracampo. Tong sorri um sorriso expansivo. O sorriso dá lugar a um olhar desejoso. Em plano médio, e, pouco depois, em *close*, Tong retribui o carinho. Mas já não apenas cheira a mão de Keng, como também a lambe intensamente. Depois de mais um plano-contraplano, ambos sorriem; Tong dá as costas a Keng e caminha sozinho inexplicavelmente em direção à escuridão absoluta da noite. Contraplano. Keng permanece no mesmo lugar e olha diretamente para o breu. Alguns segundos se passam. Uma música *pop* (*Straight*, da banda tailandesa Fashion Show) invade a diegese, substituindo a ambientação algo bucólica da faixa sonora até aquele momento. Embalado pela canção, Keng sorri andando de moto pelas ruas de sua pequena cidade. Planos em *travelling*, ainda conjugados com a música, nos mostram os carros que circulam por uma avenida, os mercados lotados, uma briga. Um dos briguentos arremessa uma garrafa na direção de Keng, da câmera, na nossa direção, como se estivesse sendo filmado à sua revelia. São fragmentos espontâneos, roubados da realidade sem seu consentimento, mas que me soam íntimos, amadores, pegajosos, verdadeiros. A noite cede lugar ao dia. Estamos agora na caçamba de uma caminhonete com Keng, seus companheiros de exército e a canção. Segue-se uma sucessão de *closes* e um plano recheado por uma mistura entre a poeira da estrada e a fumaça branca que sai do escapamento do veículo.

Essa é uma das sequências mais famosas de *Mal dos trópicos* (Sud Pralad, 2004), de Apichatpong Weerasethakul. Eu poderia, no entanto, ter escolhido outras cenas, de outros filmes realizados em diversas regiões do planeta. *Bom trabalho* (Beau Travail, 1999), de Claire Denis, por exemplo, começa com um *travelling* frontal de um muro desnivelado, deteriorado pelo tempo. Em tintas gastas, um

desenho de soldados em preto sobre um fundo vermelho. Na faixa sonora, o hino da legião estrangeira, unidade militar criada no século XIX para defender os interesses da França junto às suas colônias. Corte. Créditos. Corte. Uma boate. Luzes coloridas. Uma mulher manda um beijo para fora do quadro, anunciando a entrada da música *Kiss Kiss*, de Tarkan. Ela dança com uma altivez no olhar, uma espécie de confiança em estar no mundo, como uma presença sensível que se impõe por si mesma. A câmera caminha por entre corpos na pista de dança. Surgem alguns soldados. Apenas dois deles permanecem parados. Um soldado, acompanhando o refrão da música, manda um beijo para sua companheira. Corte. Título do filme. Corte. Um posto telefônico. Ao telefone, um senhor diz: “Olá, Djibouti”. Estamos na África. Da janela de um trem em movimento vejo o deserto, e, em seguida, os passageiros. A montagem nos devolve ao deserto, cuja substância, como que por osmose, toma para si todos os corpos. Uma sombra, duas, três... Soldados da legião aparecem sem camisa com os braços estirados ao céu. Cresce na faixa sonora *Billy Budd* (a canção tem o mesmo nome do livro de Herman Melville, no qual Denis se inspirou para fazer o longa), de Benjamin Britten. Os corpos rabiscam o espaço, cortam o vento, preenchem os planos, da terra ao céu. Corte para o mar azul. Uma sobreposição nos mostra uma carta sendo escrita. Estamos agora em um barco. *Closes*. Uma sequência de *closes*.

Algo diferente se passa nesses filmes. Privilegia-se deambulações, tempos frágeis, breves, quaisquer. Sensíveis ao menor movimento, porém pouco dispostos a hierarquizar as impressões e os elementos em cena. Cena? Talvez o termo não faça sentido. *Mal dos trópicos* e *Bom trabalho* são longas sistematicamente “em suspenso”: esvaziam-se os personagens, a trama e a narrativa de suas ancoragens mais comuns. Não se apreende nada. Nada além do que vejo e sinto. E me sinto ao mesmo tempo abandonado e como que carregado pelas mãos, pela música, pela atmosfera, por afetos e emoções. É difícil dizer exatamente onde os cineastas querem chegar, mas, em compensação, é evidente que algo, algum sentido, se avizinha. Um enigma, sem dúvida. Mas um enigma íntimo.

Em vez de estabelecer um contexto informativo, nos dando os elementos necessários para que nós nos orientemos em meio a uma história, essas sequências incidem sobre qualidades fundamentais do cinema que, embora sejam anteriores, tendem a ser anuladas por suas funções representativas, discursivas e narrativas: as variações de movimento e de luz, as cores e os sons, um processo de figuração constante, de constituição de atmosferas, tons, tonalidades e ritmos.

Uma espécie de hipnose nos é oferecida. As imagens e sons criam uma impressão de volume e densidade, e parecem sofrer diversas mutações, como se estivessem sendo esculpidas. A tela se torna uma espécie de porta entreaberta para o tempo e o espaço de cada plano.

Um cinema que aposta em uma experiência sensorial não mais ligada, como sublinha Erly Vieira Jr. (2012), a uma decantação/condensação ou, ao contrário, a uma desconstrução/negação do fio narrativo, “mas sim a uma lógica de diluição narrativa”¹ na paisagem, nos corpos. A imagem não mais se subordina à ação cênica, à organização plástica e dramática dos elementos de um filme, ou a um discurso ou ideologia específicos. Apichatpong e Denis estão longe do maneirismo, do hiper-realismo ou do esgarçamento das fronteiras da tecnologia, que tanto marcaram as décadas de 80 e 90. Estão também distantes do paradigma predominante no cinema moderno dos anos 60 e 70, que também se apegava aos corpos e a uma certa noção de sensorialidade, embora em meio a um ataque insistente e variado às noções de ficção e representação. Tatiana Monassa (2004) elabora:

se o cinema moderno rompeu o pacto de confiança entre o espectador e a imagem, dando origem a uma geração à qual era necessário refletir sobre a linguagem para refletir sobre o mundo, alguns caminhos do vasto e poliforme ‘cinema contemporâneo’ nos indicam uma volta à crença na imagem. Como uma afirmação de crença no mundo. A imagem cinematográfica como mediadora privilegiada entre o espectador, entregue ao prazer de se ir ao seu encontro, e o mundo, físico e vivo. Entregues às imagens que pulsam, podemos então pulsar junto com elas e senti-las em toda sua intensidade.²

Apichatpong e Denis jogam com a capacidade da nossa visão evocar os outros sentidos em uma convocação que os indetermina, que os confunde, sem exatamente apagar por completo suas distinções. Recupera-se uma certa tatilidade que parecia anestesiada no cinema mais recente. Um olhar háptico é instituído, não somente no sentido de uma bidimensionalidade e/ou de uma falta de profundidade visual, o que nos levaria a percorrer a superfície da imagem cinematográfica, bem como dos corpos em cena, mas também no que se refere à

1 VIEIRA JR., 2012: 16.

2 MONASSA, 2004.