

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

LEONARDO BOMFIM PEDROSA

**ERA UMA VEZ, ERA OUTRA VEZ...** A EXPERIÊNCIA DE MULTIPLICIDADE NO CINEMA  
CONTEMPORÂNEO

Porto Alegre  
2022

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

LEONARDO BOMFIM PEDROSA

**ERA UMA VEZ, ERA OUTRA VEZ:**

A EXPERIÊNCIA DE MULTIPLICIDADE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2022

LEONARDO BOMFIM PEDROSA

**ERA UMA VEZ, ERA OUTRA VEZ:**

A EXPERIÊNCIA DE MULTIPLICIDADE NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design – Famecos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

---

Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

---

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva – PUCRS

---

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza – PUCRS

---

Prof. Dra. Gabriela Machado Ramos de Almeida – ESPM-SP

---

Prof. Dr. Osmar Gonçalves – UFC

## Ficha Catalográfica

P372e Pedrosa, Leonardo Bomfim

Era uma vez, era outra vez.. : a experiência de multiplicidade no cinema contemporâneo / Leonardo Bomfim Pedrosa. – 2022.  
246 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Cinema contemporâneo. 2. Recomeço narrativo. 3. Multiplicidade.  
I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

## **AGRADECIMENTOS**

Cristiane Freitas Gutfreind, pelas orientações precisas que ajudaram a pavimentar o trabalho  
e pela amizade ao longo de tantos anos

Juliana Vieira Costa, pela inspiração amorosa e infinita.

Maria Cristina do Rego Monteiro Bomfim, pela compreensão sempre carinhosa desde o ano  
de 1984.

Luisa, Pietro, Rodrigo e Ricardo, quarteto fantástico.

Aos colegas do grupo de estudos Cinesofia, pelas trocas nos últimos quatro anos.

Aos professores Ricardo Timm, Carlos Alexandre Baumgarten, Francisco Rüdiger e  
Norman Madarasz, pelas aulas instigantes que certamente contribuíram para a  
construção desta pesquisa

## RESUMO

A tese *Era uma vez, era outra vez... A experiência de multiplicidade no cinema contemporâneo* investiga a recorrência de recomeços narrativos em filmes realizados após o centenário do cinema que provocam uma inquietação semelhante: um mesmo mundo pode existir de uma maneira diferente? Estruturada a partir da configuração metodológica de Alain Badiou (2002), a pesquisa explora os diálogos existentes entre um complexo virtualmente infinito de obras, que compreende títulos pertencentes a diferentes cinematografias, para compreender de que forma se dá a singularidade da abordagem contemporânea em torno do movimento do uno ao múltiplo. Em três capítulos de análise, buscamos compreender de que forma a experiência de multiplicidade é manifestada em diferentes categorias: 1) o *impulso xerazadiano* – relacionada ao excedente narrativo. 2) as *metamorfoses* – relacionadas ao momento em que acontece o recomeço ao longo da projeção. 3) a evocação da ideia do *uma sobre a outra* – relacionada à reprise de imagens que sugerem a existência de um cotejo entre diferentes narrativas no ventre de um mesmo filme.

**Palavras-chave:** cinema contemporâneo, recomeço narrativo, multiplicidade

## ABSTRACT

The thesis *Once upon a time, twice upon a time...* The experience of multiplicity in contemporary cinema investigates the recurrence of narrative reboots in films produced after the centenary of cinema that provoke a similar concern: is it possible that the same world exist in a different way? Structured from the methodological configuration of Alain Badiou (2002), the research explores the existing dialogues between a virtually infinite complex of works, which comprises titles belonging to different cinematographies, to understand how the singularity of the contemporary approach around the movement from the one to the multiple takes place. In three chapters of analysis, we seek to understand how the experience of multiplicity is manifested in different categories: 1) the Sherazadian impulse – related to the narrative surplus. 2) the metamorphoses – related to the moment when the reboot takes place along the projection. 3) the evocation of the idea of one over the other – related to the return of images that suggest the existence of a comparison between different narratives in the womb of the same film.

**Key-words:** contemporary cinema, narrative reboot, multiplicity

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>p.9</b>
1. O alarme das interrogações.....	p.10
2. O arame da investigação.....	p.15
<b>1. ERA UMA VEZ... ..</b>	<b>p.26</b>
1. O impulso xerazadiano.....	p.28
2. Depois de todas as histórias.....	p.43
3. <i>Las habladurías del mundo</i> .....	p.52
4. Xerazade multiplicada.....	p.62
5. O risco do infinito .....	p.70
6. O esplendor do <i>era uma vez</i> .....	p.80
<b>2. METAMORFOSES.....</b>	<b>p.105</b>
1. As veredas das histórias.....	p.107
2. As curvas da estrada.....	p.124
3. Um filme que morre.....	p.146
4. O esplendor das metamorfoses.....	p.160
<b>3. ERA OUTRA VEZ... ..</b>	<b>p.178</b>
1. Uma sobre a outra.....	p.180
2. Um mundo com dois sóis.....	p.204
3. O esplendor do <i>era outra vez</i> .....	p.222
<b>APONTAMENTOS FINAIS.....</b>	<b>p.236</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>p.242</b>
<b>FILMOGRAFIA SELECIONADA.....</b>	<b>p.245</b>



## INTRODUÇÃO

**“La verità non sta in un solo sogno,  
ma in molti sogni”**

Da *“Le Mille e Una Notte”*

## 1. O ALARME DAS INTERROGAÇÕES

É difícil rememorar precisamente o cronograma dos impulsos que acabam dando vida a uma pesquisa. Em retrospectiva, podemos pensar em inúmeras ocasiões que dispararam o alarme das interrogações: sessões de cinema, debates, leituras, congressos, corredores, mesas de bar... O marco zero, entretanto, o momento exato em que uma inquietação suave se torna uma missão maior, permanece incerto nas armadilhas da memória. Entre tantas possibilidades resgatadas das anotações, escolhemos como marcador do início desta investigação um filme que não existe. Ou, para sermos mais exatos com as artimanhas do pensamento, um filme que aconteceu.

Aconteceu no dia 9 de novembro de 2016, um domingo, em um programa de curtas-metragens do festival Cine Esquema Novo, na sala de exibição da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre. Naquela tarde foram apresentadas duas obras do jovem realizador brasileiro Leonardo Mouramateus: *História de uma Pena* (2015) e *A Festa e os Cães* (2015). A exibição em sequência, exatamente nessa ordem, destacou a combinação que pode ser estabelecida entre os curtas lançados no mesmo ano e sugeriu-nos o atrevimento de pensá-los como um filme único de quase 60 minutos.

*História de uma Pena* concentra-se basicamente em situações vividas por uma turma em uma das últimas aulas do ano – há alguns deslocamentos que levam a narrativa a outros tempos e espaços, assim como uma longa cena de abertura dedicada a um casal namoriscando na relva, mas o coração do filme é o espaço da sala onde acontecem os atritos do pequeno grupo de alunos com o professor de literatura. Já *A Festa e os Cães*, que tem como ponto de partida justamente as imagens e os relatos das filmagens de *História de uma Pena*, é construído a partir da junção entre monólogos e conversas em voz *over* e uma série de fotografias de festas, apresentadas uma a uma em sequência, como se estivéssemos diante de um álbum de retratos. O próprio diretor recorda, a partir das imagens registradas pela máquina fotográfica “comprada em vinte de dezembro de 2013, no meio das filmagens de um curta-metragem”, acontecimentos vivenciados por um grupo de jovens amigos em um tempo e um lugar que ficaram para trás – logo saberemos que ele está trocando Fortaleza por Lisboa. A partir do momento em que a narração solitária ganha a companhia de outras vozes, a memória das noitadas torna-se coletiva.

Os retratos dos corpos festivos parecem seduzir as palavras daqueles que narram suas histórias e desviam a ameaça da nostalgia melancólica. A memória coletiva transborda, ao longo da narrativa, em uma pulsação vibrante cheia de frescor juvenil.

Os dois curtas-metragens são notavelmente diferentes num sentido estético. *História de uma Pena* filia-se claramente a uma tradição cinematográfica calcada na hegemonia do trabalho de encenação e da dramaturgia, apesar de não manter um estilo fixo ao longo da duração – há cenas, como a já citada do casal que namora, construídas em um só plano conjugando a movimentação da câmera e dos corpos; os momentos na sala de aula, por exemplo, são estruturados a partir de uma decupagem que estabelece, a partir da relação entre campo e contracampo, o choque conflituoso entre professor e alunos. Em *A Festa e os Cães*, como observado, há durante quase toda a duração o jogo entre palavra e imagem a partir dos relatos narrados e das fotografias mostradas – no fim, uma única cena mostra o realizador conversando com seu primo a respeito de uma canção.

Apesar das diferenças evidentes entre os filmes, percebe-se uma aproximação imediata num aspecto temático: ambos estão mergulhados em um mesmo universo, o da juventude, em um mesmo contexto, o coletivo. Há, em suma, dois retratos de uma turma de amigos, dois filmes de “galera”; e como as fotografias iniciais de *A Festa e os Cães* reapresentam, de uma maneira nova, personagens e espaços que já foram vistos em *História de uma Pena*, surge a impressão de que o segundo curta-metragem propõe um recomeço: a narrativa do universo juvenil coletivo a partir do espírito da curtição vaidosa, exacerbado na relação provocativa com o professor<sup>1</sup> no primeiro curta, parece recomeçar, no segundo filme, a partir das confissões do diretor que foi embora e agora desata suas lembranças festivas. Nesse recomeço, muda-se o tom (da vitalidade descompromissada à rememoração solitária), muda-se o tempo (do presente intenso ao encontro com o passado), muda-se a forma (da encenação dedicada ao corpo em movimento dos personagens às imagens estáticas em torno dos movimentos desses mesmos corpos). Mas, no fim de tudo, entre tantas diferenças visíveis, há algo que permanece na relação entre esses dois retratos de uma geração.

Combinadas, essas obras imaginadas como um só filme que apresenta duas variações de olhar a respeito de uma mesma geração de jovens, estabelecem a perturbação matricial

---

<sup>1</sup> O professor, relativamente jovem em comparação aos alunos, reaparece nas fotografias iniciais do segundo filme como o ator que festeja ao lado dos outros atores que interpretavam seus desafetos no primeiro.

daquilo que abordamos nesta pesquisa como a experiência de multiplicidade: é possível que um *mesmo* mundo exista de uma maneira *diferente*?



A juventude na sala de aula em *História de uma Pena* e nas fotografias de *A Festa e os Cães* de Leonardo Mouramateus

O entusiasmo com a interrogação vertiginosa proporcionada pelo filme imaginado de Leonardo Mouramateus abre-nos os caminhos para seguirmos a trilha desta introdução com outra obra que não existe. Não seremos os primeiros a aproximar os três longas-metragens realizados por Abbas Kiarostami na cidade de Koker, *Onde Fica a Casa de Meu Amigo* (Khaneh-ye doost kojast?, 1987), *E a Vida Continua* (Zendegi va digarhich, 1992) e *Através das Oliveiras* (Zire darakhatan zeyton, 1994), tomadas como uma espécie de trilogia à revelia de seu realizador.

O primeiro filme, uma elegia à simplicidade num momento em que o cinema coloca em perspectiva uma ideia de esgotamento (AUMONT, 2009), apresenta a missão de um pequeno garoto que precisa encontrar a casa de um colega da escola e devolver a ele um caderno. No segundo filme, há um diretor de cinema que deseja, ao lado do filho, reencontrar os atores que interpretaram os garotos da obra de 1987, numa região do país destruída por um terremoto. O terceiro filme gira em torno de repetições de uma cena aparentemente não tão importante de *E A Vida Continua*. Nela, um dos atores amadores

do vilarejo não consegue realizar adequadamente a ação ficcional porque está apaixonado de verdade pela atriz. Novamente a questão nos chacoalha: um *mesmo* mundo (neste caso, a ficção construída por Kiarostami com os habitantes da cidadezinha daquela região, que inclusive reprisa imagens em outros contextos – a corrida de um personagem pelo ziguezague na montanha que liga um vilarejo ao outro, por exemplo) pode existir de uma maneira *diferente*, a partir das variações que cada filme propõe em relação ao anterior?

A partir desses recomeços possíveis de um mesmo universo, nos quais há sempre o movimento de transformar um personagem em um ator que interpreta um personagem, Kiarostami estabelece de um modo flagrante a experiência de multiplicidade: um filme torna-se outro que torna-se outro...



As reprises de imagens na trilogia Koker de Abbas Kiarostami

Se cavoucarmos a história do cinema, certamente encontraremos mais exemplos de filmes de um mesmo realizador que, ao serem combinados, são capazes de provocar a sensação de que estão recomeçando em uma obra diferente. Podemos pensar, por exemplo, no modo como o diretor Tsai Ming-liang, também nos anos 1990, recria diversas vezes o personagem interpretado por Lee Kang-sheng, estabelecendo uma relação de diferença e semelhança em uma série de filmes que não possuem uma conexão imediata num sentido

narrativo. Ou, ainda naquela década, em um projeto que busca deliberadamente a combinação entre dois filmes, *Smoking/No Smoking* (1993), de Alain Resnais, inspirado em textos do dramaturgo britânico Alan Ayckbourn. Nesse díptico francês, cada obra inicia da mesma maneira, com a mesma cena, mas uma decisão diferente da personagem (fumar ou não fumar um cigarro) levará cada narrativa<sup>2</sup> a uma sequência completamente diferente de acontecimentos.

Eis o alarme das interrogações. Se os recomeços que surgem a partir da combinação de filmes diferentes já são capazes de estimular pensamentos promissores sobre o modo como o cinema pode provocar aquilo que chamamos de experiência de multiplicidade, quando há esse acontecimento de fato em um único filme, as questões naturalmente se amplificam.

Não citamos, cabe destacar, os exemplos de Kiarostami e Mouramateus ao gosto do acaso. Eles têm uma importância introdutória porque identificamos a recorrência da ideia do recomeço narrativo dentro de um mesmo filme no espaço de tempo que compreende a finalização da trilogia iraniana – os anos imediatamente anteriores ao momento em que o cinema celebrará os sustos e as festas de seu centenário, evento que mobiliza olhares retrospectivos e especulações mil a respeito do futuro – e o lançamento dos curtas-metragens do jovem realizador brasileiro, já na segunda metade da década de 2010.

Essa é a perplexidade que nos mobiliza aqui, os recomeços narrativos que provocam um acontecimento disruptivo no ventre de uma mesma obra: um filme torna-se outro filme ao longo da projeção. *Era uma vez, era outra vez...*

---

<sup>2</sup> Para além desse jogo que estabelece possibilidades narrativas radicalmente diferentes entre os dois filmes, Resnais utiliza um recurso no interior de cada trama para acentuar a multiplicidade de alternativas em relação às histórias. O surgimento de uma cartela introduz várias vezes a expressão “ou então”, anunciando que as coisas poderiam acontecer de outra maneira, reconfigurando passagens da trama e mudando os destinos dos personagens.

## 2. O ARAME DA INVESTIGAÇÃO

*Era uma vez, era outra vez...* O que essa expressão curiosa, inquietante distorção dos abrelatas dos contos de fadas, nos diz em um primeiro encontro? A suspeita mais escancarada: não há apenas uma história a ser contada, mas duas. Pode-se vislumbrar, a partir dessa hipótese, a figura da criança sedenta por histórias que ignora o avançar da noite e exige mais e mais e mais do acervo fabular de seus pais. Esse é o primeiro ponto que nos chama atenção, a expressão nos faz pensar, instantaneamente, na existência de uma multiplicidade de histórias. Enfrentando as palavras com uma volúpia maior, notamos uma presença tão estranha como significativa: estamos diante basicamente da mesma expressão, mas com uma substituição notável; entre o *era* e a *vez*, o *uma* cede seu lugar a *outra*. A própria configuração da linguagem favorece a impressão de que há um acontecimento mais sinuoso do que a simples multiplicação de uma narrativa. Pois nessa fricção entre *uma* e *outra*, há também a sugestão de uma interrupção e de um recomeço. Para existir a *outra*, a *uma* deverá abandonar o palco? Podemos reformular a situação descrita acima e pensar em uma mãe que, para a surpresa da criança que deseja ouvir uma história antes de dormir, não termina aquilo que começou e, no meio da sua narração, promove um acontecimento: um recomeço narrativo que reconfigura tudo aquilo que estava apresentado em um jogo contraditório de repetições e diferenças, variações e semelhanças, continuidades e descontinuidades, tornando nebuloso o que de fato é *uma* e *outra*.

Nesta primeira tentativa de desatar um nó teórico provocado pela expressão que dá título ao trabalho, encontramos uma série de definições que nos acompanharão ao longo da aventura. Recomeço narrativo; multiplicidade; *uma sobre a outra*; acontecimento, todos os “jogos” contraditórios mencionados. Tais definições, ainda enigmáticas nestes primeiros suspiros, são protagonistas recorrentes do trabalho e naturalmente serão complexificadas a partir do encontro com as obras ao longo dos capítulos. Neste momento introdutório, propomos um primeiro passo no desvelamento do enigma ao percorrer os filmes que conduzirão o nosso pensamento.

Retomando a atenção à expressão *era uma vez, era outra vez*, o coração desta pesquisa, podemos pensar de imediato na recorrência que nos mobiliza, a quantidade notável de filmes realizados após o centenário do cinema que provocam uma inquietação

semelhante: o que começa não termina, há uma interrupção no curso natural da obra, que acaba tornando-se outra. Chama a atenção o fato dessa recorrência ser encontrada em obras realizadas em contextos muito diferentes, como Tailândia, Coréia do Sul, Estados Unidos, Irã, Portugal, Argentina, Filipinas, China, Brasil, algo que nos leva a pensar em uma espécie de surto, um fenômeno num primeiro olhar inexplicável que aproxima universos estéticos muito distintos, em alguns casos até mesmo opostos, nesse traço comum: a concretização de um ou mais recomeços narrativos ao longo da projeção.

A primeira linha traçada no nosso mapa, portanto, é a dos recomeços narrativos. De que maneira identificamos esse acontecimento, a interrupção de uma narrativa que havia iniciado e o surgimento de outra, no ventre de um mesmo filme? Na paisagem contemporânea, há algumas obras que naturalmente se impõem. *Mal dos Trópicos* (Sud Pralad, 2004), do tailandês Apichatpong Weerasethakul, e *Certo Agora, Errado Antes* (Jigeumeun Matgo Geuttaeneun Teullida, 2015), do sul-coreano Hong Sang-soo, por exemplo, clamam-se como exemplos evidentes porque apresentam recomeços narrativos literais. No filme tailandês, a interrupção inesperada da narrativa que foi iniciada em torno do romance de um soldado e um camponês, na metade exata da duração, marcará o início de outro filme, com um novo título, novos créditos, mas com os mesmos atores, metamorfoseando aquela história de amor. No filme coreano, a estratégia é semelhante: o desfecho abrupto da narrativa, também na metade, provocará o ressurgimento dos créditos iniciais, com uma variação discreta em relação ao título apresentado (em português, *Certo Antes, Errado Agora/Certo Agora, Errado Antes*, no título internacional, *Wrong Then, Right Now/Right Now, Wrong Then*), que promove o recomeço da trama, o encontro fortuito entre um cineasta e uma jovem pintora, com um novo desenrolar.





Os dois créditos iniciais de *Mal dos Trópicos* e *Certo Agora, Errado Antes*

Marcados pelo recomeço narrativo literal, *Mal dos Trópicos* e *Certo Agora Errado Antes* acabam partidos ao meio, divididos em duas partes<sup>3</sup> mais ou menos na metade de suas durações. O que era um torna-se dois, a unidade repentinamente torna-se uma multiplicidade. Outros exemplos que utilizam estratégias diferentes (nem sempre provocando a ruptura na metade exata da projeção) podem ser mencionados. A aparição tardia dos créditos iniciais, por exemplo, marca o recomeço e a divisão de filmes como *Eternamente Sua* (Sud Sanaeha, 2002), de Apichatpong, *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional* (Maicling película nañg ysañg Indio Nacional, 2005), do filipino Raya Martin, e *Longa Jornada Noite Adentro* (Di qiu zui hou de ye wan, 2018), do chinês Bi Gan. Da mesma forma, podemos identificar o recomeço narrativo com o surgimento de uma reprise do início do filme – a cena inaugural, no caso de *Síndromes e um Século* (Sang sattawat, 2006), de Apichatpong, uma fala de abertura, no caso de *Ostinato* (2021), da brasileira Paula Gaitán; a cena final, em *O Tango do Viúvo e Seu Espelho Deformador* (El tango del Viudo y su Espejo Deformante, 2020), dos chilenos Raúl Ruiz e Valeria Sarmiento.

<sup>3</sup> Uma interlocução importante na realização desta pesquisa foi a tese em andamento de Pedro Henrique Villela de Souza Ferreira, doutorando da Universidade Federal Fluminense, em torno das formas narrativas dípticas no cinema contemporâneo.

Outros filmes “divididos em dois” sinalizam o recomeço a partir de cartelas de texto, como em *A Cara que Mereces e Tabu* (2012), do português Miguel Gomes, *À Prova de Morte* (Death Proof, 2007), do norte-americano Quentin Tarantino, que subvertem a estruturação em capítulos e a sugestão de elipses para anunciar seus recomeços. Mesmo quando não há uma identificação textual – cartelas, títulos, créditos – algum acontecimento narrativo pode identificar o recomeço, como em *Conto de Cinema* (Geuk Jang Jeon, 2005), de Hong Sang-soo, que divide o filme a partir da saída de uma sessão de cinema; *Na Missão, Com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas, que divide o filme em um sentido oposto, a partir da montagem de uma sessão de cinema; *Estrada Perdida* (Lost Highway, 1997) e *Cidade dos Sonhos* (Mulholland Dr., 2001), de David Lynch, que promovem seus recomeços a partir de metamorfoses dos personagens principais relacionadas a acontecimentos misteriosos.

Ao analisar a divisão em dois na filmografia de Hong Sang-soo, Joachim Lepastier (2012, p.20) observa uma característica que consideramos comum a todas as obras mencionadas. Nesses filmes, aponta o autor francês, “a história parece voltar para trás, ou mesmo recomeçar para repetir-se com nuances surpreendentes”. Retomamos a impressão descrita no início deste capítulo diante da relação de repetição e diferença entre “era uma vez” e “era outra vez”. A ideia da “repetição surpreendente”, ou seja, de algo que nos assombra justamente porque conjuga uma familiaridade – um *já visto* – com o inesperado – um *já visto* –, faz com que os recomeços narrativos nos levem justamente à interrogação matricial desta pesquisa em relação à experiência de multiplicidade: um mesmo mundo pode existir de uma maneira diferente?

Nesse contexto, é preciso lembrar que os filmes partidos ao meio ou divididos em duas partes, ou seja, que fazem esse movimento do uno ao duo, não representam a única estratégia estabelecida para que um recomeço narrativo surja ao longo da projeção. Há obras, por exemplo, que acabam partidas em três – *Antônio Um Dois Três* (2017), do brasileiro Leonardo Mouramateus, *A Visitante Francesa* (Da-Reun Na-Ra-e-Suh, 2012), de Hong Sang-soo, *Três Aventuras de Brooke* (Xing Xi De San Ci Qi Yu, 2018), da chinesa Yuang Qing; em quatro – *O Filme de Oki* (Ok-hi-eui Yeonghwa, 2010), de Hong Sang-soo. Ou mesmo em uma multiplicidade ainda maior, difícil de ser quantificada, como na coleção de histórias litorâneas de *Balneários* (Balnearios, 2002), no acúmulo de ficções de *Histórias Extraordinárias* (Historias Extraordinarias, 2008) e em *La Flor* (2018), que apresenta uma série de narrativas diferentes interpretadas pelo mesmo grupo

de atrizes, todos dirigidos pelo argentino Mariano Llinás. Ou nas metamorfoses narrativas personificadas pelas performances sucessivas do protagonista de *Holy Motors* (2012), do francês Leos Carax, nos três volumes do projeto orgulhosamente xerazadiano de Miguel Gomes, *As Mil e uma Noites* (2015), ou em *Objeto Misterioso ao Meio-dia* (Dokfa nai neuman, 2000), de Apichatpong, que multiplica o “era uma vez” a partir de um jogo narrativo composto por diferentes narradores.

Há alguns casos mais complexos que escapam de uma categorização mais restrita. *Cópia Fiel* (Copie Conforme, 2010), do iraniano Abbas Kiarostami, por exemplo, é um filme que pode ser compreendido a partir da divisão em duas partes, sinalizada por um acontecimento disruptivo que promove um recomeço narrativo, e ao mesmo tempo, como um filme que, a partir de um determinado ponto, sugere um novo recomeçar a cada cena. O já citado *Tabu* é dividido em duas partes, há cartelas que sinalizam quando estamos assistindo ao “paraíso” e ao “paraíso perdido”, mas existe um pequeno prólogo, uma narrativa que introduz um universo, que não pode ser desconsiderado. Em um sentido oposto, há *Jauja* (2014), do argentino Lisandro Alonso, que configura seu recomeço e sua divisão na sequência final, algo que pode sugerir a confusão entre o recomeço narrativo e a aparição de um epílogo onírico.

As estratégias são diferentes e serão esmiuçadas nos capítulos da tese, mas a inquietação provocada pelas obras é basicamente a mesma: nesse jogo entre “era uma vez” e “era outra vez”, ao longo da projeção somos desafiados pela sensação de vertigem: é preciso rever, recontextualizar, revisitar e ao mesmo tempo estabelecer novas relações, pensar novas configurações.

A inquietação provocada pela experiência de multiplicidade, portanto, escancara seu jogo de contradições. Começamos pelo que é mais evidente: se nesse recomeçar narrativo, um mundo pode existir de uma outra maneira, ele naturalmente já não é mais o mesmo. Mas, em contrapartida, se essa nova narrativa que irrompe nos faz pensar em permanências, ganha corpo essa hipótese de contradição, um aspecto central da pesquisa. O recomeço narrativo dos filmes que engendra a experiência de multiplicidade nos faz *rever* um mundo que já é *outro*.

O objetivo desta pesquisa, portanto, é investigar as manifestações da experiência de multiplicidade no período contemporâneo a partir das relações que podem ser estabelecidas entre filmes pertencentes a diferentes cinematografias que apresentam

recomeços narrativos. Estudaremos, no avançar dos três capítulos seguintes, as minúcias de cada recomeço apresentado preliminarmente nesta introdução para compreender o modo como cada filme abre a possibilidade de pensarmos na concretização de diferentes realidades de um mesmo mundo.

Surge, então, uma vocação importante da pesquisa: quais as relações que podem existir entre esses filmes realizados em contextos tão diferentes que se aproximam pelo modo como estabelecem recomeços narrativos e provocam a experiência de multiplicidade? Trata-se de uma pergunta que obrigatoriamente nos leva a outra com uma necessidade metodológica: qual a forma mais apropriada para estudar a relação entre filmes tão diversos que comungam um desejo semelhante, mas seguem como objetos estéticos diferentes?

O grande desafio de uma pesquisa que trabalha a relação entre cenas e imagens, a partir de uma quantidade ilimitada de obras (não estamos analisando um gênero, nem uma produção específica de um país ou de um diretor), é o de estruturar uma forma que não anule justamente as diferenças que existem entre elas. Nesse sentido, uma passagem do *Pequeno manual de inestética* (2002), de Alain Badiou, nos oferece um correspondente metodológico ideal para dar conta justamente da problemática da multiplicidade a partir da relação entre uma multiplicidade de filmes que se apresenta.

Uma configuração não é nem uma arte, nem um gênero, nem um período ‘objetivo’ da história de uma arte, nem mesmo um ‘dispositivo’ técnico. É uma sequência identificável, iniciada por um acontecimento, composta de um complexo virtualmente infinito de obras, que nos permite dizer que ela produz, na estrita imanência à arte que está em questão, uma verdade dessa arte, uma verdade-arte. (BADIOU, 2002, p. 25)

A referência da metodologia proposta por Badiou é importante porque ela permite que esse conjunto de filmes seja pensado como “uma sequência identificável”, ou seja, a partir da recorrência do recomeço narrativo que engendra a experiência de multiplicidade em obras diversas. Não estamos interessados em deflagrar uma análise minuciosa de duas ou três obras supostamente representativas dentro do nosso problema de pesquisa, mas em pensar nos elementos que podem contribuir para a questão central a respeito dos recomeços e da multiplicidade. Nessa perspectiva, o “complexo virtualmente infinito de obras” favorece a realização de um trabalho que almeja a relação não hierárquica entre os

filmes (não há um filme mais importante do que o outro, ao mesmo tempo não há obrigação de que todos ocupem um mesmo espaço da pesquisa), assim como possibilita a investigação de diálogos possíveis com outras imagens de momentos anteriores da história do cinema. Por não ficar restrita a um “período objetivo da história de uma arte”, a configuração metodológica apresenta-se como exemplar porque nos dá a oportunidade de pensar não apenas na relação existente entre as obras contemporâneas, o cerne desta pesquisa, mas também de articular relações com imagens e narrativas realizadas nos mais diferentes períodos e contextos. Esse movimento de ida e vinda dentro da história do cinema indicado pela metodologia de Badiou é essencial porque as imagens e as narrativas não existem isoladas; pelo contrário, fazem parte de um universo maior repleto de complexidades.

Também propomos, tendo como referencial o mesmo texto de Badiou, o entrelaçamento sem hierarquias determinadas a priori dos pensamentos descobertos na teoria e nas obras filmicas. “Uma configuração é pensável na junção do processo efetivo da arte e das filosofias que a apreendem”, afirma o autor (p.25). A investigação será feita não apenas simultaneamente à reflexão a respeito dos filmes, mas *a partir* do que os filmes apresentam. Com isso, acreditamos que o processo de descobertas se torna mais orgânico e estimulante – e que as obras analisadas permanecem de fato as protagonistas da pesquisa ao longo dos capítulos, distantes daquilo que nos parece como uma vítima indefesa à espera da aplicação de conceitos pré-estabelecidos. De um modo mais objetivo, não queremos espremer o suco dos filmes para que eles simplesmente confirmem a possibilidade dos conceitos identificados ao longo deste capítulo. A pesquisa se dá a partir do entrelaçamento dos conceitos e dos filmes.

Deste modo, o “complexo virtualmente infinito de obras” definido por Badiou se refere tanto às obras teóricas como às obras cinematográficas estudadas. Parece-nos, por fim, a metodologia ideal porque nos permite organizar uma pesquisa sobre a multiplicidade a partir da multiplicidade, sem que terminemos perdidos em um labirinto sem fim.

Essa organização dentro da multiplicidade é possível porque a configuração metodológica também favorece a estruturação dos capítulos de análise da pesquisa. Todos seguirão a mesma lógica sugerida por Badiou: há um “acontecimento inicial” (a investigação da relação entre imagens ou sequências realizadas no período contemporâneo), que abrirá o caminho para que cada capítulo desenvolva o seu “complexo virtualmente infinito de obras”, a partir da relação dessas imagens iniciais com outras imagens da história do

cinema. É dessa forma que encontraremos a sequência identificável de obras e a configuração artística de cada capítulo.

Para estruturar os capítulos da pesquisa, utilizamos como inspiração uma cena exemplar<sup>4</sup> encontrada na segunda parte de *A Cara Que Mereces*, filme de Miguel Gomes. Na cena, descobrimos a intervenção zangada de um personagem, um rapaz que se incomoda com a vertigem promovida pela história contada pelo amigo. Ele reclama: “não me vais contar outra história sem que eu saiba o fim desta!”. O incômodo surge em razão do modo como aquelas narrativas se interrompem e recomeçam – dentro da história sempre há algum personagem que inicia outra narrativa e assim por diante sem que nenhuma chegue ao desfecho. Como Xerazade diria a um Rei de instinto assassino, faminto pelo fim das delícias narrativas que oferecem as noites ao infinito, a resposta daquele que conta a história sem fim tem ar de repreensão e um fôlego questionador a respeito da própria ontologia narrativa: “ora, é preciso ter paciência para ouvir uma história, senão bastaria contar o início e o fim”.

O que tanto incomoda esse personagem ouvinte – e possivelmente o espectador do filme – é que cada relato se abre a outro relato e assim surge a sugestão de um recomeçar interminável a partir de uma multiplicidade que transborda. Porque diante da pergunta central (um *mesmo* mundo pode existir de uma maneira *diferente*?) é preciso ter a consciência de que jamais encontraremos um limite que dê os contornos definitivos a este mundo. Em um processo de decupagem dessa frase que tanto nos impacta, então, encontramos caminhos possíveis para os três capítulos de análise da tese, que trabalharão categorias importantes da questão da experiência de multiplicidade.

1) *não me vais **contar** outra **história** sem que eu saiba o fim desta*

### **O impulso xerazadiano: o excesso, a abundância**

Investigaremos no primeiro capítulo da pesquisa, intitulado **Era uma vez**, a relação da experiência de multiplicidade com *o excesso de narrativas* que surge dentro de um mesmo filme, aquilo que chamamos de impulso xerazadiano. A recorrência dos recomeços

---

<sup>4</sup> A cena será analisada detalhadamente no primeiro capítulo.

narrativos que engendra a multiplicidade está relacionada a manifestação de um desejo voraz, até mesmo insaciável, pelo ato de narrar histórias?

O acontecimento inicial da configuração metodológica deste capítulo é uma cena de *Histórias Extraordinárias*, do argentino Mariano Llinás, que promove um recomeço narrativo a partir de uma mesma história que é narrada duas vezes.

A partir disso, seguiremos a sequência da configuração do capítulo propondo relações entre outras obras contemporâneas como *Balneários*, do mesmo diretor, *Objeto Misterioso ao Meio-dia*, de Apichatpong Weerasethakul, e *Jauja*, de Lisandro Alonso, tendo como ponto de partida teórico as indagações do pesquisador espanhol Horacio Muñoz Fernández (2017), que identifica um problema relacionado ao cinema pós-2000: como contar uma história depois de ter visto e lido todas as histórias?

## 2) *não me vais contar outra história sem que eu saiba o fim desta*

### **As metamorfoses: a interrupção, o recomeço**

Na continuidade da pesquisa, investigaremos o fato de que precisamos lidar com uma interrupção causada pelo recomeço narrativo, que nos leva ao grande paradoxo da experiência de multiplicidade no período contemporâneo. O desejo pela multiplicidade parece ser tão grande que as diferentes narrativas transbordam, chocam-se, repetem-se e, no fim, parecem nunca terminar. O segundo capítulo, intitulado **Metamorfoses**, é dedicado justamente ao momento em que uma interrupção anuncia uma metamorfose fílmica dentro das obras.

O acontecimento inicial da configuração metodológica deste capítulo é a cena de *Tabu*, de Miguel Gomes, que estabelece uma passagem surpreendente entre um universo narrativo a outro que concretiza uma metamorfose fílmica. Seguiremos a sequência da configuração analisando outros momentos de metamorfose, em filmes como *Estrada Perdida*, de David Lynch, *Eternamente Sua*, de Apichatpong Weerasethakul, e *A Cara Que Mereces*, de Miguel Gomes. A partir disso, tendo como referência as definições de Alain Badiou (2013) e Jacques Derrida (2012) sobre o conceito de acontecimento, colocaremos em relação outros momentos da história do cinema que também apresentam esse aspecto, investigando de que forma cada filme presente na configuração lida com as suas interrupções, seus recomeços e suas metamorfoses.

3) *não me vais contar **outra história** sem que eu saiba o fim desta*

### **Uma sobra a outra: a sobreposição, o cotejo**

Depois de compreendermos de que forma o desejo pela multiplicidade se manifesta, e como os acontecimentos interrompem uma narrativa e favorecem o surgimento de uma metamorfose fílmica, encararemos a relação entre os diferentes mundos presentes em um mesmo filme. Compreender como se dá o jogo contraditório entre o que se torna diferente e o que permanece semelhante nos filmes que provocam a experiência de multiplicidade é o objetivo do terceiro capítulo, intitulado **Era outra vez**.

O acontecimento inicial da configuração metodológica é uma cena de *Cidade dos Sonhos*, de David Lynch, que promove uma reprise com variações notáveis de um plano já visto no filme, sugerindo a ideia de que há uma imagem sobre a outra e, conseqüentemente, uma narrativa sobre a outra. Nessa relação proposta, essas imagens se sobrepõem, se chocam, se cotejam?

Seguiremos a sequência da configuração analisando outros filmes que evocam essa mesma reprise diferente, como *Síndromes e um Século*, de Apichatpong, *Certo Agora, Errado Antes*, de Hong Sang-soo, e *Antônio, Um, Dois, Três*, de Leonardo Mouramateus. A partir disso, trabalharemos o diálogo desses filmes com outros momentos da história do cinema que também engendram recomeços narrativos, tendo como norte teórico as investigações de Gilles Deleuze (2007) a respeito do surgimento de um novo estatuto da narração no cinema moderno, a partir das veredas abertas por Jorge Luís Borges em torno da coexistência de diferentes mundos narrativos em uma mesma obra.

\*\*\*

Encontramos um paralelo cinematográfico à configuração metodológica sugerida por Badiou em um dos grandes momentos do cinema moderno, quando o italiano Pier Paolo Pasolini abraça o risco do infinito em sua versão de *As Mil e Uma Noites* (*Il Fiore delle mille e una notte*, 1974). A primeira imagem do filme destaca, em uma cartela, uma frase reveladora que reaparecerá em uma das narrativas: “A verdade não está em um sonho apenas, mas em muitos sonhos”. É, exatamente, a nossa crença diante da multiplicidade



de filmes que se oferece à pesquisa. Se em um primeiro momento aproximamos, nos acontecimentos iniciais de cada capítulo, os filmes contemporâneos a partir do que há em comum entre eles, a recorrência de recomeços narrativos, a nossa ideia é a de que, ao longo da pesquisa, seja possível encontrar as dissonâncias, as particularidades e as contradições dentro das sequências identificáveis da configuração. É como uma festa: no primeiro capítulo, a pesquisa situa-se naquele momento em que o álcool ainda não está devidamente integrado ao corpo dos convidados; as “verdades dessa arte”, para ficarmos com a definição de Badiou, não estão totalmente explícitas. Haverá sugestões, insinuações, hipóteses, mas ainda são todos amigos, os convidados estão todos próximos. Mas no decorrer dos capítulos surgirão as imprescindíveis diferenças; os atritos teóricos que dão sentido a uma pesquisa que pretende compreender a configuração defendida por Badiou, ampliando o entendimento a respeito da experiência de multiplicidade no período contemporâneo e sua relação com a história do cinema.



# CAPÍTULO 1 - ERA UMA VEZ...



Tudo começa com uma história. O desaparecimento misterioso de uma mulher em uma cidadezinha argentina, uma das inúmeras ficções impulsionadas pela máquina de narrar desenvolvida pelo diretor Mariano Llinás em *Histórias Extraordinárias*. Pensa-se, nesse filme marcado por uma pulsão de narrar aparentemente inesgotável, imediatamente na figura de Xerazade, a mulher que enfeitiçou um rei sanguinário a partir de um incessante compartilhamento de histórias sedutoras ao longo de mais de mil noites. A premissa do *Livro das Mil e uma Noites*, coleção de contos originárias do Oriente Médio e do sul da Ásia, compiladas em língua árabe a partir do século IX, nos coloca diante dessa figura inspiradora: a narradora que nunca para de narrar. Era uma vez, era outra vez, era outra vez, era outra vez...

Tomado pela influência da figura mítica dos contos árabes, o primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado *Era uma vez...*, investiga – a partir de diferentes abordagens – como a pulsão de narrar engendra a experiência de multiplicidade no período contemporâneo. O impulso xerazadiano, a sede de compartilhar histórias, estabelece um excedente, um transbordamento que favorece o surgimento repentino de recomeços narrativos. Surge, assim, a condição para que uma história se torne outra história.

Uma sequência de *Histórias Extraordinárias* em torno de uma mesma história que é narrada duas vezes, mas de maneiras completamente diferentes, marca o acontecimento inicial da configuração metodológica, que encontra na paisagem contemporânea outros exemplos tomados pelo impulso xerazadiano, como *Balneários*, também de Llinás, *Objeto Misterioso ao Meio-dia*, de Apichatpong Weerasethakul, e *Jauja*, de Lisandro Alonso. Com essas obras em foco, investigaremos de que modo o cinema contemporâneo que provoca a experiência de multiplicidade se relaciona com o período identificado como “pós-narrativo” (MUÑOZ FERNÁNDEZ, 2018), suspostamente marcado pela sensação de esgotamento em relação às possibilidades narrativas.

No filme de Llinás em torno nos balneários argentinos, o que engendra a multiplicidade é a presença de vozes narradoras que exibem uma coleção orgulhosa de histórias heterogêneas a respeito de um mesmo imaginário. No filme de Alonso situado no deserto patagônico, é a especulação narrativa de diversos personagens que abre a possibilidade para que aquele mundo se torne uma multiplicidade de mundos. No filme de Apichatpong

que percorre diversos territórios tailandeses, trabalha-se com a multiplicação dos narradores de uma história que, conseqüentemente, deixa de ter apenas uma linha narrativa.

A continuidade do capítulo desloca as reflexões em torno da relação entre o excedente narrativo e a experiência de multiplicidade em um movimento em direção às primeiras décadas do cinema. Busca-se compreender de que forma a relação com a multiplicidade e o conseqüente risco do infinito apareceram como um problema a ser enfrentado pelas próprias obras já no início do século vinte.

Retornaremos ao contemporâneo, no fim do percurso deste capítulo, para analisar os projetos monumentais de Miguel Gomes, *As Mil e Uma Noites*, e Mariano Llinás, *La Flor*, e assim visualizar de que forma os dois realizadores propõem um gesto mais radical, uma tentativa limite em suas buscas pelo excedente narrativo ao mesmo tempo em que apresentam sinais de crise, de um esgotamento em relação às próprias pulsões. O esplendor do “era uma vez” torna-se também uma ameaça em relação ao compartilhamento infinito de histórias.

## **1. O IMPULSO XERAZADIANO**

Lola Gallo, 28 anos, casada com um vendedor de maquinaria agrícola, sem filhos, desapareceu sem deixar rastros nem mensagens. Um vizinho a viu sair de casa em seu próprio carro. Carregava uma mala. O carro apareceu abandonado em uma estrada secundária, a 50 quilômetros da cidade, sem sinal algum de violência. Desesperado, o marido declarou que a relação entre ele e a mulher era ótima. Nos dias seguintes, o caso é tomado por teorias estranhas e inúmeras hipóteses, mas não há conclusões. Lola Gallo desapareceu como se tivesse sido tragada pela terra. Um prestigiado comissário de polícia, Raúl Serafim, entra em cena e, ao interrogar o marido, descobre que: 1) eles não estavam legalmente casados e ela, aparentemente, nunca teve interesse nisso; 2) o marido declarava não saber nada do passado de Lola, apenas algumas recordações dispersas de sua infância e juventude; 3) ele tampouco conhecia seus pais ou alguém que os conhecia; 4) não havia fotos de Lola – ela não gostava de tirar fotografias e certa vez, ao descobrir que ele havia feito um retrato, queimou-o na hora ; 5) o marido não podia assegurar que

já tinha visto um documento da mulher, não sabia nem qual era o seu nome de fato. Depois de compartilhar todas essas informações, Serafim conclui exaltado, “não sabemos quem é essa mulher, nem onde está, nem como é sua cara, nem por que se foi, nem qual é a sua história, nem como se chama. Não sabemos nada”.

Esse emaranhado sentimental e misterioso é a premissa de uma das incontáveis narrativas de *Histórias Extraordinárias*<sup>5</sup>, obra que o cineasta argentino Mariano Llinás tirou da cartola em 2008. São mais de 4 horas de duração, distribuídas em três histórias centrais, divididas em dezenas capítulos que se desdobram em uma multiplicidade de veredas ficcionais. As três histórias, conduzidas por um *voz-over* onisciente (há pouquíssimos momentos em que escutamos as vozes dos personagens em cena), jamais se encontram e avançam paralelamente até o fim. A narrativa em torno do desaparecimento da mulher antecede o segundo intervalo, pouco depois na metade da duração da obra. Trata-se de uma notícia de jornal encontrada pelo protagonista de uma das histórias principais, um homem identificado como X (interpretado pelo próprio Llinás), que se envolveu de maneira inesperada em um caso de assassinato e agora vive escondido em um quarto de hotel.

As reportagens sobre o sumiço de Lola Gallo atizam a curiosidade e a imaginação desse homem confinado. O capítulo, importante destacar, abre com uma pequena narrativa criada pelo personagem a partir de sua única possibilidade de interação com o mundo: a observação da janela do seu quarto. Ele acompanha, ao longo de vários dias, os passeios de um homem e uma mulher e, interpretando gestos e situações, elabora uma breve história de amor protagonizada pelos dois. Em seguida, o narrador viverá a sua – de

---

<sup>5</sup> A apresentação do próprio Llinás (*Histórias Extraordinárias*. El Pampero Cine Dossier. em: [http://elpamperocine.com.ar/imagen/elpampero\\_dossier.pdf](http://elpamperocine.com.ar/imagen/elpampero_dossier.pdf) Acesso em 24 de nov. de 2021.) sobre *Histórias Extraordinárias*: Como se fosse uma enciclopédia sobre as clássicas ficções de aventura, este filme toma como princípio três pontos de partida clássicos. O primeiro: Um homem acidentalmente envolvido em um episódio de assassinato. O segundo: Outro homem (um burocrata da cidade), obcecado por outro homem, cuja vida se torna um quebra-cabeça cada vez mais problemático para ele. Terceiro: Um desafio ao estilo de Júlio Verne acontece em uma espécie de clube de cavalheiros no interior da Argentina. Esse desafio (um desafio remotamente científico) acaba envolvendo um terceiro homem em uma odisseia inesperada, através de um rio que atravessa a planície solitária. Esses pontos de partida (que, à maneira de Borges, combinam o universo dos pampas e o universo de Stevenson) constroem uma trama complexa e surreal; um enredo que de alguma forma inclui no mesmo universo *criollo* explosões que não ocorrem para ninguém no meio do campo, leões abandonados morrendo em prédios abandonados, histórias distantes da Segunda Guerra, histórias de amor e glória, histórias de homens brilhantes e homens esquecidos, histórias de homens esquecidos e brilhantes. Centenas de histórias, todas juntas em uma trama que, mais do que um filme, acabam formando uma espécie de ensaio sobre a ficção: Como funciona a ficção, de onde vem a ficção, para que serve realmente a ficção.

maneira platônica – com uma mulher que habita outro quarto do hotel (sua janela situa-se justamente em frente a dela). *Histórias Extraordinárias* já assinala nesses dois fiapos narrativos que antecedem a grande história do capítulo – o desaparecimento de Lola – aquilo que abordaremos ao longo deste capítulo como o impulso xerazadiano: a pulsão por narrar. Confinado e solitário, o personagem *mata o tempo* inventando histórias para ele mesmo; é, simultaneamente, o rei faminto pelas delícias narrativas e a Xerazade que é convocada a contá-las.

A grande história do capítulo em torno do desaparecimento da mulher, o momento em que o impulso xerazadiano do personagem encontra o impulso xerazadiano do filme, vem com a inspiração da notícia de jornal. X vislumbra, rapidamente, uma possibilidade de relação entre esse caso e o crime com o qual se envolveu. Tomado por uma obsessão, o personagem inicia uma investigação combinando informações obtidas nos jornais e algumas suspeitas pessoais. É como se montasse o cenário para que pudesse criar a melhor narrativa possível. Depois de alguns dias de elocubração, X mata a charada (“a história está completa”) e, ao saber que a mulher havia reaparecido, decreta, “Lola Gallo enganou a todos, menos a mim”. Menos ao *criador* da história.

Com o auxílio de um diagrama que identifica os principais personagens, a teoria de X a respeito do desaparecimento é apresentada: Lola Gallo tem um envolvimento com alguns dos participantes de um violento episódio conhecido como o Massacre do Moinho San Martin, caso relacionado ao crime do qual X é partícipe. Com uma nova identidade, a jovem inicia um relacionamento com o tal rapaz, aquele que se apresentou como o marido para a polícia, e se mantém oculta durante vários anos. Temerosa de que os criminosos sobreviventes estejam próximos de seu paradeiro, ela resolve fugir. *Histórias Extraordinárias* faz com que a descoberta investigativa do personagem se torne mais uma narrativa em cena, compartilhada pelo *voz-over* permanente, o narrador que organiza e reorganiza todos os meandros ficcionais da obra de Llinás. Ou seja, como já acontecera antes nos fiapos narrativos inventados a partir das observações da janela, a obra abraça a pulsão de narrar do personagem e, ao nos colocar diante das mil e uma possibilidades narrativas, convoca-nos a estabelecer uma relação não apenas com a verdade de uma investigação, mas com o impulso xerazadiano de um personagem.

A pulsão de narrar do filme, todavia, torna-se mais flagrante após o fim da história elaborada por X. Depois da conclusão orgulhosa do personagem (de quem, podemos nos perguntar, chegou à verdade ou de quem criou uma boa história?), a *voz-over* do filme

nos dá uma nova informação: “a coisa não é assim, X está equivocado em cada detalhe” e finaliza a sua réplica com uma sentença muito cara a nossa pesquisa: “a história é outra”.

Nesse momento, *Histórias Extraordinárias* engendra algo que ainda não havia aparecido dentro da multiplicidade de ficções que precedem o capítulo: um recomeço narrativo. A história de Lola Gallo ganha uma nova versão, agora compartilhada pela voz de uma mulher. Descobriremos, a partir do jogo das palavras com as imagens que retratam os personagens envolvidos na trama, de fato uma *outra história*. Dividida em três capítulos (“o marido”, “o velho” e “o encontro”), emoldurada por uma versão em *castellano* de uma das baladas mais bonitas de Roberto Carlos, *El Gato que está Triste y Azul*, o caso toma um rumo muito diferente das hipóteses aventadas pela imaginação investigativa de X: era apenas uma história de amor.



As duas narrativas em torno do desaparecimento de Lola Gallo em *Histórias Extraordinárias*

Contada duas vezes, em dois desenlaces completamente diferentes, essa narrativa nos coloca diante de uma série de paradoxos estimulantes para pensarmos algumas especificidades do impulso xerazadiano e sua relação com a experiência de multiplicidade. Em primeiro lugar, destacamos o fato de que a trama de mistério de Lola Gallo é narrada no filme de Mariano Llinás como uma história policial e como uma história de amor. Nota-se, nessa perspectiva, que em um filme que já havia apresentado

uma coleção orgulhosa de histórias (das mais corriqueiras às mais delirantes), surge algo novo: uma história que pode ser recontada de outra maneira: *era uma vez* a história de Lola Gallo, jovem mulher que desapareceu porque estava envolvida em um crime escabroso; *era outra vez* a história de Lola Gallo, jovem mulher que desapareceu porque vivia um impasse amoroso.

Ao analisar um tópico incontornável do cinema de Llinás, a longa extensão de *Histórias Extraordinárias*, a pesquisadora argentina Sandra Contreras (2013, p.369) observa justamente a importância desse segmento como algo que evidencia aquilo que ela chama de “deriva da proliferação”. A partir dessa trama misteriosa de Lola Gallo, a autora afirma que o filme “enuncia e afirma o seu dogma: o impulso irreprimível da história”. Essa história que recomeça, pode-se observar, ecoa aquilo que já havia aparecido no início do capítulo: as duas histórias de amor (a do casal observado e a do próprio X com a vizinha de janela) criadas pelo personagem. Já não haveria aí uma espécie de recomeço, diversas variações de uma história de interação amorosa? Para Contreras (p. 368), “a história de amor que o detetive nem desconfiou e que é enunciada por uma voz feminina invade e ocupa por completo a história por um tempo de forma abrupta, inesperada, tirando o filme de seu curso”. Por um instante, a partir do momento em que essa “outra história” é narrada, *Histórias Extraordinárias* se torna também *outro* filme.

Nessa perspectiva, notamos como a pulsão de narrar na obra argentina é capaz de provocar um jogo entre interrupção abrupta e mudança de curso. O recomeço narrativo da história de Lola Gallo, destacamos, resulta também em um recomeço cinematográfico. Não apenas uma nova história que entra em cena, há uma metamorfose em termos de estilo de narração (no lugar da voz masculina plena em poder que engendra mistérios excitantes, há uma voz feminina um tanto serena, como se estivesse narrando uma confissão a alguém), mas também nas imagens (os diagramas com fotografias em preto e branco da narrativa policial dão lugar às cores e imagens vivas da narrativa romântica). Ao teorizar sobre essa sequência do filme, Mariano Llinás (2009, p. 106) aborda a ideia de uma “mudança de curso no leme final na narração (...) que conduz o filme a uma zona definitiva de incerteza e de surpresa”.

A partir daqui, qualquer esperança de que as coisas voltem a se canalizar em uma trama sólida fica completamente aniquilada. Se trata, sem mais, de uma história que não tem a ver com nada, *de um filme que Histórias Extraordinárias poderia ser e não é* (grifo nosso). Tudo nele é distinto: o estilo da narração é diferente, o texto em *off* se torna adjetivado e quase meloso, a música não vem do filme, mas é anterior a ele, o universo abandona esse cruzamento entre *llanura bonaerense*



e romance do século XIX e se volta a uma paisagem mais norte-americana (poderia assinalar que o argumento da sequência é uma versão abreviada da contemporânea *Kill Bill*, expurgada de suas cenas de violência). Se o restante do filme define seus personagens a partir de uma acumulação de dados e observações, aqui se procede de uma maneira oposta: cria-se um personagem mítico sobre o qual não há dados, que não é outra coisa que romantismo e ênfase. (LLINÁS, 2009, p. 106)

Destacamos uma das ideias colocadas por Llinás em sua análise, o fato de que a narrativa recomeçada de Lola Gallo e todas as redefinições que surgem com ela fazem com que *Histórias Extraordinárias*, mesmo que por um breve momento, se torne um filme que “não é”. Por isso mesmo não nos interessa aqui pensá-las a partir das categorias de verdadeiro ou falso até porque cada narrador, o personagem e a *voz-over* que conduz o filme, tem a certeza de que a sua narrativa é a correta. O que importa é que as duas narrativas são mostradas e encenadas pelo filme. Em um sentido narrativo, não há hierarquias, cada uma tem o seu estilo próprio, as suas atrações (o mistério policial na primeira, o drama amoroso na segunda); como narrativas compartilhadas, as duas estão em pé de igualdade.

O impulso xerazadiano do filme de Llinás, apontamos, não nos leva a uma competição entre histórias, mas justamente à questão matricial relacionada à experiência de multiplicidade: um mesmo mundo (o desaparecimento de Lola Gallo) pode existir de uma maneira diferente (a partir de uma narrativa policial de uma narrativa romântica)? A pulsão de narrar nesse filme, portanto, nos faz pensar em um detalhe essencial: se a história é falsa, como afirma a *voz-over* onisciente, por que ela foi apresentada com tantos detalhes? O modo como a obra de Llinás se articula em torno de uma multiplicidade prazerosa de histórias contadas nos oferece uma resposta xerazadiana que pode ser encarada como simplória: porque a história é boa. Mas é justamente a partir desse aspecto que percebemos a aproximação do impulso xerazadiano, do prazer de narrar histórias, não a uma finalidade, mas a uma disposição que engendra um excedente narrativo.

Relacionar o impulso xerazadiano ao prazer de narrar pode parecer um disparate teórico se lembrarmos que Xerazade, a contadora de histórias dos contos árabes reunidos no *Livro das Mil e uma Noites*, narra porque deseja encerrar um ciclo violento de assassinatos<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Na premissa de *O Livro das Mil e uma Noites*, há o personagem de Shariar, um rei da antiga Pérsia que, ao descobrir a traição da esposa, inicia uma vingança aparentemente interminável contra todas as mulheres daquela região. Seu plano: todas as noites ele se casará com uma nova mulher, que será assassinada na manhã seguinte. Disposta a encerrar o ciclo de violência, a jovem e bela Xerazade arma outro plano. Casa-se com o rei e na noite de núpcias começa a contar uma história, que é interrompida pela chegada da manhã. Entusiasmado com a narrativa compartilhada pela sua nova esposa, Shariar poupa sua vida com uma única

Mas quando abordamos a ideia do impulso, não pensamos na ocasião funcional que mobiliza personagem-narradora – narrar para não morrer – mas na figura mítica que dá voz à especificidade disruptiva da obra: o transbordamento de histórias e o consequente risco do infinito provocado em quem lê/escuta. Em seu estudo sobre a relação entre a obra do escritor argentino Jorge Luis Borges com os contos árabes, Sandra Aparecida Silva assinala essa característica que visualizamos no impulso xerazadiano:

O contar histórias de Xerazade é ad infinitum, uma produção contínua em que o início já pressupõe histórias anteriormente acontecidas, como repetição de vidas e histórias passadas; o meio, sendo o próprio transcorrer do tempo, contém transformações quase invisíveis, imperceptíveis, incertas e inseguras, praticamente indefinidas por não se saber onde tudo vai dar ou pode chegar. O final, que é virtual, sempre supõe outra história em potencial para a noite 1002, e assim interminavelmente. (SILVA, 2008, p. 60)

Em relação ao elemento do excesso em *Histórias Extraordinárias*, Contreras (p.369) observa, citando outras histórias que não estabelecem relações imediata com as tramas centrais que aparecerão ao longo do filme, que a aventura narrativa de Llinás vai abrindo “linhas de derrapagem”. Especificamente em relação a trama do desaparecimento que é recomeçada, ela assinala que “a digressão romântica de Lola Gallo se insere na história de X como um transbordamento em relação à sua necessidade narrativa.” Em um sentido objetivo, a trama de X que não aconteceu de fato (segundo o narrador do filme) não precisaria ser contada; pensando apenas no avançar da trama, ela ocupa um espaço de excesso – se a ideia era revelar a obsessão do personagem, o fato de que até mesmo uma notícia de jornal pode fazer com que ele estabeleça uma conexão com o seu quiproquó particular, isso poderia ser apresentado de uma maneira breve, como uma informação, e não como mais uma narrativa envolvente. Mas a outra história, aquela que a voz-over onisciente afirma ser a verdadeira, também constitui um excesso, pois nada tem a ver – como vimos nas observações de Contreras e do próprio Llinás – com as tramas apresentadas em *Histórias Extraordinárias*. É algo que está fora do universo narrativo da obra. Portanto, o momento em que a história é compartilhada duas vezes configura uma dupla produção de um excedente narrativo – e cristaliza o fato de que essa ideia – narrar pelo prazer de narrar – impõe-se como sistema nervoso central desse filme.

\*\*\*

---

condição: que a história continue. Inicia-se, assim, o ciclo de interrupções e recomeços narrativos proposto por Xerazade ao longo de infinitas noites.

Tomado pelo impulso xerazadiano, o cinema de Mariano Llinás é promissor para iniciarmos este capítulo porque nos coloca diante de um problema: como se dá a experiência de multiplicidade em filmes que anunciam ou ao menos sugerem, já em suas premissas, uma aventura em torno de uma multiplicidade de narrativas?

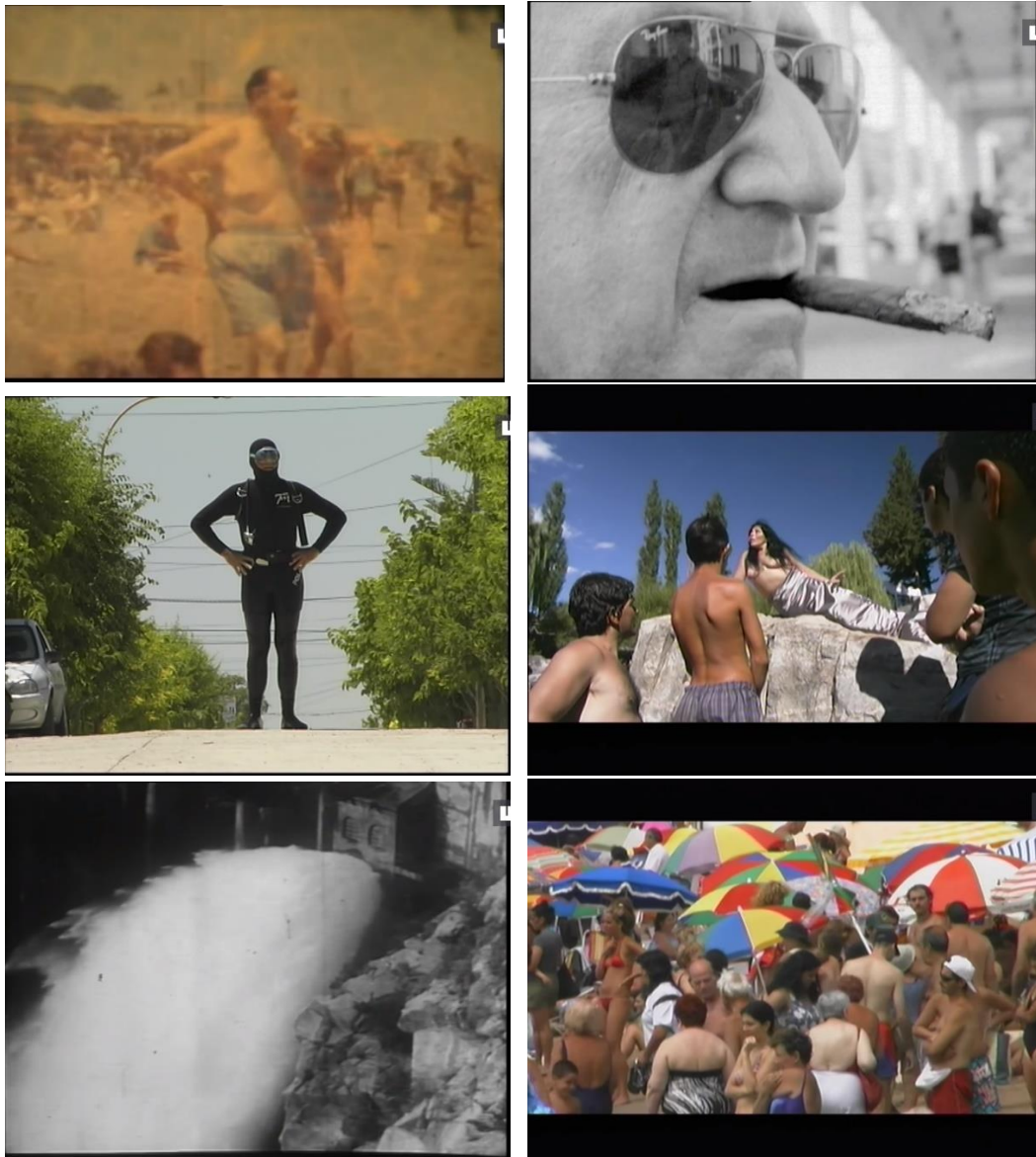
Seu primeiro longa-metragem, *Balneários*, lançado em 2002, é exemplar nesse sentido. Acompanhamos quatro narrativas que aproximam tempos diferentes e expõem variados aspectos – dos mais corriqueiros aos mais excêntricos – das vivências nas pequenas cidades costeiras da Argentina. Na introdução, enquanto a *voz-over* de uma narradora extradiegética enumera uma série de situações amplamente reconhecíveis para quem já teve um mínimo contato com estações de praia, vemos imagens de registros caseiros familiares. Essa voz que narra finaliza a apresentação com um anúncio sedutor: “este filme fala de *todas* essas coisas”. Ou seja, aproxima, nessa promessa inaugural ao espectador, a ideia da multiplicidade a um flagrante desejo por uma totalidade.

Toda a sorte de imagens (fotografias, cinejornais antigos, arquivos de televisão, filmagens caseiras em 16mm e em super 8, imagens digitais notadamente encenadas para o filme) parece caber nas quatro narrativas que conduzem a obra: *História do Mar do Sul*, trama de mistério envolvendo um advogado e uma cantora francesa num grande hotel; *Episódio das Praias*, crônica jocosa sobre personagens típicos do verão, como turistas alvoroçados, os banhistas da classe média argentina, as gatas bronzeadas, os campeões do fliperama, os vendedores de picolé, os salva-vidas vaidosos; *História de Miramar*, narrativa tão fabular como documental, que conta até com a presença de entrevistas, sobre uma cidade submersa; *Episódio de Zucco*, dividido em dez partes, um perfil desse personagem que aparenta mesclar o documental e o ficcional e, no fim, revela ser um falso documentário – há, no episódio, até um sonho desse homem! – sobre um pintor amador que vive numa pequena cidade e deseja expor sua obra no saguão de um banco de Buenos Aires.

A partir dessas quatro histórias (e de outras que eventualmente surgem dentro delas), identificamos que a obra de Llinás, mais do que buscar uma continuidade entre as narrativas e, assim, construir *um* painel múltiplo dos balneários argentinos, vislumbra um recomeço a cada nova trama apresentada. Ou seja, a multiplicidade, mesmo evocada na fala inaugural do filme, tem uma natureza disruptiva já que a singularidade de cada narrativa é preservada, inclusive a partir das diferentes vozes responsáveis pela narração

– num sentido literal: cada história é narrada por uma voz própria; o texto e o tom de cada uma delas são sempre particulares, há uma série de “mudanças de curso” similares às que observamos antes a respeito da história de Lola Gallo em *Histórias Extraordinárias*. Percebemos, em *Balneários*, não um retrato totalizante de um tema, algo que pode ficar subtendido a partir da introdução, mas uma vontade de pensar variações possíveis de construções narrativas a respeito de um mesmo espaço geográfico. As múltiplas narrativas, portanto, provocam o surgimento de uma redefinição da ideia do que pode ser um balneário e, ainda mais, do que pode ser um filme sobre os balneários. Podemos revisitar nossa interrogação matricial com essa premissa: é possível que um mesmo mundo, o dos balneários argentinos, exista a partir dessas diferenças, desde a crônica calcada na descrição verborrágica e absurdista dos clichês praianos; ao sonho filmado de um pintor amador com uma sereia; ou um documentário com momentos encenados sobre uma cidade inundada que sobrevive apenas em seus rastros; a uma trama de mistério, que mescla narração, *chanson* francesa, vídeo e fotografias, ambientada em um grande hotel decadente?

O movimento do uno (um filme que promete falar sobre “todas essas coisas” dos balneários argentinos) ao múltiplo (as narrativas heterogêneas apresentadas) na obra de Llinás cria, mesmo num filme que anuncia de antemão uma relação com a multiplicidade, a sensação de um constante recomeçar narrativo. Se a introdução narrada a partir dos detalhes nostálgicos das vivências costumeiras do verão, com o apoio das imagens caseiras, instiga, naturalmente, uma impressão de familiaridade, a aparição dos diferentes episódios e a ausência de uma amarração entre eles podem reforçar o estranhamento a partir do que pode ser extraordinário. Mais do que isso: a partir desse impulso xerazadiano, a introdução promete uma totalidade, ou seja, um universo fechado e coerente; mas o que o filme provoca é exatamente o contrário, a sensação de incompletude, de que aquelas narrativas podem existir até o infinito.



As imagens heterogêneas das diversas narrativas de *Balneários*

O cinema de Mariano Llinás, determinado a correr o risco do infinito a partir de uma relação intensa com o impulso xerazadiano, muitas vezes foi observado como uma existência singular, como um caso à parte dentro da paisagem contemporânea. Jan Andermann (2015), pesquisador da cinematografia argentina, chega a nomear uma “operação Llinás” para pensar o conjunto de seus filmes. Nicolas Prividera (2015), outro autor com publicações destacadas sobre o cinema argentino, fala em um “modelo Llinás”, que acabou influenciando outros cineastas do país, como Alejo Moguillansky e Matías Piñeiro. Esse modelo enfeitado pelo canto das narrativas, argumenta Prividera (p. 90), remeteria menos ao cinema e mais a uma tradição literária. A respeito do segundo longa-metragem do diretor, *Histórias Extraordinárias*, Aguilar também observa essa relação:

Sob a influência de Stevenson, Jack London e Julio Verne em sua imaginação desenfreada, e de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares em sua escrita precisa e conjectural, tem algo de uma reunião de amigos que contam histórias intermináveis na mesa do café nas quais se entreveram recordações e invenção. (AGUILAR, 2010, p. 142).

Destacamos nessa metáfora de Aguilar em torno da “reunião de amigos que contam histórias intermináveis” 1) a ideia de que há uma reunião, ou seja, mais de um amigo; 2) de que há uma pluralidade de histórias; 3) e, por fim, outro aspecto caro à nossa pesquisa, a referência ao elemento *interminável*. Podemos resgatar a cena de *A Cara Que Mereces*, de Miguel Gomes, mencionada na introdução, que traz justamente o encontro de dois amigos e o incômodo com a multiplicidade de histórias que não terminam, com a diferença – importantíssima – de que no “modelo Llinás” não há nem sinal de insatisfação<sup>7</sup> com o impulso *xerazadiano* que é capaz de produzir um excedente narrativo e engendrar recomeços.

O que nos parece importante de identificar, neste momento, é o fato de em *Balneários*, para além da recorrência do *voz-over* em todos os episódios, a natureza heterogênea da multiplicidade apresentada é impulsionada pelo mesmo elemento central: a pulsão de narrar diferentes histórias. Analisando o primeiro episódio de *Balneários*, Irene Depetris Chauvin exemplifica (2014, p.145) como o desejo pelas narrativas acaba imprimindo na obra de Llinás, até mesmo num filme que se apropria de formas típicas do documentário (e que tem momentos realmente documentais), um componente extremamente fabular. Cita, inclusive, um trecho da narração do próprio filme: “essa história, por exemplo, lembra mais uma lenda do terror, de uma cidade construída em torno de um castelo, um castelo inexpugnável e sombrio habitado por um único dono, um eremita sombrio, solitário, misantropo”. Nesse primeiro episódio, Llinás chega a filmar o dono do hotel (o homem que supostamente viveu aquela história que está sendo contada) passeando pelo imóvel vazio, acompanhado de perto pela câmera, mas recorre a fotografias em preto e branco, claramente encenadas por atores, para narrar a sua história como se fosse uma novela policial<sup>8</sup>. A convivência dessas imagens heterogêneas não é um problema para o filme, mas é capaz de despertar uma pequena sensação de estranhamento, já que, naquela

---

<sup>7</sup> No filme de Gomes, analisado no segundo subcapítulo, essa insatisfação aparece apenas como um incômodo do personagem. Trata-se de um filme absolutamente xerazadiano, assim como a obra de Llinás.

<sup>8</sup> O modo como Llinás trabalha a narrativa a partir da voz que narra e das fotografias em preto e branco remete ao filme *La Jetée* (1962), de Chris Marker.

altura, ainda não tomamos conhecimento da enorme variedade de formas cinematográficas que surgem a partir dos recomeços narrativos que o filme engendrará ao escapar do relato documental memorialístico dos balneários, a tal narrativa mais totalizante que se espera a partir da promessa da introdução que indica um “falar de todas essas coisas”.



A convivência das imagens heterogêneas em *Balneários*

Ainda a respeito da singularidade narrativa de *Balneários*, Depetris Chauvin assinala:

Nesta primeira história apresenta-se o que é uma singularidade de *Balneários* e de todo o cinema de Llinás: o compromisso com um dispositivo narrativo dominado por uma voz off onisciente e onipresente. Uma voz narrativa que, segundo Iván Morales, é uma instância que gera e comenta o universo diegético com uma prática ficcional herdada da literatura. (DEPETRIS CHAUVIN, 2014, p. 145)

Com perspectivas particulares, Depetris Chauvin, Privedera e Aguilar encontram-se na determinação de estabelecer a obra cinematográfica de Llinás como uma herdeira da literatura, especialmente em razão da existência de uma voz narrativa onipresente e

onisciente. Essa voz, que no caso de *Balneários* corresponde a uma multiplicidade de narradores e que em *Histórias Extraordinárias* mantém-se a mesma até o surgimento do recomeço da narrativa de Lola Gallo, invariavelmente conduz a narrativa. Apresenta-se, de uma maneira explícita, como alguém que narra uma história ao espectador <sup>9</sup>.

Cabe perguntar, portanto, que espaço ocupa o cinema de Mariano Llinás – com sua prática ficcional marcada pela possibilidade da criação de um universo narrativo múltiplo a partir da recorrência de vozes narradoras – e sua relação com o impulso xerazadiano, com a produção de um excedente narrativo, em uma paisagem contemporânea tantas vezes abordada num sentido oposto, o de um cinema que recusa a sedução das narrativas e toma a própria inspiração literária como uma espécie de inimigo?

Para compreendermos essa dimensão teórica que aparentemente coloca Llinás em um espaço absolutamente singular, como um “modelo” quase exótico, não precisamos nem sair do seu território. Entre meados dos anos 1990 e o início do novo século, a Argentina – que nunca tinha sido de fato protagonista do mundo do cinema, mesmo tendo uma história repleta de grandes filmes – exigiu que os holofotes teóricos e críticos desviassem sua luz ao sul do mundo. A mira iluminada passou a encontrar (ou a *descobrir*, como gostam de manter aqueles que vigiam a história, não por um descuido de linguagem) novos filmes centrais; novas obras-primas capazes de provocar anseios de ruptura e, conseqüentemente, um bafejo de vitalidade numa arte que carregava o peso do século nas costas. Surge o chamado *Nuevo Cine Argentino* de Lucrecia Martel, Martín Rejtman, Raúl Perrone, entre tantos outros. É justamente nessa paisagem, ainda nos primeiros anos da década de 2000, que conhecemos os longas-metragens de estreia dos jovens realizadores Lisandro Alonso e Mariano Llinás: *A Liberdade* (*La Libertad*, 2001) e

---

<sup>9</sup> Para além da categorização de “literário”, que pode nos colocar em um beco sem saída a respeito das tensões entre literatura e cinema, percebemos na obra de Llinás uma intensificação de pensamentos muito sofisticados em relação ao diálogo entre palavra e imagem no âmbito da narração cinematográfica. Seus filmes nos fazem pensar, por exemplo, em uma célebre cena de uma das grandes obras-primas em torno do tema, *Cantando na Chuva* (*Singin' in the Rain*, 1952), de Stanley Donen e Gene Kelly, em que um personagem narra sua história para uma repórter e as imagens não correspondem exatamente (na verdade se contrapõem) ao que é dito. Também podemos pensar no seminal *Eu, Um Negro* (*Moi, um Noir*, 1958), de Jean Rouch, que estabelece duas linhas narrativas diferentes a partir da criação ficcional que personagens filmados desenvolvem a partir da própria imagem. Ou até mesmo em *Amor de Perdição* (1978), de Manoel de Oliveira, que se abre a uma série de contradições a partir do que é narrado, simultaneamente, em imagem e um voice-over extra diegético. Todos esses filmes antecipam a aventura de Llinás na busca pelo “era uma vez, era outra vez” a partir da possibilidade de construir uma multiplicidade narrativa em um jogo cinematográfico entre palavra e imagem.



*Balneários*, dois marcos com repercussões distintas, mas que apresentam ideias de cinema que acabariam insuflando muitas reflexões e querelas no tempo que seguiu.

Em *A Liberdade*, lançado em 2001, acompanhamos um dia na vida de um jovem lenhador: o trabalho no campo com o corte e a limpeza dos troncos das árvores, a venda da madeira em uma pequena cidade e o retorno ao seu território, no Pampa argentino, onde ele parece viver só com seu cachorro. De uma forma paciente e serena, a câmera de Alonso acompanha a jornada solitária e extremamente silenciosa desse homem, que só será devidamente nomeado nos créditos finais (Misael Saavedra). O que interessa ao diretor, fica evidente já nos primeiros minutos, são as ações do personagem, sem que os porquês daquilo que é visto precisem ser contextualizados. Mantendo-se fiel ao tempo dos acontecimentos em praticamente toda a duração da obra, ou seja, evitando trabalhar a decupagem dentro das cenas, apenas montando os diferentes blocos de ação, Alonso filma Misael caminhando no mato, examinando a terra, cortando e serrando os troncos das árvores, descansando, comendo, defecando; depois negociando a madeira...

Há um mínimo de informação possível – seja ela extra diegética (não há narração e as informações nos créditos são básicas: apenas nomes, o país em que aquilo acontece e a data) ou mesmo diegética (como o homem está só durante praticamente todo o filme, há pouquíssimos diálogos e quando eles acontecem, no momento da venda da madeira, são lacunares e nada explicativos) – a respeito daquilo que é apresentado. Com tamanha radicalidade, *A Liberdade* ocupou rapidamente um espaço de destaque no cinema como uma espécie de manifesto contemporâneo a respeito da possibilidade de se pensar um filme a partir do desejo de observar o que acontece – ou, já que estamos falando de uma construção fílmica, de estruturar uma encenação que nos dê a impressão de que não há cena, mas as ações de um homem acompanhadas pela câmera.

*A Liberdade* trabalha com a ideia de uma aparente intervenção mínima a partir da observação, de uma construção narrativa – porque estamos falando de um filme – camuflada por uma abordagem estética que quebra as regras do que foi estabelecido historicamente como as estruturas de narração e encenação. *Balneários*, por sua vez, revela uma prática ficcional que, historicamente, situa o cinema como uma forma artística que pede a herança da literatura. Ou seja, provoca na percepção do espectador a certeza de que *há alguém que narra* uma história a partir de um diálogo entre palavra e imagem.

Depetris Chauvin (p. 144) destaca: “a palavra do narrador intervém nos espaços ordinários e os converte em extraordinários”. Podemos pensar no exemplo do último episódio de *Balneários*: Zucco, o pintor amador, talvez não tenha nada de especial, um personagem até certo ponto banal, mas a narração criada a partir de sua biografia estabelece as condições para que os espectadores percebam toda a singularidade e a excentricidade dessa figura, algo que um filme de “observação”, sem a intervenção da palavra do narrador, a respeito do mesmo sujeito dificilmente proporcionaria no mesmo espaço de tempo. O espectador, num hipotético filme de Alonso sobre Zucco aos moldes de *A Liberdade*, precisaria criar sua própria narrativa a partir das imagens das ações desse homem. Nessa perspectiva, Andermann identifica em Llinás uma espécie de retorno à narração dentro de uma paisagem contemporânea que revelava certo desconforto diante das referências narrativas mais tradicionais.

De todas as formas, a “operação Llinás” sem dúvida teve o mérito de romper com o medo do discurso e da narrativização, cuja mera suspensão já não bastava para se estabelecer como uma “crônica do presente”. Além disso, esse “retorno à história” também havia sido antecipado a partir do próprio novo cinema, das longas-metragens mais recentes de Lisandro Alonso, Lucrecia Martel ou Albertina Carri. (ANDERMANN, 2015, p.275)

Em um sentido teórico que visa as oposições, é muito sedutor pensar a relação entre *A Liberdade* e *Balneários* a partir dos inúmeros contrários aparentes: um filme integralmente dedicado a apenas um homem *versus* um filme que encontra muitos personagens; um filme que praticamente não tem palavras *versus* um filme que é quase integralmente narrado; um filme que não fornece quase nenhuma informação e contexto do que estamos vendo *versus* um filme que trabalha justamente o excesso e o absurdo das informações; um filme que segue o mesmo princípio estético até o fim *versus* um filme que trabalha a partir da heterogeneidade das imagens e das vozes que narram... Nesse ponto, é tão tentador como perigoso estabelecer as diferenças entre os filmes pensando na questão da experiência de multiplicidade em um sentido tão evidente. Como nos romances policiais, há algo de suspeito quando o óbvio se apresenta como tal. Interessamos, então, para além de elencar as possíveis qualidades teóricas do *mínimo* e do *máximo* que os dois filmes apresentam, pensar de que forma as reflexões que surgiram a partir das obras podem abrir um caminho para aprofundarmos a relação do cinema com as narrativas. Se é tão evidente que um filme recusa a trama e o drama, a ponto de evocar a ideia de que não há nenhuma história para ser acompanhada, e que o outro, tomado pelo

impulso xerazadiano, entrega-se às delícias das narrativas para criar uma multiplicidade fílmica e a sensação de que há mil e uma histórias possíveis, precisamos justamente chacoalhar as evidências e despertar as aparições das ambiguidades e das contradições.

## 2. DEPOIS DE TODAS AS HISTÓRIAS

Desde a sua primeira exibição internacional, na seção *Un Certain Regard* da edição de 2001 do Festival de Cannes, *A Liberdade* provocou uma série de reflexões sobre as possibilidades de redefinição da relação do cinema com suas vontades e exigências narrativas. Gonzalo Aguilar (2010), pesquisador do *Nuevo Cine Argentino*, e Horacio Muñoz Fernández (2017), autor de *Posnarrativo – el cine más allá de la narracion*, veem nessa obra de Alonso um paralelo possível com as célebres ideias do roteirista e teórico Cesare Zavattini, colocadas em jogo a partir da sua experiência com o neorealismo italiano<sup>10</sup>. Embora assinala diferenças, especialmente no modo como o italiano reivindicava um pensamento sobre o vínculo social dos personagens a partir dos filmes, Aguilar (p. 67) identifica: “o roteiro sucinto lembra a ideia de Zavattini ao argumentar que era preciso filmar por uma hora e meia um trabalhador que sai de casa, vai às compras, olha os óculos e volta para casa”. Muñoz Fernández (p. 133) descreve *A Liberdade* como o sonho de Zavattini (“filmar noventa minutos da vida de um homem em que não acontece absolutamente nada”), mas observa (p. 132) que é justamente a partir do modo como o filme exige do espectador a observação atenta à relação cotidiana do homem em seu ambiente, que há a sugestão de uma análise social, inclusive em um sentido marxista (p.61), a respeito desse “um dia na vida” de Misael Saavedra.

Se buscarmos um dos manifestos mais influentes de Zavattini, *Algumas Ideias Sobre o Cinema*, publicado originalmente na revista britânica *Sight and Sound*, em dezembro de 1953, de fato visualizaremos algumas correspondências entre a obra de Alonso e os

---

<sup>10</sup> Com centenas de créditos como roteirista e argumentista no cinema italiano, Zavattini é autor dos roteiros de obras centrais do neorealismo como *Vítimas da Tormenta* (Sciuscià, 1946), *Ladrões de Bicicleta* (Ladri di biciclette, 1948), *Milagre em Milão* (Miracolo a Milano, 1951), *Umberto D* (1952), de Vittorio De Sica; e do argumento de *Belíssima* (Belissima, 1951), de Luchino Visconti.

anseios do italiano pela transformação cinematográfica. O autor questiona, por exemplo, de que forma o cinema consagrou a necessidade da inserção das narrativas para que a realidade fosse vista de um modo mais excitante e espetacular. “Isso cria a ideia de que a realidade cotidiana, afirma Zavattini (p.64), não pode ser retratada sem a intervenção da fantasia ou do artifício”. O autor completa o argumento com um exemplo que evoca o sentido da observação trabalhada por Alonso em seu primeiro longa-metragem: “qualquer hora do dia, qualquer lugar, qualquer pessoa, é tema de narrativa se o narrador for capaz de observar e iluminar todos esses elementos coletivos explorando seu valor interior”.

É preciso tomar cuidado, entretanto, para não entendermos as ideias do italiano como uma recusa absoluta e literal à fantasia ou ao artifício. Basta lembrarmos de um dos seus roteiros mais importantes, *Milagre em Milão*, dirigido por De Sica, que possui flagrante abertura ao elemento mágico para retratar o cotidiano de um garoto órfão na cidade industrial do norte da Itália. O que Zavattini defendia era uma possibilidade de inversão a partir daquilo que já parecia cristalizado pela indústria do cinema: “a vida não é o que é inventado nas ‘histórias’; a vida é outra questão. Para entendê-la, é preciso uma busca minuciosa, implacável e paciente” (p.65). Essa ideia – a de pensar como a vida deve moldar a construção narrativa no lugar da forma idealizada da vida inventada pelas narrativas – segundo o autor, marca exatamente a renovação que os italianos do pós-guerra possibilitavam ao cinema naquele momento.

Se o cinema costumava retratar a vida em seus momentos mais visíveis e externos - e um filme costumava ser apenas uma série de situações selecionadas e articuladas com sucesso variável - hoje o neorealismo afirma que cada uma dessas situações, em vez de todos os momentos externos, contém em si material suficiente para um filme. (ZAVATTINI, 1953, p.65)

Com essa abordagem, Zavattini coloca em questão as diferenças percebidas por ele entre o grande cinema hollywoodiano e os filmes inovadores do neorealismo italiano, a partir do relato de uma conversa reveladora com um produtor norte-americano:

Essa diferença substancial foi bem enfatizada por um conhecido produtor americano quando me disse: “é assim que imaginaríamos uma cena com um avião: o avião passa... uma metralhadora dispara... o avião cai. E é assim que você imagina. O avião passa... O avião passa de novo... O avião passa mais uma vez”. (ZAVATTINI, 1953, p.66)

Zavattini, entretanto, tinha a consciência de que essa ruptura radical, a necessidade de transformar o que é aparentemente banal em espetáculo a partir da intervenção narrativa, permanecia, na década de 1950, muito mais no sentido de um projeto, ou seja, de uma possibilidade, do que em algo concretizado pelos realizadores italianos: “Ele (o produtor)

estava certo. Mas ainda não fomos longe o suficiente. Não basta fazer o avião passar três vezes; devemos fazê-lo passar vinte vezes”. Ora, não há nenhum filme italiano do período que faz um avião passar vinte vezes na frente do espectador, mas não poderíamos pensar em *A Liberdade* justamente a partir dessa metáfora? Nos primeiros vinte minutos do filme de Alonso, por exemplo, há *apenas* a observação das andanças de Misael Saavedra pelo mato, enquanto examina a terra e corta os troncos. O personagem, de fato, passa mais de vinte vezes à frente da câmera.

Ao dissertar sobre a aparente ausência narrativa de *A Liberdade*, Muñoz Fernández (p. 133) destaca: “o cinema pós-narrativo não tenta evadir o tempo do cotidiano, mas representa-o em toda sua entediante e monótona extensão. O cotidiano se converte em sinônimo de tempo real”. Já na introdução de seu livro, integralmente dedicado a arguir a existência desse cinema a partir de filmes diversos realizados especialmente depois dos anos 2000, o autor afirma que a publicação é resultado de um estudo sobre obras que abandonaram um requisito que sempre perseguiu e pressionou muitos cineastas: “por que contar uma história?” Na abertura da obra, o pesquisador já faz referência a Lisandro Alonso (p.11), afirmando que o argentino é um exemplo de cineasta que não quer contar uma história porque deseja apenas “observar ações, comportamentos e movimentos”. Caberá ao espectador, diante das andanças de Misael Saavedra, inventar o seu filme graças às incertezas provocadas pela ausência de trama. “No cinema pós-narrativo, destaca Muñoz Fernández (p. 14), o que importa não são tanto as histórias, mas os “materiais” com os quais se construíam as histórias: o espaço, o tempo e o corpo”. Surge, então, uma definição mais abrangente.

Um cinema no qual já não importam as histórias e os velhos marcos narrativos não servem para explicá-lo. Um cinema que não é de personagens, mas de corpos e de rostos; um cinema que não é de histórias, mas de espaços; um cinema que não é de roteiro, mas de paisagens; que não é de trama e narração, mas de tempo e espera; que não busca a identificação, mas a contemplação; que não é intelectual, mas corporal, sensorial e háptico; que não narra o extraordinário, mas mostra o cotidiano; que não entretém, mas aborrece; que não é atual, mas primitivo e anacrônico; que não é simples, mas labiríntico e elíptico; que não é contínuo, mas pós-contínuo; não é de causas, mas de consequências; mais de respostas que de perguntas. (MUÑOZ FERNÁNDEZ, 2017, p.22/23)

Conseguimos notar as relações entre as propostas do autor e as ideias de Zavattini expostas anteriormente, desde o questionamento da relação entre causa e efeito das cenas na narrativa hegemônica, passando pela recusa ao elemento extraordinário e, por fim, da

provocação a respeito da necessidade das histórias para que um filme aconteça. Muñoz Fernández segue a reflexão e contextualiza de que modo esses elementos foram introduzidos na história do cinema, destacando a importância do neorrealismo e dos seus principais herdeiros, os novos cinemas dos anos 1960, nesse momento de redefinições e utopias *antinarrativas* do pós-guerra. O autor destaca o caráter inaugural do texto de Jean Epstein publicado em 1920, o *Bom Dia Cinema*, que condena a submissão dos filmes em relação às histórias e chega a afirmar que “o cinema é verdadeiro, uma história é uma mentira”. O histórico a respeito das diversas batalhas contra as narrativas que Muñoz Fernández faz na introdução de sua pesquisa é importante porque 1) situa o problema contemporâneo em relação a ideias prévias pensadas e concretizadas em outros contextos e 2) reforça a excepcionalidade da aparição de tantos filmes num mesmo período que compartilham uma atitude de recusa semelhante. O autor (p. 14), inclusive, menciona as diferentes nomenclaturas que esse cinema recebeu nos últimos vinte anos nos bailes teóricos e críticos: “cinema sensorial, cinema dos sentidos, cinema corporal, cinema do corpo, cinema contemplativo, *slow cinema*, cinema da ausência ou do silêncio, pós-cinema, cinema minimalista, cinema subtrativo”.

Não cairemos na dança movediça dos rótulos. Não nos interessa problematizar os exageros ou delírios de cada denominação a respeito de um cinema contemporâneo, mas notar um aspecto significativo: o fato de que muitos deles remetem a uma ideia de *redução*. É como se para repensar a relação do cinema com as narrativas, fosse preciso sempre subtrair alguma coisa: o drama, a trama, a encenação, a decupagem, os personagens até que se chegue, em alguns casos mais radicais, numa espécie de deserto absoluto... Não parece estranho, nessa perspectiva, reunir tantas leituras que identificam um filme como *A Liberdade* no sentido da recusa: seria, a partir desses olhares, a obra de um cineasta que decidiu *não* fazer isso ou aquilo.

Esse movimento de subtração, para Muñoz Fernández (p. 11), acontece em razão de uma sensação de esgotamento. “Como contar uma história depois de ter visto e lido todas as histórias?”, questiona o autor. Nesse aspecto, compreendemos as distâncias, por exemplo, entre o cinema que repensou a relação com as narrativas no neorrealismo e os filmes contemporâneos identificados pelo pesquisador. Se o problema contemporâneo revela uma espécie de sensação de fim do cinema, a angústia neorrealista, nos escombros do pós-guerra, estava muito mais próxima da ideia do fim do mundo, ou ao menos de uma

necessidade de recomeçar do zero após o fim (recomeçar do zero, inclusive, após o período fascista que moldou a cinematografia do país e suas narrativas entre as décadas de 1920 e 1940). O modo como o cinema, nesse contexto, absorveu a crise e a interrogação a respeito das verdades em sua própria forma fílmica foi, de fato, a grande revolução italiana. Enquanto a pergunta neorrealista seria algo como “que mundo é este que eu devo colocar em narrativa?”, percebemos a dúvida contemporânea, influenciada pela impressão do esgotamento de uma arte, com uma inversão significativa: “que narrativa é essa que devo usar para mostrar o mundo?”

A resposta de Lisandro Alonso, diante de uma arte que parece ter chegado ao limite e precisa de uma reinvenção no início de um novo século, é filmar um homem no seu ambiente de trabalho e recusar as seduções da trama, do drama, da encenação, da decupagem e da construção do personagem. Pensaremos, agora, de que forma os filmes de Mariano Llinás, com toda a oposição aparente ao cinema que trabalha a partir da ideia da subtração, podem repercutir um mesmo estado crítico das coisas.

Poderíamos pensar o modelo Llinás, tomado pelo impulso xerazadiano, provocando constantemente excedentes narrativos, distante da “crônica do presente”, como *antizavattiniano* por excelência? É uma questão importante porque a obra de Llinás, embora deseje as narrativas de modo incontornável e coloque frequentemente o narrador onisciente e onipresente como um protagonista verbal da história, também não representa o modelo hegemônico que o italiano identificava em Hollywood em oposição às suas ideias. Retornando à metáfora do avião que passa: no caso de Llinás, não o interessa simplesmente articular uma série de cenas que transformem esse momento em algo mais divertido ou excitante, como desejava o produtor norte-americano citado por Zavattini, mas de pensar como uma narrativa extraordinária é capaz de surgir a partir desse acontecimento aparentemente banal e como ela pode ser compartilhada conosco.

Com essa determinação, Aguilar (p. 242) vê justamente a obra do argentino no sentido de oposição a um cinema hegemônico: “Frente ao cinema supostamente narrativo e divertido dos filmes *mainstream*, Llinás fez um filme hipernarrativo e alucinatório”. Nesse sentido, podemos perguntar: a partir do desejo pelas narrativas e a consequente aparição da multiplicidade, um filme como *Balneários* não é capaz de provocar um princípio radical de indeterminação tão forte como o de *A Liberdade*? Se na obra de Alonso é justamente a ausência dos elementos reconhecíveis da narrativa cinematográfica que provoca, a partir da sensação de um vazio, a impressão de liberdade diante das imagens, no cinema de

Llinás é o contrário: o excesso e a abundância, a partir da sensação de vertigem, criam as condições para lidarmos com a narrativa não nos moldes funcionais tão criticados por Zavattini nos anos 1950, mas como um acontecimento criador que também é capaz de convocar a imaginação.

É por isso que um filme como *Balneários* toma distância da falsa premissa, aquela que promete esgotar o imaginário comum relacionado às vivências praianas. A partir da abertura à multiplicidade, o filme produz um excedente narrativo e coloca-se sob o risco do infinito, ou seja, provoca a sensação de incompletude e a impressão de que milhares de outras histórias podem surgir. Nessa perspectiva, Llinás trabalha suas narrativas num sentido próximo ao da coleção: cada episódio que surge não fecha um arco ou um sentido geral do filme, mas abre a possibilidade para que imaginemos novas histórias possíveis a partir de qualquer detalhe mínimo existente naquele contexto. Retomando a promessa de completude da narradora da introdução (“esse filme vai falar de todas essas coisas”), não podemos deixar de pensar que existe certa ironia borgiana nessa carta de apresentação da obra que promete uma totalidade e revela um infinito.

Os dois longas-metragens que Mariano Llinás realizará depois de *Balneários* radicalizarão essa ideia de cinema, a começar pela duração que multiplicará ainda mais o desejo pelas narrativas. *Histórias Extraordinárias*, já vimos, tem mais 4 horas de duração; *La Flor*<sup>11</sup>, lançado em 2018, tem 13 horas e 53 minutos de duração. O lançamento de *Histórias Extraordinárias*, destaca Andermann, consagrou Llinás como uma espécie de

---

<sup>11</sup> A apresentação de Mariano Llinás para *La Flor* (La Flor. El Pampero Cine Dossier. em: [http://elpamperocine.com.ar/imagen/elpampero\\_dossier.pdf](http://elpamperocine.com.ar/imagen/elpampero_dossier.pdf) Acesso em 24 de nov. de 2021.): é um complexo narrativo composto por seis narrativas independentes e sucessivas. O ponto de união entre elas é que em cada uma dessas histórias atuam as mesmas quatro atrizes: Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes e Valeria Correa. O universo dessas ficções é radicalmente diferente de um episódio para outro; essa diferença extrema é procurada. Da mesma forma, os personagens que as quatro atrizes representam em cada uma dessas histórias aspiram à mesma variedade. Pilar Gamboa pode ser feiticeira no primeiro, cantora pop no segundo, espiã muda no terceiro, a própria Pilar Gamboa no quarto, ser apenas uma personagem secundária, quase invisível no quinto e reaparecer como uma cativa fugitiva na pampa brava do século XIX no sexto. O mesmo acontece com as outras. Cada uma terá que saltar de um universo ficcional para o outro, como num baile de máscaras. O objetivo é duplo: por um lado, transformar atrizes em máquinas de narrar histórias; colocar em seu corpo a obrigação e a responsabilidade de dar conta dessas ficções e de provocar em nós, como górgonas cruéis, aquela suspensão voluntária da descrença que Coleridge era tão reveladora. Mas também, que o salto de uma ficção para outra revela, a longo prazo, as verdadeiras faces dessas mulheres. Assim como Manet descobriu sua modelo disfarçando-a de toureiro aqui, ou despindo-a na grama ali, e os sucessivos disfarces a revelaram, La Flor aspira a operar com suas filhas. Que as diferentes vicissitudes por que passam e que as diferentes imagens que povoam constituem, enfim, os seus quatro retratos.



opositor do *Nuevo Cine Argentino*, em geral muito mais próximo do cinema de Alonso e da ideia da subtração como estratégia para contestar as narrativas hegemônicas do cinema.

O filme aposta não na ausência, “mas na superabundância do discurso, construído desde o início como suplemento e excesso da imagem, como incontinência verbal que faz estourar a imagem e impulsiona o filme para a frente, para a proliferação e bifurcação das histórias, rendendo-se alegremente à ambivalência e à proliferação dos sentidos (ANDERMANN, 2015, p. 275).

Pensemos nos termos usados por Andermann, *proliferação e bifurcação*, e lembremos da expressão utilizada por Contreras (p.369) observada no início deste capítulo, “a deriva da proliferação que se relaciona ao impulso irreprimível da história”. Ou seja, exatamente a partir da multiplicidade que se espalha pela obra e que é capaz de bifurcar aquilo que apresentava-se como uma unidade aparente, que Llinás encontra a ambivalência num cinema que não recusa, mas deseja a narrativa e, conseqüentemente, lida com a trama e o drama e a criação de personagens, intensificando de outra forma o princípio da indeterminação aventado pelos teóricos em relação ao cinema de Alonso, provocando aquilo que identificamos na recorrência contemporânea como a experiência de multiplicidade. Retomando as duas versões do mistério de Lola Gallo em *Histórias Extraordinárias*, lembramos que elas nos fazem pensar não em termos de real ou falso, mas na ideia de que uma boa história será sempre convincente e sedutora. Percebe-se, assim, que o estado de indeterminação no cinema de Llinás, que substitui a ideia do narrador (seja ele um personagem ou a voz que conduz a obra) como o dono da verdade pela ideia do narrador como o dono de uma narrativa<sup>12</sup>.

Pensando nessa forma narrativa em seu livro sobre o *Nuevo Cine Argentino*, Agustín Campero (2009) aponta um caminho interessante para aprofundarmos o sentido da indeterminação a partir desse jogo:

O espectador e o filme são então construídos a partir da mesma condição bicéfala: evoca-se a cinefilia lúdica, aquela gozosa das histórias, das regras e das formas dos gêneros do cinema clássico, mas essa evocação se dá na perspectiva do cinema moderno, quando ele reflete sobre os problemas da representação e parte já com uma consciência da gramática do cinema imbuída de um processo industrial. (CAMPERO, 2009, p. 96)

---

<sup>12</sup> Pode-se pensar, a partir desse exemplo de *Histórias Extraordinárias*, em uma atualização contemporânea ao “novo estatuto da narração” observado por Gilles Deleuze (1984), no trecho dedicado à Potência do Falso, em *Imagem-Tempo*. No terceiro capítulo desta pesquisa, investigaremos a relação entre os filmes realizados após o centenário do cinema e a abordagem do autor francês a respeito das obras dos anos 1960 e 1970.

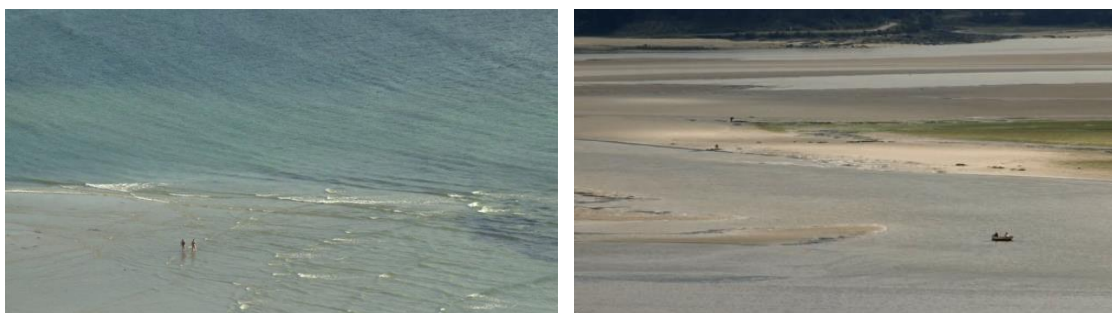
O argumento de Campero é valioso porque, mesmo apostando em estratégias diferentes, Lisandro Alonso (e o cinema considerado “pós-narrativo”) – aquele que subtrai – e Mariano Llinás (e o cinema da abundância das narrativas) – aquele que excede –, são herdeiros dos mesmos problemas modernos, já observados a respeito do neorealismo, e de toda a crise da representação que eles impuseram ao cinema a partir dos anos 1940. Não se trata, portanto, no caso de Llinás, de um mero retorno às histórias, de uma vontade infantil de recolocar as narrativas no mesmo trono de onde as tiraram, mas pensar de que forma as narrativas também podem oferecer novas respostas possíveis para um espectador que já não é mais inocente, que também já leu e ouviu “todas” as histórias e que, mesmo inconscientemente, tem cem anos de cinema no seu imaginário.

Ao pensar essa dualidade entre um cinema que trabalha a partir da lógica da subtração e outro que se dedica ao excesso, Prividera (p.90) traça um paralelo com a história da literatura no século vinte a respeito das duas tendências: uma anoréxica e outra bulímica. “Uma narração desolada reduzida a sua mínima expressão”, caracterizada pelas obras de Kafka, Beckett, Rulfo, por exemplo, e “uma narração desaforada que faz da proliferação o centro de sua poética”, que corresponderia às obras de Musil, Proust, Joyce. Como o cinema contemporâneo, afirma o autor, tende mais à narração desolada dos autores anoréxicos, o surgimento de *Histórias Extraordinárias* pode ser encarado como um acontecimento: “diante de um minimalismo muitas vezes mal-entendido, a reação simétrica é proferir as bondades da narração”. Novamente encontramos uma proposta de dualidade, situando Mariano Llinás como uma espécie de reação.

Chama a atenção, nesse sentido, como a existência de *Balneários*, produzido simultaneamente ao primeiro filme de Alonso, muitas vezes é ignorada para que a narrativa sobre Llinás como *contraposição, reação* ou *retorno* faça sentido. É como se sua obra começasse em 2008 com *Histórias Extraordinárias*. Mas podemos condenar essa tentativa de criar uma narrativa dualista e um tanto bélica com outros exemplos, para além de Llinás, de filmes importantes lançados já no início da década de 2000 e que se aventuravam numa relação com o excesso das narrativas num registro bem distante do cenário considerado pós-narrativo. Como encaixar, nessa proposta, uma obra *Objeto Misterioso ao Meio-Dia*, de Weerasethakul, lançada em 2000, que será investigado mais adiante, cuja imagem inicial evoca, numa cartela preta, a inspiração do “era uma vez”? Trata-se de um filme não apenas dedicado às narrativas, mas à multiplicidade de narrativas que pode surgir a partir do momento que o diretor deseja, também, uma

multiplicidade de vozes narradoras em cena. Como encaixar na proposta, da mesma forma, *Cidade dos Sonhos*, de Lynch, lançado em 2001, que trabalha justamente com o excesso fantasioso das ruínas hollywoodianas e, também, bifurca sua narrativa em duas? Ou as realizações do português Miguel Gomes, outro homem do cinema tomado pelo impulso xerazadiano, que lança seu primeiro longa-metragem ainda em 2005? A necessidade de enclausurar uma linearidade na história do cinema muitas vezes cria essas narrativas de “golpes e contragolpes” e “fluxos e refluxos”, que podem até facilitar a historiografia, mas sempre acabam reduzindo a complexidade das questões cinematográficas.

Para trazer a complexidade da relação entre os filmes que se situam nos extremos da subtração e do excesso diante das narrativas, por exemplo, podemos pensar em *Costa da Morte* (2013), longa-metragem de estreia do diretor espanhol Lois Patiño. Trata-se de um filme tão radical como *A Liberdade* em seu aspecto visual. Reverte todas as expectativas em relação à escala humana consagrada pela linguagem do cinema e investe na ideia de que o olhar do filme, ou seja, o ponto de vista que é evocado pela imagem, pode sugerir o olhar da paisagem em relação ao sujeito, que acaba absolutamente diminuto em planos de duração longuíssima<sup>13</sup>. Mas se não há rosto, expressões e mesmo corpos definidos num filme que faz o plano geral tradicional do cinema parecer um *close-up*, ouvimos as vozes das pequeninas pessoas em um volume convencional. E o que se fala nesse filme: narrativas! Os humanos em miniaturas, tomados pelo impulso xerazadiano, narram inúmeras histórias, algumas delas extremamente fabulares, outras fantasiosas, sobre aquela região da Galícia. Como pensar o filme de Patiño, que recusa quaisquer heranças teatrais ou literárias na composição visual, mas gira em torno do compartilhamento de narrativas, dentro dessa história que força uma linearidade e uma oposição absoluta entre o dito pós-narrativo e o suposto retorno às histórias?



---

<sup>13</sup> Muñoz Fernández (p. 92) relaciona essa proposta de Patiño à pintura romântica, em especial à obra de Caspar David Friedrich.

Outros exemplos podem surgir sem muito embaralho na imaginação. Podemos pensar nos desdobramentos filmicos do “realista” Abbas Kiarostami citados na introdução, em que cada novo filme possibilita o surgimento de uma nova ficção arrancada da costela da obra anterior, ou no sul-coreano Hong Sang-soo, que conjuga o desejo pelas narrativas abundantes que se desdobram e revelam mundos compossíveis à utopia *zavattiniana* de abraçar as “cotidianidades” e fugir dos acontecimentos extraordinários, em uma obra inteira calcada em encontros e desencontros de pessoas comuns, que basicamente conversam, comem e bebem, invariavelmente filmados num só plano, sem o recurso da decupagem, que respeita a duração dos acontecimentos.

Diante desses filmes, cabe a pergunta: o cinema dos anos 2000 acontece de fato sob o peso da impressão de que todas as histórias já foram contadas e, a partir disso, decide que não deverá mais narrar? Não precisamos ir tão longe para aprofundar a questão neste momento. Retomamos a querela do *Nuevo Cine Argentino* para observar como o desenrolar da própria obra de Lisandro Alonso coloca em contradição algumas certezas sobre o período.

### **3. LAS HABLADURIAS DEL MUNDO**

Em *Sin Título (Carta para Serra)* (2011), curta-metragem que faz parte das *Correspondências Filmicas*, um projeto espanhol com troca de cartas cinematográficas sobre processos criativos de cineastas geograficamente distantes, Lisandro Alonso reencontra Misael Saavedra, ator/personagem de *A Liberdade*, que agora aparece em cena ao lado de uma mulher não identificada e de vários cachorros. De repente, um incômodo: o desaparecimento de um dos cães, chamado Jersey, que eles supõem ter se assustado com os tiros de um misterioso caçador que aparece no início do filme. A busca pelo cão é interrompida por um corte brusco. Ainda naquele ambiente, entra em cena um sujeito vestindo jaqueta jeans e chapéu. Ele começa a ler uma história num pedaço de papel que, num primeiro momento, parece revisitar a narrativa do sumiço do cachorro de Misael: “há muito tempo, em uma terra distante, um homem perdeu seu cachorro...”



Misael Saavedra, o cão e o homem que lê uma história em *Sin Título (Carta para Serra)*

O homem segue a leitura e descobrimos que o personagem principal da sua história, na verdade, é Diego Zuluaga, o coronel encarregado do processo “civilizatório” no deserto argentino no século XIX. Sóbria, a narração detalha seu enorme e assustador cachorro da raça Jersey, introduz o sentimento de medo e respeito que esse homem provocava entre os “selvagens” e os *cabeças de coco*, mas também seus segredos, sua possível origem indígena, sua loucura – uma abertura para momentos de pura fantasia (em uma das batalhas, soldados transformam-se em centauros). A história termina com a introdução de novos personagens: as cabeças cortadas foram as primeiras coisas que impressionaram um homem chamado Michael Dumanis, quando ele chegou ao forte argentino com sua filha de 12 anos e toda sua comitiva de agrimensores, médicos e engenheiros, enviados pelo governo central para ganhar terreno em direção ao desconhecido. Nos créditos finais, descobriremos que o homem que lê é o escritor argentino Fabián Casas, que naquele momento estava trabalhando ao lado de Alonso no roteiro de um novo longa-metragem intitulado *Jauja*.

Aparentemente despreziosa, a pequena carta cinematográfica introduz o universo de *Jauja* (que seria lançado três anos depois), funcionando quase como um prólogo do longa-metragem. Mas não somente. Há nele, também, a partir de um desdobramento visível de um filme (aquele que “reapresenta” Saavedra) em outro (o do homem que lê uma história), a sugestão de um recomeço narrativo na própria obra. É, ao que parece, a transição da ideia de cinema que o consagrou no início dos anos 2000 a partir de *A Liberdade*, com jornadas solitárias, essencialmente indeterminadas e indeterminantes, sob o signo quase absoluto da observação, tão característico das nomenclaturas

relacionadas à ideia da subtração; à necessidade de uma aventura abertamente fantasiosa, partindo de uma premissa bem definida que introduz uma história, com certo excesso de informações e um desejo notável pelas possibilidades da narrativa. Já nas primeiras cenas de *Jauja* podemos estranhar, por exemplo, a presença de um tipo de decupagem, com variações significativas de planos, inexistente nas obras anteriores<sup>14</sup>. Ou seja, há todos os indícios de que estamos assistindo a algo diferente do universo identificado como o de Alonso até então.



Os três planos variados que aparecem na cena decupada em *Jauja*

<sup>14</sup> Se observarmos a filmografia de Alonso de forma atenta, perceberemos uma crescente abertura a esse tipo de narratividade mais explícita: a câmera onírica que passeia entre os cadáveres na abertura de *Os Mortos* (Los Muertos, 2004), o reencontro conceitual com os protagonistas dos dois primeiros filmes num cinema de Buenos Aires que exhibe um próprio filme de Alonso, *Os Mortos*, em *Fantasma* (2006), ou mesmo a possibilidade de filmar um detalhe, o close-up do chaveiro com uma inscrição reveladora em *Liverpool* (2008). Aos poucos, para além do presente observado pela câmera, dos blocos de ações puras de *A Liberdade*, seus filmes começam a reverberar alguns enigmas a partir de recursos que evocam alguns elementos reconhecíveis da narrativa cinematográfica.

*Jauja* logo estabelece a conexão com o texto lido por Casas em *Sin Título (Carta para Serra)*. No longa-metragem, o capitão dinamarquês Gunnar Dinesen está no deserto Patagônico com sua filha adolescente, Ingeborg, à espera de um deslocamento. A jovem foge com um soldado e o oficial começa uma jornada solitária em busca de seu paradeiro. Confirmando as suspeitas da presença de informações contextualizadoras, a abertura do filme traz uma cartela explicativa sobre a terra mítica que seduziu a imaginação europeia após as invasões no continente americano<sup>15</sup>.

Os Antigos diziam que Jauja era uma terra mitológica de abundância e felicidade. Muitas expedições buscaram o lugar para verificar. Com o tempo, a lenda cresceu de uma maneira desproporcional. Sem dúvida, pessoas exageravam, como sempre. O único que se sabe com certeza é que todos os que tentaram encontrar esse paraíso terrestre se perderam no caminho. (JAUJA. Direção: Lisandro Alonso, 2014)

Identificamos o filme estruturado em três partes:

- 1) O momento da espera, quando Gunnar, Ingeborg e outros militares estão no deserto aguardando as ordens para um deslocamento e conversam sobre diversos temas. Essa primeira parte termina com a descoberta da fuga da filha.
- 2) O momento da busca, aparentemente uma releitura livre de *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956), faroeste de John Ford, quando Gunnar segue uma jornada solitária, pontuada por pequenos encontros, atrás do paradeiro da menina – aqui Alonso promove uma forma narrativa híbrida entre a observação típica de *A Liberdade* (sua câmera acompanha as andanças do homem com absoluta paciência) e a decupagem, sempre construída de um modo não usual, distante da relação causal entre plano e contraplano, trabalhando as distâncias de maneira livre. A segunda parte termina quando o personagem encontra um cachorro estranho no meio das rochas.
- 3) O momento do encontro com aquela que parece ser sua filha, que já não tem mais 15 anos: é uma senhora dinamarquesa que vive sozinha, apenas acompanhada pelo

---

<sup>15</sup> Referência preciosa sobre o tema é o artigo *Paisagens Sonhadas: Imaginação Geográfica e Deriva Melancólica em Jauja*, de Angela Prysthon.

cão<sup>16</sup>, numa caverna. Completamente desorientado, o homem desaparece no deserto. Nesse momento, um corte tira o filme de um mundo, a Patagônia do século XIX, e o leva a outro, um castelo dinamarquês no período atual, promovendo um recomeço narrativo que engendra uma experiência de multiplicidade desestabilizadora porque surge no fim do filme. Reencontraremos, nesse pequeno castelo, a personagem Ingeborg, novamente com 14 anos.

Ainda na primeira parte do filme, ouvimos de um dos militares – “os rumores correm rápido no deserto, não?”. Nesse momento, já ouvimos inúmeras histórias compartilhadas pelos personagens tomados por um impulso xerazadiano: sobre um grande baile na casa do Ministro da Guerra, o assistente anão que manda no tenente Pittaluga, a tribo de ladrões comandada por Zuluaga, um coronel que enlouqueceu e passou a andar travestido de mulher no deserto, o desaparecimento de seu cachorro Jersey. Mas certamente não *vimos* muitas ações: os homens estão imobilizados, à espera de uma missão qualquer. E os rumores, enquanto isso, se acumulam. Se a premissa de *Jauja* destaca a fuga de uma garota como o grande acontecimento narrativo do filme, notamos que o que condiciona a imaginação são as tais “habladurías del mundo”<sup>17</sup>, numa tradução imediata, as *fofocas*, cujas aparições são intimamente ligadas “ao deserto que come tudo”, segundo um dos militares e nos fazem pensar, nesse espaço isolado do mundo, na produção contínua de excedentes narrativos.

Grande parte das “habladurias” e dos rumores (inclusive o momento em que os personagens falam a respeito deles) em *Jauja* é compartilhada nos momentos de espera. Isso remete ao elemento da “conversa noturna em torno da fogueira” que Jacques Rancière (2012, p. 124) identifica no filme *Da Nuvem à Resistência* (Dalla Nube alla Resistenza, 1978), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, que por sua vez recordam as cenas recorrentes dos faroestes, quando a palavra toma o lugar da ação que está suspensa: é o momento em que os personagens refletem sobre o que vivem. Rancière destaca que nesse gênero, em geral, as perguntas surgidas nas discussões que os *cowboys* articulam

---

<sup>16</sup> Notável a repetição da figura do cão desde o curta *Sin Título* (*Carta para Serra*: há o cão de Saavedra que desaparece, assim como o enorme cão de Zuluaga citado na narrativa lida por Cazas. No primeiro diálogo de *Jauja*, a filha diz ao pai, antecipando a segunda parte do filme: “eu quero um cão que me siga por toda parte”. Os militares, na primeira parte, falam do desaparecimento do cachorro Jersey de Zuluaga.

<sup>17</sup> A expressão parece render homenagem à canção homônima de Luis Alberto Spinetta, gravada em 1972 no disco Artaud, do grupo Pescado Rabioso, o maior obra-prima do rock argentino.



em torno da fogueira costumam ser resolvidas quando a ação recomeça. Ou seja, estão bem distantes daquilo que excede, estão vinculados a uma ação que deverá acontecer posteriormente. Em contraste, a partir do modo como filme de Straub & Huillet insere a conversa e não introduz a ação que vai resolvê-la, Rancière pensa de que forma o cinema pode intensificar o lado visível da palavra. No caso de *Jauja*, a palavra não produz uma comunicação a respeito de uma ação ou a substitui, mas cria de fato um excedente, uma sobra em relação à ação principal (ou a falta dela).

O próprio cinema nos traz um exemplo de fôlego teórico a respeito da relação entre palavra e ação dentro da ideia do excedente narrativo. Trata-se de uma cena paradigmática de *A Mulher do Aviador* (*La Femme de l'Aviateur*, 1981), o primeiro título da série *Comédias e Provérbios* do realizador francês Éric Rohmer. Nesse filme, cuja ação basicamente se desenvolve a partir de uma longa perseguição, um jovem apaixonado inicia uma investigação trôpega a respeito de um homem que saiu da casa de sua namorada. Em determinado momento, a partir de um encontro imprevisto do rapaz com uma jovem no parque, entra em cena um momento de conversa que se assemelha ao cenário desenhado por Rancière. Troca-se, no entanto, as chamas da fogueira dos cowboys pelo calor passageiro da xícara de café que acompanha os dois personagens em uma longa conversa – Rohmer, com sua costureira discrição, opera uma espécie de metamorfose e redefine um momento de intervalo da ação, num pequeno café parisiense, em um acontecimento de especulação narrativa e produção de excedentes.

A cena, nota-se, já é introduzida a partir da referência da importância do ato de fala. A menina, auxiliando o jovem na perseguição ao suposto amante de sua namorada, realiza uma série de perguntas à zeladora de um prédio onde o perseguido acabara de entrar. No fim desse pequeno inquérito, o rapaz quer saber por que sua companheira de investigação falou tanto. Sua resposta é precisa e sugere a possibilidade de uma cadeia de palavras: “para que a mulher tivesse confiança na gente, para fazê-la falar mais”. Entusiasmada com o trabalho de investigação, ela tem uma ideia: permanecer em um café em frente ao prédio, esperando a hora exata da saída do homem daquele local. A dupla entra no café, escolhe um lugar estratégico ao lado da janela e começa a conversar.

“O que Sherlock Holmes teria feito?”, ela se indaga e assim começa a especular uma série de teorias a respeito dos mistérios dos personagens envolvidos – como o personagem de *Histórias Extraordinárias*, o filme de Llinás, diante do mistério de Lola Gallo. Rohmer constrói essa cena aparentemente simples, um momento de intervalo de seu filme, com

uma astúcia cinematográfica impressionante. Ao evidenciar a janela que acompanha a conversa da dupla de investigadores, imediatamente nos faz pensar em uma releitura inusitada de *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), o clássico de Alfred Hitchcock que desenvolve uma investigação a partir de um jogo de janelas de prédios vizinhos. Mas ao contrário desse marco de suspense, ao longo da cena é perceptível o fato de que não há nada extraordinário que possa ser visto nessa janela. De vez em quando, a dupla de investigadores até busca alguma novidade visual com o canto do olho, mas naquele retângulo que enquadra a rua, há apenas *isso*: pessoas que caminham, os carros que passam... Uma utopia narrativa zavattiniana, pode-se dizer.

Nessa cena, Rohmer trabalha com uma simultaneidade tão discreta como desconcertante. O que, da história do cinema, podemos relacionar a essas imagens cotidianas com o movimento incessante de uma cidade, enquadradas pela janela do café? Muitas referências podem surgir, mas a primeira delas são os pequenos filmes realizados pelos Lumière no final do século dezenove, num período em que o cinema ainda não havia tomado como missão a necessidade de narrar histórias num sentido análogo ao da literatura. Mas o cineasta francês aproxima aqui essa imagem não “*más allá*”, mas que alude a um período anterior à própria ideia de narração, à outra imagem: a do casal que especula uma série de situações possíveis a respeito da investigação e logo começa a produzir um excedente narrativo – o objetivo da cena, a descoberta da verdade, logo dá lugar ao do prazer da fabulação, cuja chama rapidamente se apaga, fazendo com que as palavras se tornem triviais. Ou seja, a cena da conversa no café de *A Mulher do Aviador*, combinando uma ausência e um excesso narrativos, cria essa simultaneidade já observada em obras contemporâneas: a janela que enquadra o movimento cotidiano do mundo assemelha-se ao que Horácio Fernández define como *pós-narrativo*; o casal no café, entre reflexão do intervalo da ação e a especulação a partir das *habladurias del mundo*, é fervorosamente narrativo.



A cidade na janela e a especulação narrativa em *A Mulher do Aviador*

Reconhecemos em *Jauja*, num contexto mais próximo ao do faroeste, essa investigação de Rancière. O filme situa seus personagens no estado de espera, no intervalo da ação em que surgem as conversas. O que o filme provoca, mais até do que intensificar esse lado visível, tão bem cristalizado nas obras de Straub & Huillet estudadas pelo autor francês, é identificar de que forma a palavra em si já pode ser encarada como ação. Aqui a palavra, a partir das *habladurias* fantasmagóricas, antecede os acontecimentos que o protagonista viverá, que levarão o filme a uma outra dimensão, ou condicionam a existência desses acontecimentos na jornada de um homem que acaba engolido pelo deserto? Nessa perspectiva, repensando a tradução do termo, podemos pensar nas *habladurias* não mais como uma série de fofocas, mas como uma falação.

No filme, os homens que estão imobilizados, à espera de alguma missão num deserto gigantesco, sentem vontade de falar e assim começam a especular uma série de narrativas, especialmente em torno dos mistérios do desaparecimento do antigo coronel Zuluaga. Tornam-se espécies de Xerazades travestidas em trajes militares. Quando o personagem principal, na jornada da filha, vivencia algumas situações anteriormente especuladas, fica claro que são as *falações* as paredes do labirinto que Lisandro Alonso criou no meio dessa Patagônia habitada por argentinos e estrangeiros: a questão das diversas nacionalidades é

importante porque as fricções da linguagem também condicionam narrativas possíveis, basta pensarmos nas palavras que o militar dinamarquês – sem o domínio do castelhano – usa para anunciar o desaparecimento da garota: “mi hija es invisible”. Aqui, nota-se, a partir de uma variação desastrada no uso da linguagem, uma possível narrativa fantástica já está criada.

Resgatamos a cartela introdutória do filme e destacamos a frase aparentemente mais irrelevante daquele texto cheio de informações históricas: “sem dúvida, pessoas exageravam, como sempre”. Esse pequeno comentário direciona absolutamente tudo o que veremos no filme: há o desejo pelo compartilhamento dos relatos fantasiosos, o “exagero” típico das *falações*, mas também a referência à eternidade – o “como sempre” – dessa chama criadora, que coloca a narrativa do próprio filme sob o risco do infinito. Tudo isso faz com que esse filme pontuado por silêncios, tempos dilatados e descontinuidades, que em muitos momentos não parece tão distante assim de *A Liberdade*, tenha uma potência extremamente especulativa e concretize recomeços narrativos desconcertantes. Em ponto morto, esperando no deserto, a falação dos personagens joga com algo que aconteceu e algo que poderá acontecer. Ao romper com o fluxo natural das coisas, a fuga da filha acaba impondo uma chance maior de alucinação, unindo essas duas probabilidades narrativas. Se os vestígios remetem ao passado, à história argentina, a expansão violenta contra os povos indígenas na Patagônia revisitada como um teatro de bonecos pelo modo não-naturalista que Alonso encena muitos quadros dessa história; os rumores levam ao futuro, a uma possibilidade, ao sonho, ao delírio. *Jauja*, no fim, assume todas essas personas narrativas, sugerindo uma circularidade temporal bastante aberta e nos permite ocupar um lugar privilegiado à beira do abismo: no fim de tudo, a partir de um recomeço narrativo, surge outro cachorro, agora no castelo dinamarquês, com a estranha mania de provocar ferimentos na própria pele. Diz o cuidador do cão, talvez referindo-se a um possível estado radical de indeterminação não mais provocado pela ausência de uma narrativa, mas por uma experiência de multiplicidade: “isso acontece quando ele não compreende alguma coisa”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Em artigo sobre o filme, Roger Koza (*Jauja*. Con Los Ojos Abiertos, 06 de dez. de 2014. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/jauja-01/> Acesso em: 25 de fev. de 2022) identifica a relação com a palavra: “a mise en abyme tripla que é colocada em jogo em *Jauja* aponta a olhar respeitosamente cara a cara o instinto de ficção. Justamente, quando o mundo mineral parece tragar o capitão e condená-lo ao silêncio perpétuo, quando a pedra vence a palavra, invoca-se a ficção, essa ação simbólica que conjura o cansaço e move a nossa espécie adiante”.



Os dois mundos desdobrados em *Jauja*: o deserto da Patagônia no século dezenove e o castelo dinamarquês no período contemporâneo

Pensando não apenas em *Jauja*, mas em todos os filmes estudados neste capítulo até então, parece-nos que o aspecto condicional da ideia da *falação* é uma especificidade muito simples: a existência de alguém que fala e de alguém que ouve<sup>19</sup>. Podemos retomar outras obras mencionadas: em *Costa da Morte*, Patiño diminui a humanidade num sentido visual, mas não a deixa isolada: as narrativas surgem a partir de conversas entre duas ou mais “pessoinhas” que aparecem caminhando nas paisagens imensas. A própria ideia, relembremos, de pensar o cinema de Llinás (mas também o de Miguel Gomes, com os jogos narrativos de *A Cara Que Mereces*) como uma reunião de amigos que contam histórias intermináveis, reforça esse aspecto indissociável da existência de uma relação ao menos entre dois como condição para a *falação*.

---

<sup>19</sup> Podemos nos perguntar: o que seria do cinema dos anos 2000 se Misael Saavedra tivesse alguma companhia e sentisse a necessidade de relatar causos ou contar histórias no filme inaugural de Lisandro Alonso?

Llinás ocupa um espaço realmente particular, nesse sentido, porque singulariza a *falação* em suas obras a partir da presença das vozes que narram. É a tônica de *Balneários* e *Histórias Extraordinárias*. Enquanto na maioria das obras analisadas nesta pesquisa a *falação* acontece em cena, a partir de narrativas que são compartilhadas entre personagens e que podem condicionar os recomeços narrativos e a experiência de multiplicidade, como pode ser visto nas *habladurías* no deserto em *Jauja*, nessas obras de Llinás ela acontece entre o filme e o espectador: a imagem torna-se uma espécie de mediador da conversa.

#### 4. XERAZADE MULTIPLICADA

Na obra de Apichatpong Weerasethakul, o impulso xerazadiano é uma recorrência notável. Histórias das mais diversas procedências, do fantasmagórico ao mais trivial, estão sempre sendo compartilhadas pelos personagens. Chama atenção, por exemplo, como em *Tio Boonmee Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (Lung Boonmee Raluek Chat, 2010), as histórias contadas pelo protagonista chegam até a influenciar de um modo inusitado a construção narrativa do filme, toda pontuada por desvios inesperados e o surgimento de novos personagens, como o fantasma de uma mulher, um homem-macaco, uma princesa feia que vive um momento erótico com um bagre num rio etc, que aparecem no filme com a mesma rapidez com que desaparecem. Diante dessa abertura a um desvio capaz de redefinir o filme e provocar uma experiência de multiplicidade, James Quandt (2009, p. 43) afirma que “o processo de transmutação das metanarrativas de Joe pode ser caracterizado como uma mudança de forma, uma alteração contínua, intuitiva e consciente, dos constituintes de seu trabalho”.

O exemplo de *Objeto Misterioso ao Meio-dia*, no contexto deste capítulo, é interessante porque cria uma dissonância entre as obras que desejam as narrativas identificadas até então. Não é mais o caso da *falação* descompromissada e alucinatória de alguns militares no deserto, nem a *voz-over* dos narradores oniscientes e suas respectivas histórias extraordinárias, compartilhadas conosco com absoluto controle daquilo que está sendo narrado (o bom narrador e o bom fofoqueiro, afinal, têm sempre a razão), mas uma busca assumida pela multiplicidade a partir da multiplicação dos sujeitos que narram. Há uma espécie de inversão: no lugar de um narrador disposto a engendrar uma diversidade de narrativas – que muitas vezes não se conectam imediatamente e colocam a *falação* na

prancha do infinito –, nesse filme o realizador dissolve e espalha uma narrativa central, apoiado pelo surgimento de possíveis releituras, obtidas a partir da decisão de que essa história será (des)continuada por diferentes pessoas (inclusive em relação a faixa etária, condição social e localização geográfica).

Esse filme, de alguma forma, nos faz imaginar como seria *O Livro das Mil e uma Noites* se o Rei resolvesse mudar as regras do jogo: a cada noite uma mulher diferente continuaria a história iniciada por Xerazade. O resultado, naturalmente, é uma ruptura incontornável com quaisquer expectativas de uma unidade em termos cinematográficos, como apontam Cutler e Shellard (2014, p. 70). Mais do que a trama que se forma, ou o caráter etnográfico do filme construído a partir das viagens pelo país em busca de narradores, os autores percebem que a ação central está exatamente no ato de contar histórias: “as criações oferecidas pelos participantes na tela fazem com que a história se desdobre em diferentes gêneros de ficção, tais como o suspense, a fantasia e o drama, caracterizando o estilo heterogêneo de Apichatpong”

Um exercício interessante diante da multiplicidade apresentada nesse filme é tentar organizar a narrativa que é construída a partir das inúmeras intervenções. Teríamos uma história absolutamente *nonsense* que aproxima mistério, conspiração política, guerra interplanetária, fraturando quaisquer ideias de unidade de tema e gênero. Mas, ao mesmo tempo, uma linha narrativa central que segue até o fim. A partir desse filme, o pesquisador Toni Pape questiona-se a respeito da ideia de contar histórias.

Contar histórias, mesmo para o escritor solitário, é uma questão de muitos, uma experiência do múltiplo. Contar uma história, de qualquer história de tradição familiar a mitologias compartilhadas, é uma força que, entre muitos outros efeitos, pode ligar ou dissolver uma comunidade. (PAPE, 2017, p. 20)

A primeira imagem do filme traz um texto em uma cartela preta que anuncia “era uma vez”. Encoraja-se, a partir da referência do despertar das narrações dos contos de fadas, a suspeita de que acompanharemos alguma história sendo contada, ou, como observa Luciano Viegas (2018, p. 34), pesquisador dedicado a identificar a questão dos mundos possíveis na obra de Apichatpong, “a assunção do jogo fabulatório como mecanismo ou força-motriz deflagradora de acontecimentos”. As imagens seguintes, todavia, não confirmam essa impressão: a câmera, dentro de um carro, realiza um passeio longo pelas ruas de uma cidade. Vemos a movimentação, as pessoas, os espaços, tudo de uma forma passageira, sem que alguma história do lado de fora seja perceptível aos nossos olhos. O máximo de narrativa que testemunhamos nesse momento é uma espécie de radionovela

que está sintonizada no aparelho de som do carro. Alguém troca de estação, ação que se repetirá mais de uma vez durante a cena. Surge, assim, o primeiro indício de uma multiplicidade fílmica: o ato repetido da troca de estações interrompe narrativas e promove a entrada sorradeira de outras histórias.

Depois dessa primeira sequência ainda um tanto indefinida se pensarmos na relação com o “era uma vez” citado na imagem inicial, entrará em cena um relato, um tipo de testemunho. É uma mulher, uma vendedora ambulante, que conta a história dramática de sua família, cujo clímax é o momento em que o pai vende a própria filha. Quando os silêncios da cena dão a impressão de que esse relato, mesmo antes de um desfecho definitivo, está num ponto morto e que as palavras não aparecem mais com tanta facilidade, uma voz fora do quadro (presumidamente, a de Apichatpong, ou ao menos de alguém que está filmando) faz um pedido: “tem mais histórias para contar”? Essa voz, um pouco como o rei que não mede suas angústias de ouvinte e anseia imediatamente por uma outra história sem esperar a noite seguinte, ainda esclarece que elas podem ser reais ou ficcionais, até mesmo inspiradas em livros. É assim que começa, a partir desse desvio provocado pelo próprio realizador, desse súbito desejo por uma *outra história* rapidamente atendido pela mulher que narrava um relato aparentemente verídico de sua vida, a narrativa sobre uma professora que dá aulas para um aluno paralítico. Ao mapear diversas leituras a respeito do filme, Viegas observa, nessa cena, a existência de uma cisão.

Pape destaca o momento preciso, logo ao início de *Objeto Misterioso*, em que a intervenção do cineasta, ao entrevistar uma vendedora de peixes de Bangkok, demarca uma cisão entre o relato rememorado de uma experiência traumática e o que ele chama de “incipiência da fabulação” (tradução nossa). (VIEGAS, 2018, p. 35)

Confirma-se, então, o prenúncio do formato narrativo instigado pela troca constante das estações do rádio. É possível sair de um universo e entrar em outro completamente diferente em questão de segundos. Mais do que isso, observa Pape (2017, p.22), a partir desse desvio o filme concretiza já um primeiro recomeço narrativo, da narração pessoal à narrativa impessoal.

A partir do momento em que a narrativa da professora e seu aluno é iniciada, *Objeto Misterioso ao Meio-Dia* bifurca-se essencialmente em duas construções imagéticas: as cenas que mostram as pessoas que narram essa história, com um profundo interesse documental pelo entorno, pelo contexto em que os narradores estão inseridos; e as cenas



filmadas da história narrada, com atores interpretando os personagens desenvolvidos pelas narrativas. Esteticamente, no entanto, não há grandes diferenças entre as duas construções imagéticas, fotografadas com um preto e branco semelhante. Em alguns momentos essas duas linhas narrativas se misturarão – chama atenção que, em alguns momentos, as cenas daqueles que narram e as cenas das narrativas compartilham, por exemplo, a mesma ambiência sonora.



A imagem dos narradores da história e a imagem da história narrada em *Objeto Misterioso ao Meio-Dia*.

É difícil determinar com precisão quantos sujeitos narradores aparecem no filme para “continuar” a história iniciada pela primeira mulher, mas identificamos essencialmente sete momentos, contando com o inicial, em que há uma transição perceptível. Tudo começa com essa vendedora; a segunda voz é a de uma mulher idosa e, aparentemente, beberrona; a terceira é de jovens que narram em um intervalo entre o futebol e o passeio em elefantes; a quarta é a de um grupo de teatro que encena a história para um pequeno público; a quinta – mais complexa – começa quando um homem e uma mulher questionam algumas informações da narrativa (“por que o garoto é deficiente?”), segue com a *voz-over* de uma mulher que dá uma resposta política (um avião foi abatido pelo governo chinês) e é ilustrado por imagens jornalísticas da televisão; a sexta é de duas mulheres mudas que narram em linguagem de sinais; a sétima é de crianças no horário de recreio em uma escola.



Narradores da(s) história(s) em *Objeto Misterioso ao Meio-Dia*.

Não é possível precisar de forma restrita esses sete momentos de troca de narradores porque há muitos comentários e intervenções em relação à história ao longo do filme. Em alguns casos, discute-se coletivamente os possíveis rumos e os mistérios pitorescos dessa narrativa. Notamos que a obra sugere haver, também, uma narrativa independente criada pelo próprio filme, a partir dos estímulos dos narradores, intercalando as variações apresentadas pelos “convidados”, representada por textos impressos na tela e por cenas que, aparentemente, não são narradas por ninguém. Com tamanha indeterminação a respeito de quem narra e do que é narrado, o que nos parece realmente considerável nesse exercício de identificação dos diferentes narradores, é mostrar como, num primeiro

momento, tem-se uma ideia de continuidade: as três primeiras histórias narradas, por exemplo, evoluem de uma maneira razoavelmente convencional com um sequenciamento imediato dos acontecimentos criados pelo narrador anterior. Depois, entretanto, o filme se abre de modo flagrante à ideia do recomeço narrativo que engendra a experiência de multiplicidade. O grupo teatral, por exemplo, cria uma encenação pública, nas ruas, a partir do que escutou, encenando, inclusive, momentos que já haviam sido apresentados pelo filme. Ou seja, para o espectador, há uma reencenação. Nesse ponto do filme, surge a primeira ideia de um desfecho, quando o grupo encerra sua a peça e ganha os aplausos de espectadores que acompanham a apresentação. *Objeto Misterioso ao Meio-Dia* propõe, então, um novo recomeço, após o fim da história determinado pelo grupo teatral: a partir de uma série de interrogações e questionamentos a respeito daquela história, respondidas em uma narração (não identificada por uma imagem correspondente de um narrador) que é acompanhada por imagens jornalísticas da televisão tailandesa, um material de arquivo.

A história que estava sendo narrada por pessoas diferentes, mas encenadas com os mesmos atores, num jogo de continuidades e descontinuidades, é recontada a partir da encenação do grupo teatral: novos atores interpretando os mesmos personagens. Quando há um novo recomeço, a partir das imagens televisivas, contextualizando a origem daquele garoto paraplégico, temos uma nova redefinição visual dos personagens daquela história, que a essa altura já se tornou, literalmente, uma e muitas ao mesmo tempo. Pensemos na imagem do garoto paraplégico: *era uma vez, era outra vez, era mais uma vez...*



As três redefinições visuais do personagem do garoto em *Objeto Misterioso ao Meio-Dia*.

Outra ideia do fim da história dentro do filme aparece quando o ator que interpreta o garoto nas cenas filmadas sai do personagem e conversa com alguém da equipe. Ele pergunta se a filmagem já acabou e argumenta que está com fome. A história, então, recomeça novamente a partir da narração de duas jovens mudas, talvez em uma referência a um retorno ao cinema silencioso após o fim (do filme, do cinema?). Esse novo recomeço é continuado pelas crianças na escola, que levam a narrativa à fantasia absoluta, propondo uma invasão alienígena em um conflito interplanetário. Depois que dão um fim a essa história, perguntam se podem contar outra narrativa. Começa, então, a narração sobre um tigre-bruxa da floresta e os créditos finais de *Objeto Misterioso ao Meio-Dia* começam a subir.

O filme acaba próximo da sua premissa, com uma história tomando o lugar de outra (o relato autobiográfico da vendedora de peixes/ a narrativa da professora e seu aluno/o tigre-bruxa da floresta). Configura-se assim, a ideia de um ciclo infinito de narrativas, de que uma história leva a outra história e assim por diante.

\*\*\*

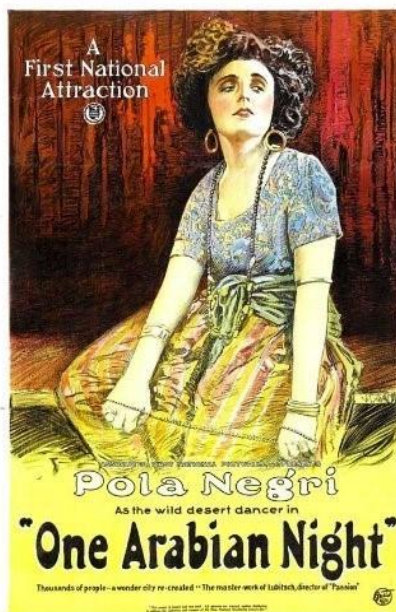
Como vimos ao longo deste capítulo, todas as contradições e possibilidades de hibridismo entre as diferentes relações com a narrativa no período contemporâneo são importantes porque nos permitem pensar a história do cinema mais como um movimento de contradições simultâneas que estão sempre se imbricando umas nas outras. Ora, se o neorealismo pode ser pensado como um cinema de *subtração* em relação à narrativa hegemônica hollywoodiana nos anos 1940 e 1950, podemos encarar existência contemporânea de um Orson Welles, por exemplo, como alguém que – assim como Llinás – irá propor uma revisão das formas narrativas a partir do excesso e de uma abertura à multiplicidade de narrativas sobre um personagem. Um olhar mais atento ao neorealismo e a Welles, entretanto, poderá observar que *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, com suas diferentes crônicas sobre o momento da chegada dos aliados na Itália, talvez seja um filme muito mais próximo da sensação de incompletude que existe na experiência de multiplicidade contemporânea abordada na pesquisa, detalhada neste capítulo na análise de *Balneários*. Da mesma forma, podemos perguntar: *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), de Welles, é, de fato, um filme que revela multiplicidades a partir de uma série de relatos diferentes sobre o mesmo homem, ou apenas *um* retrato multifacetado de um protagonista que nunca deixa de ser o mesmo homem?

A ideia do cinema como um movimento de contradições simultâneas é destacada, no ventre da década de 1980, quando Alain Bergala (1985, p. 23) identificou um momento de crise bastante semelhante ao que Muñoz Fernández visualizou nos anos 2000: um cinema que tem “a consciência de que o cinema tem 90 anos, que sua época clássica já passou há vinte anos e que sua época moderna acaba de terminar no fim dos anos 70”, há a percepção dessa simultaneidade de revisões narrativas a partir daquilo que o francês chama de “self-service” livre com a história das formas cinematográficas: se Jim Jarmusch e Philippe Garrel reduzem os elementos narrativos e evocam um minimalismo fílmico, Raúl Ruiz, Brian De Palma e Lars von Trier trabalharão a partir do excesso das possibilidades narrativas e dos relatos sobrepostos.

Visando compreender de que forma esses movimentos de contradições simultâneas estabeleceram as bases teóricas e fílmicas a respeito da relação do cinema com o desejo pelas narrativas, faremos agora pequeno desvio e levaremos a pesquisa às primeiras e intrépidas décadas do cinema. Esse retorno é importante porque essa narrativa que acorrenta o cinema em dualidades exatas já está presente em olhares disparados aos primeiros tempos.

Antes disso, resgatamos o nosso estimado Cesare Zavattini e sua revelação culpada localizada pela pesquisadora Joana Oliveira (2017, p. 39) em sua dissertação sobre o italiano: “eu tive que lutar contra mim mesmo, contra a minha fantasia que me sugeria a cada momento um argumento mais atraente que o outro. Mas em mim estava tomando raízes em uma ideia que me atormentava”. Não será estranho, portanto, ao percorrer sua imensa filmografia como roteirista, descobrir que Zavattini criou o argumento, por exemplo, da versão de *Ali-Babá* (*Ali Baba et les 40 voleurs*, 1954) que Jacques Becker realizou nos anos 1950, e, ao menos por um instante, permitiu-se viver o gozo das delícias narrativas, um sopro do impulso xerazadiano.

## 5. O RISCO DO INFINITO



Seduzida pela arte dos filmes desde os tempos silenciosos, Xerazade significou muitas vezes um grande problema para o cinema: como lidar com a possibilidade de uma multiplicidade infinita? Soluções engenhosas surgiram. Boa parte das adaptações dos contos árabes, por exemplo, elegeu tramas e personagens específicos, traindo o aspecto mais particular da narrativa árabe (que antecipa, inclusive, radicalizações da literatura moderna): a tensão entre a interrupção e a continuidade; a expectativa dividida entre o retorno de um *mesmo* e o surgimento de um *diferente*.

O título norte-americano estampado no cartaz de uma das mais importantes releituras daquele universo nas primeiras décadas, *Sumurun* (1920), de Ernst Lubitsch, escancara essa redução tantas vezes aplicada pelo cinema: *As Mil e uma Noites* tornam-se, aqui, “One Arabian Night”, é a história de *uma* escrava de *um* sheik tirânico que se apaixona por *um* mercador de tapetes. O *mil e um* se torna *um*. Não faltam outros exemplos: Príncipe Achmed, Sinbad, o Ladrão de Bagdá, Ali Baba, Aladin; muitas aventuras vividas por personagens icônicos tirados (ou inspirados) dos textos árabes foram filmadas e refilmadas aos montes, mas quase sempre a partir dessa simplificação significativa que recua ou desvia da possibilidade de uma multiplicidade.

Em alguns casos, como o de *O Ladrão de Bagdá* (The Thief of Bagdad, 1924), de Raoul Walsh, um dos grandes espetáculos cinematográficos dos anos 1920, esse procedimento do *múltiplo ao uno* é bastante visível. Diversas histórias dos contos árabes são combinadas como episódios de uma mesma narrativa, a história de um ladrão que se apaixona pela filha do califa de Bagdá. É como se o cinema invariavelmente precisasse reduzir as várias multiplicidades possíveis dos contos árabes para chegar à história – a única, finita e definitiva história! – de cada um dos personagens inventados nas narrativas. Em consequência disso, naturalmente anula-se todo o potencial disruptivo que está no cerne do livro, a partir das interrupções e dos recomeços calculados da narradora, a Xerazade, para que suas histórias nunca terminem e que sua vida seja poupada pelo Rei Shariar.

A multiplicidade, como estrutura dos relatos das Noites, manifesta-se, portanto, entre outras coisas, nessa inclusão de relatos dentro de relatos, na repetição como variações de uma única narrativa ao estilo de arabesco, no eterno retorno como algo circular na volta às origens reunindo o final com o princípio, como algo inconcluso sempre apto a aceitar mais uma camada, como ciclos similares, mas não idênticos visto que as experiências humanas são análogas. (SILVA, 2005, p.64)

A partir do que Silva destaca, entendemos nessa ideia do potencial disruptivo, o “algo inconcluso sempre apto a aceitar uma camada”, justamente o risco que essas produções que adaptaram os contos árabes preferiram não correr. Ao mesmo tempo, percebemos, não seria exatamente essa a aventura desejada pelas obras contemporâneas que provocam a experiência de multiplicidade a partir dos recomeços narrativos, cujos “ciclos similares, mas não idênticos”, acabam se tornando um traço reconhecível? Podemos pensar na cena exemplar de *A Cara Que Mereces*, a dos garotos que contam histórias, que revela

justamente o incômodo do espectador que ainda não parece apto a aceitar o inconcluso e as novas camadas que surgem a partir dos recomeços.

Para além dos contos árabes, poderíamos mencionar a mesma dificuldade do cinema em relação às adaptações de *Dom Quixote* (Don Quijote de la Mancha, 1794), outra obra literária matricial que lida com a multiplicidade e o risco do infinito. Claro, não se trata apenas de um desafio cinematográfico. O próprio romance de Cervantes, já com uma autoconsciência destacável, comenta a provável dificuldade do leitor diante de uma obra que se coloca sob o signo da multiplicidade. Na segunda parte do livro (p. 794), o autor ficcional da história de Quixote, Cide Hamete, chega a comentar, citando uma característica marcante da primeira parte: “escrever sempre num só assunto e falar pela boca de poucas pessoas era um trabalho insuportável”. Soa quase como um manifesto. O autor ficcional, aqui, usa essa ideia como justificativa para a introdução de narrativas “intrusas” no primeiro volume do livro, como *O Curioso Impertinente* e *O Capitão Cativo*, que são contadas por personagens secundários e que colocam os próprios protagonistas da narrativa, Quixote e Sancho Pança, como ouvintes de uma multiplicidade de histórias. Cervantes, através desse autor ficcional, ainda comenta que os leitores, sedentos pela continuidade da aventura do personagem título, poderiam encarar essas “novelas soltas” com pressa ou enfado, e garante uma unidade maior no segundo volume.

Antes disso, também no segundo livro, o próprio Quixote (p.687) – que naquele momento também se tornara um leitor da primeira parte do livro – advertiu um garoto que estava pronto para iniciar um relato: “Segui com a vossa história em linha reta, e não vos metais por transversais e curvas, que para se tirar uma verdade a limpo são necessárias muitas confrontações e agravos”. Quando, séculos depois, o cinema se aproxima do célebre romance de Cervantes, essa dificuldade já exposta na obra torna-se flagrante. Assim como as adaptações do *Livro das Mil e uma Noites*, os filmes sempre tangenciaram esse elemento tão central da obra espanhola. As obras em torno do universo de *Dom Quixote*, em geral<sup>20</sup>, também reduzem o múltiplo ao uno para conseguir retratar a empreitada do homem que leu muitos romances de cavalaria e resolveu viver aventuras disparatadas nas terras ibéricas.

---

<sup>20</sup> O único projeto que buscava lidar com a multiplicidade do romance de Cervantes, a adaptação produzida por Orson Welles, terminou inacabada...



Ainda dentro da perspectiva disruptiva, resgatamos uma passagem de André Bazin (2014), que também pensou nas seduções de Xerazade ao rememorar uma experiência inusitada em uma sessão do seriado cinematográfico *Os Vampiros* (*Les Vampires*, 1912), de Louis Feuillade, programada por Henri Langlois na Cinemateca Francesa. Naquela ocasião, apenas um dos dois projetores funcionava e a cópia não tinha intertítulos. O fundador da *Cahiers du Cinéma* recordou (p.118): “alguém que parecia ser bandido, aparecia como vítima no rolo seguinte<sup>21</sup>. A luz da sala que era acesa a cada dez minutos para recarregar o projetor multiplicava os episódios”. Naquela noite atípica, Bazin (p.119) teve a revelação do “princípio estético do encanto de Feuillade”.

Autor e espectador estavam na mesma situação: a do rei e a de Scheherazade; a obscuridade renovada da sala de cinema era a mesma de *As Mil e uma Noites*. O “a seguir do verdadeiro folhetim”, como dos velhos filmes de episódios, não era, portanto, uma sujeição exterior à história. Se Scheherazade tivesse contado tudo de uma vez, o rei, tão cruel quanto o público, teria mandado executá-la ao amanhecer. Ambos precisam sentir a potência do encantamento por sua interrupção, saborear a deliciosa espera do conto que se substitui à vida cotidiana, que não é mais que a solução da continuidade do sonho. (BAZIN, 2014, p. 119)

Bazin, aqui, responde de alguma forma à intervenção zangada do personagem de *A Cara Que Mereces*. Contra a intervenção “não me vais contar outra história, sem que eu saiba o fim desta!” o autor francês poderia dizer: “é preciso sentir a potência do encantamento por sua interrupção, saborear a deliciosa espera...” A expressão que Bazin encontra para definir o êxtase provocado pela sessão parece-nos apropriada para compreender o risco tantas vezes ignorado pelo cinema mesmo nas adaptações da coleção de narrativas árabes. “A potência do encantamento por sua interrupção”, nesse sentido, surge como um perigo a ser evitado porque rompe, mesmo que momentaneamente, com a continuidade absoluta e abre a possibilidade para que a segurança do *uno* se torne uma temível multiplicidade.

\*\*\*

O apontamento de Bazin nos leva a uma passagem célebre do romance *Cem Anos de Solidão* (*Cien Años de Soledad*, 1967), do colombiano Gabriel Garcia Márquez, sobre a chegada do cinema na cidade de Macondo.

Indignaram-se com as imagens vivas que o próspero comerciante Sr. Bruno Crespi projetava no teatro de bilheterias que imitavam bocas de leão, porque um personagem morto e enterrado num filme, e por cuja desgraça haviam derramado

---

<sup>21</sup> Não seria algo próximo do que acontece, como vimos, em *Cidade dos Sonhos* ou *Mal dos Trópicos*? Aquela que era uma atriz promissora torna-se uma jovem decante; o soldado apaixonado torna-se um homem que caça um espírito na floresta...

lágrimas de tristeza, reapareceu vivo e transformado em árabe no filme seguinte. (MÁRQUEZ, 1967, p. 201)

Os exemplos de Bazin e de García Márquez, incrivelmente semelhantes (é de se perguntar se o escritor colombiano não leu essa passagem de Bazin), nos levam a um paradoxo estimulante, que será investigado no capítulo seguinte, a partir dessa metamorfose de um personagem em outro: o que acontece quando o cinema obriga o espectador a rever algo que já não é mais o mesmo?

No contemporâneo, como vimos anteriormente, *Jauja* e *Objeto Misterioso ao Meio-dia* concretizam esse tipo de metamorfose literal de personagens em seus recomeços narrativos. A jovem Ingeborg, na obra argentina, aparece como uma adolescente dinamarquesa na Patagônia, no século dezenove, e como uma adolescente encastelada nos dias de hoje. No filme tailandês, a imagem do garoto paralítico também é revista a partir das intervenções dos diferentes narradores – há três corpos diferentes que interpretam o mesmo personagem ao longo da narrativa.

\*\*\*

Retomando a questão das adaptações do *Livro das Mil e uma Noites* e de *Dom Quixote*, naturalmente precisamos analisar até que ponto a duração limitada do formato longa-metragem será justamente aquilo que impossibilita a tradução literal do espírito múltiplo dessas obras. Como trabalhar as mil e uma histórias contadas por Xerazade ou as novelas independentes que existem dentro do romance em *Dom Quixote* em 90 ou 120 minutos? O movimento do múltiplo ao uno, nesse sentido, parece ser uma consequência natural da limitação de tempo das obras cinematográficas a partir da padronização estabelecida nos anos 1910. O exemplo de Bazin, por exemplo, não vem de um longa-metragem, mas de um seriado de Feuillade já construído a partir da formatação de múltiplos episódios. O exemplo da sessão pioneira em Macondo claramente refere-se a um programa que apresenta diferentes filmes protagonizados pelo mesmo ator, mas que acaba compreendido como uma unidade narrativa por uma plateia que ainda desconhece os formatos de exibição cinematográfica.

Jacques Aumont (2018, p. 24) menciona o exemplo de Xerazade para abordar a ideia das ficções que lutaram contra a fatalidade do fim: “sua narrativa dura mil e uma noites, mas poderia durar um milhão”. Isso é, observa, o mesmo princípio de “suspense insuportável” que marcou o folhetim literário do século XIX, cujo maior herdeiro cinematográfico

foram os filmes seriados de Louis Feuillade. Na contemporaneidade, Aumont observa como esse fenômeno da luta contra a fatalidade do fim ganha corpo na infinidade de temporadas das séries de televisão mais populares. Dentro do trajeto proposto por Aumont, naturalmente seria mais apropriado adaptar *O Livro das Mil e uma Noites* e correr o risco do infinito em um formato seriado.

Esse aspecto notável da relação entre duração, unidade e multiplicidade apenas intensifica o potencial disruptivo das obras contemporâneas que estamos analisando nesta pesquisa. À exceção dos monumentais *La Flor* e *As Mil e Uma Noites*, que serão investigadas no fim deste capítulo, todas as obras respeitam a duração convencional de um longa-metragem. De alguma forma, aceitam o desafio tantas vezes tangenciado pelo cinema: o que acontece quando se abre à multiplicidade num espaço de tempo limitado?

Como contraponto imaginário, podemos pensar o que seria de filmes como *Histórias Extraordinárias*, *Balneários* e *Objeto Misterioso ao Meio-Dia*, com sua multiplicidade vertiginosa, adaptados a um formato seriado, com cada episódio dedicado a apenas uma narrativa. Visualizamos, então, uma das principais características dos filmes contemporâneos estudados: a vertigem se dá a partir de um acúmulo, da proximidade de diferentes narrativas, da ausência de intervalos, de encadeamentos plenamente identificados. Há, em contrapartida, um choque e a impossibilidade de que se possa separá-las completamente em universos distintos.

Podemos pensar, ainda em uma relação com a literatura, no caso célebre do romance *2666* (2005), obra póstuma do chileno Roberto Bolaño. Já doente e com problemas financeiros, o autor deixou uma carta pedindo para que o gigantesco romance fosse publicado em uma série de cinco volumes. Foi o crítico espanhol Ignacio Echeverría, amigo do autor, que determinou a forma final do romance (que havia sido planejada pelo chileno em um primeiro momento, antes da doença): um volume só com quase mil páginas e cinco partes relativamente independentes que trazem uma multiplicidade de personagens e narrativas. Duas experiências absolutamente diferentes: ler *2666* de uma vez só, com sua multiplicidade vertiginosa, ou nos hipotéticos cinco volumes separados, com grandes respiros entre as narrativas. Interessante, nesse sentido, pensar que num primeiro momento *Cidade dos Sonhos* seria uma série de televisão. Lynch concebeu um episódio piloto que acabou recusado pela CBS. Transformou-a, no fim, em um longa-metragem

que apresenta um notável recomeço narrativo e choca duas possibilidades diferentes de um mesmo mundo<sup>22</sup>.

É interessante destacar, pensando na década de 1910, momento em que o cinema ainda estava experimentando suas possibilidades narrativas e definindo o seu formato mais adequado, que justamente o modelo replicado e que se tornou hegemônico é o do longa-metragem desenvolvido por D. W. Griffith, que queria escrever romances com imagens, tendo como inspiração o modelo literário de Charles Dickens. Como aponta Serguei Eisenstein (2002, p. 180), no essencial texto *Dickens, Griffith e nós*, publicado originalmente em 1944, a própria ideia de montagem paralela, que aproxima diferentes ações e cria um tempo único a partir do jogo entre múltiplas imagens, vem da influência da literatura *dickensiana*. Ora, nesse procedimento tão bem engendrado<sup>23</sup> por Griffith em filmes de uma bobina como *The Lonedale Operator* (1911) ou em longas-metragens grandiosos como *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), que transforma ações múltiplas em uma única narrativa, não podemos ver também um exercício de harmonizar no *uno* aquilo que pode ser disruptivo caso permaneça múltiplo? Eisenstein resgata um trecho da autobiografia de Linda Arvinton Griffith, esposa do realizador, que vai ao encontro dessa premissa:

Quando o Sr. Griffith sugeriu que a cena de Annie Lee esperando pela volta do marido fosse seguida de uma cena de Enoch naufragado numa ilha deserta, foi mesmo muito perturbador. “Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo.” (GRIFFITH apud EISENSTEIN, 2002, p. 180)

A resposta de Griffith traça o paralelo com Dickens e aventura a possibilidade de escrever romances com imagens. O medo de Linda Arvinton, nesse caso em relação ao surgimento de uma imagem daquilo que mais tarde seria convencionado como um *flashback*, era justamente de que pessoas não compreendessem a relação entre os planos diferentes e que surgisse uma sensação disruptiva durante a narrativa: o que essa imagem tem a ver com a outra?

---

<sup>22</sup> Podemos comparar a vertigem proporcionada pela terceira temporada de *Twin Peaks*, também dirigida por David Lynch, nesse formato episódico, com um intervalo administrando o efeito disruptivo da multiplicidade. Se pensarmos nos dois últimos episódios, que dão ao espectador praticamente a ideia de que pode haver dois desfechos para a história, como seriam assistidos de uma vez só, como num filme?

<sup>23</sup> Não corremos o risco de dizer “inventado”, pois sabemos que a imensa maioria dos filmes produzidos nos anos 1910 foi perdida. De qualquer forma, as criações de D. W. Griffith reverberaram rapidamente pelo mundo e o colocaram no trono dos pioneiros. O próprio texto de Eisenstein o encara dessa forma.

Para ficarmos num exemplo célebre da montagem paralela, no clímax de *The Lonedale Operator*, por exemplo, há três ações diferentes que são trabalhadas simultaneamente através desse tipo de montagem: 1) dois ladrões que tentam invadir o escritório de uma estação de trem, 2) a funcionária sozinha no local, desesperada e 3) o trem que segue em direção à estação para socorrê-la. Griffith joga com essas três ações que acontecem em diferentes espaços e potencializa o suspense da sequência a partir da construção de uma unidade temporal. A influência desse tipo de montagem será enorme já naquela década e podemos pensar na escola soviética como um grande exemplo teórico desenvolvido a partir dela: na perspectiva da nossa pesquisa, não deixa de ser significativo que a mítica cena da repressão violenta pela guarda do Czar de *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), de Eisenstein, seja conhecido como “a cena da escadaria de Odessa”, apesar da incontável multiplicidade de ações que acontecem. Novamente: o mil e um torna-se um. Era uma vez.



As três ações diferentes aproximadas pela montagem em *The Lonedale Operator*.

Quando o cinema encontra a sua forma hegemônica, o seu modo de narrar histórias a partir desse modelo romanescos que é capaz de estruturar diversas ações em uma única linha narrativa, os próprios filmes-folhetim de Feuillade referenciados por Bazin a partir do encantamento de Xerazade, que ainda eram muito representativos nos anos 1910, se tornarão uma presença lateral da produção cinematográfica (e décadas mais tarde, nos

anos 1950, seriam apropriados pela televisão, ainda num contexto hierárquico inferior ao cinema). A partir dessa transição do múltiplo (imagens, personagens, cenas) ao uno (uma história que é narrada), é natural que boa parte do chamado “primeiro cinema”, que não opera dessa forma, tenha sido descartada a partir do rótulo pejorativo de “cinema primitivo”.

Retornando ainda mais na história do cinema, aos ditos “primitivos”, é interessante ver como eram articuladas as imagens antes da organização padronizada a partir de Griffith e de todos os pensamentos de montagem que sucederiam este nos anos 1920. Em *A Cleptomaníaca* (*The Kleptomaniac*, 1905), Edwin S. Porter realiza um filme abertamente político para mostrar como a justiça não tem a mesma medida diante das ações de uma mulher rica e de uma mulher pobre. Já acostumados com o que seria canonizado a partir da montagem paralela, podemos estranhar o modo dialético como Porter organiza sua narrativa: vemos primeiro toda a trama da mulher rica que rouba sapatos e *depois* a da mulher pobre que precisa roubar comida para alimentar os filhos. Diferente do que Griffith irá aplicar, essas ações não são trabalhadas de modo simultâneo.

É curioso e particularmente entusiasmante no sentido da nossa pesquisa, notar que aquilo que muitas vezes foi encarado como uma organização primitiva, prévia ao desenvolvimento da linguagem do cinema, está próximo ao que encontramos nos filmes que provocam a experiência da multiplicidade, a partir dos recomeços narrativos, no período contemporâneo. Não podemos pensar o pequeno filme de Porter a partir da pergunta que nos mobilizou até aqui (um mesmo mundo pode existir de forma diferente?), encarando-a a partir de um pressuposto absolutamente político, já que ricos e pobres não compartilham de fato um *mesmo* mundo e a justiça os encaram como seres *diferentes*? Aqui, literalmente, o *era uma vez* dá lugar ao *era outra vez*: era uma vez uma mulher rica que rouba um sapato e é absolvida; era outra vez uma mulher pobre que rouba um pão e é presa.

A ideia do “equivocado” diante desse filme, hoje, é justamente porque: acostumados com o modelo de Griffith que transforma diferentes imagens em uma unidade narrativa, encaremos esse outro formato, que literalmente faz um filme recomeçar, como algo próximo à experiência de multiplicidade identificada no contemporâneo.



A prisão da mulher rica e a prisão da mulher pobre em *A Cleptomaniaca*, de Edwin S. Porter

Identificamos, assim, que o problema da multiplicidade no sentido da organização narrativa está presente desde os primeiros momentos do fazer cinematográfico. Em razão da necessidade de encontrar uma forma reconhecível e definitiva, portanto, é natural que a matriz de Griffith seja justamente a do romance de Dickens, também construído a partir de uma ideia de unidade narrativa, e jamais a da potência do encantamento pelas interrupções do *Livro das Mil e uma Noites*.

\*\*\*

À guisa de um fechamento para este subcapítulo de retorno aos primeiros encantos do cinema, podemos promover um movimento ainda maior: à noite inaugural, em 28 de dezembro de 1895, a primeira sessão pública organizada pelos Irmãos Lumière no Salão do Grand Café, em Paris. Na ocasião, foram apresentados uma sequência de dez pequenos filmes de pouco mais de 30 segundos, um programa variado com momentos cômicos encenados, outros calcados na repetição de ações desastradas (antecipando já a comédia física que se tornaria dominante nas primeiras décadas do cinema), mas também cenas de intimidade familiar (os bebês da família Lumière, por exemplo), cenas filmadas em ambiente de trabalho, cenas filmadas em ambientes de lazer; situações registradas em espaços privados, em espaços públicos, filmes dedicados a multidões, a indivíduos... Em um sentido de construção de imagem, o espectador da primeira noite de cinema teve contato como corpos distantes, corpos aproximados, enquadramentos frontais, enquadramentos diagonais. Ou seja, a primeira noite foi marcada por uma multiplicidade de temas, estilos e formas. Não cometeremos o atrevimento de pensar nessa ocasião como uma referência relacionada ao fenômeno contemporâneo, mas um aspecto é inegável: o

cinema começa, nas mãos e nos olhos dos Lumière, distante de quaisquer referências de unidade.



Imagens exibidas na primeira sessão de cinema

## 6. O ESPLENDOR DO ERA UMA VEZ

Reencontrando a problemática da multiplicidade na paisagem contemporânea, é inevitável que a nossa mira encontre a obra de Miguel Gomes, outro cineasta tomado pelo impulso xerazadiano. Nos anos 2010, o português idealizou e concretizou um projeto ambicioso que culminou com uma obra em três volumes, intitulada *As Mil e uma Noites*, apresentados na mesma edição no Festival de Cannes, em 2015. A cartela de texto que introduz cada um dos volumes contextualiza a empreitada:

Não é uma adaptação do livro, mas se inspira em sua estrutura: as histórias, personagens e lugares que



serão narrados por Xerazade são uma versão ficcional de fatos ocorridos em Portugal, entre agosto de 2013 e julho de 2014. Durante esse período o país foi mantido como refém de um programa de austeridade econômica executado por um governo aparentemente desprovido de senso de justiça social. Como resultado, quase todos os portugueses se tornaram mais pobres. (NOITES, As mil e uma, 2015)

Para chegar aos três volumes, desenvolveu-se uma espécie de jogo criativo: ao longo de um ano, a jornalista Maria José Oliveira organizava semanalmente um dossiê com notícias que refletiam as mazelas da realidade econômica portuguesa. O material era apresentado aos roteiristas Telmo Churro, Mariana Ricardo e Miguel Gomes, que estavam livres para escolher as histórias mais promissoras e transformá-las em um argumento para o filme. Nesse momento de criação foi divulgado um website que documentava todo o processo de investigação e seleção do material. Gomes e sua equipe de roteiristas estabelecem uma organização tão lúdica como rigorosa para que a realidade portuguesa se transforme em narrativas, que muitas vezes serão apresentadas em abordagens bastante fantasiosas ou até mesmo surreais.

No primeiro volume da trilogia de Gomes, intitulada *O Inquieto*, há uma introdução que sobrepõe relatos de construtores navais prestes a serem demitidos e cenas que documentam o trabalho de um exterminador de vespas asiáticas. O próprio diretor aparece em cena com sua equipe para contextualizar o projeto e introduzir a personagem de Xerazade, a “verdadeira” narradora das histórias, que busca inspiração em uma ilha habitada por jovens virgens de Bagdá – ou seja, assim como o projeto do filme, suas narrativas são criadas coletivamente, por diversas vozes. Ela narra três histórias: *Os Homens de Pau Feito*, em torno das reuniões dos chefes de governo de Portugal com representantes da Comunidade Europeia e de outros países; *A História do Galo e do Fogo*, em torno de um galo que atormenta os vizinhos com o seu canto e é levado ao tribunal, e *O Banho dos Magníficos*, em torno dos preparativos da celebração de Ano Novo culminado com um mergulho coletivo no mar de inverno para afastar o mau agouro.

No segundo volume, intitulado *O Desolado*, Xerazade apresenta mais três narrativas: *Crónica de Fuga de Simão "Sem Tripas"*, em torno de um idoso procurado em todo país pelo assassinato da sua esposa e da sua filha; *As Lágrimas da Juíza*, em torno do julgamento do roubo de bens do proprietário de um imóvel, realizado por uma família de

locatários endividados; e *Os Donos de Dixie*, em torno da aparição, em um condomínio, de um cachorro idêntico a outro que havia morrido.

No terceiro volume, intitulado *O Inquieto*, Xerazade entra em crise e pensa que não tem mais capacidade de narrar histórias. Após uma conversa com seu pai, retoma o seu lugar de narradora e inicia uma nova história, *O Inebriante Canto dos Tentilhões*, em torno de uma comunidade de passarinhos que vivem num bairro perto do aeroporto, que se abre a uma outra narrativa, intitulada *Floresta Quente*, contada por uma imigrante chinesa, a amante de um policial português.

A aparição de Miguel Gomes logo no início do primeiro volume causa uma espécie de interrupção nos relatos dos trabalhadores em *voz-over* que revisitam momentos vividos em um estaleiro que está prestes a ser desativado. O diretor é visto sentado, com uma expressão constrangida, enquanto sua equipe – que aparece refletida num vidro – prepara uma nova cena. Logo escutaremos sua narração, também em *voz-over*, e descobriremos o motivo do incômodo: ele está na cidade de Viana do Castelo porque considera impossível realizar um filme político sobre Portugal, naquele momento, e não acompanhar o drama dos seiscentos trabalhadores que perderão seus empregos. Mas, ao mesmo tempo, comenta que está na cidade porque o “Sr. Vítor, por sua conta, está combatendo uma praga de vespas asiáticas que ameaça dizimar as abelhas da região e destruir a produção local de mel”. Enquanto Gomes levanta-se da cadeira em que está sentado e sai correndo, seguimos ouvindo a sua narração sobre a falta de uma conexão imediata entre esses dois eventos, para além de estarem acontecendo simultaneamente no mesmo lugar. É nesse preciso momento que o realizador abandona as filmagens e faz com que a equipe de produção inicie uma busca pelo seu paradeiro.

Ao longo desse primeiro momento do filme, que dura cerca de 25 minutos, por vezes escutamos o homem que deseja exterminar as vespas, em outras escutamos os trabalhadores do estaleiro, às vezes vemos cenas que mostram o exterminador e os bombeiros da região espalhando um produto nas árvores, às vezes vemos planos gerais da área do estaleiro (mas nunca um trabalhador individualizado); em suma, começamos o primeiro volume da saga de Miguel Gomes acompanhando, em uma montagem paralela

que acentua o choque entre diferentes narrativas, dois filmes que acontecem ao mesmo tempo<sup>24</sup>.

Ironicamente, escutaremos ainda nesse primeiro momento a narração do diretor lamentando a ideia original de sua obra: realizar, ao mesmo tempo, “um bom filme cheio de momentos sedutores e maravilhosos” e “seguir durante um ano a miserável situação de Portugal”. Mais adiante abordaremos como Gomes encena o fracasso e a crise do projeto, agora interessa-nos pensar a ideia do “e” a partir de sua abordagem. Ao acompanharmos a história dos trabalhadores e as ações do exterminador de vespas; e, ao mesmo tempo, ouvirmos o diretor desse filme condenar a própria opção por pensar num filme ao mesmo tempo sedutor e militante, encontramos a multiplicação do paradoxo apresentado na premissa. Porque o lamento do diretor, filmado com uma clara intenção ficcional, é mais um “e” que se sobrepõe às duas narrativas simultâneas do início. Ou seja: a abertura do primeiro volume apresenta, na verdade, três narrativas centrais (em relação às histórias, há muito mais do que três, pois cada trabalhador compartilha a sua): a do estaleiro, a do exterminador e a do cineasta que foge. Toda essa introdução será finalizada em uma cena na praia, justamente no momento que a equipe de filmagem encontra o diretor e seus dois companheiros de fuga (o técnico de som Vasco Pimentel e a roteirista Mariana Ricardo). Enterrados na areia, eles são jurados de morte pela equipe, que condena esse ato irresponsável especialmente pelo risco financeiro que corre a produção diante do atraso nas filmagens, que conseqüentemente inviabilizará o pagamento dos trabalhadores cinematográficos (mencionam, até mesmo, uma lei federal de suporte ao cinema). Ou seja, se num primeiro momento a cena da fuga do cineasta parecia um tanto quanto dissonante em relação às duas narrativas iniciais, uma crise individual, um golpe de ego distante da questão central do filme – a crise econômica portuguesa –, tal desfecho recoloca as coisas no lugar e também situa a precarização dos trabalhadores do próprio filme no contexto do país. Coloca-nos diante da questão: é possível que um mesmo mundo – a crise portuguesa – exista a partir de diferentes linhas narrativas – os relatos dos estaleiros, o caçador de vespas e o cineasta envergonhado com seu projeto?

Nesse momento, com a cabeça a prêmio, Miguel Gomes dá sua última cartada e pergunta se sua pena pode ser revogada caso narre uma história espetacular. É assim que o diretor

---

<sup>24</sup> A estrutura paralela de histórias independentes nos faz pensar nas três narrativas que nunca se encontram de fato em *Histórias Extraordinárias*, de Mariano Llinás.

promove um recomeço narrativo, a partir da evocação de Xerazade, a personagem narradora dos “contos portugueses” que virão a seguir. Nessa cena, há, ao mesmo tempo, uma passagem de bastão e uma espécie de metamorfose: o diretor do filme, situado ali como um personagem de ficção que comenta a realidade precarizada do país (inclusive no cinema), é metamorfoseado em uma narradora ficcional das histórias. A partir desse momento, ele narrará através dela.



As três narrativas simultâneas na abertura do primeiro volume de *As Mil e uma Noites*: os trabalhadores do estaleiro, o cineasta em crise e o exterminador de vespas asiáticas.

Importante considerar que a existência desse projeto tão complexo envolvendo *O Livro das Mil e uma Noites* já estava sendo anunciado, de alguma forma, nas obras precedentes

do diretor português. Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, por exemplo, há o interesse de transformar uma realidade portuguesa, os relatos dos habitantes de uma região montanhosa no norte do país e a música produzida naquele local, em uma ficção com tons melodramáticos sobre uma relação entre pai e filha – mas nesse caso o processo criativo da equipe que busca a inspiração para as histórias naquela região e a metamorfose fílmica do documental ao ficcional fazem parte da narrativa do próprio filme, não são um jogo prévio que servirá de base para a criação cinematográfica, como é o caso do projeto de *As Mil e uma Noites*.

Em *Tabu*, terceiro longa-metragem de Gomes, há duas menções explícitas aos contos árabes: a narração em voz-over, no prólogo, traz a ideia das *mil e uma noites*<sup>25</sup>; na segunda parte, a personagem Aurora lê uma edição do livro em sua casa. Para além das citações e referências, no entanto, já há uma inspiração concreta que dá forma à narrativa. O impulso *xerazadiano* de contar histórias fica evidente na segunda parte do filme, quando um recomeço narrativo repentino interrompe a primeira parte, a partir do momento em que um homem começa a narrar uma história (a do seu caso amoroso em Moçambique, nos anos 1960, com uma jovem chamada Aurora, a idosa que acabara de ser enterrada). Essa segunda parte é inteiramente conduzida pela narração em voz-over desse homem, Ventura, excetuando alguns trechos que introduzem a voz de Aurora em uma sequência de cartas trocadas. As imagens da segunda parte, por sua vez, são uma espécie de revisitação livre ou até mesmo falsificante do cinema do período silencioso (os atores falam, mas não escutamos suas vozes, apenas sons e ruídos das cenas são destacados). É dessa forma<sup>26</sup>, a partir do jogo entre uma narração onipresente e onisciente e essas imagens que recriam a década de 1960 a partir de um imaginário cinematográfico dos anos 1920, que *Tabu* revela as grandes aventuras vividas nos anos dourados de uma idosa com sinais de demência que acabara de morrer num hospital de Lisboa: as caçadas na África, a amizade com uma banda de rock que vivia na casa ao lado, a gravidez, a criação de um pequeno jacaré, um caso de amor proibido, a fuga dos amantes, o assassinato de um amigo...

---

<sup>25</sup> O trecho completo da narração: “A noite cai sobre a savana e mil e uma noites cairão após essa primeira. Nesse tempo, e depois dele, por mais absurdo que pareça a todos os homens de razão, há quem jure, a bom jurar, ter avistado demoníaca visão: um crocodilo triste, melancólico, acompanhado por uma dama de outros tempos. Inseparável par que um misterioso pacto uniu e que a que a morte não pode quebrar”.

<sup>26</sup> A metamorfose de um mundo narrativo a outro em *Tabu* é o acontecimento inicial do capítulo seguinte.

Todavia, para além das referências literais e do gosto pela narração das aventuras extraordinárias que tomam conta da segunda parte do filme, notamos que *Tabu* apresenta um impulso *xerazadiano* bastante singular já na primeira parte, aquela em que acompanhamos o modorrento cotidiano de duas vizinhas idosas, justamente a única narrativa do filme que não é calcada na ideia de que uma história está sendo narrada por alguém. Notamos, todavia, que em quase todas as cenas acontece um tipo de acúmulo narrativo muito raro no cinema: os personagens estão vivenciando algo e narrando outra coisa. Há alguém que narra algo e alguém que escuta, ou seja, as cenas têm uma potência dupla: elas mostram algo que acontece enquanto um dos personagens desloca aquele tempo e aquele espaço compartilhado, a partir das palavras, para outro lugar. É como se houvesse dois filmes simultâneos, um recomeço discreto no ventre de cada cena que pode passar despercebido: o filme das coisas que acontecem em torno da vida de Pilar e sua vizinha Aurora e o filme das narrativas compartilhadas pelos personagens.

Por exemplo: em uma das primeiras cenas após o prólogo, vemos Aurora e Pilar conversando num cassino. A protagonista foi até lá resgatá-la do local pois Aurora, já com sinais de senilidade, perdeu tudo e não pode voltar para casa. O que acontece na cena, no entanto, não é uma conversa trivial ou uma condenação moral. A cena já começa com Aurora narrando o sonho que a motivara a jogar, com macacos peludos e falantes que se mordiam e transformavam-se nos maridos das amigas, e no fim tentavam a sorte nas máquinas de um cassino. Logo depois disso, veremos a mulher que trabalha como empregada doméstica na casa de Aurora, Santa, lendo passagens do livro *Robinson Crusoe* (Robinson Crusoe, 1719), de Daniel Defoe<sup>27</sup>. Na cena seguinte, acompanhamos um grupo numa visita a uma gruta e escutamos a voz de um homem que parece ser o guia daquela excursão. Ele fala sobre esconderijos dos mouros e dos romanos com uma passagem secreta para o Castelo de Torres Novas e anuncia, no fim, a sua aposentadoria, argumentando que cumpriu seu dever com respeito e carinho e enterrou mais de 280 cadáveres. No fim do relato do personagem, descobrimos que Pilar e um amigo faziam parte do grupo que visitava o local. Na cena seguinte, os dois conversam dentro de um ônibus. Assim como no encontro de Pilar e Aurora no cassino, não há uma troca de ideias

---

<sup>27</sup> O trecho lido por Santa: “Como resolvi correr o mundo. Nasci em York no ano de 1632, de uma boa família, depois de enriquecer, o meu pai tinha-se retirado do comércio, e instalado nesta cidade. Casará com a minha mãe...”

trivial, o papo já inicia com o amigo narrando uma história sobre as invasões da Segunda Guerra, que fortaleceram o catolicismo em Portugal.

Em *Tabu*, Miguel Gomes assinala sorrateiramente que, mesmo nos encontros cotidianos, todos são narradores de histórias em potencial. Se Gomes assinala que há uma Xerazade presente em cada um deles, Pilar é definida como uma espécie de ouvinte/espectadora de quase todas essas narrativas indiretas, camufladas entre momentos de conversa e interação cotidiana. O fato é que, em menos de 20 minutos de filme, vimos cenas nada espetaculares (duas vizinhas que conversam, uma mulher que lê no sofá, dois amigos que se reencontram), mas já *ouvimos* narrativas sobre macacos que falam e apostam nas máquinas de um cassino, sobre um homem que nasceu em Nova York em 1632 e resolveu correr o mundo, sobre um esconderijo usado por mouros e romanos, sobre um homem que enterrou mais de 280 cadáveres, sobre as invasões na Segunda Guerra. Tudo isso, portanto, já foi narrado ao espectador antes mesmo do início da história extraordinária da segunda parte do filme.

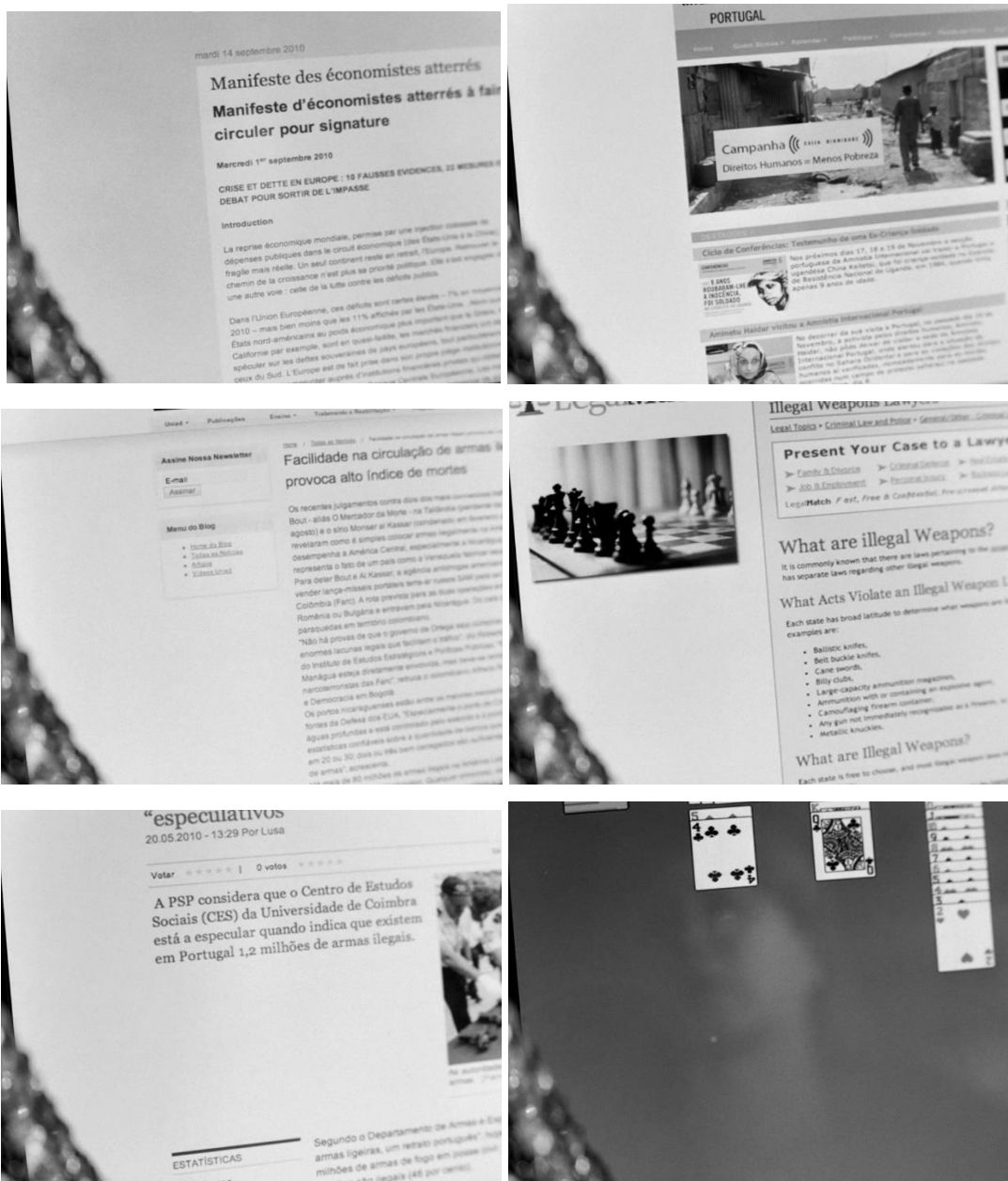


Os personagens-narradores da primeira parte de *Tabu*

Se os personagens parecem carregar uma Xerazade dentro de si e desejam compartilhar narrativas com os outros, o filme de alguma forma se apropria da estrutura do *Livro das Mil e uma Noites* porque trabalha essas narrativas a partir da ideia do acúmulo vertiginoso, potencializado pelo modo como cada mini história é narradas em fragmentos – as cenas invariavelmente terminam antes do fim de cada narração, fazendo com que as reticências deem o tom da sequência de conversas. Todas as histórias aparecem com algum tipo de incompletude: o sonho com os macacos, a história do castelo compartilhada pelo guia e a narrativa da Segunda Guerra já começam do meio, a leitura de *Crusoé* é interrompida por um corte que leva a outra cena, assim como a conversa entre Pilar e seu amigo.

*Tabu* não apresenta o elemento autorreflexivo escancarado dos volumes de *As Mil e uma Noites* e de *Aquele Querido Mês de Agosto*, mas há uma sugestão autorreferencial ainda na primeira parte que oferece uma espécie de caminho contemporâneo para pensar o tipo de vertigem provocada pelos recomeços narrativos que tanto seduz Miguel Gomes. Vemos a tela do computador de Pilar com um navegador com várias abas abertas. A partir do modo rápido como ele fecha as páginas, temos uma sequência de telas que acabam formando uma cadeia temática em torno de uma pesquisa: uma página leva a outra que leva a outra e assim por diante. Miguel Gomes, dessa forma, faz uma espécie de ponte da estrutura fragmentada e aberta ao risco do infinito dos contos árabes, compiladas a partir do século IX, com os desvios favorecidos pela opção dos hiperlinks e a consequente multiplicação simultânea de telas do início do século XXI.





A multiplicidade de imagens com as janelas abertas do navegador de Pilar em *Tabu*

\*\*\*

Essa ideia do acúmulo de narrativas heterogêneas e incompletas naturalmente nos levam à cena do primeiro longa-metragem de Gomes, *A Cara Que Mereces*, que mencionamos na introdução e serve como base estrutural para a divisão dos capítulos desta pesquisa.

Assim como *Tabu*, o primeiro longa de Gomes é um filme dividido em duas partes bem distintas, capazes de redefinir esteticamente a própria obra a partir da ideia de um recomeço narrativo. Na primeira, um musical, acompanhamos o dia de aniversário de trinta anos de Francisco, aborrecido professor de uma escola que acaba vivendo todo o tipo de azar em uma data que deveria ser de celebração. Na segunda parte, Francisco, doente e isolado em uma casa de campo, narra uma história sobre sete personagens com características bastante específicas, como numa revisitação dos sete anões da Branca de Neve (que aparecem na primeira parte em uma apresentação teatral da escola), que deverão cuidar dele e seguir uma série de regras de conduta: Nicolau é bonzinho e sonha acordado; Harry parece um gentleman mas é dissimulado; Gross é esfomeado; Copi só pensa em romance e esquece o trabalho de casa; Travassos é solitário e orgulhoso; Jonas é pequenino e leal; Simões fala grosso e quer ter a razão sempre.

O protagonista da primeira parte sai de cena e torna-se uma voz que narra, pontuando os três dias dos sete amigos, que embora tenham uma descrição um tanto quanto infantilizada, são interpretados por atores adultos. Podemos dividir os três dias em 1) apresentação e cotidiano 2) conflitos e regras quebradas 3) caos.

A cena que nos mobiliza acontece no segundo dia da narrativa de Francisco, quando Copi encontra Harry na sacada da casa e interroga os motivos de suas risadas. O amigo responde imediatamente: “histórias, histórias...” e recebe o pedido para que elas sejam contadas. Então Harry começa a narrar o dia em que encontrou Simões à beira de um rio e o viu atirando pedras em barquinhos de papel. O motivo do ato: para que “os barcos não se aproximem da casa e não soltem um exército de gafanhotos que possam devorá-lo”. Quando, após essa breve situação surreal é resolvida, Simões oferece uma moeda da sorte, “um remédio santo”, para que Harry cuide do seu terçol. O amigo quer saber onde ele a encontrou e então Simões inicia a narrativa sobre a ocasião em que descobriu o objeto: num dia em que o céu anunciava uma tempestade, ele procurou um abrigo na floresta e acabou em um esconderijo subterrâneo que misteriosamente o levou ao mar, mesmo estando no ventre da floresta. Em uma caverna, ao encontrar um tesouro com moedas de ouro, Simões percebe que Nicolau e Gross se aproximam, vestidos de pirata, e se esconde. Enquanto os amigos-piratas esperam o fim da chuva para levar o tesouro, Gross começa a contar uma nova história, imediatamente interrompida por Cópí. Com uma expressão de incômodo, ele diz a Harry: “ei, não me vai contar outra história sem que eu saiba o fim desta!”. Ele quer descobrir logo como se safaram Gross e Nicolau; e o que houve com o

tesouro, mas Harry argumenta que é preciso ter paciência para escutar uma história, senão bastava contar apenas o princípio e o fim. Retoma, então, a narração, que àquela altura já é a narração dentro de uma narração e que em breve se desdobrará em outra narração, a de Gross, sobre seu encontro fortuito na floresta com Jonas, que decide atirar nas nuvens para descobrir a possibilidade de abrir um buraco nelas.

Nesse momento, o filme promove uma sucessão rápida de planos que mostram as reações dos ouvintes de cada história: Copi ouvindo Harry; Harry ouvindo Simões; Simões (escondido) escutando a conversa de Gross e Nicolau; Nicolau ouvindo Gross. Multiplicação dos personagens de uma história, multiplicação dos narradores de uma história, multiplicação dos ouvintes de uma história. Trata-se, portanto, de uma espécie de suprasumo de tudo o que vimos até então dentro da ideia do impulso xerazadiano. Se nas obras de Mariano Llinás é um narrador um tanto quanto perverso (porque controla nossas expectativas) que engendra a multiplicidade disruptiva das histórias; se em *Misterioso Objeto ao Meio-dia*, de Apichatpong, há a ideia de convidar novos narradores para que uma história ganhe diversas variações possíveis; nesse breve momento de *A Cara Que Mereces* há a sugestão de que o infinito pode abranger todos os elementos das narrativas: forma-se uma espécie de comunidade completa que congrega todas as peças do jogo que engendra a existência abundante e excedente das histórias.



*Os planos dos amigos que ouvem as histórias em A Cara que Mereces.*

Miguel Gomes vai além. Intensificando ainda mais a sensação de vertigem, Nicolau, motivado pela história de Gross, acaba lembrando um sonho em que os amigos Travassos e Texas se transformavam em animais após descumprirem uma das principais regras: a de não ficar acordado após a meia-noite. Essa série de acúmulos e desvios que se abrem ao infinito promove inevitavelmente uma possibilidade de provocações a respeito da existência das narrativas no contexto do filme. Em primeiro lugar, cabe destacar que é justamente dentro de uma narrativa que uma regra é quebrada pela primeira vez durante. Ou seja, as narrativas aqui, aparecem não apenas como um excedente, mas como uma potência desestabilizadora, de desorganização de um mundo, despertam a semente do caos, que virá de fato após uma série de outras rupturas das regras no terceiro e último dia narrado por Francisco. Interessante notar, também, que surge uma espécie de corrente, de cadeia, na qual, à exceção de Copi, cada narrador torna-se ouvinte dentro da nova história e assim por diante. É como um vírus, quem tem contato com uma narrativa torna-se, na continuidade do mundo, o responsável por espalhar as narrativas para outros narradores em potencial – algo que remete à espontânea vocação narradora dos personagens de *Tabu* em seus momentos cotidianos.

No segundo volume de *As Mil e Uma Noites*, Gomes revisitará essa cena<sup>28</sup> de uma maneira ainda mais intensa, elevando ao limite a duração das histórias intermináveis, a partir dos recomeços narrativos, no episódio *As Lágrimas da Juíza*. Numa audiência pública, uma juíza dá início ao julgamento de um caso aparentemente nada complexo (“O caso é simples e a sentença também será”, ela diz): dois inquilinos venderam os bens do locatário e estão sendo processados por isso. O problema é que, após a explanação dos participantes diretos do caso, começa a surgir uma série de intervenções de participantes indiretos que deslocam o caso para outros territórios. Em cada intervenção há o surgimento de um novo crime – e de uma nova narrativa.

A juíza logo toma o lugar de uma espectadora incomodada que deseja apenas o começo (a acusação) e o fim daquilo (o veredito), como o Copi incomodado com a narrativa infinita de Harry em *A Cara Que Mereces*. O grande drama, para a personagem, é que se torna impossível dar um desfecho ao “caso” e ela está ali para isso, para oferecer uma conclusão imparcial em relação àquela história. Em um determinado momento, ela interrompe uma das novas depoentes do julgamento, uma vaca falante, argumentando que

---

<sup>28</sup> Talvez não por acaso os atores que interpretam Harry e Simões interpretam papéis centrais nesse episódio.

o tema de seu relato, “as estradas portuguesas”, nada tem a ver com o assunto. A vaca pede para terminar sua história e a juíza, ainda numa posição de poder em relação às histórias narradas, rebate com uma ameaça: “se eu achar que o estado da estrada nada tem a ver com o desenrolar da história, fica a saber que acabará no matadouro!”

Se lembrarmos que esse filme começa com a narração de um diretor de cinema, jurado de morte pela equipe, sobre uma narradora de histórias, Xerazade, jurada de morte pelo rei, a ameaça da juíza à vaca que narra acaba tendo o peso de uma terceira revisitação da situação evocada pelos contos árabes: o narrador em risco que é capaz de seduzir um ouvinte que detém uma espécie de poder. É possível que um mesmo narrador com a cabeça a prêmio exista de uma maneira diferente? Como um diretor de cinema, a mítica Xerazade e uma vaca em um julgamento?

O relato da vaca consegue vencer a ameaça e abre outra história a partir do crime original. Desperta, assim, mais uma nova sucessão de testemunhos bizarros sobre um roubo de árvores e outros crimes relacionados. Novamente, há em cena a ideia de uma corrente: um crime leva a um crime que leva a outro crime e assim por diante... E o julgamento torna-se, assim, um evento tomado pelo impulso xerazadiano.



*Alguns dos narradores de crimes na audiência pública no segundo volume de As Mil e Uma Noites*

Essa é a melhor forma que Gomes encontra para relacionar o seu gosto pela multiplicidade de narrativas ao contexto social português, dentro do projeto de conjugar as maravilhas das histórias e o drama de um país. A história que começa com inquilinos vivendo em crise financeira que venderam a mobília de um apartamento alcança, a partir do surgimento de novas narrativas, um grande banqueiro, um político, um chinês

milionário, entre outras figuras que estão muito além das especificidades mais imediatas e terrenas do caso. As relações sociais e as condições históricas são reveladas, assim, nesse movimento do *um* (crime) ao *mil e um* (crimes) especialmente *brechtiano*<sup>29</sup>. O caso simples torna-se uma grande teia, um problema insolúvel. Nada chegará a um fim e tudo continua ao infinito.

Após tantas intervenções e desvios, essa juíza afirma que está com a cabeça rodando e com vontade de vomitar. Faz um pequeno discurso sobre uma “grotesca cadeia de estupidez, maldade e desespero que supera as minhas competências e, mais do que tudo, a minha paciência”, “esse interminável rol de culpa e miséria”, que “esse encadeamento aleatório é uma coisa pegajosa”. Menos pelo destino empobrecido de Portugal e mais pela vertigem insuportável diante do risco do infinito, aceita o fracasso e a impossibilidade de conclusão. No fim, só resta uma coisa a espectadora que perdeu a “paciência” com o “interminável rol” desse “encadeamento aleatório e pegajoso”: chorar.



\*\*\*

O que aconteceria com Xerazade se ela anunciasse ao rei, antes da primeira noite, que ele não escutaria uma história, mas uma cadeia infinita de histórias? Ou, com o leitor de *Dom Quixote*, se houvesse o aviso, já nas primeiras páginas do livro, de que o autor fictício da narrativa trabalharia com “novelas intrusas” que bifurcariam a trama principal em dezenas de desvios dissonantes? Já mencionamos essa problemática, no início deste capítulo, com a referência de *Histórias Extraordinárias* e *Balneários*, mas agora amplificamos essas inquietações a respeito da experiência de multiplicidade dentro de

---

<sup>29</sup> Impossível não pensar na célebre frase do dramaturgo alemão: o que é roubar um banco comparado a fundar um banco?

filmes que se anunciam como uma construção múltipla diante das empreitadas monumentais que Miguel Gomes e Mariano Llinás realizaram nos anos 2010.

No primeiro volume de *As Mil e Uma Noites*, como observado anteriormente, Miguel Gomes aparece com a equipe para descrever o projeto (na verdade, fala sobre o fracasso do projeto) antes de introduzir uma espécie de duplo dele dentro do filme: o diretor conta a história de Xerazade, aquela que, por sua vez, narrará todas as histórias dos três volumes. As histórias narradas aproximam formatos heterogêneos do cinema, do documentário construído a partir de relatos ou entrevistas às ficções absolutamente delirantes. Essa heterogeneidade narrativa que aproxima diferentes abordagens estéticas já aparece sugerida na introdução, antes mesmo de Xerazade entrar em cena, nessa espécie de prólogo que joga com três filmes diferentes simultâneos, dois documentais (o dos trabalhadores do estaleiro, construído com áudio de relatos e imagens dos locais, e o do exterminador de vespas, construído ao estilo do cinema direto, com a câmera acompanhando de perto a ação) e um notadamente ficcional (a crise e a fuga do cineasta, que acaba sendo procurado pela equipe).

Assim como Miguel Gomes, Llinás também aparece na abertura de *La Flor* para introduzir a aventura. Sentado num banco, desenhando uma espécie de esquema narrativo com o formato de uma flor (que também se assemelha a rotas possíveis de um mapa), ele anuncia que: são seis histórias, as quatro primeiras não têm fim, a quinta é como um conto, com começo e fim, e a última começa já na metade. Ainda explica que cada episódio remete, mais ou menos, a um gênero do cinema: o primeiro é um filme B (“do tipo que os americanos costumavam fazer de olhos fechados, mas que agora parece que esqueceram como fazer”), o segundo é um musical com mistério, o terceiro é um filme de espionagem, o quarto ainda é indeterminado, o quinto inspirado em um filme francês antigo e o último é sobre mulheres prisioneiras do século dezenove que retornaram do deserto depois de muitos anos. Mas a grande questão do filme, o diretor afirma nessa introdução, é que todos os episódios são protagonizados pelas mesmas quatro mulheres, as atrizes Valeria Correa, Elisa Carricajo, Laura Paredes e Pilar Gamboa, do grupo teatral Piel de Lava, interpretando diversos papéis.

A partir da abertura de *La Flor*, portanto, já sabemos que haverá uma multiplicidade de histórias e uma heterogeneidade de gêneros cinematográficos; que algumas narrativas não encontrarão um fim e outra começará do meio; e que as quatro atrizes interpretarão muitas personagens diferentes. Ou seja, as muitas possibilidades de recomeços narrativos que

engendram a experiência de multiplicidade já estão completamente entregues na primeira cena do filme, assim como a promessa de uma tensão entre um mesmo (as quatro atrizes) e um diferente (as dezenas de personagens que elas interpretam).

Se os dois filmes se aproximam pelo modo como cada diretor apresenta as regras do jogo num instante inicial, há uma diferença importante a ser notada: enquanto a fala de Mariano Llinás guarda uma expectativa contagiante sobre tudo o que poderá ser visto nas quatorze horas que virão, a de Miguel Gomes traz à tona um suposto fracasso do seu ousado projeto que tentou misturar o impulso *xerazadiano* com as mazelas da realidade portuguesa dos anos 2010. O tom de cada abertura, portanto, é praticamente oposto: uma traz o presente, o ponto de partida, flagra o realizador no início do projeto, provocando estímulos para uma arrancada; a outra olha para trás, encontra o realizador num momento posterior, já propondo uma reflexão sobre o que foi feito (mas que ainda será visto pelo espectador). Se o ponto de partida de *La Flor* tem essa energia vigorosa, a crise desse projeto monumental, ou melhor, a crise daqueles que criam esse projeto (o diretor e as atrizes), também será revelado ao espectador – justamente no tal quarto episódio que Llinás não sabe descrever muito bem em sua fala inicial.

Podemos pensar na crise do cineasta aparentemente arrependido, na abertura do filme português, como um golpe de encenação, não tanto pelo modo claramente ficcional com que as sequências da fuga e da ameaça de morte são construídas, com parte da equipe enterrada na areia com a cabeça à prêmio, mas porque elas levam justamente o filme a seu início, marcam o ponto de partida de um impulso *xerazadiano* aparentemente inesgotável. É a partir dessa “ceninha” de Gomes que a narradora é introduzida e, assim, começa a sequência de episódios, todos muito bem estruturados e narrados. Qualquer suspeita de um filme caótico ou errático, pontuado pela ideia de que “o realizador sumiu” ou que não sabe bem o que está fazendo, é rapidamente descartada. Já vimos como Xerazade forma, assim, uma espécie de duplo, uma metamorfose do diretor que sairá de cena a partir desse recomeço narrativo: da praia portuguesa à ilha das virgens de Bagdá.

Esse pequeno teatro não é, todavia, o único momento de crise em *As Mil e Uma Noites*. O início do terceiro volume não começa com uma história narrada por Xerazade, mas com uma história narrada sobre ela. Ao invés da *voz-over* da mulher, há textos gravados na imagem que contextualizam um momento de dúvida. A antiga narradora, agora personagem de uma narração, escreve uma carta ao pai: “o rei está cansado e sem paciência. Acredito que em breve cortará meu pescoço”. Nesse texto, ela afirma que



apesar de contar histórias sobre o mundo, não conhece o mundo. É uma cativa e está cansada. Xerazade resolve fugir.

A primeira imagem de liberdade de Xerazade é sintomática: ela nada nua em águas cristalinas enquanto escutamos a canção *Fala*, do grupo Secos & Molhados, cujos versos (“eu não sei dizer nada por dizer, então eu escuto”) parecem traduzir o novo momento vivido por uma narradora que decidiu parar de narrar. Nesse pequeno intervalo, ela inicia uma jornada por ilhas próximas a Bagdá, encontra homens dos mais diversos tipos (um gênio da garrafa, um ladrão chamado Elvis, um amante com um sistema reprodutor fabuloso – ele não multiplica histórias, mas crianças!), ela dança, canta, se diverte. Troca a responsabilidade de narrar as histórias pela celebração gostosa da vida.

O filme de Gomes acompanha essa liberdade e abre-se também a um tipo de liberdade narrativa que não havia antes, até mesmo no jogo heterogêneo dos elementos cinematográficos. A bem dizer, a obra parece deliciosamente desgovernada nesse momento: toda a estrutura dos episódios que marcou os volumes anteriores parece se dissolver a partir do momento em que a narradora não quer mais narrar. Não há mais histórias, mas fragmentos delas, há personagens que aparecem e desaparecem, momentos lúdicos, pequenos acontecimentos. O ápice dessa inusitada baderna cinematográfica acontece quando a obra promove, em sequência, uma cena na qual vemos uma paisagem urbana contemporânea de cabeça para baixo (na trilha, uma canção de Leonard Cohen) e outra cena iniciada com um texto na imagem dizendo que as “rainhas e bandidos compartilhavam uma coisa: Saudades da Bahia!!!”. Surge, então, uma espécie de Woodstock na Bagdá de mentirinha do filme com a música do grupo brasileiro Novos Baianos, trabalhada a partir de uma fusão visual que utiliza material de arquivo original da banda tocando na década de 1970. Perto do fim desse momento de fuga que permitiu ao filme viver um intervalo de pura loucura, Xerazade ainda canta uma versão *reggae* de *Perfidia*, *leitmotiv* dela no filme, tema imortalizado na voz de Nat King Cole.



O intervalo lúdico de Xerazade no terceiro volume de *As Mil e Uma Noites*.

O intervalo lúdico tem seu desfecho no momento que Xerazade é convocada pela família, que contrata um avião para sobrevoar a ilha com um aviso dirigido a ela escrito numa faixa. Numa roda-gigante, ela tem uma conversa com o pai e explica que decidiu parar de narrar porque “está cansada e esse cansaço dá raiva”. Tentando convencer a filha a voltar a narrar histórias, o pai usa uma série de artimanhas retóricas e lança algumas perguntas de fôlego ontológico: “de onde nascem as histórias, pra que existem?”. As respostas decoradas de Xerazade (“as histórias nascem dos desejos e dos medos dos homens”, “elas existem para nos ajudar a sobreviver”), de alguma forma, fazem reviver o seu sentido de obrigação diante do ofício. A conclusão do Grão Vizir dá um fim definitivo ao momento de recusa da narradora: “não poderia haver um rei sem Xerazade, não há antídoto sem veneno. Há histórias para contar que o rei quer ouvir e que o povo espera que nunca acabem”. Um compromisso duplo: com o destino e com a sociedade, com os deuses e com os homens.

Nesse momento, não por acaso, há a segunda aparição de Miguel Gomes na obra. Não mais como um cineasta atordoado, mas como um vassalo do Grão Vizir. Assim que termina a conversa entre pai e filha, Gomes aparece fumando um cigarro, embaixo da roda gigante, para levar Xerazade novamente ao palácio. Enquanto ele anda em direção ao pai e a filha, o filme chega a introduzir uma contagem regressiva. É o recomeço do ciclo infinito de narrativas.

*La Flor* coloca em cena uma ideia de crise no quarto episódio. Na abertura, vemos as quatro atrizes discutindo o processo criativo do filme com o cineasta. Elas estão irritadas

especialmente com a falta de rumo do projeto (ouvimos a informação de que estão filmando há seis anos), com ausência de um roteiro (o diretor diz que há esboços) e com o fato de que ele parece mais interessado em filmar árvores do que em filmar as narrativas com as atrizes. Naturalmente, pensa-se no desgaste real do projeto *La Flor* entre o cineasta e as atrizes, afinal trata-se de uma obra construída linearmente ao longo de dez anos e que naquela altura, estava realmente no estágio comentado por uma das personagens na discussão (seis anos de filmagem). Mas logo descobriremos que o diretor e as atrizes não estão falando de *La Flor*, mas de um filme chamado *As Aranhas* (justamente o título do episódio anunciado nos créditos). No meio dessa cena de conflito, também descobriremos que o cineasta em cena não é Mariano Llinás. Toda a sequência é muito engenhosa porque durante boa parte do plano o personagem do diretor, interpretado por um ator com o mesmo tipo físico de Llinás (que ainda dubla a cena), está de costas. Há, portanto, o estabelecimento de um duplo dentro do filme: as atrizes são as mesmas, mas o diretor é um “dublê” de Llinás e o nome do projeto que está em crise brinca com a possibilidade, num aceno à ideia do recomeço narrativo, da flor se metamorfosear em uma aranha.

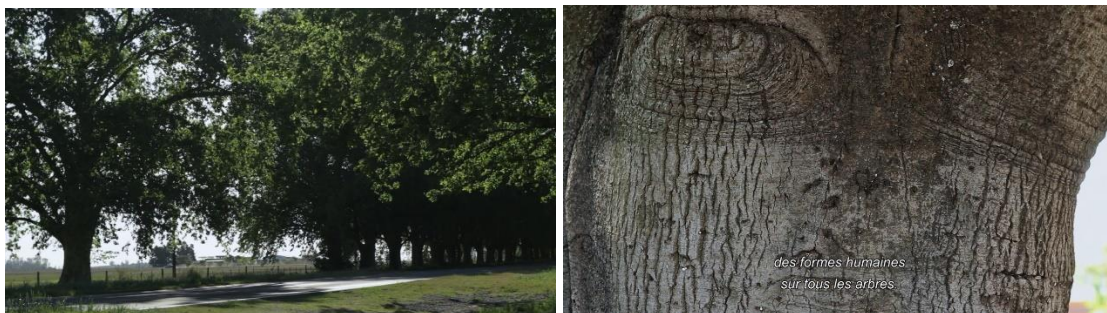


Um filme e seu duplo em *La Flor*.

Assim como acontece em *As Mil e Uma Noites*, a crise acaba colocando o filme em uma espécie de intervalo. Cansado do projeto, o diretor de fato abandona as atrizes para filmar

árvores. *La Flor* segue mostrando o longo processo de anotações, a partir de um diário do diretor, e as imagens que esse homem e sua equipe produzem, um registro absolutamente diferente perto da intensidade dramática dos episódios anteriores, repletos de emoções, conflitos, mistérios, a partir de tramas envolvendo horror, ficção-científica, espionagem, musical, com as quatro atrizes em cena. Desse modo, Llinás parece situar essa longa sequência do quarto episódio como uma espécie de contraponto extremo, como um reverso radical do universo apresentado não apenas em *La Flor*, mas em toda a sua filmografia dedicada ao impulso xerazadiano. Não há mais atrizes, não há mais mistérios, não há mais canções, não há mais desvios narrativos inesperados... há apenas árvores, árvores e árvores. E, o filme pontua, acentuando o cansaço da equipe diante da obsessão do diretor com esse novo objeto de desejo cinematográfico: as árvores não parecem estar levando seu projeto a nenhuma experiência estética realmente impactante. Depois de filmar dezenas de planos dos mais variados tipos de árvore, aos poucos, o próprio realizador começa a se irritar com a dificuldade de encontrar um vigor nas imagens que produz.

O momento de virada acontece a partir de um acidente: quando o diretor diz “ação” para filmar um desses planos, os integrantes da equipe interrogam qual o motivo de dizer “ação” para um eucalipto. Aos poucos, ele começa a perceber as árvores de outra maneira – vê formas diferentes nelas, vê “um bêbado em um bar intergaláctico de algum filme do espaço”, “um macaco uivando semelhante ao homem que grita no quadro famoso do Munch”, vê, enfim, formas humanas, olhos que o observam. A pequena epifania torna-se uma revelação. O cineasta percebe que, ao enquadrar uma árvore próxima de um rapaz, algo diferente acontece. Quando filma apenas a árvore, nada acontece, quando há esse homem ao lado dela, pronto, tem-se um acontecimento.



As árvores em *La Flor*

Depois desse momento de virada, quando o diretor decide retomar seu filme, surge outro problema: as atrizes seguem incomodadas. O personagem do cineasta, então, discute com a produtora os novos rumos possíveis para o projeto *As Aranhas*: transformar as atrizes em bruxas, buscar inspiração em livros de ficção, trabalhar com elementos de fantasia, inspirar-se em Roger Corman, rei do cinema norte-americano... É uma antecipação do recomeço narrativo provocado por uma ruptura que virá a seguir: o desaparecimento misterioso do diretor e de sua equipe. Entra em cena outro personagem, um tal Professor Gatto, que precisará juntar várias peças de um quebra cabeça para entender como um carro (precisamente o carro do diretor) foi parar no topo de uma árvore – nesse momento *La Flor* se aproxima bastante da digressão misteriosa de Lola Gallo em *Histórias Extraordinárias*. A investigação torna-se, em suma, uma grande investigação narrativa, pois o personagem acaba juntando as peças soltas a partir da leitura de livros de ficção. Descobre, assim, a verdade desconcertante: o diretor está internado num hospício porque, após a leitura de um livro, ficou obcecado com o famoso aventureiro italiano Giacomo Casanova. Mais: sua obsessão não é pelos momentos gloriosos narrados, mas por um momento de crise. A pesquisa literária do Professor Gatto leva o filme a um novo recomeço, à leitura que o personagem do cineasta faz da história dos únicos fracassos amorosos da biografia de Casanova após um encontro com quatro diferentes damas sedutoras. A grande crise do homem surge porque ali o aventureiro acaba enredado numa teia. Torna-se obcecado pelas quatro e irredutíveis mulheres e, a partir da certeza do fracasso, percebe que não é mais um protagonista, mas um personagem secundário, um detalhe. As mulheres, por sua vez, já se conheciam e faziam parte de uma sociedade secreta de feiticeiras chamada... *As Aranhas*.

Há nesse quarto episódio um recomeço duplo. Se *La Flor* já tinha se metamorfoseado em *As Aranhas*, com a recriação ficcional de um suposto impasse criativo vivido por Llinás e as quatro atrizes, agora a narrativa apresentada no filme dentro do filme se metamorfoseou na trama de Casanova com suas amantes impossíveis. As atrizes, que dentro do jogo proposto por Llinás na premissa de seu filme, interpretariam personagens diferentes em cada episódio, aqui compõem uma multiplicidade ainda maior: interpretam as atrizes dessa produção em crise, as bruxas que enfeitiçam um diretor de cinema, e as sedutoras que enlouquecem o galante italiano.



As atrizes de *La Flor* em três variações no mesmo episódio: como as atrizes enfurecidas, como bruxas e como as aranhas que enredam Casanova.

Dessa forma, percebemos que os projetos de Gomes e Llinás, ao longo de suas durações bastante estendidas, conseguem estabelecer recomeços narrativos dentro dessa multiplicidade já previamente anunciada. Trata-se, portanto, de uma experiência de multiplicidade ainda mais vertiginosa porque faz com que a multiplicidade da premissa possa ser percebida como uma unidade e acabe abrindo a possibilidade para que surja uma nova multiplicidade a partir dela. Nesses filmes, portanto, Gomes e Llinás fazem o *mil e um surgir do mil e um*. O mais interessante, nessa perspectiva, é que *As Mil e Uma Noites* e *La Flor* encontram seus recomeços inesperados a partir de um acontecimento muito semelhante: quando essas obras que levam o impulso xerazadiano a uma dimensão monumental, essas verdadeiras máquinas de narrar histórias aparentemente entram em crise e enguiçam.

A crise das ficções extraordinárias poderia ser vista como uma nova etapa da crise identificada por Muñoz Fernández no período contemporâneo, investigada na primeira parte deste capítulo? Os cinemas de Gomes e Llinás, tão desejanter pelas mil e uma histórias que podem surgir dentro de um mesmo filme, que sempre lidaram num sentido oposto ao da subtração em relação às possibilidades da existência da narrativa no século vinte e um, também estariam, assim como seus personagens, cansados, dando sinais de esgotamento?

Em busca de uma resposta, o primeiro aspecto que precisamos considerar é o fato de que os dois filmes lidam com suas crises como uma possibilidade narrativa. Os dois utilizam o mesmo artifício para trazer o elemento reflexivo, para colocar em questão as suas máquinas de narrativas, sem abandonar jamais a relação prazerosa com as ficções. Gomes e Llinás, observamos, escolheram trabalhar esses momentos de ruptura nos filmes a partir do surgimento de uma nova ficção dentro da própria ficção, interpretada pelos mesmos atores (ou, no caso do diretor de *La Flor*, por alguém muito parecido com ele). Esse aspecto é importante porque identificamos, aqui, o fato de que a suposta ruptura crítica da narrativa leva a outra narrativa e não a uma espécie de revelação do dispositivo ficcional. Por mais que as obras escancarem o seu processo e deem ferramentas possíveis para que possamos refletir a respeito de cada um dos projetos, não encontramos um desejo de desvelamento e muito menos a ideia de que há algo escondido que até então não tivemos acesso. Dessa forma, esses filmes trabalham a partir da ficcionalização da crise do próprio filme, se distanciando de uma vontade anti-ilusionista (STAM, 1981).

Ainda pensando na querela da subtração e do excesso trabalhada no início deste capítulo, estamos diante de dois movimentos bastante expressivos de defesa irrestrita do acúmulo, e conseqüentemente do excedente, como elemento transgressor da arte cinematográfica, até mesmo em um momento autorreflexivo, que muitas vezes significa, na prática, um ato de desmascaramento, de retirada de uma camada que impedia uma relação crítica com o espetáculo.

Pensando nas três categorias pensadas por Robert Stam (1981) a respeito das estratégias de antiilusionismo cinematográfico, os filmes de Llinás e Gomes não por acaso aparecem próximos das abordagens lúdicas identificadas em romances como *Dom Quixote*, que usam (p.26) a crítica da ficção (romance, teatro e cinema) para realizar novas ficções. Stam recorre a um texto do teórico literário de Robert Alter para afirmar que Cervantes foi “o primeiro a descobrir, na ficcionalidade das ficções, a chave do predicamento de toda uma cultura e a criar, a partir disso, novas ficções”. Se pensarmos no modo como o autor identifica essa ficcionalidade das ficções (“Além de satirizar a literatura cavaleiresca, satiriza-se a si própria. Na condição de romance moderno, questiona suas próprias premissas, revela suas próprias limitações e desenvolve sua própria autocrítica”), encontraremos de fato mais proximidade com a experiência de multiplicidade autoreflexiva de *La Flor* e *As Mil e Uma Noites* do que em abordagens anti-ilusionistas

mais agressivas do cinema moderno realizadas nos anos 1960<sup>30</sup>, por exemplo. Estão mais próximas, também, de uma tradição shakespeareana, a de comentar os meandros de sua ficção teatral a partir de peças que eram encenadas ou criadas por seus personagens. Nesse sentido, vale ressaltar como Stam (p.30) percebe *Dom Quixote* como uma oposição antecipada à ideia de desconstrução: “poucos livros demonstram tanto amor pela ficção, pela narrativa pura e descompromissada (...) Não poderíamos pensar a partir dessas premissas teóricas as obras de Mariano Llinás e Miguel Gomes?”

Se a resposta pode ser positiva, ao mesmo tempo há uma interrogação que vibra: filmes como *La Flor e As Mil e Uma Noites* têm, de fato, alguma intenção anti-ilusionista? Mais do que se filiar nessa tradição cinematográfica que remonta ao período entre os anos 1950 e 1970, há a impressão de os dois diretores compartilham a vontade de ficcionalizar o próprio anti-ilusionismo. Como trata-se de dois diretores que brincam com gêneros históricos do cinema, quase como um glutão escolhendo opções num buffet livre (algo similar ao que Bergala observou nos anos 1980, como vimos anteriormente), por que não pensar o cinema antiilusionista, aquele que deseja revelar as suas entranhas e provocar uma reflexão crítica no espectador, como apenas mais um formato possível de se aventurar? Nesse ponto, o antiilusionismo cinematográfico poderia ser listado, na introdução de *La Flor*, ao lado do filme b, do musical, da trama de mistério etc.

Podemos chegar à conclusão, portanto, que esses dois cineastas resolvem brincar, como num baile de máscaras, com a fantasia do “filme em crise”. É notável, nessa perspectiva dos recomeços que intensificam a ficcionalidade da ficção, que os dois cineastas em cena deem lugar a novos personagens para que suas histórias continuem – o Miguel Gomes que vestia a máscara de *Miguel Gomes em crise*, agora usa uma nova máscara, a de Xerazade, para narrar seus contos portugueses; Mariano Llinás, que aparecia em cena com a máscara do *Mariano Llinás mestre de cerimônias*, passa a ser representado por uma espécie de duplo de *Mariano Llinás em crise*, que acaba reivindicando outra máscara nesse baile, a de um Giacomo Casanova em crise. Nesse jogo de recomeços e metamorfoses, o impulso xerazadiano permanece. A suposta interrupção crítica da narrativa é apenas mais uma artimanha para que seus criadores possam orgulhosamente advertir que *a história ainda pode ser outra*.

---

<sup>30</sup> Podemos pensar nos filmes do Grupo Dziga Vertov, coletivo capitaneado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, como um contraponto sessentista tomado pela violência revolucionária em relação ao próprio fazer cinema.



## CAPÍTULO 2 – METAMORFOSES



Quando o *era uma vez* torna-se *era outra vez* e, com isso, um filme torna-se outro filme ao longo da projeção, há um acontecimento específico que naturalmente seduz a atenção em nossa investigação. Trata-se do momento exato em que se dá a transformação do *uma* em *outra*, o instante de uma metamorfose fílmica.

No segundo capítulo, intitulado *Metamorfozes*, investigaremos o fato de que nessa transformação precisaremos lidar com uma interrupção causada pelo recomeço narrativo, que nos leva ao grande paradoxo da experiência de multiplicidade no período contemporâneo. Como se dá o momento em que uma interrupção anuncia um recomeço e uma metamorfose fílmica dentro das obras?

Tendo como referência as definições de Alain Badiou (2013) e Jacques Derrida (2012) a respeito do conceito de acontecimento, colocaremos em relação obras contemporâneas com outros momentos da história do cinema que também apresentam esse aspecto, investigando de que forma cada filme presente na configuração lida com as suas metamorfoses.

Abordamos a possibilidade de uma metamorfose fílmica em recomeços narrativos a partir de três recorrências notáveis: quando o acontecimento relaciona-se ao momento em que uma história é compartilhada com outro personagem dentro de uma obra, ou seja, quando um desvio narrativo literal ganha corpo no ventre de um filme; quando o acontecimento relaciona-se ao surgimento de imagens da estrada e ao mistério de um porvir (o que há depois da curva?); e quando o acontecimento é evocado a partir da relação com o próprio cinema, em abordagens que trabalham analogias – metafóricas ou não – com a experiência espectral.

Por fim, analisamos filmes como *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul, *Cópia Fiel*, de Abbas Kiarostami, e *Holy Motors*, de Leos Carax, que complexificam essa categorização, aproximando diferentes recorrências (da narrativa compartilhada, da aparição estrada e da evocação do espaço cinematográfico); ou lidando com uma estratégia narrativa que promove uma multiplicidade de metamorfoses em obra. Nessa perspectiva, buscaremos compreender também o efeito provocado pela interrupção não anunciada de um filme. Pode-se dizer que, nesse acontecimento, há um filme que morre para que outro ocupe o seu lugar?

## 1. AS VEREDAS DAS HISTÓRIAS

Em uma trilha que visa a continuidade do capítulo anterior, começamos o percurso deste com duas obras impregnadas pelo impulso xerazadiano que apresentam recomeços narrativos a partir de metamorfoses estéticas muito evidentes: *Tabu*, de Miguel Gomes, e *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*, de Raya Martin.

Em *Tabu*, como vimos no primeiro capítulo, há uma estrutura em duas partes bem distintas, precedidas por uma pequena história (algo que se assemelha a um prólogo) que presumidamente está sendo acompanhada por uma das personagens em uma sala de cinema. Apesar da sinalização de títulos diferentes (*Paraíso Perdido* e *Paraíso*), a divisão das partes não surge apenas como uma estruturação em capítulos; aqui elas configuram-se como uma separação que estabelece duas narrativas diferentes – de certa forma, dois filmes diferentes – especialmente em razão da metamorfose estética que ganha corpo a partir de um notável recomeço narrativo.

O recomeço narrativo do filme português se dá aos 50 minutos, na metade exata da duração, pouco depois da aparição de um novo e misterioso personagem, um senhor chamado Ventura. Esse homem é retirado de uma clínica geriátrica por Pilar, a senhora cristã e ativista que protagoniza a obra, depois de um apelo marcado por frases desconexas de sua vizinha, Aurora, praticamente no leito de morte. Não há tempo para um encontro. A mulher morre antes que Pilar e Ventura cheguem ao hospital. Após o melancólico e esvaziado enterro, um descompromissado convite para um café repentinamente abrirá as portas para que um outro mundo fílmico ganhe corpo em *Tabu*. Inesperadamente, esse homem, cuja relação com a morta ainda é inteiramente desconhecida por nós, começa a contar uma história. O filme acompanha a voz que inicia a narração e troca a Lisboa contemporânea por alguma colônia portuguesa africana nos anos 1960, identificada por um espaço geográfico ficcional: o Monte Tabu. Mais: troca a imagem límpida da película 35mm pelos grãos pulsantes do 16mm. Mais: troca uma encenação contemporânea por uma espécie de recriação livre do cinema silencioso – não há som de vozes, nem diálogos, apenas ruídos do ambiente, mas não há cartelas de intertítulos. A única voz é a do narrador. Nesse flagrante recomeço narrativo, o melancólico retrato das velhas vizinhas solitárias, a primeira parte intitulada *Paraíso Perdido*, é interrompido para que surja um

peculiar filme mudo sobre o amor de juventude num contexto de colonização portuguesa no continente africano. A metamorfose rapidamente está concluída. E não há retorno: Pilar e Santa, a empregada doméstica que trabalha na casa de Aurora, as duas interlocutoras do velho que narra a história, desaparecerão do filme<sup>31</sup>.

A partir desse momento, *Tabu* situa de maneira muito evidente o surgimento de uma nova história, compartilhada por um personagem, como o elemento que engendra a metamorfose do filme. Pode-se dizer que aqui a história surge como um *acontecimento*. Não há uma requisição, uma pergunta, uma provocação a respeito do passado de Aurora. Os três estão tomando um café e o homem, de supetão, inicia a sua fala. O modo como Miguel Gomes constrói esse acontecimento na cena é bastante engenhoso. Saímos de um plano geral do trio no café para um primeiro plano de Ventura. Ele diz algo inesperado: “Ela tinha uma fazenda em África”. O plano seguinte flagra o estranhamento no olhar das duas mulheres diante da fala de Ventura. Pilar, com algum aturdimento, solta uma breve interjeição: “desculpe?”. O que essa mulher não compreende ali? A primeira frase da narrativa não identifica um sujeito. Naquele momento, pelo contexto da situação, pode-se presumir que “ela” é Aurora, é claro, mas essa frase, ainda mais se pensarmos no modo brusco como surge, ainda permanece enigmática. No plano seguinte ao das interlocutoras assustadas, vemos Ventura tomando um copo d’água. Molha-se a garganta (ainda não sabemos disso, mas logo ficará claro) para que sua fala siga com uma tranquilidade ininterrupta até o fim do filme. Um corte e a obra já está em outro espaço: um novo rosto, uma jovem mulher com um penteado bem característico dos anos 1960 mira seu olhar para um espaço fora do plano. Logo a voz de Ventura encontrará essa imagem com uma releitura detalhada da frase enigmática que provocou o pequeno assombro nas duas mulheres no café: “Aurora tinha uma fazenda em África no sopé do Monte Tabu”. Agora sabemos (as duas ouvintes e nós, espectadores do filme) quem é *ela* e onde fica essa fazenda africana. Mas não haverá mais imagens ou vozes de Pilar e Santa nesse filme. Ao inserir o plano da jovem Aurora de maneira inesperada, reconfigurando em um corte o universo estético de seu filme, Gomes não apenas leva literalmente sua narrativa a outro lugar, mas também sugere, de modo simples, uma ideia de substituição. Nota-se que o

---

<sup>31</sup> Há uma certa complexidade provocada nesse recomeço narrativo, pois as duas não interferem em nenhum momento na história que está sendo contada, mas, a rigor, toda a segunda parte concretizada pelo recomeço narrativo está sendo narrada para elas. As imagens que acompanham a voz de Ventura poderiam ser uma amálgama dos imaginários em relação àquele universo de todos que participam da conversa – inclusive o diretor, Miguel Gomes, que visivelmente estabelece relações com referências musicais e cinematográficas particulares?

jogo de plano/contraplano sugere a figura dessa jovem mulher no espaço da cena que outrora ocupavam as duas interlocutoras no café. Uma imagem (Aurora na flor da idade) sobre outra imagem (Pilar e Santa escutando a história). Era uma vez, era outra vez...



O momento da metamorfose fílmica em *Tabu*

O momento da metamorfose nesse recomeço narrativo tem uma potência disruptivo: de repente, o som se transforma. Não é mais o ambiente de uma conversa em um café, há algo que pode ser definido como uma paisagem sonora que nada tem a ver com o espaço urbano onde aquele momento está sendo vivido. Após a primeira imagem da jovem Aurora, surgirão outras que confirmam a metamorfose em termos de estilo

cinematográfico, matéria fílmica, localização geográfica e recorte temporal. Quando aparece a cartela anunciando a segunda parte do filme, o *Paraíso*, já estamos – em muitos níveis de compreensão dessa sentença – em outro lugar. Outro tempo: a década de 1960; outro continente: o africano; outro filme: um jogo entre imagens captadas em 16mm, sem diálogos (mas com captação de ruídos e sons) e a narração tranquila, que se torna uma presença em *voice-over*, de Ventura.

A metamorfose fílmica em *Tabu* impõe uma sensação disruptiva pois surge de um recomeço narrativo não anunciado, concretizado pela obra com uma visível transformação estética em relação a tudo o que estava sendo visto. Em *Pensar em não ver* (2012, p. 70), ensaio sobre a imagem que tem como norte as reflexões sobre a criação do desenho, o autor franco-tunisiano Jacques Derrida define o acontecimento como algo que só pode ser “disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não o vemos vir”. O acontecimento, nessa perspectiva, tem o poder de nos atirar violentamente a algo que surge: “um acontecimento que antecipamos, que vemos vir, que pré-vemos, não é um acontecimento: em todo caso, é um acontecimento cuja acontecimentalidade é neutralizada, precisamente, amortecida, detida pela antecipação”. Alain Badiou também evoca um sentido semelhante quando pensa o conceito a partir da sua experiência em Maio de 1968:

Em meus próprios termos, e pelo menos para mim, o período de 68 realmente desempenhou um papel de acontecimento, isto é, de algo que chega como um suplemento, além de qualquer cálculo; que desloca pessoas e lugares, e que fornece uma nova situação para o pensamento. (BADIOU, 2013. p. 106)

No território cinematográfico, Badiou (2013, p. 214) também situa os contornos do conceito e identifica a aparição de um acontecimento disruptivo no final de *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954), obra basilar do cinema moderno realizada por Roberto Rossellini: uma espécie de milagre consegue reconciliar um casal que vivia às turras durante toda a narrativa. Para o autor, o desfecho do filme italiano é exemplar dentro dessa conceitualização porque o acontecimento deve ser encarado como algo que interrompe o curso natural daquilo que estava sendo apresentado; no caso da narrativa de Rossellini, a crise aparentemente irresoluta entre uma mulher e um homem que viajam em outro país.

A história de Ventura que surge inesperadamente no café revela essas características apontadas pelos autores. É *inaugural*, porque abre outro universo naquele contexto, ou

seja, promove um recomeço narrativo literal (novos personagens, novo tempo, novo estilo fílmico); é *disruptiva*, porque interrompe violentamente o curso natural daquilo que estávamos acompanhando (as tramas de Pilar e Santa serão abandonadas e não retornarão mais); *fornece uma nova situação para o pensamento* (em relação à história da personagem Aurora, mas também de Portugal, a relação com os países explorados no período colonial etc).

A engenhosidade da cena, no sentido da localização do surgimento da narração de uma história como um acontecimento disruptivo, é destacável. Pilar, naquele momento, não parece tão intrigada em relação ao mistério em torno daquele homem; parece cumprir apenas uma tarefa, uma missão de auxílio (lembramos que estamos diante de uma personagem cristã que realiza trabalhos relacionados aos direitos humanos) a sua vizinha adoentada. Portanto, ela não apenas parece não esperar a aparição de uma narrativa tão longa e envolvente que transformará tudo o que se pensa a respeito de Aurora, mas até mesmo não demonstra tanto interesse por isso. Assim, o termo, no sentido empregado por Badiou em relação ao filme de Rossellini, é valioso: a narrativa como *aparição*, como uma espécie de milagre narrativo que substituirá, numa abordagem claramente irônica em relação ao passado colonial “glorioso” de Portugal, o *paraíso perdido* pelo *paraíso* – e nota-se que o realizador enquadra Santa, a empregada doméstica que trabalha na casa de Aurora, de origem cabo-verdiana, no plano das interlocutoras surpreendidas. É uma história compartilhada com uma mulher branca e uma mulher negra cujos passados pouco sabemos, mas que naturalmente têm vivências históricas bem diferentes em relação ao que será narrado por Ventura. A última imagem das duas no filme, portanto, é a dos olhares intrigados<sup>32</sup>.

*Tabu*, entretanto, lida com a narrativa-acontecimento de uma maneira mais complexa do que podemos suspeitar num primeiro momento. O modo como a cena do café é construída configura o elemento inesperado que promove o impacto disruptivo da metamorfose. Não há uma antecipação perceptível no exato momento do recomeço, mas posteriormente é possível compreender que a obra promoveu uma espécie de passagem a outro mundo, ainda que de maneira subliminar, antes mesmo que a narração daquele italiano misterioso ganhasse corpo. Pensemos na cena em que os três – Ventura, Santa e Pilar – chegam em

---

<sup>32</sup> Recurso antigo do cinema, o de colocar um interlocutor dentro da cena para sugerir um “modo de assistir” ao espectador, é utilizado por Miguel Gomes para reforçar o impacto do acontecimento dentro do recomeço narrativo de sua obra.

um espaço que parece ser o de um *shopping center* para tomar o café. Em um primeiro momento há a ideia de uma combinação quase surrealista – a loja de roupas convive com uma pequena árvore e um brinquedo infantil no formato de um jacaré –, que pode ser compreendida como o desejo de enquadrar a decoração inusitada daquele ambiente de consumo. Logo, um suave movimento de câmera para a esquerda, acompanhando o andar dos personagens em direção a uma escada rolante, reconfigurará a combinação de elementos heterogêneos em uma ideia de fusão de mundos dentro da cena. Revela-se outro espaço ao fundo, ainda mais arborizado, reafirmando a impressão de uma decoração híbrida: um território verde dentro de um centro comercial. O movimento da câmera continua, mas dessa vez abandona o caminhar dos personagens e se aproxima das árvores, revelando a presença de um boneco realista de um tucano. No fim do enquadramento, numa clara ideia de metamorfose de espaço, quase não há mais vestígio do shopping: há uma selva.





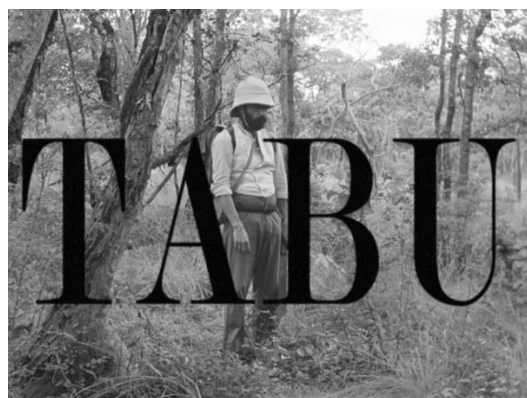


A metamorfose do espaço em *Tabu*

Nos últimos planos dedicados aos rostos de Ventura, Pilar e Santa, no momento exato da metamorfose, nota-se que as plantas ocupam, sem foco, o fundo da imagem, como se já integrassem os personagens ao universo que está por vir. Com todos esses elementos inesperados, o plano da chegada dos três no café, naquele ponto da narrativa da primeira parte do filme, aparentemente tem algo de arbitrário – por que esse destaque à mata fechada recriada dentro de um espaço comercial urbano? Por que a câmera abandona os personagens – algo que não havia acontecido até então nesse filme – e enquadra um espaço ao fundo que não se relaciona diretamente com a ação? Como uma resposta imediata, antes mesmo da descoberta disruptiva de que um recomeço narrativo surgirá e que as tramas das duas personagens serão de fato “abandonadas” a partir da interrupção da primeira parte, pode-se notar que esse momento evoca algo do filme que talvez já estivesse adormecido na nossa memória: a primeira narrativa, o tal prólogo brevíssimo, apresentada nos minutos iniciais de *Tabu*, o filme a que supostamente Pilar assistia na sala escura, que antecede o surgimento da cartela identificando a primeira parte, o “paraíso perdido”.

A primeira imagem de *Tabu*, antes mesmo da entrada dos créditos iniciais, mostra, num ambiente que parece distante do continente europeu, um homem branco barbudo,

cabisbaixo, com uma roupa de explorador. Logo, ainda no plano, aparecem em cena outros homens, negros, com outro estilo de vestimenta. Eles carregam uma grande caixa. Os créditos iniciais entram no quadro enquanto o homem branco permanece ali, parado como uma estátua de um ser macambúzio. Mais homens negros aparecem no plano – aparentemente realizam algum trabalho e estão completamente alheios àquela presença melancólica.



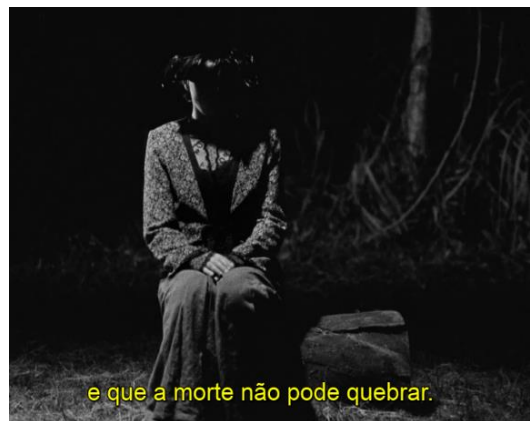
As imagens iniciais da primeira narrativa de *Tabu*

Há uma trilha sonora, solos trepidantes de piano, e logo haverá uma narração em *voz-over*, em um tom muito semelhante à narração de Ventura que comandará a segunda parte do filme após o recomeço narrativo. Um texto<sup>33</sup> com uma notável riqueza literária narra os infortúnios desse homem, um explorador viúvo que seguiu para a savana africana para

---

<sup>33</sup> O primeiro trecho da narração: “Sob chuva e sol escaldante uma melancólica criatura percorre há longos meses selvas e sertões. No coração do continente negro, nem feras nem canibais parecem atemorizar o intrépido explorador. Seguido por um contingente de homens que à cabeça transportam miçangas e fazendas bem como modernas ferramentas científicas de exploração, conta também em suas hostes com Sua Majestade El-Rei de Portugal, ou pelo menos com sua vontade subscrita em decreto régio e com quem acima deste está, a quem todas as criaturas chamam de Criador e de cuja voz se dá conta na Bíblia. Mas se as pernas avançam por vontades superiores, soberanas ou divinas, já o coração, o mais insolente músculo de toda a anatomia, dita em paralelo, outras razões para a marcha”.

tentar esquecer a esposa morta. O fantasma da mulher, todavia, encarna naquele local e o condena a um destino trágico. Ele mergulha, por fim, nas águas turvas de um rio habitado por um crocodilo. O desfecho dessa pequena narrativa, cuja referência ao *Livro das Mil e uma Noites* havia sido mencionada no capítulo anterior, fala de uma aparição fantasmagórica: uma mulher vestida de preto acompanhada por um crocodilo triste.



O universo da primeira narrativa de *Tabu*

Miguel Gomes novamente estabelece um jogo de complexidades narrativas. Ao finalizar sua primeira história, que dura pouco mais de cinco minutos, com um plano de uma personagem na sala de cinema, o realizador nos leva a pensar imediatamente que aquilo era um filme que estava sendo assistido. O corte que leva *Tabu* da história do caçador melancólico ao primeiro plano de uma mulher na sala escura mantém uma continuidade que parece confirmar a relação entre aquela aventura africana fantasmagórica e quem parece assistir a algo: a trilha sonora que permanece enquanto as luzes da tela ainda brilham nos olhos da espectadora. Ao mesmo tempo, essa primeira narrativa não parece

ser um fragmento de um filme, os momentos finais de algo que está sendo assistido. Porque em sua curtíssima duração, apresenta-se completa, com início, meio e fim bastante determinados. Poderia ser um curta-metragem, é claro, ou, em uma hipótese instigante, um típico filme que provoca a experiência de multiplicidade a partir de um recomeço narrativo – a história do caçador, hipoteticamente, seria a última história (ou a primeira) de um longa-metragem a que Pilar assistiu.

A única certeza: há, nesses primeiros cinco minutos de *Tabu*, uma narrativa completa que é descontinuada a partir do momento em que Pilar entra em cena na Lisboa contemporânea. Nessa perspectiva, não pensaremos mais esse momento inicial do filme como um pequeno prólogo, mas, de fato, como uma primeira narrativa. E se esse pequeno conto pode ser visto como uma narrativa inaugural, consequentemente a entrada em cena de Pilar, na sala de cinema, já surge como um primeiro recomeço narrativo. Não há mais selva, não há mais amores condenados, não há mais crocodilos, há uma senhora solitária em Lisboa que mantém, na medida do possível, uma relação atenciosa com sua vizinha enlouquecida e outras companhias. Há, portanto, um filme que começa em um universo, com uma abordagem estética bastante particular, marcada por uma narração constante em *voz-over*, que rapidamente dá lugar a outro, cuja passagem se dá dentro de uma sala escura. Num sentido próximo ao que Derrida e Badiou identificam, essa passagem de um universo a outro, que Gomes trabalha sem nenhuma transição, pode ser vista também como um acontecimento. Nada no filme indicara que aquela história no continente africano era algo que estava sendo visto em uma sala de cinema<sup>34</sup>.

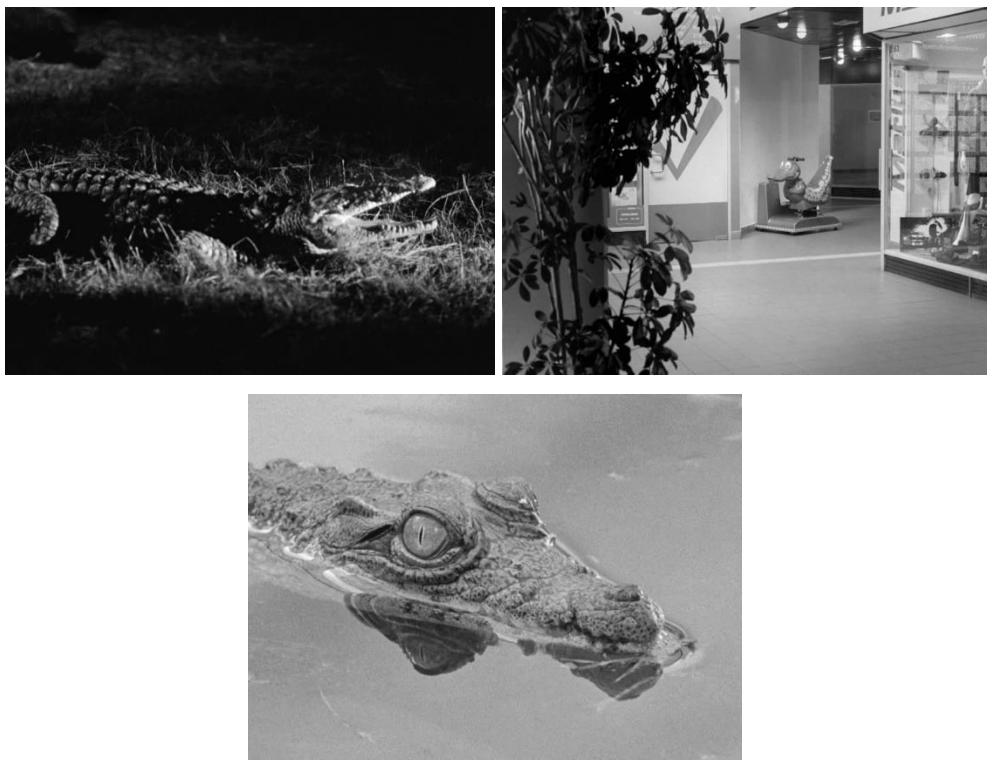
Voltando ao momento do recomeço narrativo entre o paraíso perdido e o paraíso, notamos que no plano que antecede a metamorfose fílmica da segunda parte de *Tabu*, a combinação de diferentes universos no shopping center configura-se como uma retomada dos vestígios da primeira narrativa que abre o filme, que parecia não estabelecer pouco ou nenhuma continuidade temática<sup>35</sup> e estética com a narrativa que recomeça a partir da história de Pilar e suas vizinhas. O brinquedo em formato de jacaré, visivelmente

---

<sup>34</sup> Voltaremos, mais adiante neste capítulo, ao cinema como um elemento que favorece um recomeço narrativo – essa primeira metamorfose estética de *Tabu* na sala de cinema, não por capricho do acaso, é localizada com a data mais célebre de todas da sua história: 28 de dezembro, exatamente o dia da primeira exibição pública programada pelos irmãos Lumière em Paris.

<sup>35</sup> Uma continuidade, embora não apareça como tema central até então, é inquestionável: a relação dos portugueses com os territórios que eles invadiram, no período colonial e no tempo presente.

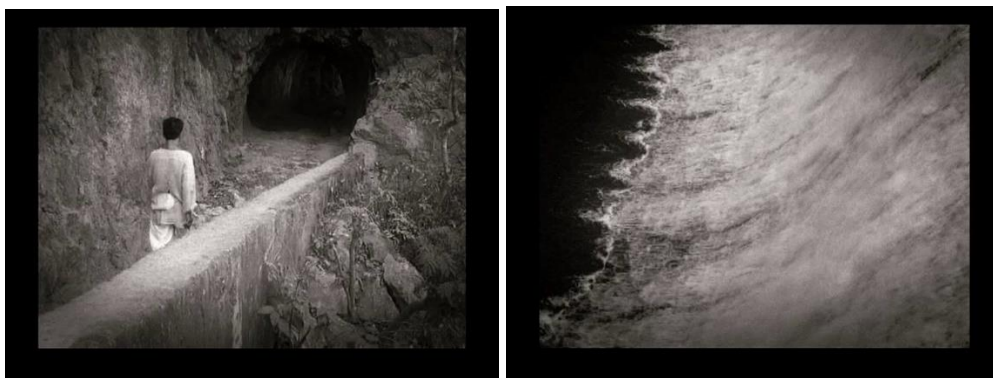
deslocado naquela decoração, pois figura-se num corredor e não num espaço de diversão infantil, é capaz de puxar nossa memória em relação ao conto do explorador que se metamorfoseou em crocodilo na primeira narrativa do filme. E, da mesma forma, antecipa o surgimento de outro crocodilo, um bebê, o Dandy, personagem importante da história contada por Ventura, que sempre dá um jeito de aparecer em sua casa e acaba aproximando ainda mais os dois amantes. A figura do crocodilo é apenas uma das revisitações, que naturalmente só podem ser percebidas como tal em retrospecto, em uma busca de reminiscências que o espectador é convocado a fazer ao longo da projeção, que colocam *Tabu* sob o risco do infinito. Esse risco, justamente o aspecto que situa o filme em relação à ideia da experiência de multiplicidade, provoca uma tensão entre a repetição e a diferença. E então refazemos a nossa pergunta matricial: um mesmo crocodilo pode existir de uma maneira diferente?



Os três crocodilos nas diferentes narrativas de *Tabu*

\*\*\*

A narração de uma história também tem um papel importante na metamorfose fílmica de *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*, longa-metragem de estreia do realizador filipino Raya Martin. Assim como em *Tabu*, há imagens inaugurais que logo serão “abandonadas” pelo filme, mas que, depois descobriremos, antecipam o surgimento de um recomeço narrativo. Martin cria esse jogo narrativo de uma maneira mais abstrata que o filme português, sem nenhum contexto ou contorno em termos de trama: há duas imagens (não há som), o caminhar de um homem em direção a um túnel e uma impressionante queda d’água, construídas com o mesmo registro estético que dará o tom do filme após o momento da metamorfose.



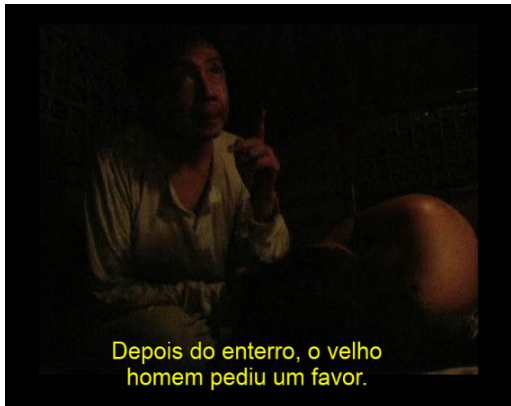
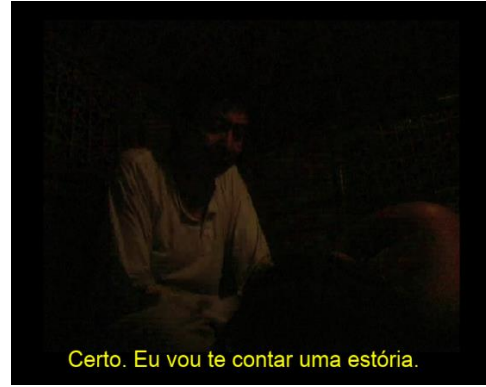
As duas imagens iniciais de *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*

Depois da aparição dessas imagens misteriosas, surge uma tela preta que logo ganha a companhia de um som ambiente: pelo cantar dos insetos, parece uma atmosfera noturna em uma área de mata fechada. Vem a luz: uma mulher acende uma vela e deita-se; aos poucos, percebemos que ela tenta, em vão, dormir. Parece tomada por alguma emoção muito intensa que perturba o seu sono. Depois de um longo tempo, cerca de dez minutos, ela acorda um homem que dorme ao seu lado e diz: “não consigo dormir, conta uma história”. O homem desperta aos poucos e logo atende o seu pedido. Inicia o relato de algo que se assemelha a uma fábula, mas que é narrada como um segredo – ele pede para que ela jure que nunca contará “isso” para ninguém.

Uma noite em maio, uma noite particularmente escura. O silêncio é quebrado pelos ocasionais latidos dos cães. Os altos estrondos dos sinos da igreja chamam aqueles que os ouvem para orar pelos que partiram. O garoto está fazendo seu caminho para casa, voltando da casa do professor. Ele está andando por uma estrada escura. Ele lembra das palavras do seu professor, um pobre, ainda que sábio, homem. Ele disse: “Conheça a si mesmo primeiro.” “Nunca julgue os

outros pela primeira impressão." "Não antecipe nenhuma reprovação ou elogio, mas saiba o que há nos seus corações antes de julgá-los." "Não envenene os doentes." "Pelo contrário, alivie as suas aflições." "E respeitar a lei para isso é a respiração do espírito" "O espírito deve estar apto para respirar." "Lembre-se que o motivo para discórdia no mundo é o desrespeito a isso que eu disse." De repente, o menino percebe uma luz fraca se aproximando. A luz se transforma em um velho homem vestindo farrapos e com uma pesada carga em suas costas. O velho homem pede ajuda ao menino para levar a carga. Mas o garoto está curioso para saber qual é a natureza da bagagem. "Não fique bravo comigo, mas para que banquete estamos levando isto?" O velho respondeu: "Isso não vai ser usado em lugar nenhum, meu filho." "São apenas restos que precisamos levar para o cemitério". O menino começou a suspeitar do homem. Ele é um assassino? Ou só alguém que não consegue pagar um enterro decente? "Quem está dentro do caixão para ser enterrado tão tarde da noite?" "Estes são os falsos líderes que fingem conhecer a lei" "E que curam as pessoas com veneno." Imediatamente o garoto lembrou do que seu professor falou. Os dois entraram no cemitério. Só as cigarras e os vaga-lumes numa velha árvore lamentaram com eles. Depois do enterro, o velho homem pediu um favor. "Você vê aquele morro ali?" "Me ajude trazê-lo para o túmulo para que as cinzas deles fiquem enterradas para sempre." O garoto riu! Como era impossível para eles carregar uma montanha! Sério, o velho o encarou intensamente e disse: "O que fez você rir?" "Você não sabe quem eu sou?" "Eu sou o seu país sofrendo em silêncio com os males e os insultos atirados em mim." "É isso mesmo?" o garoto murmurou. "Então, de todo o coração, eu me dou por inteiro a você." O velho agradeceu ao garoto. Naquele momento ele declarou o que ele mais acreditava. Que nem todos estão dormindo na noite dos antepassados. (NACIONAL, Um pequeno filme sobre. Direção: Raya Martin, 2005)

Essa história, nota-se logo, não é compartilhada por um narrador confortável. Ao contrário da tranquilidade literária de Ventura no filme português, sua fala é pausada, sua respiração é angustiada. Perto do desfecho da história, a fala desse homem torna-se ainda mais apreensiva. Ele não segura o choro. Raya Martin mantém o mesmo enquadramento durante todo o relato: um plano que mostra as costas da mulher deitada, enquanto ouve, e o rosto iluminado do homem que narra.



A narrativa compartilhada em *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*

No fim da narração da história, quando o homem diz que “nem todos estão dormindo na noite dos antepassados”, a mulher se vira, com uma expressão de inquietação, e percebe-se um leve *fade-out* no som ambiente proeminente na cena. Surge uma tela preta, ouvimos o som de um piano com uma reverberação característica das gravações antigas. Logo aparece o título do filme (*Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*), remetendo às antigas cartelas de créditos dos primórdios do cinema. O primeiro plano que surge após essa identificação é o de uma estrada de terra tomada pela vegetação nas margens. Aos poucos aparece uma figura no fundo que caminha em direção ao nosso olhar. Nesse aproximar, vê-se que é uma mulher.





A metamorfose fílmica em *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*

Sáímos de uma cena que lida com formas de encenação recorrentes do período contemporâneo (duração estendida, plano fixo, proeminência da palavra, personagem parcialmente oculto pelo enquadramento), construída com dois longos planos dedicados a poucas ações, uma mulher que não dorme e um homem que narra algo, filmada em cores em uma imagem saturada, para uma pequena cena misteriosa preto e branco que poderia fazer parte de um catálogo dos irmãos Lumière. A metamorfose fílmica é confirmada pela continuidade que vem após esse recomeço narrativo: a noite de insônia acompanhada pela narração da fábula torna-se um filme silencioso, com intervenções textuais em cartelas, em torno de três personagens: um garoto que toca os sinos da igreja e divide-se entre seus deveres para o Estado Espanhol e sua condição de filipino, um adolescente sufocado pela crescente pressão da revolução e um jovem ator que vive em uma comunidade rural e tenta lidar com sua alma atormentada. Como observa Bezerra (2009): “o filme se move em uma bela especulação: e se câmara de cinema pudesse ter filmado a Revolução Filipina de 1896?”

A coincidência entre os dois filmes que estabelecem seus recomeços narrativos a partir de uma ideia de retorno ao período silencioso, ainda que em realizações bem particulares,

favorece também a identificação das diferenças. Em uma abordagem quase oposta àquela concretizada em *Tabu*, a história narrada pelo homem filipino à mulher insone não encaminha uma metamorfose imediata. A cena segue com o longo relato – a construção de Martin, no filme português, seria algo como se permanecêssemos com um único plano do personagem de Ventura ao longo de toda a narração. Outra diferença notável: a história não surge de maneira surpreendente, ela é requisitada por alguém. Embora possa ser compreendida como algo que fornece uma nova situação do pensamento, em razão do conteúdo, ela não se apresenta como um acontecimento disruptivo em todos os aspectos mencionados por Derrida e Badiou, especialmente porque ela é anunciada, é *pré-vista* (e, de alguma forma, seu teor está em sintonia com o visível incômodo da mulher naquela noite). Nesse aspecto, percebemos que a narração da história não estabelece um recomeço narrativo no filme de Martin, mas o antecede. O acontecimento, de fato, ganha corpo a partir das primeiras imagens que redefinem completamente a obra após a entrada da cartela com o título. O próprio surgimento tardio do crédito, depois de mais de vinte minutos de filme, já se configura como uma espécie de aparição inesperada. O que vimos antes, a cena da noite insone com o relato do homem, é um prólogo, um pré-filme, algo que vem antes daquilo identificado como “um pequeno filme sobre o índio nacional”? Da mesma forma que entendemos a história do explorador em *Tabu* como uma primeira narrativa do filme, e não como um mero trecho de alguma coisa que estava sendo acompanhado por um personagem, percebemos esse momento inaugural de *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional* também como uma narrativa consolidada. Com o recomeço, após o surgimento da cartela com o título e as imagens remetendo aos filmes lumièrianos, é como se o realizador, que pacientemente esperou o fim da história compartilhada pelo homem na cabana, dissesse a nós: agora eu vou contar a minha!

Pensando nos termos expostos por Derrida, o surgimento das primeiras imagens desse recomeço narrativo lumièriano tem uma potência disruptiva porque rompe com qualquer resquício de uma continuidade esperada em relação à grande cena inicial em torno da mulher insone. Posteriormente, pode-se estabelecer ligações entre o conteúdo político das duas narrativas, o que cada uma diz respeito à história das Filipinas (a nossa frase matricial, aqui, poderia ser retrabalhada dessa maneira: o mesmo drama histórico filipino pode ser narrado de uma maneira diferente?). Mas é inegável, o filme concretiza, a partir do recomeço narrativo, uma metamorfose cinematográfica que promove uma transformação de mais de cem anos em termos de ideias de cinema.

Ainda estabelecendo conexões importantes com o capítulo anterior, notamos que em um filme como *Tabu*, que faz do surgimento da história narrada por um personagem um acontecimento disruptivo, há um evidente aceno à provocação de Cervantes em *Dom Quixote*, as tais “novelas intrusas” que surgem repentinamente a partir de relatos de personagens, que interrompem o fluxo natural da trama e introduzem outros universos narrativos, reposicionando, inclusive, o protagonismo da obra (no célebre livro espanhol, Quixote muitas vezes torna-se um ouvinte, assim como acontece com Pilar em *Tabu*). Já na cena inicial de *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*, estamos diante de uma situação narrativa quase análoga a do *Livro das Mil e uma Noites*: há uma personagem que deseja escutar uma história e é prontamente atendida. Mas ao interromper o fluxo natural de sua trama contemporânea e evocar outra história a partir de uma referência dos primórdios do cinema, Martin não deixa de agir como um dos narradores prolíficos da trama de *Dom Quixote*, promovendo uma descontinuidade e uma flagrante independência entre a história compartilhada pelo primeiro narrador e a outra que surge (e que não identifica um narrador diegético, nota-se) após o recomeço narrativo.

Os exemplos de *Tabu* e *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional* parecem-nos importantes porque trata-se de uma recorrência, na paisagem contemporânea, o surgimento de uma nova história como algo que antecede ou promove uma metamorfose fílmica, ou seja, como um elemento que condiciona de alguma maneira um acontecimento disruptivo dentro das obras que lidam com recomeços narrativos. É algo que está implícito, de alguma forma, em todo o capítulo precedente: das coleções de narrativas heterogêneas manipuladas por narradores trabalhadas por Mariano Llinás em *Histórias Extraordinárias* e *Balneários*, ao experimento narrativo com as múltiplas vozes de Apichatpong em *Objeto Misterioso ao Meio-Dia*, à especulação narrativa alucinatória em *Jauja*, aos outros filmes hipernarrativos de Miguel Gomes que colocam em cena a figura do ouvinte/espectador atormentado por causa do surgimento de narrativas inesperadas que interrompem a continuidade<sup>36</sup>. Não precisamos entrar aqui nas minúcias de cada obra

---

<sup>36</sup> Outros filmes podem ser mencionados, como *Mistérios de Lisboa*, de Raul Ruiz, que transforma o folhetim de Camilo Castelo Branco em uma coleção de extraordinárias ficções, compartilhadas por diferentes personagens, a partir de interrupções e o surgimento de outras histórias e recomeços narrativos; ou as obras de Hong Sang-soo que colocam em cena a figura do narrador de histórias/roteiros (*A Visitante Francesa*, *O Filme de Oki*) que lidam com variações, numa relação de tensão entre continuidades e descontinuidades, a respeito de um mesmo eixo narrativo. Ou o brasileiro *Arábia*, de Affonso Uchôa e João Dumans, que inicia com a jornada de um adolescente em Ouro Preto e, a partir da descoberta de um caderno com textos, promove um flagrante recomeço narrativo e se metamorfoseia em outra narrativa, com um voice-over permanente, sobre a jornada de tomada de consciência de um trabalhador naquele mesmo local. Ainda dentro do escopo temporal definido na pesquisa, após o centenário do cinema, o português Manoel

ou fazer um exaustivo percorrido pela aparição da narração como um acontecimento disruptivo no período contemporâneo. Mencionamos tais exemplos porque consideramos importante notar como todos lidam, cada um à sua maneira, com a possibilidade da interrupção de uma história, com a ruptura de uma continuidade, e o surgimento de um novo universo fílmico justamente a partir da criação de um excedente narrativo.

## 2. AS CURVAS DA ESTRADA

No subcapítulo anterior, analisamos como a aparição da narração de uma história antecipa ou estabelece um acontecimento disruptivo que engendrará um recomeço narrativo. Agora trabalharemos com outra recorrência contemporânea: a evocação de imagens de estradas e suas respectivas curvas dentro desse contexto de metamorfose fílmica. Investigaremos de que modo a estrada é situada nos filmes como uma espécie de passagem para *outro-mesmo* mundo; mas também como um espaço imprevisível onde diferentes existências de um mesmo mundo podem colidir.

Lembremos de *A Cara que Mereces*, longa de estreia do português Miguel Gomes investigado no capítulo anterior. Francisco, um professor de música de um jardim de infância, vive um dia de cão no seu aniversário de 30 anos. Tudo dá errado, há um atropelo de situações desagradáveis. Seu humor, tomado pela impaciência absoluta, não colabora. O que lhe resta no fim dessa sucessão de aborrecimentos? Sumir. O homem tem um rompante e diz: “foda-se”. No plano seguinte, já está dentro de um ônibus. Francisco dorme – percebemos, através do reflexo no vidro da janela, que ele é observado por outros passageiros, em uma alusão a algum tipo de vigilância moral ao seu ato intempestivo. Na sequência da cena, acompanhamos, alternadamente, os planos do personagem dormindo e os da estrada escura – sempre no ponto de vista de algo que *avança*. Nesse momento, o filme resgata uma música cantada pela namorada de Francisco, na primeira cena, durante a entrada dos créditos iniciais, que enumera uma série de acontecimentos de sua

---

de Oliveira, cineasta central dentro da premissa do surgimento de uma história como algo que é capaz de redefinir um filme, realiza *Inquietude* (1997), obra que apresenta dois diferentes recomeços narrativos a partir da revelação de uma cena teatral e de um personagem que compartilha uma história.

vida. É a mesma melodia, a mesma voz, mas a letra é diferente<sup>37</sup>. Uma interrupção na canção: ouve-se um espirro. O som de uma freada brusca determina outra interrupção, a da viagem. Um animal atravessou a entrada escura, repentinamente, na frente do ônibus. No plano seguinte, Francisco já entra em uma casa.



As curvas da estrada noturna em *A Cara que Mereces*

A ida a esse lugar aparentemente isolado, assim como a descoberta de que contraiu uma doença, marcarão a passagem da primeira parte do filme, intitulada *Teatro*, à segunda, intitulada *Sarampo*. A virada entre as duas partes acontece, de fato, quando Francisco olha-se no espelho e tem a certeza de que está doente, ou seja, quando está diante da própria imagem – e mais: da sua imagem adoentada. Mas notaremos imediatamente: o início da segunda parte apresenta, na verdade, um recomeço narrativo caracterizado por

---

<sup>37</sup> O início da letra da primeira canção: “Na Praia das Maças, marcas do sol no nariz, sandálias para o peixe aranha azuis e transparentes/Tenta abrir os olhos no mar, aos 8 anos sem saber nadar/ Botas de tropa, calças justas, pulseiras de pontas, Sex Pistols e Ramones, não durou uma semana/Fim de ano, já bonzinho, doze passas e um desejo/ Aos 15 anos, champagne e um beijo”. A letra da segunda versão: “Aos 30 anos, tosse e espirra resmungo e grita/Parte o nariz/E parece cansado. Francisco, tenha coragem”.

uma metamorfose cinematográfica. *Sarampo* não continua a história de Francisco, mas redefine tudo o que estava sendo visto e introduz novos personagens: sete amigos que devem cuidar da saúde do protagonista, que se torna apenas um *voz-over*, alguém que narra as aventuras dos garotos naquela casa e impõe uma série de ordens e proibições. *Era uma vez* um homem que coleciona tormentos no dia de seu aniversário de 30 anos; *era outra vez* um grupo de sete amigos que vivem em uma casa isolada e devem cuidar da saúde de um homem adoentado trancado em um quarto.

Em *A Cara que Mereces*, portanto, a estrada noturna é evocada como um espaço que encaminha o momento de metamorfose, concretizada em uma casa de campo. Durante a cena da viagem, a estrada é mostrada sob o ponto de vista de quem vai para outro lugar. Vemos a pista, em um avançar constante, mas não há outras imagens de contexto externo (um plano geral do ônibus percorrendo aquele local, por exemplo). Há apenas o jogo entre as imagens de Francisco na poltrona e as imagens da pista, em um enquadramento que estabelece um movimento constante do olhar penetrando uma paisagem noturna – e misteriosa, com a ausência da luz não se pode perceber o horizonte com exatidão. Essa construção induz uma sensação onírica na cena e reforça o fato de que não é apenas um personagem que se desloca. Assim que começa a segunda parte, tem-se a certeza de que foi exatamente isso que aconteceu: *personagem* e *filme* compartilham o momento de metamorfose. A tomada de consciência desse recomeço narrativo, ou seja, a percepção de que estamos diante de uma obra que provoca a experiência de multiplicidade, se dá, de fato 1) quando o protagonista se torna outra coisa, deixa de ser um corpo em cena para se tornar uma voz que narra uma história; 2) outro mundo é estabelecido naquele cenário isolado, uma releitura livre da história dos sete anões da Branca Neve, fábula que já havia aparecido na festa da escola na primeira parte.

Interessante observar como o tailandês Apichatpong Weerasethakul também recorre à imagem da estrada para buscar uma metamorfose semelhante em *Eternamente Sua*, filme que introduz três personagens em atividades aparentemente cotidianas: Roong é examinado por uma médica, sofre de alguma doença de pele; Min tem problemas com faltas e atraso no trabalho, Orn tem uma conversa delicada com o marido sobre o desejo de ter um filho. Essa apresentação, em uma sequência cronológica de cenas que acontecem em um mesmo dia, impõe aos primeiros suspiros do filme uma inevitável sensação de mal-estar. Há personagens vivendo tipos diferentes de incômodo. Logo descobriremos que eles armaram um plano: a garota inventa uma desculpa e pede a tarde

de folga. Eles pegam a estrada e algo, então, *acontece*: depois de 45 minutos, surgem os créditos iniciais do filme!

O estranhamento é inevitável: depois de 45 minutos, os créditos ainda podem ser encarados como iniciais? Tudo o que foi apresentado antes seria, então, uma espécie de prólogo? Quando começa, de fato, *Eternamente Sua*? Todas essas interrogações acumulam-se desde a primeira exibição do filme, em 2002, na seção *Un Certain Regard* do Festival de Cannes. Pode-se dizer que a entrada tardia dos créditos iniciais causa um efeito duplo e simultâneo: nos faz perceber que o filme está iniciando realmente agora, e que o que veio antes pode ser encarado como algo que está fora, que não caberá dentro da narrativa; e de que o filme está sendo dividido em duas partes, cuja separação se dá justamente na entrada dos créditos que estabelecem um recomeço narrativo. Nesse aspecto, assim como na obra de Gomes em torno do professor aborrecido, a estrada aparece como um espaço relacionado a uma notável metamorfose e leva os personagens a outro lugar: à floresta, ao passeio livre, ao tempo não produtivo, ao prazer, ao desejo, ao sexo descompromissado.



O surgimento dos créditos iniciais aos 45 minutos de duração de *Eternamente Sua*

Nos filmes de Gomes e de Apichatpong, portanto, as imagens da estrada carregam essa função literal, a de levar os personagens a um novo lugar. Mas não somente: as estradas levam, também, os filmes a outros lugares. As curvas da estrada, com sua indeterminação a respeito do que está por vir, intensificando os mistérios em um horizonte visual, favorecem os recomeços narrativos. Em *Eternamente Sua*, se aparentemente a mudança não é tão radical como em *A Cara que Mereces* (que introduz novos personagens, um

voz-over constante, outras construções narrativas), pois continuamos acompanhando os mesmos personagens em outro espaço, há uma metamorfose num sentido de atmosfera que pode ser imediatamente percebida.

Em um primeiro momento, não é uma viagem prazerosa que Roong e Min compartilham naquela estrada. Em um raro jogo de plano e contraplano no filme, notamos as expressões preocupadas em seus rostos, assim como um silêncio incômodo. Ele coça a pele, sua doença ainda o aflige. A conversa é pontual, quase protocolar: ele afirma que ela vai adorar o lugar, ela quer saber se está perto, pois está com fome. O sorriso da menina é apenas um esboço. Com a entrada dos créditos, há a aparição de uma canção extradiegética: uma gravação tailandesa de *Samba de Verão*, marco da bossa nova composta pelos irmãos Marcos e Paulo Sergio Valle no início dos anos 1960. Não temos, no filme, acesso à tradução da letra, mas a melodia da canção mundialmente famosa (na versão em português ou em inglês) pelos versos otimistas que celebram uma ode ao verão, já impõe automaticamente um novo astral ao momento dos viajantes. Talvez percebamos ali que a viagem se dá, de fato, numa estrada ensolarada, num espaço emoldurado por uma bela vegetação, um ambiente tranquilo e agradável. O que parecia um passeio tortuoso dentro de um carro agora assemelha-se a uma viagem de um casal que sai de férias, como se houvesse acontecido um milagre próximo ao que Badiou identifica com a reconciliação do casal em *Viagem à Itália*. Não é apenas uma suposição influenciada pelo surgimento de uma trilha sonora que impõe um colorido diferente a uma cena, a atmosfera entre os personagens também se transforma visivelmente. Ele come, ela sorri. Não ouvimos os diálogos, apenas a canção, mas no lugar das palavras arranhadas, pode-se perceber que há uma conversa entusiasmada, um calor humano dentro de um carro que antes parecia transportar duas almas cansadas equilibrando-se entre o tédio e o tormento.

Na continuidade dessa cena, em um novo momento de intimidade, Roong serve biscoitos na boca de Min, que está com as mãos ocupadas no volante. Até mesmo uma conversa sobre fantasmas japoneses na floresta não impõe uma sensação de medo à cena, surge apenas como um assunto inusitado, encarado como um divertimento – ao menos é o que induz a expressão da personagem, que olha para a paisagem, como se tentasse visualizar os fantasmas, em claro tom de brincadeira. Sua expressão é alegre. Apichatpong faz questão de colocar seu crédito (substitui o tradicional “directed by” pelo “conceived by”) num plano específico da estrada que antecipa uma imagem muito bonita do rosto da jovem: um olhar sorridente para o seu namorado. É um plano longo em relação aos outros



que o filme apresentara dentro carro. Seu olhar fixo direcionado ao rapaz exibe uma admiração relaxada e plena em alegria. É notável: há realmente uma metamorfose em curso.



O momento da metamorfose em *Eternamente Sua*

Assim que a música termina, o carro pega um desvio na estrada, uma pequena trilha não asfaltada. Surge um comentário de Roong em off, algo que até então não aparecera na narrativa. Eles estacionam o carro e seguem a pé por uma trilha na floresta até chegarem ao local surpresa que ele escolheu nesse dia de folga: uma pedreira num penhasco com uma vista belíssima. Nessa cena em torno da entrada do casal na floresta, notamos que a metamorfose de atmosfera percebida dentro do carro, ou seja, uma transformação no astral dos personagens, é na verdade um indício de uma metamorfose maior: o recomeço narrativo assinalado pelo surgimento tardio dos créditos iniciais antecipa uma metamorfose na concepção de encenação do filme. Os planos rigorosos, com a câmera sempre estática, no consultório, nas fábricas e dentro do carro agora dão lugar a uma câmera na mão que se imiscui à floresta junto com esses personagens desejantes. O movimento torna-se errante, os enquadramentos irregulares, há uma flagrante sintonia, um casamento intenso entre o olhar do filme e as ações dos personagens que permanecerá, daqui em diante, até o desfecho. No filme tomado pelo mal-estar que havia antes da

metamorfose na estrada, os movimentos dos personagens são reduzidos, seus corpos parecem aprisionados a um contexto asfíxiante – e o olhar do cineasta segue essa rigidez. Também há um visível distanciamento: se antes tínhamos uma encenação calcada na observação do cotidiano no ambiente de trabalho e no hospital, o recomeço narrativo que surge aos 45 minutos dessa obra apresenta outro tipo de envolvimento: agora é como se a câmera e os personagens realmente respirassem juntos nesse momento gostoso, em uma tarde abençoada pelo gasto improdutivo de energia.

O que *A Cara que Mereces* e *Eternamente Sua* compartilham, portanto, é a evocação da estrada como esse espaço que ou encaminha (no caso do filme português) ou concretiza (no caso do tailandês) uma metamorfose fílmica a partir de uma proposição literal: personagens que decidem ir para outro lugar. Coincidentemente, são dois filmes que apresentam personagens adoentados, que vivem algum tipo de perturbação aparentemente incontornável. Há, é claro, diferenças consideráveis: os planos de estrada de Gomes são brevíssimos e noturnos e rapidamente desaparecem em razão de um acontecimento inesperado que interrompe o avançar do olhar, a raposa que atravessa a pista. No filme de Apichatpong, pela duração estendida da cena, fica claro que a ideia é fazer do próprio passeio na estrada um acontecimento. Há uma ideia de metamorfose, no filme tailandês, da própria imagem da estrada – se no início da cena ela era apenas um elemento funcional da narrativa, um espaço por onde segue um carro ocupado por dois viajantes silenciosos, repentinamente, ela se torna uma espécie de portal do paraíso.

Nessa perspectiva, é interessante notar como os dois filmes evocam um tipo de imagem que fascinou realizadores e audiências nos primeiros suspiros do cinema. Estamos falando dos planos que posicionavam a câmera à frente de um meio de transporte, que situavam a perspectiva visual no espaço de *algo que avança em uma estrada* (ou em um rio), estabelecendo, assim, uma relação direta entre a fixidez do olhar do espectador e um movimento incessante por uma paisagem que surge no horizonte e rapidamente fica para trás. Como afirma John Duncan Edmond (2008, p. 31): “esses curtas eram tão populares e prolíficos que tinham seu próprio nome de gênero, *phantom rides*, e cinemas temáticos para representá-los (...)”. O autor situa em sua pesquisa uma retrospectiva de obras importantes nesse contexto e recorda o exemplo famoso da franquia *Hale's Tours*, que simulava um vagão ferroviário no espaço de exibição a fim de provocar uma experiência ainda mais intensa na percepção dos espectadores.

*The Haverstraw Tunnel* (1897), um dos filmes mencionados por Edmond, realizado ainda no final do século dezenove, aparece como exemplar para demonstrar que tipo de fascínio era provocado naquele momento e como o contemporâneo atualiza alguns efeitos mais característicos das imagens na estrada no contexto da metamorfose fílmica. Essa obra sem créditos de direção, produzida pela American Mutoscope & Biograph, tem pouco menos de um minuto de duração e começa com o avançar em uma estrada de ferro. O nosso olhar avança com o movimento de um trem.

Para além do efeito do *phantom ride* já mencionado, há dois acontecimentos nesse pequeno filme que estabelecem uma relação interessante com o uso dessas imagens nos filmes estudados até aqui. O primeiro deles é a aparição repentina de um túnel, após uma curva, que bloqueia a luz e escurece a imagem. Percebe-se, pelos pequenos vestígios luminosos e pela própria pulsação da película, que o movimento segue, mas não se pode ver nada. O segundo é a aparição também repentina de um homem, logo após a curva da saída do túnel, que está muito próximo do trilho. O nosso olhar-trem talvez seja tomado pela angústia diante desse homem que se afasta tranquilamente do trilho e caminha para o outro lado. Nesses dois acontecimentos, um duplo suspense: a ausência de luz que dissolve a imagem, que inviabiliza o próprio olhar em um filme calcado no fascínio do ato de olhar; a aparição de um homem que corre risco de ser atropelado pelo nosso olhar<sup>38</sup>.

Esse filme já coloca uma questão que será apropriada pelas obras contemporâneas: o que pode ser visto em uma imagem que, em razão de um movimento incessante, não dá a ver de uma maneira imediata tudo o que pode ser visto? No caso do pequeno filme de 1897, dois acontecimentos disruptivos surgem em um horizonte inacessível em um primeiro momento – uma passagem para outro mundo visual, com a entrada na escuridão do túnel, e a possibilidade um choque violento com uma figura intrusa na imagem.

---

<sup>38</sup> Estamos diante de uma obra que sugere, ainda no século dezenove, muitas décadas antes do lançamento do emblemático *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, 1960), de Michael Powell, sobre um jovem psicopata que assassina mulheres com um punhal adaptado ao tripé de sua câmera, que no cinema o olhar é capaz de matar.



As curvas da estrada de ferro em *The Haverstraw Tunnel*

Os filmes de Gomes e Apichatpong lidam com esse tipo de relação direta entre o olhar e o acontecimento disruptivo que engendra a metamorfose. Em *A Cara que Mereces*, assim como em *The Haverstraw Tunnel*, é o nosso olhar que avança na noite e quase atropela a raposa. Em *Eternamente Sua*, é o nosso olhar que experimenta o maravilhamento da metamorfose de atmosfera na estrada no avançar ensolarado. Os dois filmes, portanto, convocam nosso olhar a participar dessa passagem a outro mundo. Pensando estritamente naquilo que está na imagem, outro aspecto importante é que o pequeno filme de 1897 já destaca um elemento central das viagens cinematográficas pelas estradas: a possibilidade de aparições repentinas. *The Haverstraw Tunnel* nos faz, portanto, uma pergunta de fôlego teórico: o que há depois da curva? Pensando na relação ontológica entre cinema e movimento, esse filme apresenta uma consciência invejável, a de que a imagem cinematográfica, em razão da incessante abertura ao surgimento de novos elementos visuais, é uma espécie de receptáculo instantâneo de acontecimentos<sup>39</sup>.

Os acontecimentos provocados em *The Haverstraw Tunnel* apresentam-se como evocações de dois pesadelos cinematográficos num sentido quase oposto – a imagem

---

<sup>39</sup> Trata-se de uma questão abordada por Jean-François Lyotard no ensaio *O Acinema*, que será aproximado à investigação da tese no terceiro capítulo.

dissolvida pela ausência da luz que produz o bloqueio do olhar, uma cegueira, um não-ver, encontra a imagem perturbada pelo surgimento de um elemento estranho que a rigor não deveria estar ali, um excesso visual, um ver-demais. Nesse ponto, vale notar que o filme produzido pela American Mutoscope & Biograph ganhou dois anos depois uma espécie de releitura, *O Beijo no Túnel* (Kiss on the Tunell, 1899), realizada pelo pioneiro inglês G. A. Smith. O começo é quase idêntico: o avançar em uma estrada de ferro, num típico plano *phantom ride*, encontra um túnel no horizonte. Espectadores já acostumados com o acontecimento disruptivo do bloqueio da luz certamente esperariam o escurecimento da imagem. Ele vem, mas logo haverá outra imagem surpreendente: um plano que mostra um homem e uma mulher dentro de um vagão do trem. Logo os dois começarão a se beijar. Após a saída do túnel, voltaremos ao plano *phantom ride* que avança na estrada de ferro.

O pioneirismo da obra de Smith foi estudado em muitos aspectos, mas especialmente no modo como ela busca, através da montagem, da combinação de planos diferentes, estabelecer uma relação narrativa entre essas imagens. Pode-se dizer que essa é a história de um homem e uma mulher que aproveitam o escuro produzido pela entrada do trem em um túnel para beijarem-se. O realizador inglês aproxima esse momento erótico, um tabu visual, ao momento consagrado pelos filmes *phantom ride* em estradas de ferro como um acontecimento relacionado à cegueira. Ou seja, substitui o não-ver pelo ver-o-que-não-deve-ser-visto. Usa de maneira pioneira o recurso da montagem, em um período do cinema ainda dominado por filmes que resolviam suas situações dramáticas em apenas um plano, para promover um encontro entre imagens de naturezas diferentes – o plano da estrada de ferro, filmado em locação, com a câmera posicionada à frente da cabine de um trem, é aproximado a um plano claramente produzido em estúdio, com atores que encenam uma situação dramática muito bem definida. Não cairemos na cilada de aventar que esse pequeno filme promove um encontro entre um registro documental e outro ficcional, já que essas questões ainda não eram discutidas nesses termos naquele momento, mas podemos observar que há aqui a provocação de um acontecimento disruptivo violento em relação à percepção do espectador. O corte que tira o plano escurecido do túnel para a cena do vagão rompe com a ilusão de que o olhar avança pelo espaço da estrada de ferro. Essa mudança de imagem quebra, de alguma maneira, o feitiço

dos *phantom rides*: o olho não viaja, ele vê uma imagem que viaja<sup>40</sup>. Uma ruptura inclusive com uma ilusão tipicamente moderna, a da fusão entre a máquina (o trem) e o homem (o olhar do espectador).



O phantom ride e a imagem encenada em *O Beijo no Túnel*.

Não é o caso de pensar que esses pequenos filmes realizados no século dezenove, apesar da aparição de acontecimentos disruptivos, lidam com recomeços narrativos, pois estamos falando de obras realizadas antes da própria referência narrativa surgir no cinema. Podemos pensar, contudo, que a obra de Smith, ao fazer com que o espectador reelabore a sua relação com aquilo que está sendo visto durante o filme e, conseqüentemente, a sua própria relação com o cinema, já provoca algo semelhante à experiência de multiplicidade observada nos longas-metragens contemporâneos. *Era uma vez* um olhar que viaja num espaço aberto; *era outra vez* um olhar que testemunha um atrevimento erótico em outro espaço privado.

\*\*\*

---

<sup>40</sup> O efeito provocado pela cena antecipa em mais de um século a quebra em relação ao que está sendo visto de *Fantomas* (2010), curta-metragem de André Novais Oliveira, que se aproxima da ideia de um recomeço narrativo a partir da reconfiguração de uma imagem a partir da entrada em cena de novas informações a respeito de quem filma, narra e vê.

Nem todos os filmes que evocam essa imagem resgatam a tradição dos *phantom ride* do século dezenove. A estrada também aparece como um espaço relacionado à metamorfose e ao recomeço narrativo em *Garoto* (2015), longa-metragem do diretor brasileiro Julio Bressane, inspirado no conto *O Assassino Desinteressado Bill Harrigan*, de Jorge Luis Borges. Nesse filme, após uma brevíssima introdução que conduz nosso olhar a um apartamento escuro e revela, no fim, um desenho pregado na parede, acompanhamos os passeios de uma garota e um garoto numa floresta. Bressane intercala as caminhadas dos personagens com as intervenções daquela jovem. Ela compartilha histórias (uma delas é, literalmente, a do conto de Borges sobre o personagem mítico do faroeste Billy The Kid), questionamentos e aforismos. Seu interlocutor até ensaia algumas interações verbais, com uma visível ansiedade, mas permanece calado enquanto ela fala. Ela, em contraste ao mutismo tenso e rígido do rapaz, aparece tranquila, sorridente e sempre toma a iniciativa das ações.

No momento mais extasiante dessa espécie de “piquenique na relva” apresentado por Bressane (a pintura de Édouard Manet é referenciada em uma das cenas), a jovem se aproxima com um olhar vibrante do rapaz, que aparentemente está deitado (o enquadramento, assim como em outras cenas, nesse momento está sob o ponto de vista dele). O movimento dela ao sair de quadro em direção ao solo, em sintonia com o movimento da câmera (e dele) que, em um reenquadramento delicado, encontra o céu, leva-nos a pensar que é um breve momento de sexo oral. Quando ela retorna ao quadro, ainda com o olhar vibrante em direção a ele (e, naturalmente, a quem assiste), um líquido branco, numa clara alusão ao gozo masculino, cairá de sua boca.

Nessa combinação entre compartilhamento de narrativas e prazeres físicos, em um determinado momento ela pergunta ao garoto se ele quer conhecer uma amiga. Logo os dois estarão em um apartamento excessivamente decorado, repleto de livros. São recebidos, naquele espaço completamente distante da relva de outrora, por uma mulher mais velha de olhar astucioso. Uma breve conversa erótica entre as duas mulheres introduzirá uma nova relação sexual entre a garota e o garoto. A mulher mais velha, no papel de observadora, dá uma ordem repentina: “agora come ela por trás, no cu”. Enquanto o enquadramento fixa uma pequena estátua, um som fora do quadro sugere um ato de violência (gritos que parecem ter saído de um desenho animado). No plano seguinte, a garota e o garoto já estão em outro lugar, numa estrada com enorme vista para o mar. Parecem atordoados. Suas palavras e o modo agressivo como ela fala confirmam

a impressão: “por que você fez isso, ela era minha amiga, você arruinou o futuro”. No fim, ela arremata: “turbilhão!!!”. Serão as últimas palavras ditas no filme de Bressane – logo perceberemos que o “futuro arruinado” é, também, o da própria narrativa. Um reenquadramento revela, no plano, a curva da estrada e então o personagem do garoto inicia uma corrida cambaleante até que, ao ultrapassá-la, desaparece da imagem. Após esse momento de tensão, a imagem seguinte de *Garoto* já será radicalmente diferente ao que estávamos assistindo até então: uma outra paisagem, seca, árida, num longo *travelling* lateral.

A metamorfose fílmica construída por Bressane nessa cena marcada por acontecimentos inesperados (o convite, a ida ao apartamento, o assassinato, a corrida do rapaz) nos leva a ideia de um recomeço narrativo. O garoto e a garota se reencontrarão (ou se encontrarão de novo pela primeira vez?) em outro lugar, entre as pedras e o deserto, mas viverão uma experiência consideravelmente diferente daquela dos prazeres da relva da primeira parte do filme. Não passeiam, mas caminham a esmo de um modo automático; não há comunhão, mas uma visível separação (a distância entre os dois, nesse caminhar, é notável); os sorrisos brilhantes dela dão lugar a uma expressão fechada, incomodada; as histórias e as interrogações dão lugar ao silêncio absoluto.



*Garoto* antes e depois do acontecimento disruptivo



Podemos dizer que o ato inesperado, a violência cometida pelo garoto contra a amiga de sua interlocutora desejante, configura-se como um acontecimento na abordagem de Derrida e Badiou; atira não apenas os personagens, mas também o filme numa espécie de maldição estética jamais prevista. O cantar dos pássaros que, aliada à música experimental percussiva, dava o tom da primeira parte, é substituído pelo som agressivo do vento. Todo o verde abundante da floresta, que emoldurava os passeios eróticos dos dois, dá lugar à cor da terra seca. As pedras, outrora discretas na primeira parte, agora são gigantescas e esmagam os personagens. Em suma, o filme dos prazeres torna-se o filme da danação.

Nota-se que o ponto de metamorfose de *Garoto* acontece exatamente na estrada<sup>41</sup>. O personagem corre em direção à curva e tudo se transforma após essa ação desesperada, aparentemente instintiva, após a recriminação verbal da sua interlocutora. Interessante perceber que, apesar do plano da estrada ser exatamente o último antes da metamorfose do filme, diferentemente de *Eternamente Sua* e *A Cara Que Mereces*, ela não aparece como um espaço de atravessamento para outra realidade narrativa. A estrada, aqui, é um espaço de cisão, de ameaça, de desentendimento, em suma, de separação dos dois personagens e de duas realidades diferentes de um mundo. O olhar não é o do *phantom ride*: o plano da estrada não remete a um avançar. O olhar fica, o garoto vai. Mas a curva está lá: o que há depois da curva? As respostas são diferentes: nos filmes *phantom ride* temos a sensação de que saberemos, em algum momento, o que haverá depois da curva, em função do movimento. Aqui, a fixidez do olhar faz com que a indeterminação permaneça.



---

<sup>41</sup> Importante notar que essa estrada é recorrente na filmografia de Bressane, espaço já mítico do cinema de invenção que inspirou um filme na última década, *Rua Aperana 52* (2012), conduzido a partir de fragmentos de dezenas de histórias, continuamente realizadas no local, em mais de cinquenta anos de cinema. O filme é um tributo a esse espaço.

A figura da estrada como um caminho que levará os personagens e os filmes a outro lugar naturalmente nos faz pensar em um marco realizado após o centenário do cinema: *A Estrada Perdida*, de David Lynch. Como sugere o seu título, trata-se de uma obra que evoca constantemente uma mesma imagem noturna da estrada, com a velocidade acelerada, em uma construção visual que cristaliza uma abstração entre as cores da pista, da noite e da sinalização amarela.



A imagem recorrente da estrada em *Estrada Perdida*

Essa imagem, a bem dizer um *leitmotiv* visual, aparece cinco vezes na obra de Lynch.

- 1) Na abertura, durante os créditos iniciais.
- 2) No momento em que o filme sofre uma metamorfose radical aos 50 minutos que promove um recomeço narrativo: o protagonista, Fred Madison, encarcerado, acusado do assassinato da esposa, Renee Madison, torna-se, literalmente e de uma maneira inexplicável, outro homem (com outro rosto, outra identidade etc) dentro da sua cela.
- 3) Quando esse outro homem, Pete Dayton, o protagonista do filme após o recomeço narrativo provocado pela metamorfose dentro da prisão, foge com sua amante para um chalé no meio do deserto.
- 4) Quando o protagonista, agora novamente com o rosto de Fred, dirige em direção a um motel (chamado Lost Highway), onde encontrará sua amante acompanhada por um mafioso;
- 5) Na cena final, quando o protagonista foge da polícia em alta velocidade (a trilha sonora, a canção *Deranged*, de David Bowie, conecta esse momento com a abertura do filme, como se fechasse uma espiral infinita nesse avançar alucinado na estrada).

As três últimas aparições da imagem da estrada estão muito próximas, ligam-se através de acontecimentos que levam a outros, e fazem parte do clímax e do encerramento do filme. Mais adiante, no subcapítulo seguinte, abordaremos esse momento do fim do filme. Por enquanto ficaremos, dentro do escopo atual, com a rápida aparição da imagem da estrada justamente no momento da misteriosa metamorfose do personagem dentro da prisão.

Fred Madison, encarcerado em uma cela, sofre com terríveis dores de cabeça. Ele vira o rosto para a porta, como se algo ainda não perceptível convocasse seu olhar de maneira incontornável. Uma fusão na imagem transforma a porta da cela em uma casa em chamas. Usando o recurso de *rewind* da imagem, acompanhamos o desaparecimento do fogo e a recomposição da casa. Sai, pela porta da casa, um personagem bizarro e ameaçador que já tinha aparecido anteriormente para o personagem. Tornamos a ver Fred na cela e sua dor de cabeça parece ainda mais insuportável. De repente, surge um foco luminoso e ilumina sua cabeça. Ele olha para cima, aparentemente insuflado por uma energia poderosa. Quando a luz se apaga, vemos, pela primeira vez na obra, a mesma imagem da estrada que aparecera na abertura do filme. Não vemos o carro, estamos situados no ponto de vista de quem avança naquele espaço, um legítimo *phantom ride* repaginado com tintas contemporâneas. Nesse avançar, de repente surge um pequeno desvio que revela um homem no acostamento. No corte seguinte, vemos esse homem em detalhe. Há outras pessoas atrás dele, com semblantes desesperados. Uma jovem diz: “não vá, Pete”. E, nesse exato momento, acontece a metamorfose do personagem. De uma maneira inexplicável (e o filme jamais tentará explicar), Fred, dentro da sua cela, torna-se Pete. Outro rosto, outra identidade. E como Pete não cometeu nenhum crime, apenas apareceu misteriosamente dentro de uma cela, é colocado em liberdade.

O filme, nesse ponto, recomeça literalmente com outro protagonista, novos personagens, novos espaços, novos conflitos. Aos poucos, Lynch começa a colocar alguns indícios de que essa outra narrativa pode ser vista como uma releitura da narrativa anterior que motivara a prisão de Fred. Nomes, lugares e rostos retornam. A aparição de uma mulher muito semelhante à esposa assassinada, uma versão morena interpretada pela mesma atriz

(Patricia Arquette), mas com outro nome, Alice Wakefield, é o que realmente escancara a tensão entre repetição e diferença no filme de Lynch<sup>42</sup>.

A metamorfose de um filme em outro é evidente. Acompanhá-vamos uma narrativa sobre um casal em crise que começa a receber misteriosos videotapes com gravações feitas dentro da própria casa. Sem qualquer explicação lógica, numa noite a mulher aparece esquartejada e o homem é preso como principal suspeito do crime. Após o recomeço narrativo, há o novo protagonista, Pete, que trabalha em uma garagem e acaba se envolvendo com uma morena sedutora, Alice, e desperta a fúria de um homem misterioso e poderoso. Não se trata, portanto, apenas de uma metamorfose de identidade de um personagem (nota-se, não é o mesmo homem em outro corpo, é realmente outro homem). A partir do momento em que o personagem se transforma, tudo é reconstruído. Jousse (2010, p.77) vê, na primeira parte, um filme minimalista de casal em crise próximo de Antonioni e Bergman; já na segunda, uma revisitação do filme noir (há em cena uma *femme fatale*, inclusive), tendo *Um Corpo que Cai*, de Hitchcock, como referência central. Mas observa: “tudo é duplo em *Estrada Perdida*”. Ou seja, essa nova narrativa que irrompe após o recomeço, aos poucos provocará a tensão entre semelhança e diferença típica da experiência de multiplicidade.

No âmbito das estradas, observamos que apesar da recorrência da aparição dessa imagem, ou seja, de que não estamos diante de um momento específico disruptivo, como nas obras analisadas previamente, a busca é a mesma: a de um espaço que favorece um desvio de rota, e que envolve o olhar do espectador dentro desse acontecimento disruptivo da metamorfose inesperada. O plano em que vemos Pete pela primeira vez é exemplar nesse sentido: a toda velocidade, o *phantom ride* de Lynch encontra um inesperado desvio na estrada que marca uma interrupção naquela corrida. É nesse exato que momento que surge o homem que será pivô da metamorfose fílmica que engendrará o recomeço narrativo, a passagem de um mundo a outro.

---

<sup>42</sup> Luiz Carlos Oliveira Jr (2016) identifica o modo como Lynch utiliza a matriz hitchcockiana de *Um Corpo que Cai* para trabalhar essa personagem dobrada. Pensando na relação entre os filmes, há a impressão simultânea de uma metamorfose e de uma ressurreição. A metamorfose do protagonista, aquela que testemunhamos acontecer na prisão, e a ressurreição da mulher assassinada, que reaparece em outra identidade.

Para além das cinco aparições da imagem acelerada à noite, o *leitmotiv* visual do filme, há uma outra cena na estrada que nos abre a possibilidade de visualizar um aspecto diferente dos filmes que aproximam tais imagens aos momentos de metamorfose.

Trata-se de uma cena diurna, que ocorre um pouco depois do recomeço narrativo. A estrada, já vimos, desde suas primeiras aparições no cinema é capaz de evocar a ideia de um espaço imprevisível tanto no sentido da passagem para outro mundo quanto na ideia de que um choque violento poderá acontecer.

Na garagem onde trabalha, Pete encontra Dick Laurent, um tipo mafioso que tem um relacionamento com Alice, a garota com quem ele começara a se envolver. “Vamos dar uma volta”, ele diz. É, ao que parece, um passeio descompromissado, mas com certo nível de tensão (Pete está no carro de um mafioso, seus capangas estão sentados no banco de trás). Nessa cena diurna, diferentemente da imagem central da estrada que reaparece ao longo de toda narrativa, Lynch usa uma enorme variedade de planos, inclusive tomadas áreas que contextualizam bem o espaço. “Está um dia lindo”, diz o mafioso no volante.

De repente, surge um pequeno entrevero. Outro carro, na mesma estrada, segue em uma velocidade superior, realizando uma série de ultrapassagens de maneira arriscada. O motorista desse carro se incomoda com a lentidão de Dick e, ao ultrapassá-lo, faz um gesto obsceno com a mão. Os capangas, que já conhecem seu chefe, demonstram saber o que está por vir e apertam os cintos. Nesse momento, as curvas outrora tranquilas da estrada tornam-se cenário de um inesperado racha. Tomado pela ira, Dick consegue tirar o carro adversário da pista, arranca o seu motorista de dentro e o espanca em pleno asfalto. No fim, disfero um raivoso sermão sobre o excesso de velocidade.





O duelo inesperado na estrada diurna em *Estrada Perdida*, de David Lynch

Essa cena, embora apareça de uma maneira completamente dissonante em relação ao motivo visual recorrente do filme, é justamente aquela que insere a estrada dentro de um pressuposto narrativo. Surge como um espaço imprevisível, no qual um passeio pode se tornar uma violenta perseguição, uma espécie de arena de uma batalha sem espectadores. Essa mudança milagrosa de atmosfera foi observada (num sentido inverso, do incômodo ao prazeroso) em *Eternamente Sua*, mas aqui ganha uma dimensão literalmente disruptiva. Nem sempre, essa cena nos sugere e nos faz lembrar do homem que aparece nos trilhos em *The Haverstraw Tunnel*, a estrada é um espaço que favorece uma metamorfose através de um avançar contínuo, de um deslocamento visual pelo espaço. Pode ser, também, um espaço de choque. Ou, como em *Garoto*, de Bressane, de desentendimento. O que nos interessa, no sentido da pesquisa, é que não é apenas a ideia da passagem, de uma metamorfose de um mundo em outro a partir da evocação de que um portal foi ultrapassado: o atrito também pode provocar um acontecimento disruptivo, um recomeço narrativo e uma consequente metamorfose. Podemos lembrar do animal que atravessa a estrada e quase provoca um acidente com o ônibus em *A Cara que Mereces*. É depois daquela freada brusca que impede o choque que o filme mostra o personagem em sua casa isolada – até então, nem sabíamos qual era o motivo da viagem, o que estava acontecendo ali.

Outro exemplo realizado na década de 2000 que evoca a ideia da estrada como um espaço literal de atrito dentro da ideia da metamorfose fílmica: *À Prova de Morte*, de Quentin Tarantino. Assim como o filme de Lynch, a primeira imagem é a da estrada. Surgem os créditos iniciais, mas vemos que alguém dirige (há duas pernas esticadas no vidro).

Portanto, a diferença é importante: se no filme de Lynch a questão era a estrada, no filme de Tarantino a questão é a equação motorista + carro + estrada.

O modo como Tarantino articula sua narrativa faz com que um filme seja interrompido em sua metade e que, de alguma forma, recomece, proporcionando uma repetição de situações com um novo desfecho violento. Em resumo, na primeira narrativa há um grupo de garotas que está sendo perseguida por um dublê de cinema com instintos assassinos. Essa narrativa é interrompida de maneira brusca com o assassinato delas, em uma batida de carros orquestrada pelo dublê.

Poderíamos usar a referência de Jousse a respeito de *Estrada Perdida* e afirmar, sem engano, que também “tudo é duplo em *À Prova de Morte*”. As duplicidades entre duas narrativas se acumulam: dublês, bandos de garotas num momento de lazer, menções apaixonadas aos filmes dos anos 1970, carros antigos, cenas de assédio, a canção *Baby It's You*, cidades sulistas, as mensagens no celular, o confronto na estrada. Tudo reaparece de outra maneira no filme de Tarantino, nos fazendo pensar imediatamente na perturbação matricial da experiência de multiplicidade a respeito das diferentes existências de um mesmo mundo.





As duas narrativas de *À Prova de Morte*

A maneira como o assassinato que parte o filme em dois é construído reafirma algumas complexidades a respeito da definição de acontecimento para Derrida. As garotas literalmente não veem que o outro carro, com os faróis apagados, vem a toda velocidade na direção delas. Há esse choque ultraviolento, um momento disruptivo à Tarantino, com pernas voando, cabeças sendo amassadas (o realizador repete o acontecimento a partir de vários pontos de vista). Mas o realizador constrói a cena de tal modo que todo o preparo é mostrado ao espectador. Prevê-se, portanto, a batida, mas o que não se pode prever é que esse acidente forjado causará a morte violenta de todas as mulheres que eram as protagonistas do filme até então e promova um recomeço, com outro grupo de mulheres como protagonistas, em um novo contexto.

Depois do assassinato na estrada que encerra abruptamente a primeira metade do filme, há uma cena no hospital em que vemos dois policiais decididos a investigar a história. Eles têm a certeza de que Mike é um assassino e usa o seu carro para matar as mulheres. *À Prova de Morte*, entretanto, não segue essa continuidade esperada da história, com uma investigação sobre o crime. Surge um notável recomeço narrativo, com uma ideia muito clara de metamorfose estética – a cor dá lugar ao preto e branco, e de uma reprise: um novo grupo de garotas em busca de diversão é apresentado na obra.

Aparentemente, parece que estamos diante de dois filmes diferentes que foram aproximados, procedimento corriqueiro nos canteiros mais ordinários do cinema b *exploitation* que, por razões econômicas, muitas vezes juntavam obras diferentes com a



intenção de apresentar um suposto “novo filme” em *drive-ins* etc, assumida referência para esse projeto do diretor. A cor retorna após alguns minutos, mas a imagem do filme já tem outra textura, não mais a da película desgastada, dos “pulos” nos finais de cada rolo, que Tarantino usa na primeira narrativa para simular a experiência do cinema B em *drive-ins*. Na segunda narrativa, há uma imagem limpa, sem verniz retrô ou qualquer resquício de nostalgia. É dessa forma, com um diferente tratamento de imagem, que Tarantino irá proporcionar a “outra vez” de sua narrativa, um outro encontro de um grupo de garotas com esse assassino.

Levando em consideração a abordagem de Derrida, é interessante notar que o segundo encontro entre carros nesse filme já não tem mais o valor de um acontecimento. Depois do que foi visto na primeira narrativa, agora já esperamos um choque violento e, provavelmente, um desfecho fatal. Assim que elas pegam um carro antigo e decidem brincar a toda velocidade na estrada, já se espera esse encontro entre os dois. Mas para as personagens, as três garotas que se divertem na estrada, o encontro é totalmente inesperado. Há, também, uma metamorfose significativa que vai além da brincadeira com as texturas de imagem. Se o primeiro grupo de garotas parecia ser um tipo muito comum do cinema dos anos 1970 – mulheres que só querem diversão, só falam de homens etc – o segundo é diferente. Entre elas, há dublês profissionais de cinema, que sabem dirigir em alta velocidade, vivem, de fato, a cultura dos carros – inclusive o fetiche por modelos antigos utilizados pelo próprio cinema em filmes como *Corrida contra o Destino* (*Vanishing Point*, 1971), de Richard C. Sarafian.

Levando em consideração todas essas questões apontadas sobre o recomeço narrativo na obra de Tarantino, podemos pensar, então, nesse choque final na estrada (em que, diferentemente da primeira vez, o homem leva a pior) não apenas como um encontro entre o grupo de garotas e o assassino, mas um encontro literal entre narrativas? A narrativa do homem como uma ameaça a jovens mulheres que só querem se divertir versus a narrativa das mulheres que se apropriam de elementos outrora identificados como pertencentes apenas ao universo masculino?

No fim, portanto, há uma espécie de metamorfose cinematográfica: sai de cena o cinema dos anos 1970, com seu marcado fetiche por mulheres jovens, belas, frequentemente correndo algum tipo de perigo (é a base de praticamente todos os subgêneros do cinema *exploitation*, do *women in prison*, *rape and revenge*, *slasher* etc); entra em cena a revisitação contemporânea desse universo: mulheres que falam sobre outras coisas além

de homens, que possuem um conhecimento técnico, que conseguem enfrentar de igual para igual quem as ameaça etc.

No filme de Tarantino, portanto, fica mais evidente algo que marca as obras investigadas aqui. O recomeço narrativo a partir de uma metamorfose significa, sempre, um fim abrupto, uma narrativa que fica para trás. Exatamente por isso, pensamos na ideia de uma ressurreição, em *Estrada Perdida*, com a aparição de outra personagem vivida pela mesma atriz. Mas podemos nos perguntar: mais do que a ressurreição de uma personagem, é a ressurreição de uma narrativa, de um filme que estava sendo acompanhado e acabou interrompido. O filme de Lynch é o único caso, entre as obras analisadas até aqui neste capítulo, que promove essa espécie de fusão (que pode ser encarada como uma síntese) entre duas narrativas num desfecho, mas assim como no filme de Tarantino, esse encontro entre diferentes narrativas dentro do filme aparece como um evento traumático, notadamente violento. A partir do momento em que há um recomeço narrativo, mesmo quando surgem vestígios ou elementos muito concretos da narrativa anterior, estamos distantes, portanto, de uma ideia de conciliação, de um encontro harmônico entre o que ficou para trás e o que tomou o seu lugar. A impossibilidade de um encontro suave entre narrativas dá-se porque, no recomeçar que engendra a experiência de multiplicidade, há a sensação de que um filme morreu.

Pensando no conjunto de filmes analisado até aqui neste capítulo, notamos que há um filme que morre de maneira suave, em um movimento que pode ser até imperceptível, nas obras que evocam a estrada como uma passagem para outro mundo. Celebra-se, nesses casos, a chegada, o novo mundo que se apresenta. Quando a abordagem situa a estrada na perspectiva do atrito, do choque entre diferentes existências de um mundo, o “era outra vez” tem dificuldades para suplantar o “era uma vez” dentro do imaginário que é estabelecido durante a obra. A sensação de um acontecimento violento, de uma interrupção traumática, permanece ressoando até o fim.

### **3. UM FILME QUE MORRE**

Marion Craine roubou quarenta mil dólares e pegou a estrada. Vigida por um policial rodoviário desconfiado, ela está cada vez mais apreensiva. De repente, cai a noite.

Começa uma chuva torrencial e sua visão torna-se turva. Vemos o que a mulher (quase não) vê: a estrada aos poucos torna-se uma abstração, uma impossibilidade. Marion força os olhos, mas as luzes dos faróis dos carros que vêm do outro lado da pista perturbam a sua visão. Nessa construção narrativa marcada pela alternância de planos que mostram a estrada, a partir do ponto de vista de quem dirige, e do rosto de Marion, não se percebe exatamente o momento em que ocorre um desvio de rota. Num plano, vê-se a autoestrada com os carros que passam do outro lado; no outro, o rosto da mulher que não consegue enxergar bem. Em uma questão de um corte, o filme reconfigura a imagem da estrada: os outros carros desapareceram, o espaço parece reduzido. Algo aconteceu.

Para onde Marion está indo? Não se sabe muito bem, mas agora ela também não sabe mais onde está. De repente, no horizonte escuro, surge um vulto iluminado, algo que se assemelha a uma placa. Um letreiro. Conseguimos ler um nome: Bates Motel. Na primeira conversa com o homem que trabalha na recepção, descobriremos que ela pegou uma outra pista e saiu da estrada principal. Um desvio literal que sequer foi percebido pela personagem. Tampouco por nós. Pelo modo como é construída a cena da estrada (não há, por exemplo, um plano geral para situar o momento em que o carro de Marion entra em outra estrada), esse momento de desvio de rota chega a ter uma força onírica. Pode-se dizer: uma passagem para outro mundo.





A passagem para outro mundo em *Psicose*

No momento em que chega ao motel e é recebida pelo atencioso rapaz, Marion ainda não sabe, mas hoje, 60 anos depois do lançamento de *Psicose*, todos sabemos: é nesse local que ela será assassinada pela mãe do jovem administrador, Norman Bates, na icônica cena do chuveiro. Já é célebre a experimentação de Hitchcock aqui: matar a principal estrela um pouco antes da metade do filme. Mas podemos nos perguntar: é apenas ela que morre com esse crime inesperado? Seria exagero pensar que, nessa cena, também há a sugestão de que o filme a que estávamos assistindo, essa narrativa em torno da jovem que rouba

um dinheiro em seu trabalho e foge, também foi “assassinado” de alguma forma? A interrupção da narrativa vem de uma maneira literalmente traumática, em um sentido muito próximo ao da violência do acontecimento disruptivo analisado até então. E o que surge após o crime que encerra esse filme de roubo e fuga? Algo que se aproxima a um recomeço narrativo: agora o protagonista é outro, o jovem dono do motel que tem uma relação conflitante com a mãe e que precisa encobrir, sem muita elocubração, o assassinato inesperado.

Nessa perspectiva, especialmente pelo modo onírico como Hitchcock constrói o desvio da estrada e a passagem de um universo a outro, pode-se efetivamente pensar em um diálogo promissor entre *Psicose* e os filmes de recomeço narrativo contemporâneos, inclusive às obras que evocam a metamorfose fílmica a partir da estrada investigadas anteriormente neste capítulo. A estrada molhada e escura não leva apenas Marion ao Bates Motel, a leva (e nos arrasta também) à *narrativa* de Norman Bates.

A questão mais experimental da obra seminal de Hitchcock é que essa sugestão de recomeço, a narrativa de Norman Bates que em um primeiro momento parece reconfigurar todo o filme, jamais se completará. Veremos, ao longo da trama, duas espécies de reprises do encontro que antecede o recomeço narrativo, o impasse entre o “filme de Marion”, esse em torno de um roubo e uma fuga, e o “filme de Norman”, em torno de uma relação problemática entre filho e mãe que resulta num assassinato. O impasse, justamente, vem do encontro entre as narrativas: a chegada de pessoas do universo de Marion ao motel dos Bates. Na primeira reprise desse choque de narrativas que sinaliza um recomeço não completamente concretizado, o investigador Arbogast chega ao local e decide entrar na casa situada atrás do pequeno motel. Assim como ocorre com Marion, o encontro entre narrativas é violento, ele acaba assassinado de uma maneira inesperada; na segunda reprise do recomeço, a irmã e o namorado de Marion chegam disfarçados ao motel, invadem a mansão dos Bates e, num desfecho que por pouco não termina em mais uma morte, descobrem a verdade sobre os crimes.

Em *Psicose*, portanto, mais do que a sugestão da metamorfose a partir de um recomeço narrativo, provocado por um acontecimento disruptivo que interrompe o fluxo natural do filme, temos uma obra que conscientemente reprisa esse momento incômodo em que há um choque violento entre diferentes narrativas. O filme permanece, durante boa parte da duração, como uma narrativa um tanto monstruosa, como duas existências que compartilham o mesmo corpo e não parecem conviver bem com isso. No fim, fica a

sensação de um hibridismo desarmônico entre dois universos muito distintos, mas que se aproximam porque trazem em seu ventre temático a questão do crime<sup>43</sup>: uma narrativa criminosa em torno da mulher que fugiu com o dinheiro da empresa e outra em torno de um homem perturbado que tem uma relação fantasiosa com o cadáver da mãe.

Trouxemos a referência de *Psicose*<sup>44</sup> no início deste subcapítulo, que investiga de que forma o próprio cinema é evocado pelos filmes no momento da metamorfose engendrada pelos recomeços narrativos, por duas razões específicas.

Em primeiro lugar, como veremos mais adiante, esse momento que marca a interrupção de algo que estava sendo visto e possibilita o surgimento de um recomeço, independentemente da abordagem, sempre terá uma força de um evento violento para o espectador que acompanhava a narrativa interrompida. O assassinato da protagonista, aqui, nos faz pensar literalmente na ideia de que há *um filme que morre* para que outro possa vir nesse recomeço. Há um trauma provocado pela interrupção da primeira narrativa que repercute em tudo o que será visto na narrativa seguinte. Como estamos falando de filmes que, com a narrativa que surge após o recomeço, lidam com reprises (*Psicose*, como vimos, é exemplar nesse sentido), ou seja, não nos deixam esquecer aquilo que passou, percebe-se que a ideia é fazer com esse trauma permaneça vibrando de maneira intensa após a metamorfose. É como se a gente só pudesse contemplar a beleza da borboleta com a consciência inquietante de que ela ainda é, mesmo que de uma maneira monstruosa, a lagarta de outrora.

Podemos rememorar, nesse sentido, a relação entre espectador e filme diante das obras que lidam com a experiência de multiplicidade tendo em perspectiva justamente essa tensão constituída entre interrupção e continuidade, entre um mesmo que permanece num diferente que surge sem aviso. Se voltarmos à interpelação incomodada dos personagens de Miguel Gomes, analisada no capítulo anterior, lembraremos do que motiva o incômodo: o fato de que um novo surge antes que de algo seja concluído. Mas não apenas isso: o maior problema é que a nova narrativa não o deixa esquecer a primeira.

---

<sup>43</sup> Nota-se, sem querer reivindicar a inspiração do demônio da analogia, que os nomes dos personagens que dividem o protagonismo da obra, Marion e Norman, formam praticamente um anagrama.

<sup>44</sup> Outro filme lançado no mesmo ano de *Psicose*, *A Aventura* (L'Avventura, 1960), do italiano Michelangelo Antonioni, também lida com um acontecimento disruptivo, o desaparecimento repentino e inexplicável da protagonista, para promover uma espécie de recomeço narrativo não imediato, que será sentido ao longo da obra, mas que promoverá uma reprise, o surgimento de um novo casal em crise.

A ideia das narrativas diferentes que habitam um mesmo corpo evocada por Hitchcock em sua obra-prima ganha uma expressão literal no desfecho de *Estrada Perdida*, de Lynch. Como vimos, depois do recomeço narrativo que irrompe a partir da metamorfose do protagonista em outro homem, temos um filme que parece se redefinir completamente. Mas logo essa segunda narrativa introduzirá uma série de elementos (nomes, o saxofone tocado pelo primeiro protagonista, uma nova mulher que compartilha o mesmo rosto com a primeira etc) que de alguma maneira nos farão lembrar da primeira. Pensando na ideia do *filme que morre*, pode-se dizer que essas pequenas reprises têm uma presença fantasmagórica.

O acúmulo de reprises-fantasmas torna-se desconcertante no clímax da obra. Em uma cena justamente antecedida pelo surgimento da imagem recorrente da estrada, Lynch promove um retorno inesperado do protagonista inicial, aquele que tinha desaparecido da obra a partir da metamorfose na prisão. Quando Pete e Alicia, sua amante, transam no deserto, de repente percebemos que esse homem, ainda com as roupas de Pete, tem o rosto de Fred. As incertezas se acentuam. Quem é esse homem? A cena mostra um “voltar a si” ou uma nova metamorfose? A fusão da imagem, recurso estilístico tão utilizado por Lynch, pode confirmar algumas suspeitas: a partir desse momento, o protagonista será, ao mesmo tempo Pete e Fred; assim como as mulheres das duas narrativas também parecem estar mescladas (em uma cena seguinte, em um hotel, é Renee quem está transando com outro homem). O “era uma vez” e o “era outra vez”, anteriormente bem definidos dentro da estrutura de recomeço narrativo, terminam esse filme entrelaçados. A fusão de narrativas no filme de Lynch remete à obra de Hitchcock porque, de alguma forma, funciona como uma síntese monstruosa de tudo o que foi visto. Não há uma hierarquia entre os corpos e nem entre as narrativas, não estamos diante de um mero retorno a uma matriz.

\*\*\*

Em um filme de Hong Sang-soo com fôlego metalinguístico, *A Câmera de Claire* (Keul-Le-Eo-Ui-Ka-Me-La, 2017), a personagem que dá título à narrativa, interpretada por Isabelle Huppert, explica a um casal de coreanos em visita a Cannes durante o tradicional festival de cinema a sua relação com a criação de retratos fotográficos: “a única forma de mudar as coisas é olhar tudo novamente, de forma bem devagar”. A ideia do “olhar tudo novamente” parece bastante sintonizada com aquilo que estamos propondo e repercute, naturalmente, uma série de filmes importantes do próprio Hong, especialmente aqueles

que trabalham explicitamente com recomeços narrativos, como *A Virgem Despida de Seus Celibatários* (Oh! Soo-jung, 2000), *Conto de Cinema* e *Certo Agora, Errado Antes*. São filmes que apresentam diferentes maneiras de recomeçar e que, conseqüentemente, nos obrigam a reencontrar imagens, personagens ou situações aparentemente já vistas. No entanto, o que eles nos provocam, levando em consideração a afirmação da personagem de Huppert, é justamente aquilo que cria as condições para a relação particular com a multiplicidade observadas nesta pesquisa: o que fazer, se no reencontro com a imagem desse “olhar tudo novamente”, ela já não é exatamente a mesma, se um *já visto* e um *jamais visto* são colocados em relação ou em atrito? *O era uma vez, era outra vez...*, portanto, condiciona a experiência de multiplicidade a esse acontecimento disruptivo: *o rever outro*.

Esse problema nos leva a um marco da guinada experimental que Hitchcock buscou a partir dos anos 1950, introduzida aqui com a referência de *Psicose*. Pensando estritamente na relação da questão dos recomeços narrativos a partir da ideia de um *filme que morre* para que surja outro, como aquela que surgiu aqui, a da perturbação diante do paradoxo do reencontro como algo que não é o mesmo, caímos em uma obra eterna do cinema: *Um Corpo que Cai*.

Nesse filme basilar da virada moderna do cinema entre os anos 1950-60, acompanhamos o personagem Scottie, policial que sofre de vertigem e ainda se recupera de um trauma provocado pela morte de um colega, em uma missão atípica: perseguir Madeleine, a esposa de um antigo amigo que está obcecada por uma mulher de outro tempo, Carlota, que se suicidou de maneira trágica. Em uma jornada cuja principal missão é impedir a morte da mulher, Scottie acaba enfeitiçado pela beleza e pelos mistérios de Madeleine e se apaixona. Em um clímax desconcertante, porque acontece na metade do filme, um rompante desesperado faz com que Madeleine suba até a torre de uma igreja, justamente o local onde Carlota encontrou seu fim, e se atire. O suicídio da mulher, portanto, surge como uma dupla experiência traumática: reprise o momento inicial da narrativa, quando um policial cai do alto de um edifício e Scottie, imobilizado pela sensação de vertigem, não consegue ajudá-lo; e marca uma interrupção violenta no relacionamento intenso que estava se desenrolando entre os dois. Nessa segunda experiência traumática, pode-se dizer que personagem e espectador compartilham o mesmo barco. Assim como em *Psicose* fará alguns anos depois, a morte inesperada da personagem (por mais que o suicídio ronde o



filme o tempo todo, não se espera um desfecho como esse naquele momento do filme) representa, de alguma forma, a morte do filme a que estávamos assistindo.

O que vem depois dessa interrupção brusca em *Um Corpo que Cai*? Um recomeço literal: Scottie, depois de participar de um julgamento que determina as responsabilidades do caso (e o inocenta), passa algum tempo isolado, tendo sonhos ruins e suores frios, ou seja, lidando com o trauma, limpando sua memória. Aos poucos, começa a retomar a vida. Mas logo haverá um retorno, uma presença fantasmagórica que atizará sua memória narrativa (assim como a nossa) em relação ao “filme” que ficou para trás. Scottie encontrará por acaso na rua uma mulher, Judy, muito semelhante a Madeleine. Essa visão o deixa perturbado, mas não o impede de buscar uma relação com essa “semelhança”. Aos poucos, no entanto, sua obsessão com a imagem que ficou para trás o deixará com vontade de reconstruir a imagem perdida. Reviver, em suma, uma narrativa morta. Como um Pigmaleão, molda a mulher conforme o seu desejo e recria, por fim, Madeleine em Judy. Um pequeno descuido dessa mulher fantasmagórica faz com que Scottie descubra uma verdade indigesta: não é apenas uma questão de semelhança, Judy e Madeleine são, de fato, a mesma mulher – uma jovem que acabou contratada pelo antigo amigo de Scottie para representar o papel dessa esposa atormentada pela imagem de uma mulher morta e enredar o policial traumatizado em uma trama do assassinato da esposa. Descontrolado pela descoberta, o protagonista acaba refazendo, mais uma vez, o acontecimento traumático que delineia a obra. Ele leva Judy-Madeleine à mesma torre da igreja com a intenção de mostrar a ela que descobriu todo o plano e que tem a consciência de que ela não apenas é uma imagem de uma mulher, mas uma imagem falsa. Em uma cena que equilibra brilhantemente a raiva e a paixão, a nova subida ao topo acaba culminando no mesmo desfecho: a queda repentina da mulher. E, agora, a morte definitiva desse filme.

*Um Corpo que Cai*, portanto, acaba sendo um exemplar matricial para os filmes que estamos estudando porque lida com uma série de elementos que serão retrabalhados a exaustão no período contemporâneo. Desde o acontecimento disruptivo, o suicídio da mulher na metade do filme, que interrompe a narrativa e promove um recomeço literal, que tensionará repetições e diferenças de uma maneira explícita, já que o personagem, e,

consequentemente o filme, refaz de uma outra maneira a mesma narrativa duas vezes porque, inclusive, tem uma nova consciência daquilo que vive e vê<sup>45</sup>.

Ou seja, estamos diante de uma obra que, já nos anos 1950, coloca na trama de uma maneira consciente a nossa questão principal e entrelaça de maneira atávica a metamorfose de uma personagem à metamorfose fílmica. A inquietação – uma mesma mulher pode existir de uma maneira diferente? – repercute imediatamente em uma aventura ainda maior: um mesmo filme pode existir de uma maneira diferente?

Hong Sang-soo parece ter *Um Corpo que Cai* como modelo para trabalhar o recomeço narrativo a partir da ideia literal de um filme que acaba sorratamente em *Conto de Cinema*. Na obra, Jeon Sang-won, um jovem com tendências suicidas, conhece uma garota, Young-shil. Os dois iniciam um breve romance. Em uma noite, decidem cometer um duplo suicídio no quarto dele engolindo uma quantidade enorme de remédios. A mulher desiste na última hora, mas o rapaz concretiza o ato e acaba levado ao hospital. Sobrevive, mas ao sair da internação hospitalar, tem uma discussão familiar e sobe para o terraço do seu prédio, aparentemente inclinado a se atirar. Como ninguém da família dá bola para seu ato intempestivo, ao invés do salto, ele começa a gritar repetidamente aos céus: “mãe!”. No plano seguinte, vemos a personagem com quem esse rapaz teve um romance sair de alguma sala e entrar num espaço que se assemelha a um saguão – ouvimos, agora com um timbre mais abafado, a mesma trilha sonora da cena anterior, a do jovem no terraço no prédio. Outras pessoas saem da mesma porta e logo fica claro que aquilo é uma sala de cinema, estavam assistindo a um filme. Um cartaz colado na parede, assim como as informações dadas por um homem que fala ao telefone, nos sinaliza que toda essa narrativa a que estávamos assistindo, a do jovem suicida e seu breve romance, é um filme que acaba de terminar. Estamos diante de algo semelhante ao que ocorre no início de *Tabu*, o fato de um filme ser apresentado sem que a obra o identifique como algo que está sendo visto em uma sala de cinema, com a diferença de que esse acontecimento disruptivo, em *Conto de Cinema*, acontece aos 39 minutos de sua duração.

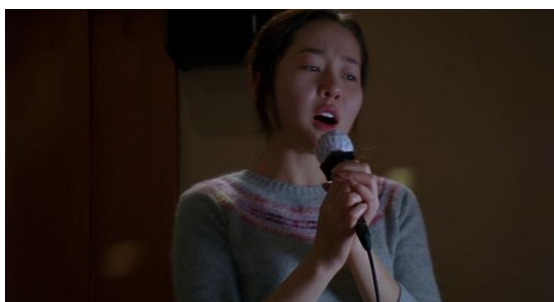
Nesse ponto, a partir do acontecimento disruptivo, a nossa tomada de consciência de que aquela história era apenas um filme, surge um recomeço narrativo evidente que reprisa

---

<sup>45</sup> Scottie, com a segunda mulher, não age como um espectador que deseja transformar uma imagem semelhante em uma imagem idêntica? No sentido da pesquisa, é como se o espectador quisesse impor a sua memória ao que está sendo apresentado após a metamorfose.

uma série de situações vistas até então. O homem que fala ao telefone, Kim Dong-soo, percebe que a atriz do filme estava presente na sessão e decide segui-la. Aos poucos, descobriremos que Kim é amigo do diretor/ator do filme (sabermos, também, que o diretor do filme que estava sendo visto interpreta o protagonista Jeon Sang-won), que está internado em um hospital, correndo risco de vida. Como Scottie, enfeitiçado pela semelhança das imagens diferentes, fará com Judy na obra de Hitchcock, Kim aborda na rua a atriz que interpretara a personagem da primeira história. Hong, entretanto, complexifica essa relação entre imagens semelhantes: a jovem atriz tem o mesmo nome da personagem do filme, Young-shil, e de fato tinha um relacionamento com o diretor adoentado. Em uma reprise narrativa que tensiona repetições e diferenças em relação à primeira parte do filme, Kim e Young-shil acabam saindo para comer e beber e têm uma noite de amor.

Assim como vimos em *Estrada Perdida* e *À Prova de Morte*, não seria exagero afirmar que “tudo é duplo” em *Conto de Cinema*. A narrativa que surge após o recomeço reprisa uma série de elementos da primeira: um homem (viciado no cigarro Marlboro vermelho, assim como o primeiro protagonista), com uma aparente fragilidade emocional, acaba se envolvendo com uma jovem – um mesmo rosto (personagem na primeira narrativa; atriz que interpreta a personagem na segunda), um mesmo nome (Young-shil), uma mesma sequência de acontecimentos (a bebedeira seguida da transa). Hong também reprisa locais (o hospital, o karaokê, o hotel) para reforçar a tensão entre continuidade e descontinuidade de sua obra.





As duplicidades entre as duas narrativas em *Conto de Cinema*

Mais do que um jogo de coincidências, Hong trabalha uma ideia interessante de interrupção e continuidade no seu filme. Para começar, se a última imagem da primeira narrativa mostra o personagem suicida no terraço de um edifício; na segunda narrativa o diretor que interpretava esse personagem está internado no hospital e realmente pode morrer. Por mais que tenhamos a consciência de que aquilo era uma ficção que terminou, Hong de alguma forma promove uma hipótese de continuidade – não sabemos o motivo de sua internação, mas pode ser consequência de outra tentativa de suicídio. Tudo se torna mais complexo porque o protagonista da segunda narrativa, Kim, afirma para a atriz que o filme que ela interpretou é inspirado em sua vida, incluindo a cena do duplo suicídio, que também será reprisada pelo segundo casal. Como não se trata de um protagonista aparentemente confiável – ele dá essa informação num bar após uma longa bebedeira – há um jogo interessante entre alguém que pode ser a matriz e a cópia. Kim seria um modelo para o personagem da primeira narrativa ou uma cópia obsessiva da primeira narrativa que repete os mesmos passos de Jeon? Hong não fecha as possibilidades e deixa tudo indeterminado.

Nesse jogo entre matriz e cópia, torna-se mais instigante a relação entre interrupção e continuidade em *Conto de Cinema*. Pensando em Kim como modelo de Jeon, podemos visualizar a segunda narrativa como uma continuidade possível da primeira – o homem reencontraria a mulher, eles sairiam de novo etc. Pensando em Kim como cópia de Jeon,

a segunda narrativa já se torna uma espécie de reconstrução daquilo que o homem viu na tela do cinema. É semelhante ao que acontece em *Um Corpo que Cai*: na segunda parte, quando Scottie recria a mulher que, a rigor, morreu na primeira; há essa ideia ambígua favorecida, assim como no filme de Hong, a partir de uma série de repetições de acontecimentos, de uma continuidade, ou seja, um reencontro, com uma reconstrução, a partir do momento em que o protagonista deseja reviver a história com outra mulher muito semelhante a primeira.

Nessa relação entre “o filme que morre” e “o novo filme que começa”, nota-se como *Conto de Cinema*, no momento exato da metamorfose, não situa os espectadores dentro da sala de cinema e nem mostra a imagem de uma tela. O corte que leva a primeira narrativa ao recomeço nos tira da imagem de um homem desesperado no terraço para um saguão ocupado por pessoas que saíram de algum local ainda indefinido. Nesse sentido, Hong traz o cinema como o espaço de metamorfose, de saída de um universo para o outro, sem recorrer às imagens da sala escura. Coloca esse acontecimento tão bem construído em *Tabu*, a das luzes que brilham nos olhos de uma espectadora, como uma elipse que contribui para uma construção complexa que pode ser feita a respeito das duas narrativas: a de que tudo é cinema ou, na hipótese contrária, de que nada é cinema.

Outros filmes que situam o cinema como um espaço que antecipa ou concretiza o acontecimento do recomeço narrativo fazem questão de evidenciar esse espaço. Já vimos como *Tabu*, de Miguel Gomes, realiza a transição de um universo (a África em um período colonial) a outro (a Lisboa contemporânea), num flagrante recomeço narrativo, tendo justamente a imagem de uma personagem em contato com a luminosidade da tela na sala escura. Mas tanto na obra portuguesa como na coreana, estamos diante de um filme que acaba, ou seja, estamos muito próximos ainda da ideia da morte de um filme para que outro possa surgir.

Na obra chinesa *Longa Jornada Noite Adentro*, de Bi Gan, há uma abordagem inversa. O protagonista Luo Hongwuo, que havia retornado a sua cidade natal, Kaili, e se colocado em uma missão obsessiva, a tentativa de reencontrar uma paixão de muitos anos, resolve entrar em uma sala de cinema. Aparentemente, um momento de lazer. De repente, todos os espectadores colocam os óculos, estão na sessão de um filme em três dimensões<sup>46</sup>. O

---

<sup>46</sup> Há uma indicação sintomática no início que estabelece a suspeita de um acontecimento disruptivo que promoverá uma metamorfose fílmica: a de que o espectador saberá a hora certa de colocar os óculos 3D.

que veem? Em mais um caso de créditos iniciais que surgem tardiamente, aparece o título na tela do cinema: *Longa Jornada Noite Adentro*. Este filme que começa a ser assistido pelo personagem torna-se – depois de mais de uma hora de duração – o filme a que assistiremos até o fim da obra. Ou seja, o que parecia ser uma mera cena de diversão de um personagem torna-se um acontecimento disruptivo que promove uma metamorfose muito marcante, inclusive em termos técnicos, já que agora as imagens desse filme são em 3D. Mais: esse recomeço será concretizado em um longo e elaboradíssimo plano-sequência com mais de cinquenta minutos de duração.

Nesse filme chinês, a experiência cinematográfica é evocada em um sentido análogo ao das estradas em alguns dos filmes que estudamos anteriormente, como uma passagem para outro mundo. Mais: como um espaço de projeção de desejos<sup>47</sup>. A coleção de frustrações do personagem, na sua realidade cotidiana após o retorno à cidade, é substituída por uma aventura onírica, uma balada noturna, com outra resolução, o aguardado encontro com uma mulher.

Outro filme que lida com a abordagem inversa, a de um recomeço narrativo a partir da evocação do início de um filme, agora no campo do documentário militante, é o curta-metragem brasileiro *Na Missão, com Kadu*, de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas. Tudo começa com uma pequena equipe de filmagem chegando a uma ocupação. O personagem principal, Kadu, é apresentado. Os realizadores conversam com ele, rememoram encontros, falam amenidades. Logo estarão em uma casa onde Kadu iniciará um relato. A lenha que esquentava a água e aquece o ambiente nos faz lembrar da ideia da conversa em torno da fogueira, situada por Jacques Rancière, vista no capítulo anterior. Aqui, na cronologia real dos acontecimentos, a fala rememora uma ação, um episódio que já ocorreu, mas a montagem promoverá uma estrutura semelhante àquela dos faroestes identificada pelo autor francês. Depois da palavra, virá a ação.

Kadu narra para outras pessoas uma situação de violência policial durante uma marcha. Não apenas: narra também um sonho violento em que era alvejado por alguém, e depois comenta que outra companheira de ocupação também sonhou com o mesmo ataque. A

---

<sup>47</sup> A ideia de um recomeço narrativo a partir de um personagem que entra na tela já estava presente em *Bancando o Águia* (Sherlock Jr., 1924), de Buster Keaton. Aqui, um projetorista e investigador frustrado “entra” no filme que está sendo exibido, durante um sonho. Dentro do filme, a sucessão de derrotas e impossibilidades de sua vida tornam-se uma realidade de sonhos. Trata-se de um filme que sugere, em outro contexto, a possibilidade de um recomeço narrativo a partir da ilusão cinematográfica.

primeira parte do filme, cuja ação central é essa roda de conversa, termina quando os cineastas montam uma sessão de cinema na comunidade para exibir justamente as imagens produzidas por Kadu no dia dessa marcha interrompida pela polícia mineira. O filme mostra a tela improvisada em uma parede e o público com os olhos atentos ao brilho luminosa das imagens. Rapidamente, esse primeiro momento narrativo dentro da ocupação ficará para trás e não voltará mais. Estamos na rua, no meio da marcha, as imagens têm outra textura, um digital com outra definição e uma janela diferente. A metamorfose, no entanto, é mais radical. Agora quem cria a imagem é o personagem que aparecia na imagem na narrativa interrompida pela sessão de cinema, o Kadu.

Podemos pensar na questão matricial aqui, um mesmo episódio pode existir a partir de um relato verbal retrospectivo e a partir de imagens captadas no calor da hora? Como em *Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*, há um relato de uma história que antecede uma metamorfose, aqui concretizada pela sessão de cinema. Ao contrário de *Longa Jornada Noite Adentro*, que usa a experiência espectral para evocar a possibilidade de projeção dos desejos de um personagem, ou seja, uma mudança de rumo na narrativa, nesse curta-metragem brasileiro a ideia está mais próxima daquilo que observamos ao longo deste subcapítulo: um reencontro diferente com uma narrativa. Veremos, a partir das imagens produzidas no calor da hora, com a câmera no campo de batalha, entre bombas e gritos, o que já tinha sido narrado de maneira tranquila nos relatos que o personagem compartilhava com amigos. A complexidade provocada pelo filme provoca uma inversão. O que era rememoração de um personagem, ou seja, um reencontro a partir do compartilhamento narrativo, é um primeiro contato com a história para quem assistiu/escutou e não participou do evento. Após o recomeço, reencontraremos essa história a partir das imagens criadas no instante em que aquilo ocorria, ou seja, no momento exato que a narrativa acontecia e, ao mesmo tempo, era eternizada em imagens. A complexidade dá-se a partir desse entrelaçamento, um jogo entre a inversão cronológica e o recomeço narrativo que abre outra dimensão à perturbação do *rever outro* característico das obras que provocam a experiência de multiplicidade.



A metamorfose fílmica em *Na Missão, com Kadu*

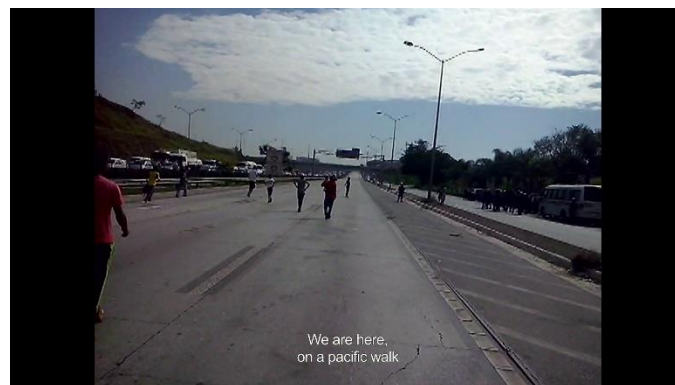
#### 4 – O ESPLENDOR DAS METAMORFOSES

As metamorfoses fílmicas, vimos no decorrer deste capítulo, podem ser engendradas a partir de recomeços narrativos provocados por diferentes acontecimentos que nos levam a *rever outro*: o início repentino de uma narração que faz com que a história se torne outra, a passagem para outra realidade de um mesmo mundo ou o choque entre diferentes realidades do mesmo mundo nas curvas da estrada, a evocação do espaço cinematográfico como um portal para um outro lugar que promove reencontros diferentes etc.

Há exemplos de filmes que aproximam esses acontecimentos identificados nas categorias de cada subcapítulo. *Na Missão, com Kadu*, por exemplo, analisado no fim do subcapítulo anterior, apresenta uma história narrada como um elemento que antecipa a metamorfose



fílmica, mas revela seu acontecimento disruptivo, aquilo que separa o filme em dois e estabelece um recomeço narrativo, a partir de uma sessão de cinema – um detalhe interessante colabora ainda mais para visualizarmos essa conversa entre as categorias relacionadas à metamorfose: a primeira imagem que surge após o recomeço narrativo mostra no filme mostra, justamente, uma autopista, um caminho aberto, uma estrada em linha reta, sem curvas visíveis no horizonte (afinal, essa metamorfose já ocorreu). Kadu, o homem que narrava uma história na primeira parte do filme, agora tem a câmera e caminha naquele espaço ao lado de outros militantes que protestam pelo direito à moradia.



A estrada sem curvas que aparecem em *Na Missão, com Kadu*, após a metamorfose fílmica.

Ao aproximar tantos elementos paradigmáticos dentro das aventuras dos recomeços narrativos, o curta-metragem de Aiano Bemfica, Pedro Maia de Brito e Kadu Freitas, com pouco mais de vinte cinco minutos de duração, já sinaliza algo que trabalharemos neste subcapítulo a partir de filmes que escapam de uma categorização mais restrita e mantém uma relação mais complexa com os acontecimentos disruptivos dentro da obra.

Pensemos no modo como, *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul, intensifica a dança das categorias observada em *Na Missão, com Kadu* e faz do seu momento de recomeço narrativo uma miríade de acontecimentos disruptivos. *Cópia Fiel*, de Abbas Kiarostami, nos coloca diante de um problema instigante: pode ser abordado como mais um filme cuja metamorfose é provocada por um acontecimento disruptivo bastante notável; mas também como um filme que promove, a partir de um certo ponto, uma sucessão de metamorfoses praticamente cena a cena. Nesse sentido, o filme do realizador iraniano acaba próximo da terceira obra central deste subcapítulo, *Holy Motors*, de Leos

Carax, que nos coloca diante de um problema semelhante àquele analisado no fim do capítulo anterior em relação aos filmes que já trazem em suas premissas uma relação fervorosa com a multiplicidade: quando a metamorfose fílmica é anunciada, quando os recomeços fazem parte da estratégia narrativa desde o seu início, podemos pensá-la em termos de um acontecimento disruptivo?

\*\*\*

Em *Mal dos Trópicos*, acompanhamos o cotidiano apaixonado de dois homens, um soldado e um camponês. Conversam sobre música, vão ao cinema, comem iguarias em passeios noturnos. Pouco antes da metade do filme, uma cena aparentemente corriqueira de despedida acaba ganhando outra dimensão. Ainda não sabemos, mas estamos próximos do surgimento de uma interrupção inesperada não somente dessa história de amor tranquilo, mas do próprio filme que apresentava tal narrativa.

O primeiro indício, que naturalmente só pode ser percebido como tal em retrospectiva, é uma interrupção da sugestão de continuidade, dos planos do dia seguinte, na despedida dos dois. Tong, o camponês, começa a prospectar: “quanto a amanhã...”, mas é interrompido por Keng, o militar, que pega sua mão (Tong acabara de fazer xixi no mato) e começa a lambê-la. Os dois vivem esse breve interlúdio erótico, mas a conversa sobre o amanhã jamais voltará. No fim da cena, Tong sai caminhando e desaparece na noite por um caminho de terra. Keng permanece olhando, vidrado, aparentemente hipnotizado pela paixão. Surge uma trilha sonora eletrônica que promove a passagem dessa cena a outra. De repente, num corte, já estamos na estrada com Keng em sua moto. Um passeio noturno gostoso de quem está apaixonado e vive um momento bom da vida. Utilizando várias possibilidades da imagem dos *phantom ride*, Apichatpong integra nosso olhar à balada motorizada de quem está com o coração quentinho, mostrando a cidade à noite, com destaque para a abstração visual das luzes das lâmpadas nos postes.

*Mal dos Trópicos*, assim como outros filmes analisados neste capítulo, evoca a imagem da estrada como elemento que antecede um recomeço narrativo de um filme. Evocação

dupla – é um espaço que sugere a possibilidade de um desaparecimento, a caminhada de Tong na estrada de terra, mas também a possibilidade de um desfecho mesmo para filme, o longo passeio noturno, acompanhado da canção, remete, de alguma maneira, à ideia de que algo termina ali, de um encerramento narrativo. Mas não é o fim: a música permanece enquanto o filme substitui a viagem noturna por outro contexto – o soldado aparece num caminhão, já de dia, sorrindo com seus colegas de trabalho. No fim da cena, outro plano *phantom ride*, dessa vez enquadrado a partir da traseira do veículo militar, destaca a terra que se levanta após a passagem do veículo, criando um efeito esfumado na estrada diurna.



As curvas da estrada que antecedem a metamorfose em *Mal dos Trópicos*

Em um corte brusco, saímos desse passeio gostoso e entramos no quarto de Tong. Ele dorme. No plano seguinte, uma câmera na mão acompanha o andar de Keng pela casa. De repente, ele entra no quarto e o rapaz adormecido não está mais na cama. O filme não indica uma passagem de tempo. Tong pode ter se levantado, ido ao banheiro, mas a construção da cena deixa a suspeita de algo mais extraordinário (e estabelece uma relação mais intensa com a despedida noturna): um desaparecimento. O militar senta-se na cama dele e começa a acariciar a sua colcha. Começamos a escutar vozes que parecem vir de fora da casa. O enquadramento desse plano, evidenciando uma grande janela acima da cama, reforça a sugestão e impõe a forte presença de um fora de quadro, de uma imagem

– a paisagem verde vista na janela – acompanhada por um som – a conversa nada trivial sobre pegadas estranhas, um desaparecimento, a aparição de um monstro.

Keng olha para a janela, como quem parece se interessar pela narrativa compartilhada pelas vozes externas, mas logo volta sua atenção para um álbum de retratos que tem em mãos. Vê, na segunda fotografia desse álbum, a imagem de Tong acompanhado por outro rapaz. Algo acontece: um clarão na imagem, seguido de um súbito escurecimento que mantém visível apenas um pedaço pequeno da fotografia, um fragmento quase irreconhecível. O desconforto é inevitável: é como se houvesse um defeito na projeção do filme, algo que bloqueou a luz da imagem e inviabilizou o olhar. Em um átimo de tempo, numa sugestão de uma rápida correção de um defeito técnico, o filme retoma a imagem, e ainda estamos diante da mesma fotografia, mas rapidamente haverá outro estouro de luz que dissolverá aquela imagem para sempre. Tela preta.

Um lento *fade-in* aos poucos retoma a imagem do filme, mas não estamos mais naquele quarto. Há a ilustração de um tigre, que ganha a companhia de um título e uma informação: “Caminho do Espírito”, inspirados em histórias de Noi Inthanon. Um texto introduz essa aventura inspirada no folclore tailandês. Aos 58 minutos da projeção, a partir dessa interrupção violenta, escancaram-se um recomeço narrativo e uma metamorfose fílmica.





O momento da metamorfose em *Mal dos Trópicos*

O acontecimento diante da imagem faz com que *Mal dos Trópicos* literalmente recomece. A divisão em duas partes é estabelecida. James Quandt (2009, p. 78) destaca que o próprio Apichatpong descreveu a fissura no meio do filme como a criação de “gêmeos siameses (não) idênticos”, mas também como “um espelho no centro que reflete os dois lados”. Incitando, assim, a tentação de ler as duas partes como variações da outra, e consequentemente, a do catálogo de ecos e analogias. Quandt ressalta:

Pode-se colocar “O Caminho do Espírito” (a segunda parte de *Mal dos Trópicos*) na intersecção do Ovidiano e do Órfico: uma história de amor e metamorfose na qual um homem precisa entrar nas profundezas para recuperar seu amado, para libertá-lo do “mundo fantasma”, e então o encontra transmogrificado em outra criatura. (QUANDT, 2009, p. 76)

*O rever outro*, dentro dessa perspectiva apontada por Quandt, é situado por Apichatpong dentro da trama, na figura do homem amado metamorfoseado em uma outra criatura, um tigre fantasma. Nesse ponto, podemos compreender as duas narrativas apresentadas em *Mal dos Trópicos* como tramas independentes, como duas narrativas que se repercutem, mas também como duas variações das possibilidades de uma relação amorosa: uma suave, com alguns momentos que provocam até mesmo um deslocamento *queer* de uma comédia romântica, e outra intensa, mais próxima de uma história de terror<sup>48</sup>.



O amor e o terror nas duas narrativas de *Mal dos Trópicos*

---

<sup>48</sup> O encontro cheio de tensão e medo do soldado com o fantasma da floresta na segunda narrativa de *Mal dos Trópicos* pode ser até colocado em diálogo com o clímax de *O Predador* (*Predator*, 1987), de John McTiernan, quando o personagem de Arnold Schwarzenegger enfrenta sozinho um alienígena assassino na floresta. Essa correspondência entre os dois filmes provavelmente não seria pensada a partir da primeira narrativa, a do amor queer suave, no filme de Apichatpong, apesar do evidente traço homoerótico do espetáculo dos músculos no marco oitentista de ação de McTiernan.

A cena do estouro da imagem que precede o recomeço em *Mal dos Trópicos* figura como exemplar no sentido da complexificação da investigação deste capítulo porque aproxima, em um momento de metamorfose fílmica, de passagem de uma realidade a outra, as imagens da estrada, a sugestão de uma narrativa compartilhada, a evocação de um dispositivo cinematográfico e, no ato final, na sua concretização disruptiva, promove uma interrupção traumática na própria matéria fílmica, um golpe violento no olhar.

A obra não evoca literalmente o cinema nessa cena, mas sugere: a grande janela situada no centro da imagem, acima da cama, define um enquadramento notável. Há uma paisagem bucólica, diurna, tomada pelo verde, uma imagem luminosa se compararmos ao próprio quarto. A convocação do olhar é inevitável. A paisagem da janela, situada dessa forma no plano, remete a uma ideia básica de suspense – de que algo que pode *acontecer* (filmes de horror, por exemplo, utilizam a exaustão desse recurso, a presença de janelas ou de portas abertas como um espaço vazio que pode ser preenchido por uma nova presença com o caráter de uma aparição). As vozes que acompanham essa paisagem, configurando uma relação entre palavra e imagem, confirmam, inclusive, a possibilidade do horror.

Nessa perspectiva, antes mesmo do estouro da luz nas fotografias, chama atenção como a breve conversa fora do quadro também introduz uma recorrência importante relacionada à metamorfose fílmica, a ideia da narrativa, um “ouvi dizer que isso aconteceu”, uma típica falação vista no capítulo anterior. Não é uma conversa trivial, há uma especulação narrativa, um tipo de uso da palavra que, como vimos em diversos filmes, pode encaminhar uma ideia de recomeço (e nota-se que a nova narrativa de *Mal dos Trópicos*, com outro tom, muito mais próximo do horror, intensificará, de fato, a presença de fantasmas e outros seres da floresta nesse universo).

O ponto culminante dessa sequência de acontecimentos que engendram a metamorfose é a interferência na matéria fílmica. Trata-se da intervenção mais violenta dentro dessa ideia de um fim inesperado por uma série de motivos. Em primeiro lugar, porque provoca uma perturbação em nosso olhar em um plano que mostra, justamente, um personagem que olha uma imagem. Portanto, há a sugestão de uma dupla interrupção: personagem/espectador compartilham essa espécie de vertigem visual diante de uma imagem que se torna inacessível. Nesse sentido, estamos diante de uma proposição mais

radical da ideia da morte de um filme: não é o caso de um acontecimento disruptivo que conjuga a morte de um personagem a um fim abrupto de um universo diegético, como em *À Prova de Morte*, ou do fim de uma sessão de cinema que possibilita um recomeço, como em *Tabu* e *Conto de Cinema*, mas de uma violência assoladora na própria matéria fílmica, na luz que possibilita a existência da imagem.

Esse acontecimento absolutamente disruptivo em *Mal dos Trópicos* nos faz lembrar do bloqueio da luz no *phantom ride* pioneiro, *The Haverstraw Tunnel*, analisado anteriormente. Há, na cena do filme de Apichatpong, a sugestão de um *ver-demais*, o álbum de fotografias do namorado, com um retrato que flagra o rapaz ao lado de outro garoto, que se transforma em um *não-ver*, um breve surto visual que se transforma em uma cegueira momentânea. A comparação com o filme produzido no século dezenove é estimulante porque trata-se de dois momentos que colocam o olhar em cena e rapidamente provocam nele uma espécie de perturbação<sup>49</sup>.

É interessante pensar que outro filme repleto de complexidades no sentido da metamorfose cinematográfica, *Holy Motors*, de Leos Carax, também dissolverá a imagem em certo ponto da narrativa. Essa interferência violenta na própria matéria fílmica, na obra francesa, acontece justamente em uma das recorrências observadas neste capítulo: no avançar em uma estrada, num típico plano ao estilo *phantom ride* que ganha uma dimensão literal, pois a viagem acontece em um cemitério, o Père Lachaise, em Paris. Nesse filme todo centrado em sucessivas metamorfoses de um personagem que precisa vivenciar uma série de performances singulares ao longo de um dia, Carax não trabalha a interferência na película relacionada ao bloqueio da luz ou à combustão do fotograma. Atualiza esse acontecimento traumático na matéria fílmica dissolvendo a imagem em outra lógica: o derretimento dos pixels da imagem sinaliza a passagem violenta da película 35mm ao digital, e sugere um jogo temporal estimulante de relação com a história das artes visuais, pois acaba se aproximando da experimentação pictórica do impressionismo francês (contemporâneo ao surgimento do cinema, diga-se) e no fim resulta em uma imagem completamente abstrata, uma explosão de cores na tela.

---

<sup>49</sup> Se em *The Haverstraw Tunnel* o acontecimento que bloqueia a visão ainda estava, de alguma forma, ligado a uma ação diegética, a entrada de um trem que conduz nosso olhar em um túnel, a aparente arbitrariedade da luminosidade ferida na cena de *Mal dos Trópicos* encontra outro momento célebre da história do cinema que lida com a ruptura na própria película: a combustão da matéria fílmica em *Quando Duas Mulheres Pecam* (Persona, 1966), de Ingmar Bergman, em um momento que antecede um recomeço narrativo da obra, quando as duas protagonistas trocam de identidade.



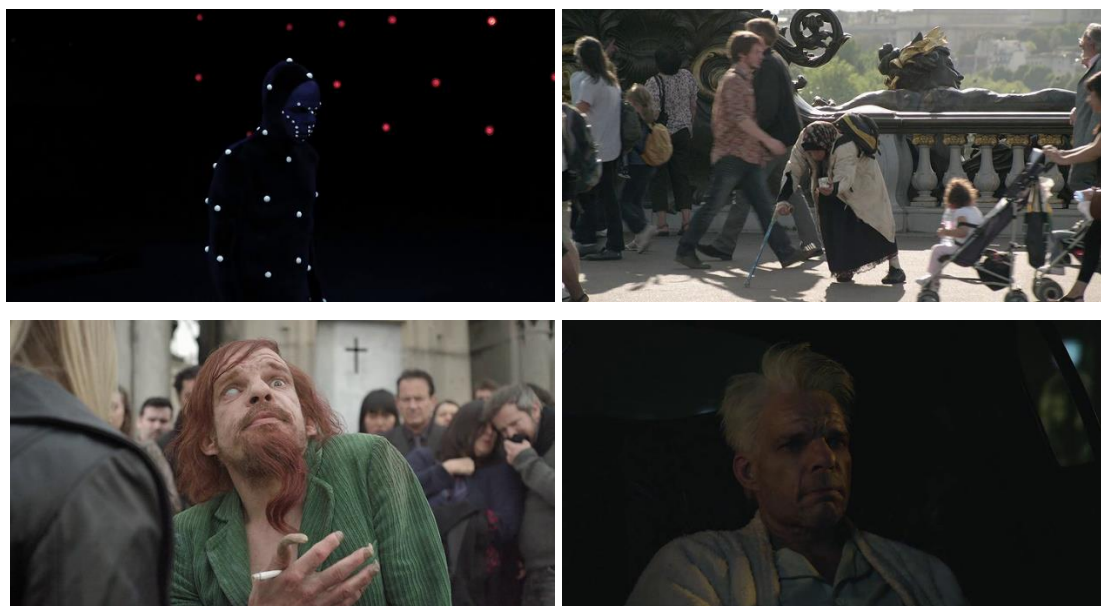


A dissolução pixelada da imagem em *Holy Motors*

A cena surge sem aviso. O protagonista, Sr. Oscar, está revisando a maquiagem após o término de uma das performances previstas em seu roteiro (a morte de um velho em um quarto de hotel) e de repente, em um corte, já estamos na estrada noturna, com a perspectiva visual de vista de quem avança. Aos poucos, percebemos que estamos no cemitério, em uma aproximação fantasmagórica entre a cena que acabara de acontecer na narrativa, a morte de um personagem, e a própria ontologia do *phantom ride* (o passeio fantasma) dentro da história do cinema. A dissolução pixelada da imagem, um processo lento, de uma sedução visual desconcertante porque pode, num primeiro momento, sugerir um defeito de projeção, um problema de um arquivo digital, mas logo promoverá um encanto abstrato multicolorido, é interrompido por uma freada brusca. Um acidente interrompe o sonho de Sr. Oscar com a estrada do cemitério. O choque com outra limosine e logo os motoristas começam a discutir. Não é apenas uma coincidência da marca de carros, na outra limosine há também uma mulher que também realiza o mesmo tipo de jornada de performances do protagonista. Eles, inclusive, se conhecem, são

“companheiros de trabalho”. Com a consciência de que têm 30 minutos de intervalo, conseguem uma breve pausa nas performances, um momento de autocrítica que termina com um corpo que cai, o suicídio da mulher.

*Holy Motors* revela-se, ao longo da projeção, com uma espetacular sucessão de metamorfoses literais. O filme apresenta nove “rendez-vous” de um personagem, o Sr. Oscar, ao longo de um dia. Uma limusine é o camarim para que esse homem possa se preparar e se transformar em uma multiplicidade de personagens: uma velha pedinte, um modelo para uma captação visual de movimentos corporais, um ser grotesco que interrompe um editorial de moda, o pai de uma adolescente, um assassino, um banqueiro, um velho que morre em um hotel... O personagem viverá situações limite e momentos extraordinários em suas performances; suas ações inesperadas muitas vezes têm o valor de um acontecimento, mas, nota-se, há sempre um roteiro a ser seguido e uma preparação, um processo de entrada em cada personagem.



As sucessivas metamorfoses em *Holy Motors*

Estamos, portanto, diante de um problema. É notável a relação desse filme com a multiplicidade e com o recomeço narrativo. A cada performance, o filme encontra também uma nova correspondência estética, em metamorfoses que também redefinem o gênero cinematográfico da obra. Entretanto, como pensar na ideia de um acontecimento, nas concepções de Derrida e Badiou observadas neste capítulo, em um filme que rapidamente evidencia ser todo costurado em torno de sucessivas metamorfoses e

recomeços narrativos e que antecipa quase todos as performances alucinadas do personagem? A obra provoca, ainda assim, uma experiência de multiplicidade?

Trata-se de uma pergunta semelhante à que fizemos no final do capítulo anterior, diante de *As Mil e Uma Noites* e *La Flor*, os projetos monumentais de Miguel Gomes e Mariano Llinás: é possível que a experiência de multiplicidade seja provocada em filmes que anunciam, já em suas premissas, a presença de uma multiplicidade narrativa? Vimos, na investigação anterior, que a possibilidade existe e que as duas obras concretizam seus recomeços a partir de um acontecimento disruptivo semelhante, quando colocam em cena a crise das suas máquinas de ficções e valem-se de metamorfoses e recomeços narrativos para manterem aceso o impulso xerazadiano.

Pode-se dizer que as complexidades narrativas de *Holy Motors* também aparecem quando uma crise é anunciada: na cena em que o protagonista demonstra insatisfação com o seu trabalho. Há algumas sequências em que ele verbaliza o incômodo, inclusive um encontro com um “chefe”, mas tudo é concretizado de fato em duas ações aparentemente fora do script: quando Oscar tem um rompante, sai de seu carro-camarim e mata um homem nas calçadas parisienses, ou seja, uma ação imprevista provocada por um esgotamento; e quando há o momento de autoconsciência, mencionado anteriormente, após o choque das limosines, que produz uma espécie de intervalo autocrítico – semelhante ao intervalo lúdico de Xerazade na obra de Miguel Gomes – provocado por um acidente.

A rigor, estaríamos diante de acontecimentos num sentido literal, duas ações imprevisíveis que acabam fornecendo, inclusive, uma nova situação do pensamento a respeito daquela jornada. A grande complexidade da obra de Carax é que a construção desses momentos desviantes em relação à máquina de metamorfoses e recomeços não os diferencia das performances roteirizadas. Não poderiam ser, também, outros momentos de encenação calculada? Já que estamos justamente diante de dois rompantes que assinalam uma suposta crise naquele universo, podemos retomar o que foi observado nos filmes Llinás e Gomes no capítulo anterior a respeito do antiilusionismo cinematográfico. A crise não provoca um desmascaramento daquele universo, mas é apresentada como uma nova máscara sob a máscara, ainda em sintonia com a ideia central de *Holy Motors*, a de um espetáculo das metamorfoses.

No âmbito do desfecho do capítulo, *Cópia Fiel* apresenta-se como um exemplo complexo porque pode ser encarado, ao mesmo tempo, como uma sucessão de metamorfoses e como

um típico filme dividido em duas partes, fraturado por um acontecimento disruptivo que promove um recomeço. Esta é a hipótese de Stéphane Delorme, por exemplo, que vê (2010, p. 10) na obra de Kiarostami um tipo de corte lynchiano à la *Cidade dos Sonhos*. A partir de uma cena, o filme em torno da conversão incessante entre dois recém-conhecidos torna-se, segundo o francês, em uma revisitação de *Viagem à Itália*, a famosa narrativa sobre o casal em crise de Rossellini.

Há, nessa perspectiva, um momento marcante que concretiza uma metamorfose dos personagens, e conseqüentemente do filme, a partir de um engano. Um “mistake”. A atendente de um café começa a falar com a personagem de Juliette Binoche, que nunca é nomeada nessa obra, como se ela fosse casada com o homem que a acompanha, o escritor inglês James Miller, que ela acabara de conhecer. O homem, naquele momento, está falando ao telefone, fora do local. Quando ele retorna, ela relata a confusão que a senhora fez e diz que não a desmentiu. Fez o papel da esposa. O que parecia ser uma pequena brincadeira motivada por um engano (ser outra pessoa por um breve momento), logo tomará outros rumos na obra de Kiarostami. Pelo caráter mágico da cena, pode-se substituir, como assinala Delorme (p.10), a ideia do engano por outra palavra: feitiço.

Quando eles saem do café, agora ela é quem está falando ao telefone com o filho adolescente. Uma conversa tensa. Aos poucos, ela introduz o escritor que a acompanha na discussão, mas não como um recém-conhecido, como alguém que faz parte daquele universo. No meio da conversa telefônica, a metamorfose é visível: ele é convocado pela mulher como se fosse o pai do garoto.

Nessa perspectiva colocada por Delorme, a instabilidade do casal, a partir desse ponto, torna-se a instabilidade da própria obra. A cada cena, há alguma alteração significativa. Em um determinado momento, por exemplo, os dois personagens, que se comunicavam apenas em inglês, passam a se entender em francês, dando início a aparição de outras contradições e mudanças repentinas de humor nesse filme.

Em entrevista com o próprio Kiarostami a respeito da obra, Delorme argumenta que a estrutura do filme faz com que o diretor narre duas histórias de um casal no filme. A resposta de Kiarostami (2010, p. 28) complexifica as certezas: “a partir do momento em que é a história de um casal e depois de dois, de dois casais que são um, pode ser a história de uma multidão de casais”. Não trazemos aqui o debate entre o francês e o iraniano com a intenção de encontrar uma abordagem ideal para pensarmos o filme, mas com o desejo

contrário, de destacar as possibilidades diante da obra no escopo da pesquisa: estamos diante de um filme que pode ser visto como um exemplar próximo a *Mal dos Trópicos* (e tantos outros desta pesquisa), que promove um recomeço em determinado ponto e lida com a ideia de um mesmo e um diferente (um homem e uma mulher que acabaram de se conhecer tornam-se um casal de longa data em crise); mas também como um filme que inventa novos casais a cada cena, em uma abordagem muito similar à multiplicidade de metamorfoses de *Holy Motors*.

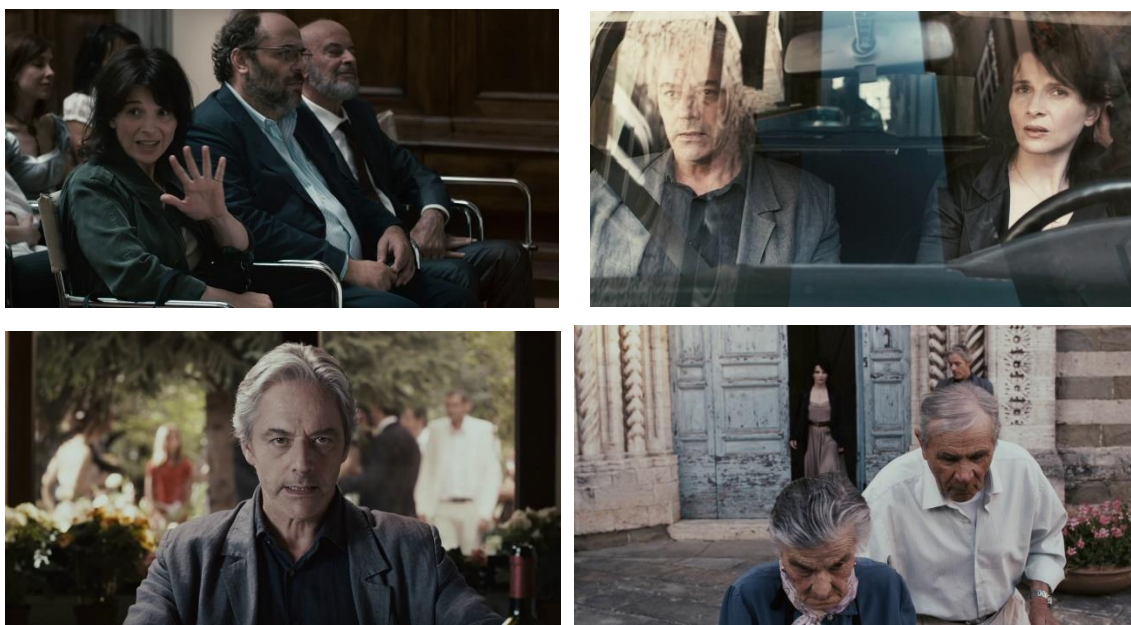
\*\*\*

Uma pergunta muito cara às investigações deste capítulo que o filme de Kiarostami nos faz a todo momento em *Cópia Fiel* pode nos ajudar a compreendê-lo a partir da segunda perspectiva (que compreende o filme como o desperta uma variedade de casais naqueles personagens): o que estamos vendo? A primeira cena, quando o escritor inglês discorre sobre o tema de seu novo livro, já revela um elemento significativo. Na audiência dessa palestra está a personagem de Binoche, que aparenta notável ansiedade para ouvi-lo. Mas há uma distração: durante a fala, estabelece-se um pequeno conflito entre ela e seu filho adolescente. A construção da cena não separa as ações, precisamos acompanhar, simultaneamente, a fala do convidado, em torno do tema que dá título ao filme (ou seja, aparentemente é algo a que devemos prestar atenção) e o pequeno entrevero familiar. É o primeiro sinal de que a ideia da distração visual, de uma ação secundária que interfere diretamente naquilo que deverá ser visto em primeiro plano, se tornará recorrente nesse filme.

Com a repetição desse tipo de acontecimento, logo fica claro que a ideia não é exatamente a da distração porque não há uma hierarquia entre as ações. Kiarostami busca, em contraste, estabelecer uma narrativa suplementar dentro da narrativa da cena. Podemos pensar, por exemplo, em uma longa cena na estrada, quando há uma sobreposição da vista, através do reflexo do vidro do carro, nos personagens que conversam, uma fusão entre o *que é visto* e *quem vê*. Em outra cena, enquanto os personagens discutem à mesa de um restaurante, vemos ao fundo, em uma janela que se assemelha a uma tela, a felicidade transbordante de jovens recém-casados, em um estado de espírito oposto ao dos protagonistas. Na sequência dessa cena, quando os dois saem da igreja após um momento tenso de discussão, à frente deles há um casal bastante idoso. Em primeiro

plano, os velhinhos caminham lentamente, enquanto os protagonistas do filme, que discutem algo importante para a evolução da narrativa, permanecem quase escondidos na imagem.

Em *Cópia Fiel*, observamos, Kiarostami trabalha a ideia das narrativas suplementares em uma mesmo plano das mais variadas formas. Separa imagem e som (na cena inicial, ouvimos a fala de James, vemos a mãe gesticulando para o filho), sobrepõe imagens sem trucagem (a cidade que engole os personagens dentro do carro), trabalha com uma informação visual no fundo realçada pelo som mixado em uma altura irreal, coloca em primeiro plano outros personagens aparentemente estranhos à narrativa e faz a câmera acompanhá-los, esquecendo momentaneamente seus protagonistas.



As sobreposições narrativas em *Cópia Fiel*

Essa sobreposição de narrativas dentro de um mesmo plano retoma algo que vimos no capítulo anterior na análise de *Tabu*, do português Miguel Gomes. No filme português, há uma sucessão de cenas em que os personagens vivem uma situação e narram outra dentro da cena, provocando essa duplicidade narrativa, um jogo do “era uma vez, era outra vez” no ventre da própria cena. Esse aspecto é relevante em *Cópia Fiel*, no contexto deste capítulo, porque estamos diante de um filme que estimula a relação entre as narrativas que aparecem dentro do filme e os recomeços narrativos que podem ser percebidos em uma multiplicidade de metamorfoses.

Se no filme de Gomes a ideia é assinalar como cada personagem é um contador de histórias em potencial, seres tomados pelo impulso xerazadiano, na obra de Kiarostami há uma outra abordagem: personagens secundários aparecem como criadores de hipóteses narrativas que serão vivenciadas pelos personagens principais. Na cena seguinte à palestra que abre o filme, veremos uma hipótese narrativa criada pelo filho da personagem de Binoche, que vislumbra de maneira debochada uma história de amor entre sua mãe e o autor inglês. Na cena imediatamente posterior, sua mãe e aquele homem se encontram no subterrâneo de uma loja e a sensação de desconforto, algo típico de um primeiro encontro amoroso desajeitado, é evidente. O escritor também criará sua hipótese narrativa quando rememorar um episódio em Roma, quando observou à distância uma relação tensa entre uma mãe e um filho. Imediatamente a personagem de Binoche é tomada pela emoção, como se aquela história fosse a dela. Nesse sentido, a fala da mulher que trabalha no café, o momento de feitiço que observamos anteriormente, seria apenas mais uma hipótese narrativa que engendra uma ação dentro desse filme. Haverá outras sintomáticas, como a do homem que passeia com sua esposa na cidadezinha italiana visitada pelos dois, não por acaso interpretado pelo Jean-Claude Carrière, roteirista cuja parceria com Luis Buñuel, a partir dos anos 1960, tornou-se célebre. A sua hipótese é colocada em cena no formato de um conselho, ele diz para o inglês como ele deve agir com a sua “esposa” – e o protagonista atua de uma maneira fiel ao script dado pelo conselheiro.

O que notamos, nesse caso, é que as hipóteses narrativas se transformam em ações narrativas num instante imediato. A partir dessa perspectiva, *Cópia Fiel* também pode ser visto como um filme que produz um excedente, que promove uma sucessão de metamorfoses praticamente de uma cena a outra – estabelecendo um jogo vertiginoso e aparentemente infinito do “era uma vez, era outra vez”: a cada cena, outro casal a partir dos mesmos corpos, da mesma mulher e do mesmo homem.

Se a ideia do recomeço é evocada a partir do contato de personagens com as hipóteses narrativas, com sugestões de cenas que podem ser representadas, percebemos um parentesco muito grande entre os filmes de Kiarostami e Carax. O script que protagonista recebe na limosine, em *Holy Motors*, não deixa de ser um guia de narrativas a serem representadas. A diferença é que no filme francês tudo se torna mecânico porque trata-se de um trabalho; na obra do diretor iraniano há esse elemento desconcertante, não há uma obrigação, é como se os personagens realmente estivessem enfeitiçados pelas hipóteses narrativas que são criadas a *partir* deles e *para* eles.

No fim das jornadas marcadas pela multiplicidade de metamorfoses, as duas obras encontram seus encerramentos em situações praticamente análogas. O desfecho de *Cópia Fiel* está intimamente ligado a ideia do *rever outro* já destacada neste capítulo. Os personagens, o casal que a essa altura pode ser compreendido como uma multiplicidade de casais, chega a um lugar inaugural da história deles, o quarto de hotel onde passaram a noite de núpcias. O efeito da cena, de alguma forma, nos leva a pensar em um retorno a casa. Mas há uma notável perturbação, já que o espaço do primeiro encontro, o ponto de partida desse casal, foi o local onde acontecia a palestra apresentada na cena de abertura do filme. Portanto, o fim de *Cópia Fiel* concretiza, a partir da referência de uma familiaridade estranha, o jogo contraditório característico da experiência de multiplicidade no período contemporâneo. Da mesma forma, o ponto final da aventura delirante de Sr. Oscar em *Holy Motors* é a sua casa. Mas há a perturbação semelhante: essa casa não é a mesma do início da jornada. No amanhecer, na cena que marca o ponto de partida do filme e da série de performances do personagem, o cenário é uma mansão de arquitetura modernista na periferia de Paris; à noite, no fim de tudo, o ponto final é em um apartamento pequeno em uma rua escura. Outra perturbação: a família de Sr. Oscar não é a mesma, sua esposa e seus filhos agora são macacos.

As conclusões dos dois filmes nos fazem pensar nos anseios de Dorothy, a protagonista *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), clássico de Victor Fleming, obra que se impõe como uma espécie de precursora dos recomeços narrativos ao apresentar a história da garotinha que é levada a outro mundo durante um tornado. Nesse filme pontuado por um acontecimento disruptivo que redefine tudo o que estava sendo visto – substituindo, inclusive, o preto e branco pela cor na imagem – há a evocação direta do sair e voltar para a casa. Enfastiada com sua vida em uma cidadezinha de Kansas, Dorothy tem vontade de conhecer outro lugar, de ir além do arco-íris. Depois da tormenta, algo acontece. A frase clássica da personagem (“Toto, I’ve a feeling we’re not in Kansas anymore”) cristaliza a perplexidade diante da passagem para outro mundo, um local desconhecido e mágico, cheio de cores estridentes e seres fantásticos. A menina e seu cachorro percebem que não estão mais em casa, mas logo surgirão algumas presenças antigas que familiarizam a jornada e nos fazem pensar na ideia do *rever outro*: seus vizinhos queridos reaparecem como um espantalho, um homem de lata e um leão; sua vizinha megera reaparece como a bruxa má etc. No fim dessa jornada extraordinária, Dorothy é tomada por uma angústia,



deseja voltar para a casa. Outra frase mítica do filme dá contornos ao desejo: “there’s no place like home”. Não há nenhum lugar como a casa.

O final de *O Mágico de Oz* concretiza um retorno não tão traumático a casa, um reencontro afetuoso com aqueles que pareciam ter ficado para trás, mas sinaliza essa possibilidade violenta, a de que a casa pode já não existir mais. Podemos concluir que essa é a marca das obras que provocam a experiência de multiplicidade no período contemporâneo: a impossibilidade, a partir do momento em que há a metamorfose, do retorno total à narrativa inicial. Vimos a partir de muitos exemplos que o recomeço narrativo significa, de alguma forma, um abandono: protagonistas, situações, locais, tempos que podem morrer junto com o filme que fica para trás. Por isso mesmo que as reminiscências e os vestígios da primeira narrativa, após o recomeço, apresentam sempre uma força fantasmagórica, configuram-se como uma ressurreição.

Como *Cópia Fiel* e *Holy Motors*, dois esplendores deste capítulo, trazem a questão de uma maneira literal em suas próprias tramas, há uma provocação mais evidente, a alusão ao paradoxo do “voltar para um lugar que você nunca esteve” encontra a inquietação do *rever outro* da experiência de multiplicidade. Revisitando a frase de Dorothy, chama a atenção que em “there’s no place like home”, esse epíteto do conforto familiar, há dissimulada entre as palavras uma expressão tão libertadora como aterrorizante: *there’s no home*. A casa não existe.



### CAPÍTULO 3 – ERA OUTRA VEZ...



Os filmes que provocam a experiência de multiplicidade a partir do recomeço narrativo nos convocam a pensar no surgimento de um outro. Dentro da ideia do *era uma vez, era outra vez* há, como vimos nos capítulos anteriores, uma narrativa que começa e acaba interrompida por um acontecimento disruptivo que sinaliza um recomeço. Outra narrativa ganha corpo na obra e impõe uma perturbação vertiginosa, a impressão de que o filme nos convoca a *rever outro* a partir de um *rever um não visto*.

No primeiro capítulo, analisamos como os filmes que provocam a experiência de multiplicidade estabelecem suas estratégias, tomados por um impulso xerazadiano, para descortinar uma multiplicidade de histórias, ou seja, como estabelecem uma correspondência inevitável entre a evocação de um recomeço narrativo a partir da busca pelo excedente narrativo. No segundo capítulo, investigamos justamente o momento de passagem de uma narrativa a outra nessas obras. Detalhamos, a partir da identificação de algumas recorrências, como se dá o acontecimento disruptivo que interrompe uma narrativa e favorece o recomeço que engendra uma metamorfose fílmica.

Chegamos ao último capítulo com a determinação de investigar os encontros e os atritos provocados pelas diferentes narrativas instaladas nas obras que provocam a experiência de multiplicidade. Buscaremos, aqui, a compreensão de como se dá o diálogo entre o que fica para trás (a narrativa interrompida) e o que surge (a nova narrativa que irrompe após o recomeço).

O acontecimento inicial da configuração deste capítulo traz uma recorrência: dois filmes que estabelecem recomeços narrativos e acabam partidos ao meio, divididos em duas partes, *Cidade dos Sonhos*, de David Lynch e *Síndromes e um Século*, de Apichatpong Weerasethakul. A estratégia desses filmes, veremos, é a de colocar em cena uma imagem sobre a outra, tensionando aquilo que foi observado no capítulo anterior, o *rever o não visto*, para que surja a perturbação entusiasmante: a compreensão de que após o recomeço, há uma narrativa sobre a outra.

Seguimos a trilha do capítulo buscando compreender de que forma essa multiplicidade se relaciona com a evocação das veredas que se bifurcam, com a possibilidade da coexistência de diferentes mundos aventada em um conto de Jorge Luis Borges, publicado em *Ficções*, que inspirou as reflexões de Gilles Deleuze (2007) a respeito de um novo estatuto da narração no cinema realizado a partir do pós-guerra. Os filmes contemporâneos que provocam a experiência de multiplicidade e nos fazem pensar em

diferentes realidades de um mesmo mundo podem ser encarados como uma atualização da potência do falso teorizada por Deleuze nesse contexto moderno?

Vislumbrando uma diferenciação entre as aventuras diante da multiplicidade, faremos um movimento de retorno a outros períodos da história do cinema, investigando filmes realizados nas décadas de 1970, de diretores como Raúl Ruiz e Jean-Luc Godard, assim como às primeiras estrelas das primeiras noites, as obras de Lumière e Méliès, que também lidaram com a problemática da multiplicidade e assopraram a ideia, antes mesmo da virada do século vinte, de que poderia haver *uma* imagem sobre a *outra*.

Por fim, reencontraremos a paisagem contemporânea e convocaremos à investigação dois filmes realizados nos últimos anos, *O Tango do Viúvo de seu Espelho Deformante*, de Raúl Ruiz e Valeria Sarmiento, e *Ostinato*, de Paula Gaitán, para visualizar aquilo que consideramos um gesto de maior radicalidade em relação ao rever um não visto. O esplendor do “uma sobre a outra” nos dois filmes desloca a ideia para uma dimensão ainda mais perturbadora: nos convocam a rever de uma maneira diferente algo que literalmente já foi visto. Situando-nos diante do risco do infinito, as obras nos fazem pensar na noite destacada por Michel Foucault (2001) em que Xerazade começa a narrar a própria história. Metem-nos à beira do abismo, ao espaço mortal onde a multiplicidade fala de si mesma.

## 1. UMA SOBRA A OUTRA

*Uma sobre a outra*, a expressão que impulsiona as reflexões deste capítulo, desvia momentaneamente nossa atenção às delícias do ainda incipiente cinema *giallo* italiano<sup>50</sup>, no final dos anos 1960. Thriller erótico realizado por Lucio Fulci que reprisa de maneira nada subliminar a trama de *Um Corpo que Cai*, *Una Sull'altra* (1969) apresenta em sua narrativa o suplício de um médico – acusado de ter assassinado a esposa – que acaba conhecendo uma mulher muito semelhante à falecida. Revela, em sua trama de mistério,

---

<sup>50</sup> Giallo é um subgênero cinematográfico inspirado na literatura policial publicada na Itália em livros baratos de capa amarela, calcado em violentos assassinatos e nos mistérios em torno da identidade do criminoso. Entre os diretores mais importantes do cinema giallo, estão Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci, Sergio Martino e Umberto Lenzi.

um acontecimento de fôlego teórico<sup>51</sup> muito caro a nossa pesquisa: a aparição de uma imagem sobre outra imagem.

Na língua portuguesa, a expressão<sup>52</sup> apresenta uma ambiguidade traiçoeira que nos parece importante para definirmos os contornos iniciais deste capítulo e ampliarmos as possibilidades de investigação. A partir da expressão, podemos pensar na ideia da sobreposição, de uma imagem que é situada *sobre* a outra, ou seja, em um processo que pode inclusive resultar em uma substituição, na possível invisibilização da imagem anterior em razão do aparecimento de uma nova; mas também na ideia da relação, de uma imagem que coteja outra, de uma imagem cuja aparição é capaz de provocar uma reflexão *sobre* a anterior ou até mesmo uma recontextualização completa.

Em sua pesquisa sobre os desdobramentos de *Um Corpo que Cai* no cinema moderno, Luiz Carlos Oliveira Jr. (2016), analisa uma sequência específica do filme de Fulci, justamente um momento de sobreposição de imagens em uma narrativa que já trabalhava a sugestão desse acontecimento a partir da aparição repentina de uma mulher muito semelhante àquela que foi assassinada. Trata-se da cena em que uma sessão de fotos com uma dançarina de uma boate, a tal sócia da personagem morta, é interrompida quando a fotógrafa aciona um projetor. Surge, atrás das duas mulheres que experimentavam um frisson erótico entre os cliques, a imagem de uma terceira mulher, uma outra dançarina. Segundo Oliveira Jr (p.371). a aparição dessa imagem “condensa de maneira interessante a sobreposição de rostos femininos, o jogo de falsas aparências que, como paulatinamente se revela, constitui o núcleo da intriga”. Com o avanço da trama, descobre-se que essa terceira mulher, cuja imagem é colocada em atrito com o rosto de uma personagem que já era uma sobreposição de outra, tem um papel importante no complô que maquinou a prisão do protagonista.

Com a referência desse filme, compreendemos a importância da permanência da ambiguidade da expressão. Há, é claro, a evocação da sobreposição, cristalizada em uma cena de potência metalinguística que revela a aparição de uma nova imagem sobre uma mulher que já era a imagem de outra; e há a evocação da recontextualização, já que a partir da aparição dessa nova imagem, poderão ser produzidos novos pensamentos (pelos

---

<sup>51</sup> Como vimos no capítulo anterior, trata-se de uma interrogação já presente na obra de Hitchcock

<sup>52</sup> O título internacional do filme, *One on Top of the Other*, não sustenta essa ambiguidade.

personagens que vivem a intriga e pelos espectadores que a acompanham) a respeito de uma narrativa.

Nos suspiros inaugurais do século vinte um, encontramos outro filme que se apropria da mitologia vertiginosa composta por Hitchcock para despertar uma perplexidade semelhante com a aparição de uma imagem sobre outra imagem. Falamos de *Cidade dos Sonhos*, longa-metragem que David Lynch tirou da costela de um episódio piloto de uma série recusada pelo canal ABC, um marco instantâneo que catalisou infindáveis discussões – entre público, crítica e teoria – a respeito dos sentidos escondidos em uma trama pontuada por continuidades e descontinuidades narrativas.

Trata-se de um filme, como observa Jousse (2010, p.85), construído desde o início a partir de um acontecimento duplo: “o sequestro de uma personagem morena chamada Rita, seu acidente e sua conseqüente amnésia; e a chegada de Betty, uma loira, em Hollywood e seu maravilhamento na terra dos sonhos e em uma realidade idealizada”. O caminho das duas acaba se cruzando e então duas linhas narrativas paralelas centrais são estabelecidas, a investigação em busca da identidade de Rita, aventura compartilhada pelas duas com uma notável excitação, e a rápida ascensão da talentosa Betty na indústria do cinema. Com o apoio de pequenas subtramas que, mesmo aparentemente deslocadas das linhas narrativas centrais, ajudam a apresentar as facetas mais sórdidas do universo do cinema em Hollywood, Lynch equilibra aquilo que Jousse (p. 85) chama de “o lado feliz da fantasia hollywoodiana com o seu reverso, o pesadelo que está do lado de baixo”.

A narrativa constituída em torno das aventuras das duas mulheres, cuja relação de amizade aos poucos se transformará em uma fulminante paixão, é a tônica do que podemos chamar da primeira parte de *Cidade dos Sonhos*, da trama que é edificada até que um recomeço narrativo reconfigure tudo o que estava sendo visto, metamorfoseando personagens, espaços e situações.

O grande acontecimento que engendra a metamorfose do filme é o momento em que Rita, no silêncio da noite em seu quarto, abre uma misteriosa caixa azul. Um pouco antes de abri-la, entretanto, há um indício de que alguma coisa se modificou. A sensação de estranhamento da personagem é compartilhada conosco, pois a construção da cena favorece a impressão de que a mulher está sozinha naquela casa. Um inegável mistério, já que Rita e Betty tinham acabado de chegar juntas de uma catártica apresentação

musical no Clube Silêncio. Em questão de segundos, a expressão da personagem condiciona uma hipótese inesperada e inexplicável: o desaparecimento da amiga.

Trata-se de uma cena muito semelhante, recordemos, ao momento que antecede a metamorfose em *Mal dos Trópicos*, de Apichatpong, analisada no capítulo anterior, cuja primeira fagulha de estranhamento é disparada pelo enigmático desaparecimento de um personagem, seguido de uma ação de abertura (no caso do filme tailandês, de um álbum de retratos). No momento exato da metamorfose, *Cidade dos Sonhos* promove um mergulho no escuro da caixa azul, imiscuindo o nosso ponto de vista a essa ação aparentemente incontornável. É como se o nosso olhar fosse sugado para outro mundo. O plano seguinte ao mergulho no escuro mostra a caixa azul caída na cama do quarto onde estava Rita. Não há mais sinal da personagem, nem da sua amiga, aquela que aparentemente já havia desaparecido. Acentuando a sensação de que *algo* aconteceu, quem aparece na sequência da cena é uma personagem que estava ausente, a tia de Betty, dona do apartamento que estava viajando. Testemunhamos, nessa sequência, um acontecimento mágico, uma elipse desconcertante?

*Cidade dos Sonhos* oferecerá uma resposta imediata às interrogações que naturalmente se acumulam. Logo após a conclusão desse acontecimento misterioso que conjuga uma ação inesperada, o mergulho na caixa azul, e uma hipótese inexplicável, o desaparecimento de Betty, Lynch recorre a uma variação quase idêntica de uma imagem já vista – a de um cadáver de uma mulher que apodrecia em uma cama<sup>53</sup>, descoberto pelas duas amigas ao longo da investigação sobre a identidade de Rita – para provocar a experiência de multiplicidade em sua obra. *Cidade dos Sonhos* sugere, a partir dessa estranha reprise, que estamos diante de uma diferente realidade de um mesmo mundo. Na imagem sobre a outra que surge, não há mais um cadáver: há uma mulher que dorme. Em um sentido imediato, observamos, essa nova imagem que reprisa a anterior sugere uma substituição significativa, a morte pelo acordar. O movimento da câmera aos poucos revelará o inesperado: Betty está dormindo nessa cama outrora ocupada pelo cadáver de uma outra mulher. Nota-se que na reprise de uma imagem já vista, nessa hipótese de que há *uma*

---

<sup>53</sup> No momento da metamorfose entre as duas narrativas, Lynch mostra alguns flashes que retomam a imagem do cadáver da mulher na cama, sendo encontrado por um personagem secundário da primeira narrativa. É como se houvesse uma passagem, uma transição entre as diferentes realidades de um mesmo mundo.

sobre a outra, retornam o mesmo lençol, a mesma roupa de cama. E mais: a posição dos dois corpos, aquele que jaz e aquele descansa, é muito semelhante.



Uma imagem sobre a outra em *Cidade dos Sonhos*

A aproximação imediata entre as imagens provoca uma inquietação: antes não era possível determinar com precisão a identidade do cadáver desfigurado, mas Betty estava presente na cena em que ele foi descoberto. Ou seja, se a reprises nos sugerem que se trata da mesma mulher, o filme expõe tal situação como uma impossibilidade narrativa. É nesse instante que surge a suspeita de que houve, de fato, um recomeço narrativo. Em uma narrativa, Betty era uma atriz de sucesso que, ao ajudar uma mulher misteriosa na investigação a respeito de sua identidade, descobre em um apartamento um cadáver que apodrece. Em outra, Betty é uma mulher que vive naquele apartamento. A continuidade da cena confirma o recomeço: Betty não é mais a mesma, aparenta um estado de espírito oposto ao entusiasmo transbordante na narrativa anterior. Por outro lado, Rita reaparecerá depois também metamorfoseada: a mulher que sofre de amnésia, agora não é apenas uma atriz de sucesso em Hollywood, mas também uma rival de Betty, sua *amiga e amante* na narrativa anterior.

A partir da sugestão de que há uma imagem sobre a outra, Lynch provoca a tensão entre um diferente e o mesmo. O impacto de uma imagem que reconfigura algo que já foi visto, importante destacar, antecede as informações narrativas que redefinem a obra. Ou seja, a imagem sobre a outra imagem anuncia que há uma narrativa sobre outra narrativa nesse



filme. Saberemos, nas sequências de cenas que sucedem o recomeço narrativo, que a “nova” Betty é uma mulher viciada em drogas, algo muito distante da realidade da personagem que protagonizava a primeira narrativa. Reencontraremos, da mesma forma, personagens da primeira narrativa ocupando outros papéis. É como se todo um universo fosse redesenhado, reorganizado, permanecendo os rostos, os nomes e suas bases fundacionais, aquilo que o sustenta e que foi tão bem definido por Jousse ao destacar o equilíbrio entre a fantasia e o pesadelo hollywoodiano. Mas, reafirmamos, todas essas informações narrativas que se acumulam nos 30 minutos finais do filme (e que sustentam a tensão entre um diferente e um mesmo) são introduzidas, de fato, por uma imagem que convoca nosso olhar ao jogo paradoxal que, como foi destacado no capítulo anterior, caracteriza a experiência de multiplicidade: o rever um não visto.

Dentro dessa perspectiva, a ambiguidade da expressão “uma sobre a outra” novamente auxilia a nossa análise: há, em *Cidade dos Sonhos*, a evocação de uma dupla substituição, a imagem de uma mulher que acorda substitui a imagem da mulher que estava morta, ou seja, dá vida a algo que apodrecia em uma cama. Mas, ao mesmo tempo, a nova Betty, essa personagem decadente que convive com tipos desprezíveis, substituirá a jovem de olhos brilhantes que iniciava uma carreira promissora em Hollywood. O desfecho trágico, com o suicídio da personagem nessa mesma cama, confirma: há *uma* (estrela morta) *sobre a outra* (estrela que nasce).

Nesse aspecto, vale ressaltar que Lynch não apresenta nada de novo em termos de trama sobre os sonhos e pesadelos no mundo do cinema: o encontro entre a ascensão e a queda já havia sido explorado em inúmeros filmes, inclusive em exemplos realizados no período dourado de Hollywood. Podemos citar um bastante representativo (e refilmado), o *Nasce uma Estrela* (*A Star Is Born*, 1937), de William A. Wellman. Nele, acompanhamos a trajetória ascendente de uma jovem garota e, em paralelo, a decadência do antigo ator de sucesso que se apaixona por ela. Podemos visualizar, certamente, a partir da ideia da relação, a expressão “uma sobre a outra” no filme de Wellman, pois inclusive há uma sugestão de substituição, de algo que morre para que um novo possa nascer, quase como um ciclo natural daquela indústria. O que surge de diferente, no filme de Lynch, é que o paralelismo da ascensão e da decadência dá lugar a uma estrutura sequencial relativamente independente que apresenta primeiro uma situação e depois a outra. Há consonâncias e similitudes, mas também há diferenças consideráveis. Como destaca Philip Lopate, em artigo publicado na época do lançamento do filme, o choque entre as

duas narrativas de *Cidade dos Sonhos* é capaz de perturbar justamente porque o equilíbrio permanece:

Os eventos nesta última hora, que eu chamarei de Parte B, podem parecer mais fragmentados, menos convincentes do que a Parte A meticulosamente ordenada, mas precisamos de desencantamentos da Parte B para o equilíbrio emocional. As duas histórias parecem ter sido dobradas uma na outra, em uma fita de Möbius, com alguns detalhes sobrepostos e outros não. (LOPATE, 2001, n.p)

Jousse (p. 85) também observa a relação da obra com a fita, destacando que “os dois lados podem ser trocados como duas facetas intercambiáveis de uma única realidade/sonho, no qual o começo torna-se o fim em um círculo infinito”. A referência à fita de Möbius, cuja superfície apresenta um caminho sem fim nem início, infinito, que aparenta ter dois lados, mas na realidade só tem um, é uma metáfora interessante para pensarmos como o encontro de diferentes existências de um mesmo mundo é trabalhado nos filmes que provocam a experiência de multiplicidade. No caso da obra de Lynch, já destacamos que todas as redefinições que surgem após o recomeço narrativo, que naturalmente nos fazem pensar em diversas metamorfoses, não concretizam uma reestruturação total: o universo hollywoodiano que sustenta todas aquelas vivências – que se tornam flagrantemente contraditórias após o recomeço – permanece sendo o mesmo.

Pode-se pensar na metáfora da fita em relação a *Síndromes e um Século*, terceiro longa-metragem de Apichatpong Weerasethakul. Nesse filme construído a partir das memórias familiares do diretor, que retrata em uma narrativa suavemente fragmentada situações vivenciadas em dois hospitais, a aparição de novas imagens sobre outras imagens promove um encontro ainda mais friccionado entre realidades diferentes de um mesmo mundo.

Chama atenção, num sentido imediato, estarmos diante de um filme que apresenta um recomeço narrativo literal. Na metade exata da duração da obra, em torno de 50 minutos, veremos uma série de reprises das cenas iniciais que, em um hospital de uma pequena cidade rural tailandesa, revelavam alguns encontros prosaicos marcados por momentos singulares (uma entrevista com o novo médico, uma consulta com um velho monge, o momento em que um jovem dá um presente a uma médica etc.). As reprises reconfiguram as cenas iniciais em um novo espaço, um complexo médico situado em um espaço urbano. Não são apenas as situações que são reprisadas, percebe-se logo, os próprios diálogos se repetem (os médicos conversam sobre DDT, o monge fala sobre seus sonhos...) com

algumas variações consideráveis – na cena rural, por exemplo, a entrevista com o médico culmina em um flerte; na reprise urbana isso não acontece. Nessa tensão entre um diferente e o mesmo, a perturbação diante da experiência de multiplicidade é considerável: é como se estivéssemos revendo o mesmo filme em um outro contexto.



As reprises no recomeço narrativo em *Síndromes e um Século*

Nesse aspecto, ao contrário do filme de Lynch de inspiração hitchcockiana, aqui a evocação do *uma sobre a outra* não induz nossa reflexão à ideia de substituição, mas nos

leva a pensar nas relações estabelecidas, no cotejo, a partir de repetições e diferenças das ações do ser humano entre o arcaico e o moderno, o natural e o artificial, o sagrado e o profano (mas também entre o feminino e o masculino – cada parte é inspirada, respectivamente, nas vivências da mãe e do pai do diretor, ambos médicos, e destaca protagonismos diferentes). Dentro da ideia relacional entre imagens, as comparações parecem inevitáveis: o que era singelo e caloroso, em situações lacunares vivenciadas num hospital da pequena cidade de Khon Kaen, torna-se um tanto asséptico e mecânico no hospital da área urbana.

Assim como no filme de Lynch, as informações narrativas que concretizam as diferenças entre as duas realidades são antecedidas pelas referências visuais. Novamente: a imagem sobre a outra introduz a suspeita de que há uma narrativa sobre a outra. A primeira imagem que reprisa outra já induz um estranhamento: reencontramos o rosto do médico que era entrevistado, em um mesmo enquadramento frontal; o diálogo da cena é aparentemente o mesmo. Mas não há mais o uniforme militar, substituído pelo jaleco branco. Uma diferença visual já nos permite pensar, por exemplo, no ambiente extremamente militarizado das áreas rurais tailandesas, que não encontra eco na reprise urbana. Outras diferenças nessas reprises rapidamente aparecem, como as paisagens da janela: o verde da vegetação abundante do hospital rural em contraposição aos prédios enormes que monopolizam a vista no hospital urbano, homogeneizando o branco quase absoluto das salas daquele espaço.

Uma cena significativa, nesse cotejo entre imagens e narrativas que estabelece a experiência de multiplicidade, é a aquela em que um jovem monge é atendido por um dentista. Na primeira narrativa de *Síndromes e um Século*, os dois conversam o tempo inteiro e rapidamente desenvolvem uma intimidade – logo o personagem religioso revelará sua grande frustração (gostaria de ser DJ!) e o médico, compositor nas horas vagas, começará a cantar uma música durante a consulta. Essa cena calorosa é reprisada com os mesmos atores após o recomeço narrativo. No consultório situado no complexo urbano, as falas são puramente funcionais, há um silêncio quase sepulcral, amplificado pelo som dos instrumentos em ação. Encastelado em seus equipamentos de proteção, o dentista que cantava docemente na primeira narrativa agora apenas realiza o seu trabalho e é apoiado por uma assistente. Um procedimento destacadamente impessoal.



Uma consulta dentária sobre a outra em *Síndromes e um Século*

Nessa perspectiva da proposição comparativa do “uma sobre a outra”, o filme escapa de maneira muito engenhosa do claustro do juízo de valor em relação aos dois universos apresentados. O reinado da cor branca nas paredes e os momentos menos comunicativos naturalmente chamam atenção e nos fazem pensar na ausência de vida e na mecanicidade das relações nos espaços urbanos, mas a realidade apresentada após o recomeço narrativo também situa uma série de encontros, trocas de experiências e até mesmo instantes eróticos. Uma cena nesse cotejo inesperado chama atenção: em uma salinha situada no subsolo do hospital, uma médica mais experiente, que parece estar naquele local há muito tempo, retira de dentro da prótese de uma perna uma garrafa de uísque. Ela serve os colegas, que iniciam uma conversa amistosa. Assim que percebe estar acompanhada de um paciente, a médica inicia uma massagem em sua cabeça, com a intenção de alinhar seus *chakras*. Trata-se de uma cena que, mesmo no ambiente asséptico do hospital urbano, retoma muitos elementos vistos na primeira parte: a quebra de regras, a possibilidade da aplicação de uma medicina alternativa, o bate papo descompromissado. O aspecto comparativo do “uma sobre a outra” de *Síndromes e um Século*, com suas reprises diferentes, revelam como o contexto é determinante para que as realidades sejam definidas.

\*\*\*

É notável a recorrência da evocação do “uma sobre a outra” nos filmes que acabam divididos em duas partes<sup>54</sup> após o estabelecimento de um recomeço narrativo. Não é, todavia, a única<sup>55</sup> abordagem narrativa que o cinema contemporâneo encontrou para provocar a experiência de multiplicidade. Chama-nos a atenção, no contexto deste capítulo, uma possibilidade de expansão da multiplicação do “era uma vez” observados nas obras analisadas inicialmente neste capítulo. O *dois* que rompe com a ideia de um *uno*, em alguns casos, pode se transformar em *três*.

Podemos pensar, para ficarmos com um exemplo bem conhecido na paisagem contemporânea, em um filme como *A Visitante Francesa*, de Hong Sang-soo, calcado em três variações de uma narrativa a respeito de uma mulher estrangeira que visita uma pequena cidade da Coreia do Sul. O filme é costurado a partir de três roteiros esboçados por uma jovem (mais um caso, como destacado no capítulo anterior, em que há a figura do narrador de histórias como alguém que engendra recomeços narrativos) que decide escrevê-los porque quer descansar a cabeça. Ela está à espera das notícias de um tio procurado pela polícia. Todas as narrativas têm a mesma protagonista: uma francesa chamada Anne, sempre interpretada por Isabelle Huppert, mas cada uma apresenta uma diferente motivação para sua estadia no balneário sul-coreano. Na primeira, uma cineasta de férias; na segunda, uma mulher infiel atrás de seu amante, um famoso diretor sul-coreano; na terceira, uma esposa traída querendo relaxar. Trabalhando com três recomeços narrativos literais – há sempre a sinalização da roteirista/narradora do momento em que começa uma nova história e, conseqüentemente, uma nova versão da personagem – a partir das repetições e diferenças (*uma visitante sobre a outra*), Hong Sang-soo consegue realizar um filme que sugere ser, simultaneamente, um e três; um outro incessante e um mesmo inconstante.

Em *A Visitante Francesa*, as narrativas parecem se encerrar, há desfechos identificáveis, ainda que abertos, nas pequenas tramas que a francesa experimenta com uma série de tipos masculinos coreanos. Entretanto, destacamos, praticamente todos os pormenores expostos nas diferentes narrativas seguem até o fim do filme, especialmente naquilo que

---

<sup>54</sup> No capítulo anterior, analisamos uma série de filmes que também trabalham a divisão de um filme em dois a partir de um recomeço narrativo.

<sup>55</sup> Já vimos no primeiro capítulo, por exemplo, como a sugestão de uma coleção interminável de histórias também pode provocar a tensão entre diferentes existências de um mesmo mundo no ventre de um filme tomado pelo impulso xerazadiano.

é apresentado a partir da relação entre os homens e as mulheres. É como se a cada recomeço narrativo, a personagem principal entrasse em cena com a consciência do que vivera na narrativa anterior, em uma abordagem que novamente remete à obra-prima de Hitchcock (na segunda parte de *Um Corpo Que Cai*, já vimos, o protagonista refaz conscientemente a imagem perdida). Hong ainda usa o humor para brincar com tais possibilidades do mesmo e do diferente, por exemplo, quando um guarda-chuva perdido na primeira narrativa é reencontrado na terceira etc. Mas observamos uma continuidade notável nos encontros que a visitante francesa tem, por exemplo, com um salva-vidas atrapalhado, um homem com quem ela flerta nos três roteiros esboçados pela jovem narradora. Os próprios personagens parecem, de alguma forma, desconfiar que já se conhecem da narrativa anterior. Ou seja, a continuidade e a descontinuidade são aproximadas a partir da referência central da experiência de multiplicidade já sinalizadas nesta pesquisa, o reencontro diferente com imagens e situações narrativas.

A ideia de uma obra em três partes estabelecida por recomeços narrativos também marca *Três Aventuras de Brooke* (Three Adventures of Brooke, 2018), primeiro longa da realizadora chinesa Yuan Qing. O filme lida com variações possíveis a partir de um mesmo ponto de partida, o momento em que Xingxi, uma jovem chinesa que viaja sozinha para Alor Setar, cidade no norte da Malásia, precisa lidar com um imprevisto: o estouro do pneu de sua bicicleta. O filme reprisa literalmente o ponto de partida, sinalizando inclusive a mesma data (31 de julho) do acontecimento inesperado, para descortinar três diferentes realidades de um mesmo mundo calcado na visita de uma personagem chinesa ao país do extremo leste asiático. Na primeira “aventura”, o imprevisto faz com que a turista Xingxi encontre uma jovem local e inicie uma relação de amizade; na segunda, a personagem é uma antropóloga que está na cidade a trabalho e, em razão da situação com sua bicicleta, tem um encontro com um grupo de rapazes; na terceira, há uma razão mais emotiva para a viagem da jovem mulher, um reencontro espiritual com o namorado que morreu afogado em uma praia da região, que acaba encontrando um paralelo na viagem de outro turista, um francês de meia idade, que também vive um momento delicado de sua vida.

De uma maneira muito semelhante à estratégia narrativa de *A Visitante Francesa*, sem incluir na trama, entretanto, a figura de uma narradora, surge uma tensão entre continuidade e descontinuidade a partir dos recomeços, complexificando a relação do “uma sobre a outra”. A personagem tem sempre o mesmo nome, é interpretada pela

mesma atriz, mas sua profissão e o motivo de sua viagem se transformam a cada recomeçar. Ainda assim, é possível perceber um crescendo em relação à maturidade da jovem. É como se ela gradualmente se tornasse mais madura a cada recomeço narrativo, culminando em um momento de reflexão sobre a vida e a morte que a primeira personagem, a jovem e infantilizada turista que inicia uma amizade com uma garota local, a princípio jamais viveria.

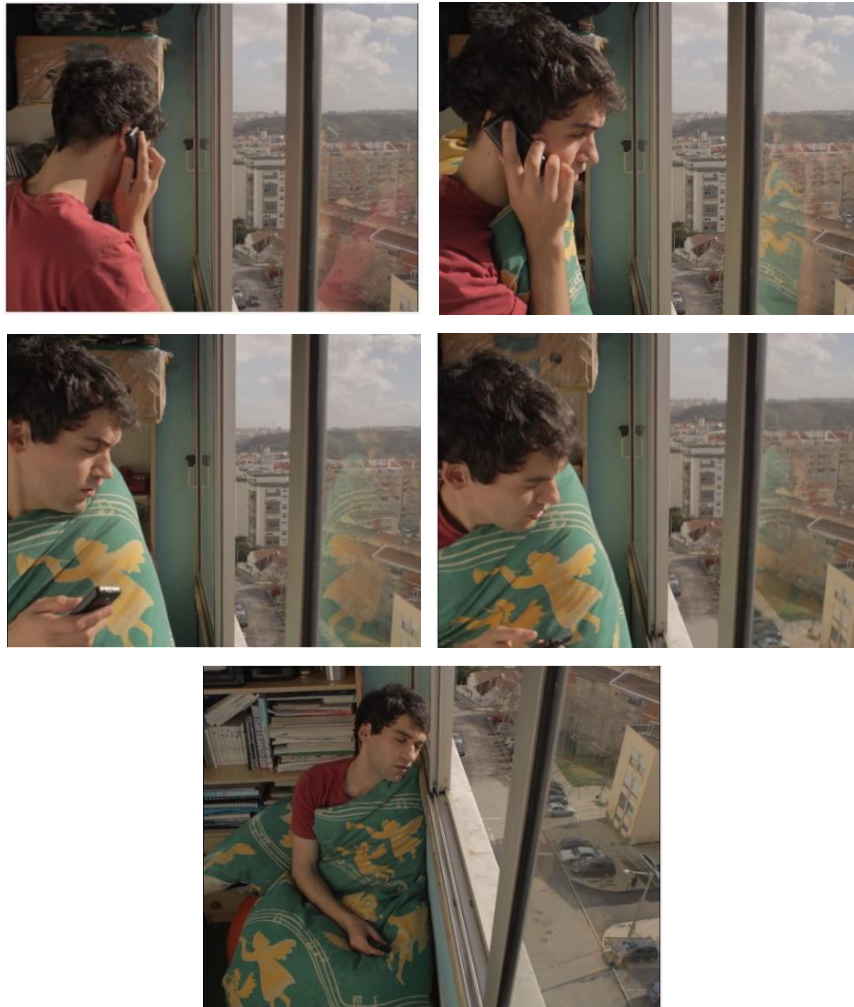
O que podemos observar nesses dois exemplos semelhantes é o fato de que o recomeço duplo que estabelece uma estrutura tripla introduz uma complexificação nas ideias de sobreposição e de relação que podem ser vistas no *uma sobre a outra*. Quando há duas possibilidades da realidade de um mundo, o encaixe (ou o desencaixe) é favorecido: pensa-se, literalmente, em *uma* e em *outra*, inclusive em uma ideia de espelhamento, de que uma pode ser um reflexo ou o reverso da outra. Quando há três possibilidades de realidades de um mesmo mundo, é inevitável pensar que algo pode sobrar, que possa ficar de fora, que se configure como um excedente em relação à própria multiplicidade. A figura da fita de Möbius já não parece dar conta da experiência de multiplicidade provocada nesses filmes. Potencializa-se, ainda mais, a sugestão de uma abertura incondicional a um infinito narrativo.



O começo e os dois recomeços em Três Aventuras de Brooke



Com uma abordagem menos esquemática e mais vertiginosa em relação aos exemplos anteriores, *António Um Dois Três* (2017), o primeiro longa-metragem de Leonardo Mouramateus, também revela três realidades de um mesmo mundo a partir de recomeços narrativos. Já na primeira cena há a suspeita de que estamos diante de um filme que trabalhará com a ideia da variação daquilo que parecia singular. Um plano aparentemente rigoroso, que mostra o protagonista falando ao telefone num mesmo enquadramento durante quase toda sua duração, em seu desfecho se torna imprevisível com a movimentação vacilante do personagem (ele vira-se bruscamente para voltar à cama, mas decide sentar-se ali mesmo no chão) e da câmera (que tenta acompanhar esse movimento e realiza um reenquadramento trôpego). Da câmera na altura do rosto do personagem ao *plongée* que vê de cima o garoto adormecido, o plano é reconfigurado dentro da própria cena: aquilo que parecia uno (o enquadramento, a composição, a imobilidade do ator) torna-se múltiplo justamente a partir desse acontecimento – os movimentos inesperados do personagem.



A cena inicial de *António Um Dois Três* com o reenquadramento após a movimentação inesperada do personagem

Essa cena de movimentos imprecisos e reenquadramentos inesperados introduz as enrascadas de um jovem em Lisboa: a briga com o pai, a fuga de casa, o reencontro com a ex-namorada, o encontro com uma hóspede brasileira e a descoberta de uma fita VHS... Depois de transcorridos 30 minutos da duração do filme, quando surge repentinamente um primeiro recomeço narrativo com ensaios de teatro que revisitam a trama inicial, redefinindo o personagem de António (agora ele é o responsável pela iluminação de um espetáculo sobre... um garoto que deseja encontrar a ex-namorada), pode-se suspeitar que, mais vezes ao longo desse filme, o garoto encontrará uma desculpa para visitar a casa dela e lá descobrirá, por acaso, uma turista brasileira enfeitiçada pelo sono.

Ao longo do filme, Mouramateus reprisarà mais vezes essas situações inaugurais, introduzindo variações a partir de um novo recomeço com outra peça de teatro. Nesse

segundo recomeço, António é diretor e ator da peça e sua obra é uma recriação das *Noites Brancas*, de Dostoievski, mas permanecerão lá presenças recorrentes das narrativas anteriores: sua ex-namorada, uma simpática vizinha que adora compartilhar baseados e a visitante brasileira... Entre essas recorrências e variações, fica muito claro na obra o jogo contraditório entre um *diferente* e um *mesmo*; a começar pelo próprio protagonista, interpretado sempre pelo ator Mauro Soares. As variações reposicionam de fato o personagem em relação às mulheres da trama, possibilitando ou não, por exemplo, uma maior intimidade ou uma abordagem mais direta – não dá para dizer que é exatamente o mesmo garoto (a relação com o pai, por exemplo, é completamente diferente na primeira narrativa e na última); ao mesmo tempo, é notável uma ideia de continuidade em sua personalidade: há sempre um gosto pelas brincadeiras e uma vontade de flertar. O personagem António, ainda mais do que as três Annes do filme coreano e as três Brookes do filme chinês, personifica a tensão entre um *diferente* e um *semelhante* que marca a experiência de multiplicidade.

Não é o único caso, podemos rememorar o início do capítulo, a Betty decadente sobre outra Betty fulgurante; as vivências no hospital urbano e as vivências no hospital rural, as três versões de Anne, a turista francesa no balneário coreano, e de Brooke, a turista chinesa na pequena cidade malásia. Em todos os casos, a imagem sobre a outra imagem que anuncia uma narrativa sobre a outra, compartilha essa possibilidade de redefinição de um personagem a partir do surgimento de um recomeço. Como vimos no capítulo anterior, nossa memória do próprio filme é convocada ao longo da projeção e as redefinições também podem ser compreendidas em relação ao que já foi visto.

\*\*\*

Como num filme investigado nesta pesquisa, Gilles Deleuze introduz *Incompossibilidade, Individualidade, Liberdade*, quinto capítulo do livro *A Dobra – Leibniz e o Barroco*, indagando-se a respeito da suposta relação de contradição entre duas ideias, a de um Adão que pecou e a de um Adão que não pecou. Para Deleuze (1991, p. 93), “essa correlação não é estabelecida entre um Adão e outro Adão, mas entre Adão não-pecador e o mundo em que Adão pecou”. Ou seja, a contradição surge porque o mundo em que aconteceu o pecado de Adão está, naturalmente, incluído em Adão. Para

que essa série divergente da realidade se torne possível, deveria haver uma exclusão – é preciso, observa, haver outro mundo.

Trata-se de uma questão recorrente nas narrativas teóricas de Deleuze, retomada em diferentes estudos, que invariavelmente convocam ao jogo os mesmos atores: Leibniz e Borges. Se na obra do filósofo alemão, como o autor francês destaca, a possibilidade da existência de mundos contraditórios é apenas aventada, na literatura do argentino – a partir da leitura do célebre conto *O Jardim das Veredas que se Bifurcam*, presente em *Ficções* (Ficciones, 1944) – uma narrativa pode ser apresentada sob a forma de uma série infinita de contradições, estabelecida por uma multiplicidade de situações simultâneas que engendra diversos futuros.

Interessado em investigar o modo como o cinema absorve esse problema filosófico-literário a respeito do paradoxo dos futuros contingentes, Deleuze recorre, no capítulo dedicado à potência do falso de *Imagem-Tempo*, ao exemplo de uma iminente batalha:

Se é verdade que uma batalha naval pode acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela não aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ela podia acontecer)” (DELEUZE, 2007, p. 160)

Uma solução engenhosa para esse paradoxo, Deleuze (2007, p. 160) destaca, aparece justamente no trecho final do *Ensaio de Teodiceia*, de Leibniz, “um texto tão surpreendente que nos parece fonte de toda a literatura moderna”<sup>56</sup>, em razão da revelação simultânea dos mundos contraditórios a partir de uma sobreposição de relatos. Na narrativa criada por Leibniz, os infinitos mundos possíveis são apresentados a Teodoro por Palas Atena, filha de Júpiter, durante um sonho. Conduzido a um passeio pelos cômodos do palácio, ele observa infinitas narrativas alternativas para destino trágico de Sexto Tarquínio, o filho do último rei de Roma. Surge o impasse: se todas essas narrativas são possíveis, por que apenas uma de fato acontece? Mesmo aventando a possibilidade nesse passeio pelas simultaneidades, Leibniz determina uma organização hierárquica, situando um mundo específico (justamente aquele que é concretizado) no topo de uma pirâmide. Disposto a encontrar um desfecho viável ao paradoxo, o filósofo argumenta que Deus sempre fará a escolha para que a existência do homem aconteça no melhor dos mundos possíveis.

---

<sup>56</sup> Em *A Dobra* (p. 96), Deleuze aborda o texto de Leibniz como um exemplo de relato barroco, em função do “encaixe das narrações umas nas outras e a variação da relação narrador-narração.

Em sua leitura dessa narrativa, Deleuze assinala (p.94-95) que o filósofo alemão não está interessado em reintroduzir, em nova perspectiva, “uma dualidade que faria do nosso mundo relativo o reflexo de um mundo absoluto mais profundo. Ao contrário, ele faz do nosso mundo relativo o único mundo existente, mundo que repele os outros mundos possíveis, porque é relativamente ‘o melhor’”. Sua conclusão, que repercute a problemática apresentada anteriormente a respeito das diferentes séries envolvendo as contradições de Adão (p.97): “Todos esses Sextos são possíveis, mas fazem parte de mundos impossíveis”.

Em *O Jardim das Veredas que se Bifurcam*, Borges, por sua vez, narra a história do espião Yu Tsun, que recorda um romance supostamente inacabado, escrito pelo avô Ts’ui Pên, concebido em paralelo com a construção de um labirinto que ninguém conheceu. O conto desfaz o mistério: o livro e o labirinto são a mesma coisa (2008, p.89). O resultado dessa empreitada literária ousada é um romance – encarado como algo insensato e até mesmo vergonhoso – que apresenta um infinito de contradições: em uma página dois sujeitos são amigos, na outra são inimigos, em outra nem se conhecem e assim por diante. Aqui, não somente todos os Sextos e seus diferentes destinos são possíveis; mas são também as diferentes realidades nos quais eles existem.

Relacionando o conto ao texto de Leibniz, Deleuze (1991, p. 98) afirma que: “Borges desejaria que Deus trouxesse à existência todos os mundos impossíveis ao mesmo tempo, em vez de escolher um, o melhor”. Há, todavia, um novo impasse, que precisa levar em conta o fato de que Deleuze põe em diálogo um texto filosófico e um texto ficcional: “o que sobretudo impede que Deus traga à existência todos os possíveis, mesmo impossíveis, é que ele seria nesse caso um Deus mentiroso”.

A problemática da mentira ou da trapaça<sup>57</sup> dentro da questão da impossibilidade de mundos é um ponto central do capítulo *A Potência do Falso*, em *A Imagem-Tempo*. Nele, Deleuze identifica como a questão do *tempo* é decisiva para compreendermos de que forma se dá a crise da verdade no cinema a partir do pós-Segunda Guerra. No conto de Borges, a relação com o tempo também é situada quando um dos personagens se interroga: de que modo um livro pode ser infinito? Algumas hipóteses são mencionadas

---

<sup>57</sup> Em seu estudo sobre Leibniz e o Barroco, Deleuze cita o exemplo de outro autor, o escritor francês Maurice Leblanc, criador do personagem Arsène Lupin, que estabelece um diálogo com a questão dos mundos impossíveis pensada por Leibniz, e conclui (1991, p. 98): “donde a entremistura de histórias bifurcantes, histórias que, em séries divergentes, desenvolvem-se, simultaneamente em mundos impossíveis. Baltasar não pode ser o filho de todos esses países no mesmo mundo: uma trapaça múltipla”

(por exemplo: um volume cuja última página seja idêntica à primeira; ou uma obra hereditária que ganha novos capítulos a cada nova leitura concretizada por uma nova geração), mas não correspondem à radicalidade do livro do personagem chinês. Chega-se a uma conclusão através de uma pista deixada por Ts'ui Pên em uma carta (p. 89): “deixo aos vários futuros (mas não todos), meu jardim de veredas que se bifurcam”. Ao compreender que o jardim era, de fato, o tal “romance caótico”, o personagem percebe que a proposição da bifurcação não é a do espaço, como se poderia conceber a partir da figura dos corredores infinitos de um labirinto, mas do tempo. Conclui o personagem:

Em todas as ficções, cada vez que um homem defronta-se com diversas alternativas, opta por uma e elimina as demais; na do quase inextricável Ts'ui Pên, opta, simultaneamente, por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. (BORGES, 2005, p. 89)

Essa é justamente, para Deleuze (p. 160), a resposta borgiana a Leibniz que o cinema se apropria especialmente a partir dos anos 1950: “a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que se bifurca e não para de se bifurcar, passando por *presentes impossíveis, retomando passados não-necessariamente verdadeiros*”. O resultado, assinala o autor, é um novo estatuto da narração, que deixa de ser verídica, “de aspirar à verdade”, para se fazer essencialmente falsificante. “A potência do falso<sup>58</sup>” – conclui (2005, p. 161) – substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros”. É justamente em razão dessa bifurcação temporal que surge a impressão, nas obras, de que irrompe um outro ponto de partida, um recomeço.

O labirinto no espaço, nessa perspectiva, favorece uma ideia de desorientação por uma continuidade infinita, ou seja, a impressão de que, por mais que tentemos novos caminhos, jamais conseguimos sair de um mesmo mundo, de um mesmo ponto inicial. O labirinto arquitetado no tempo, em contrapartida, intensifica a sensação de vertigem porque lida, naturalmente, com a coexistência de diversos mundos – a sensação de retorno, ou seja, a percepção das similitudes, quando vem, é sempre friccionada pela tomada de consciência de que, simultaneamente, há também algo jamais visto.

A ideia da linha que não para de se bifurcar, a partir da referência de outro mundo possível que surge repentinamente no virar de uma página, pode ser aproximada, por exemplo, ao

---

<sup>58</sup> O “novo estatuto da narração” é observado por Deleuze a partir de filmes realizados entre os anos 1950 e 1980, de nomes como Orson Welles, Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, Hugo Santiago, Agnès Varda.

filme de Mouramateus. Como vimos anteriormente, a segunda narrativa que revisita a briga entre um personagem e o seu pai potencializa o que já aparecia como ficcional na primeira. Mas não apenas: a segunda narrativa não anula e nem enfraquece a primeira, não é situada pelo filme como um novo momento que forçará o espectador a pensar que uma narrativa aconteceu e a outra não. *Daí* – podemos nos apropriar da frase exata do conto de Borges – surgem *as contradições do filme*. Com essa mesma intenção, podemos recordar das duas versões da história de desaparecimento de Lola Gallo, citada no primeiro capítulo desta pesquisa.

António, na primeira narrativa, é o jovem que foge do pai e vai para a casa da ex-namorada; na segunda narrativa (e a primeira bifurcação que o filme apresenta), ele é o técnico de iluminação de uma peça sobre um jovem que precisa encontrar uma desculpa para ir à casa da ex-namorada; na terceira narrativa (e a segunda bifurcação, já uma bifurcação relacionada a duas linhas narrativas diferentes) ele é o diretor e ator principal de uma peça inspirada em Dostoievski, e a ex-namorada é uma das espectadoras... Ao não hierarquizar essas narrativas, não forçar um jogo de anulações dentro do “uma sobre a outra”, o filme sugere que o espectador pode optar por todas as alternativas possíveis. Em suma, pensar uma obra distante de uma lógica centrada na referência de um *uno*, e justamente como uma experiência de multiplicidade. Revisitando a afirmação de Deleuze a respeito de Sexto Tarquínio, não é apenas o caso de conferir a possibilidade de todos esses Antónios, mas de compreender que todos esses mundos nos quais encontramos os diversos Antónios são possíveis.

Nessa perspectiva, notamos como na história do cinema há obras que colocam em questão a ideia dos futuros contingentes, ou seja, que de alguma forma aproximam-se da imagem do passeio pelas múltiplas existências de um mundo, como na obra de Leibniz, mas determinam uma escolha; “optam por uma e eliminam as demais”. Podemos pensar, por exemplo, em *A Última Gargalhada* (*Der letzte Mann*, 1924), de F. W. Murnau, que insere um epílogo com um desfecho diferente para a tragédia do porteiro de um hotel de luxo que é rebaixado em sua função, e faz com o espectador possa visualizar uma realidade diferente daquela que foi apresentada. Mesmo quando o filme não mostra literalmente outra realidade, ele pode incentivar que o espectador a imagine. É o que acontece em um dos mais célebres momentos de dúvida em relação a que caminho escolher da história do cinema, aquele de *As Pontes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1996), de Clint Eastwood, em que a personagem de Meryl Streep precisa decidir, num instante

breve, se segue com o amante ou fica com a família. Como a personagem não está no conto de Borges, não pode optar simultaneamente pelas duas alternativas, ficar com marido e fugir com o amante. O filme, cuja narrativa é construída a partir dos diários daquela mulher, certamente é capaz de fazer o espectador imaginar o que poderia acontecer se ela tomasse outra decisão, mas apresenta apenas a realidade concretizada. Nessa história de amor sem bifurcações temporais, não há a compossibilidade de diversos futuros.

Comparando essas duas obras com filmes analisados na pesquisa, identificamos rapidamente de que forma a ideia da “opção por todas as alternativas” pode ser, de fato, apresentada em uma narrativa. Se na obra de Murnau, a ideia do “e se...” é evocada a partir de um trecho notadamente separado da narrativa principal, uma espécie de *happy end* de fantasia, em uma obra como *Cidade dos Sonhos*, de David Lynch, a opção pela multiplicidade de realidades consegue materializar, a partir de um recomeço que não hierarquiza as narrativas apresentadas, as experiências de fracasso e sucesso de uma jovem atriz num entrelaçamento de paisagens ensolaradas e sombrias de Hollywood. Já a narrativa de amor interrompido a partir de uma escolha decisiva, presente na obra de Eastwood, pode ser comparada a *Mal dos Trópicos*, narrativa de amor filmada por Apichatpong Weerasethakul, que trabalha a coexistência de dois mundos (fílmicos e passionais) possíveis para os personagens que se amam (e se devoram) nas florestas tailandesas.

No curioso jogo teórico proposto por Deleuze entre as ideias de Leibniz e Borges, podemos afirmar que os filmes de Murnau e de Eastwood estão próximos da teoria do filósofo alemão – as outras realidades possíveis são mostradas ou, ao menos, sugeridas, mas quem narra decide que apenas uma acontecerá de fato. Já os filmes de Lynch e Apichatpong e seus recomeços narrativos não hierarquizados, podem ser observados como exemplos mais próximos da assunção narrativa revelada pelo livro-labirinto do conto argentino, inclusive a partir da definição do personagem Yu Tsun (p.87), como um “acervo indeciso de rascunhos contraditórios”.

A experiência de multiplicidade identificada no cinema contemporâneo de fato pode ser investigada a partir da tríade elencada pelo personagem do conto de Borges: há a defesa da indecisão como um elemento estético; o espectador, diante desses filmes, não precisa agir como a personagem de Streep, não é preciso fazer escolhas definitivas e descartar coisa alguma. Portanto, por mais paradoxal que pareça, uma das perturbações desses



filmes é que eles nos abrem a chance de encararmos a indecisão, ou seja, um princípio de indeterminação, como um gesto afirmativo.

\*\*\*

Quando Antony Fiant (2018, p. 153) afirma que a *indecisão* é o principal motor do jogo proposto pelo cinema de Hong Sang-soo, ele identifica *Certo Agora, Errado Antes* como o filme-base, aquele que consegue evidenciá-la não apenas no que está em cena, mas também em sua estrutura. O filme atenta para o fato de que a ideia do “eram uma vez, era outra vez” existe para que os personagens possam viver situações em diferentes contextos, mas também para que o cineasta possa bifurcar o seu próprio trabalho de *mise en scène*.

Para Fiant, trata-se de:

Expressão de uma indecisão que, em suas variações de uma parte à outra, ínfimas ou não, se dá ao luxo de não escolher entre duas orientações possíveis tomadas pelos dois personagens centrais, sejam elas verbais, corporais, psicológicas ou espaciais, mas também aplicadas a sua *mise en scène* e sua montagem. (FIANT, 2018, p. 161)

Em *Certo Agora, Errado Antes*, Hong Sang-soo não busca a complexidade de seus personagens (e, conseqüentemente, de sua *mise en scène*) a partir de uma composição de cenas que mostram atitudes contraditórias ou conflitantes. Aqui ele simplesmente reprisa diversas seqüências, com diferenças consideráveis que permitem ao personagem viver (e ao cineasta filmar) aquilo de outra forma. Conseqüentemente, o espectador também tem a chance de perceber tudo de outra maneira. Ou seja, o espectador é convocado a participar desse encontro entre diferentes existências de um mesmo mundo fílmico, até mesmo porque aquele que havia visto a “primeira vez” também naturalmente já é “outro” depois do surgimento do recomeço narrativo. *Um espectador sobre o outro* espectador.

Nessa obra, um diretor de cinema visita uma pequena cidade para apresentar seu filme e encontra por acaso uma jovem pintora num templo budista. O desenrolar desastrado do encontro estabelece um desfecho amargo para o dia de flertes e bebedeiras dos dois. Mas na metade da duração, *Certo Agora, Errado Antes* recomeça literalmente, como novos créditos e uma variação do título, possibilitando que o mesmo encontro *reconteça* no mesmo lugar e que as situações de desenvolvam de outra maneira.

Quando o filme acontece duas vezes, Hong Sang-soo promove, então, uma ressonância total ao problema da vontade de verdade no cinema identificado por Deleuze como central para o surgimento das potências do falso, cristalizando a liberdade para todos os participantes do jogo: personagem, diretor e espectador. Um exemplo destacável é a cena reprisada em que o personagem é levado pela garota à casa de duas amigas, justamente o momento em que a incipiente relação dos dois começa a naufragar. Na primeira parte, Hong Sang-soo sugere que o zoom é uma questão de moral ao aproximar a lente da câmera ao rosto da mulher, visivelmente incomodada com a descoberta (a partir das perguntas indiscretas das amigas) de que o homem com quem ela flerta é casado. Toda a segunda parte nos dá a impressão de que o protagonista viu o resultado desastroso de sua desonestidade e resolveu agir de outra forma – ele diz à jovem, no jantar que antecede ao encontro com as amigas, que tem um relacionamento, filhos etc. A cena acontece no mesmo lugar, mas dessa vez o estado ético de todos leva o encontro ao completo absurdo. A jovem dorme em outro cômodo, enquanto o cineasta acaba fazendo um strip-tease para as duas amigas, que acabam completamente horrorizadas.



A reprise diferente da cena com as amigas da protagonista em *Certo Agora, Errado Antes*.

O resultado semelhante das duas cenas citadas anteriormente, quando uma situação harmoniosa termina em embaraço por diferentes caminhos (o da desonestidade e da sinceridade absolutas) não deixa de comentar a proximidade, mais uma vez, do *outro* e do *mesmo* no cinema que provoca a experiência da multiplicidade.

Retomando a tríade elencada pelo personagem do conto de Borges, notamos como o rascunho (voltaremos ao tema no fim do capítulo), por sua vez, torna-se uma característica imediata desses filmes “afirmativamente indecisos” porque a experiência de multiplicidade provocará sempre uma incompletude, a percepção de que não estamos

diante de uma forma definitiva. Os recomeços inesperados fazem com que a narrativa inicial permaneça inacabada. Podemos pensar naquilo que fica interrompido da primeira narrativa de *Antônio Um Dois Três*. Ou, para lembrarmos de uma obra analisada no capítulo anterior, quando, em *Cópia Fiel*, de Abbas Kiarostami, um homem e uma mulher que acabaram se conhecer tornam-se, a partir de um acontecimento, um casal de uma vida inteira, tudo aquilo que estava se desenrolando entre os dois num primeiro momento de intimidade fica suspenso. O mesmo pode ser dito das reticências narrativas na história de amor experienciada pelo soldado e pelo camponês em *Mal dos Trópicos*, ou da investigação sem desenlace sobre a identidade de uma das personagens em *Cidade dos Sonhos*. Pensando na metáfora de um pintor em ação, é como se ele deixasse uma obra sem finalização para criar uma variação da mesma imagem.

Em relação às contradições citadas pelo personagem do conto argentino, como já vimos no exemplo de Mouramateus, notamos como essas obras contemporâneas lidam de maneira não hierárquica com a multiplicidade apresentada. No universo de David Lynch, por exemplo, um personagem poderá ter duas identidades diferentes; uma atriz poderá viver uma história de ascensão e outra de ruína no mundo do cinema. Nos exemplos de Apichatpong, um casal de namorados poderá viver realidades quase opostas, uma marcada por um romantismo sereno e outra marcada por uma tensão erótica violenta; cenas quase idênticas poderão acontecer no ambiente de um hospital rural e de um hospital moderno de uma grande cidade. No de Abbas Kiarostami, um homem e uma mulher poderão ser dois recém-conhecidos e um casal que se reencontra depois de um tempo. Nos de Hong Sang-soo, uma turista francesa poderá ser uma famosa cineasta, a esposa de um executivo que não tem intimidade alguma com filmes e uma dona de casa divorciada em passeio a um balneário coreano; uma atriz pode reviver o encontro romântico que teve na ficção com o homem que supostamente inspirou esse personagem.

São apenas alguns exemplos entre tantos possíveis que assinalam o que chamamos de uma afirmação convicta pela contradição, no sentido de que nenhum desses filmes trabalham os recomeços como um problema a ser enfrentado pelos espectadores, ou seja, como algo que deverá ser investigado ou decifrado. Não se trata de um enigma calcado no “o que é, o que é” ou no “jogo de sete erros”, que determina uma narrativa verdadeira e outra falsa, mas em uma busca por provocar uma perturbação que desperta, como vimos acima, a fricção que surge entre as semelhanças e as diferenças, o cotejo vertiginoso do “uma sobra a outra”, que configura a experiência de multiplicidade.

## 2. UM MUNDO COM DOIS SÓIS

O cerne do capítulo *A Potência do Falso* é a investigação sobre o modo como o cinema moderno, em filmes realizados a partir do pós-Segunda Guerra, colocou em xeque a noção de verdade a partir da instauração de um novo estatuto da narração. “O tempo sempre pôs em crise a noção de verdade” (2007, p. 159), afirma Gilles Deleuze, desviando momentaneamente sua mira do cinema para encontrar uma correspondência teórica na história da filosofia. “Não que a verdade varie conforme as épocas. Não é o mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise. Essa crise eclode, desde a Antiguidade, no paradoxo dos ‘futuros contingentes’ (p.158/59) presente no trecho final do Ensaio de Teodiceia, já analisado neste capítulo.

O autor (p. 168) é bastante assertivo ao criar uma linha histórica: Orson Welles é o primeiro. O diretor de *Cidadão Kane* e *Verdades e Mentiras* (F For Fake, 1973) é aquele que faz a imagem ficar sob o poder do falso.

Há um nietzschianismo de Welles, como se ele tornasse a passar pelos principais pontos da crítica à verdade em Nietzsche: o “mundo verdadeiro” não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo. (DELEUZE, 2007, p.168)

A obra de Welles, identifica o autor francês, revela que um mundo verdadeiro supõe um homem verídico, ou seja, um homem que deseja a verdade. Mas esse homem, marcado por aquilo que o filósofo definiu como “estranhos móveis”, esconde em si *outro* homem. Deleuze busca a partir de uma análise da impossibilidade do julgamento – identificado de forma literal nas tramas de Welles (mas também nas de Fritz Lang) – para concluir, retomando a inspiração de Nietzsche (p. 168): “ao mesmo tempo que abolimos o mundo verdadeiro, abolimos também o mundo das aparências”.

Deleuze acompanha as diversas expressões das potências do falso no decorrer dos embates cinematográficos. Nos anos 1960, no reinado das *nouvelle vagues* espalhadas pelo mundo, destaca obras dos franceses Jean-Luc Godard, Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, mas também as do argentino Hugo Santiago, parceiro de Borges e Bioy Casares (p. 165): “por toda a parte as metamorfoses do falso que substituem a forma do

verdadeiro”. Há, todavia, um hiato natural entre a publicação do estudo, no exato ano em que a década de 1980 chegou a sua metade, e o surgimento das obras contemporâneas que estamos perscrutando, já em um momento posterior à morte do filósofo.

Entre esses dois momentos – a publicação de *Imagem-Tempo* e o surgimento de filmes como *Cidade dos Sonhos*, *Síndromes e um Século*, *Certo Agora*, *Errado Antes*, entre outros, identificamos um ponto de ligação, uma ponte entre diferentes tempos que pode ser percebida em uma filmografia abertamente inspirada nos falsários modernos, mas que expandiu seu desejo em relação à multiplicidade até o período contemporâneo. Falamos de Raúl Ruiz, diretor chileno que àquela altura, nos meandros dos anos 1980, já deixara de ser um exilado (saiu do país após o golpe de Pinochet, em 1973) e se tornara um cineasta nômade, um eterno viajante que colecionou aventuras em incontáveis territórios cinematográficos.

Nascido em 1941, com uma filmografia iniciada nos anos 1960, Ruiz é basicamente da mesma geração moderna que o quarteto analisado por Deleuze (Godard, Robbe-Grillet, Resnais e Santiago), mas ganhou um reconhecimento mundial em sua produção pós-exílio, especialmente a partir do final dos anos 1970. Uma incansável criação – foram mais de 120 filmes em 71 anos de vida – produzida entre as décadas de 1960 e 2010<sup>59</sup>, ou seja, que atravessa a ascensão e a queda dos Novos Cinemas, todos os momentos de crise da história recente do cinema (as evocações de mortes possíveis, o medo da televisão, do vídeo, do digital, o esgotamento centenário), mas também os novos momentos de inspirações contemporâneas, com o surgimento do mundo hiper conectado, a fabulação a partir do fragmento da era dos hiperlinks, o “pode- vir-a-ser” das realidades virtuais.

Miguel Marías, em uma passagem de um texto panorâmico sobre a obra de Ruiz intitulado “los senderos que se bifurcam”, destaca a relação do chileno com a ideia de multiplicidade:

Se algo define o cinema de Ruiz não é nem o cartesianismo, como tampouco o aristotelismo que inspira tanto a teóricos como a autores de manuais de como elaborar um roteiro, com sua insistência em diversas “unidades” às quais Ruiz preferia sempre diversas “multiplicidades”. (MARÍAS, 2012, p. 46)

A preferência pelas multiplicidades, na análise de Marías, faz com que o cinema de Ruiz (2012, p.20), “nos leva a ver, na realidade, ao mesmo tempo, dois filmes, um com os olhos e outro com a imaginação (...). O objetivo do chileno, destaca o pesquisador

espanhol, é sempre passar de uma história a outra, ou de um mundo a outro, para encontrar as pontes entre os distintos imaginários. Diante dos filmes de Ruiz, surge, para ficarmos com uma expressão usada por Mariás nesse mesmo texto, “uma aceleração vertiginosa no pensamento”<sup>60</sup>. Nesse aspecto, o “era uma vez, era outra vez” que Ruiz intensifica a partir da referência de diferentes gerações modernas (Welles, Robbe-Grillet). é transferido radicalmente ao espectador, que precisa justamente descobrir a ponte, o “uma sobra a outra”, existente entre esses mundos possíveis que são apresentados.

Com essa perspectiva, Mariás (p.30) observa como o cinema de Ruíz “pode modificar-se em uma direção estritamente imprevisível, às vezes até contraditória e paradoxal”. O autor espanhol argumenta que essa sucessão de acontecimentos narrativos é capaz de seduzir o espectador a um princípio radical de indeterminação em uma abordagem que remete ao impulso xerazadiano analisado no primeiro capítulo a partir dos desvios de rota de Mariano Llinás.

Cada giro inesperado, cada novo acontecimento, cada nova história que parece começar sem que a anterior – na qual estávamos – tenha sido concluída, cada revelação ou confissão de um dos seres fictícios que transitam pelo filme, e que a impulsionam a mudar de rumo, nos enche, em geral, mais de alegria do que de espanto ou desconcerto, pois logo teremos habituado a esperar de Ruiz e suas narrativas quase qualquer coisa, de modo que se esquece rapidamente a possível frustração que pode provocar a brusca e inesperada interrupção de uma linha narrativa diante da perspectiva de que nos introduzam uma nova, igualmente intrigante e pronto absorvente. (MARÍAS, 2012, P 37)

Há duas obras do período mais reconhecido da filmografia (1978-1985) de Ruiz que revelam uma relação vibrante com a questão da impossibilidade das potências do falso deleuziana, ao mesmo tempo em que destacam uma busca evidente pela multiplicidade.

A primeira delas é *A Vocação Suspensa* (*La Vocation Suspendue*, 1978), adaptada de romance de Pierre Klossowski, uma obra *de e sobre* querelas religiosas que apresenta a história de Jérôme, um padre suspeito de ser agente duplo que questiona sua vocação. A apresentação do filme (que remete ao modo como Borges introduzia documentos e citações inventadas em seus contos) faz referências a uma obra inexistente para amplificar os mistérios da obra real – a que vemos, feita por Ruiz no fim dos anos 1970 - após uma frase supostamente atribuída, na narrativa, a dois autores diferentes: Santo Agostinho e a Josef Stalin! (“em uma cidade sitiada, toda a dissidência é traição”)

---

<sup>60</sup> Aqui o autor espanhol faz uma referência assumida ao filme de Alfred Hitchcock para sinalizar a sua influência.

Intitulado ‘A Vocação Suspensa’, um filme que buscava promover a vocação sacerdotal começou a ser filmado em fevereiro de 1962. Visto que o filme foi roubado pela dissidência para ser usado na divulgação de suas ideias, os monges da ordem de *H* começaram outro filme com o mesmo título, mas com ideias totalmente opostas. Consciente da confusão que poderia causar a exibição de dois filmes de nomes iguais e ideias opostas, o provincial da Ordem de *A* ordenou a realização de um único filme. O presente filme resgata todos os pontos positivos presentes nos dois filmes anteriores. (SUSPENSA, a vocação. Direção: Raúl Ruiz, 1978)

O “uma sobre a outra” ruiziano aparece de uma maneira muito clara nessa premissa. Há dois filmes com o mesmo nome, mas concebidos de maneira oposta, e há a consciência de que a exibição dessas duas obras provocará uma perturbação. Não seria o efeito concretizado pelos filmes configurados dentro da ideia da experiência de multiplicidade, o perigo de entrar em contato com algo, para usar as palavras da apresentação de *A Vocação Suspensa*, simultaneamente “igual” e “oposto”? De qualquer forma, o texto introdutório sinaliza que esses filmes nunca foram exibidos, mas que houve um processo sintético que resultou em um terceiro filme, cuja montagem seria coerente em relação aos pontos positivos das duas obras.

O que se vê, no entanto, são dois filmes em um. Jérôme, o protagonista, (assim como outros personagens) é interpretado por dois atores, uma narrativa é colorida, a outra é em preto e branco. As cenas, vistas em sequência, respondem umas às outras – às vezes se repetem, muitas vezes se contradizem. Mesmo com o tal “resgate de todos os pontos positivos” anunciado na abertura, há um choque recorrente entre as duas obras que anula qualquer evidência de uma unidade narrativa. Somos obrigados a lidar com uma abordagem vertiginosa do “era uma vez, era outra vez” durante toda a projeção, já que cada cena recebe uma espécie de resposta com uma variação possível. Há um jogo incessante de *uma* (cena) *sobre outra* (cena) que faz a pesquisadora Christine Buci-Glucksmann (1987, p. 10) perguntar-se a respeito das “duas histórias e métodos de filmagem cruzados, alternadamente em preto e branco e depois em cores”, para concluir que se eles acabam se tornando apenas um filme, qual deles seriam?

Marias (p.37) menciona a obra como uma espécie de paradigma do cinema de Ruiz. Não é nem o caso, observa o autor espanhol, de propor cada cena como um filme autônomo, mas de uma sugestão mais radical: cada plano aparece como um filme autônomo. “A

diferente concepção do movimento, o enquadramento e própria natureza plástica (que pode ser neutra, pictórica, distorcida) de cada plano, cujo enfoque pode mudar radicalmente no plano seguinte”.



Os dois filmes em um em *A Vocação Suspensa*

A segunda obra de Ruíz que abre caminhos interessantes para a pesquisa foi realizado no mesmo ano: *A Hipótese do Quadro Roubado* (*L'hypothèse du tableau volé*, 1978). Nele, há o diálogo constante entre um narrador e um colecionador de obras de arte a respeito dos enigmas de uma série de pinturas e de um escândalo relacionado à alta sociedade francesa. Estabelece-se, em um passeio por diversas obras, uma ideia de cadeia narrativa – cada reflexão sobre a pintura é acompanhada por recriações cênicas, então temos uma espécie de jogo teatral disparado por uma imagem pictórica, que relaciona diferentes realidades a partir de conexões misteriosas. Em uma obra marcada por intenso impulso xerazadiano, dois narradores se revezam em um jogo de pergunta e resposta que engendra recriações cênicas, formatando uma relação singular entre teatro, literatura, pintura e cinema. A investigação sobre a arte, no fim, torna-se uma pequena coleção de histórias.



Entre as observações surgidas a partir das narrativas cênicas-pictóricas, em determinado momento surge um incômodo com uma imagem. O colecionador-narrador questiona-se a respeito da teatralidade de um dos quadros.

- Dizem que a encenação é teatral.
- Está claro, mas o que significa teatral?
- Os gestos?
- A disposição dos personagens?
- Não, absolutamente.
- O que vocês chamam teatral provém de um simples detalhe: a iluminação. Destes dois raios de luz, um entra pela janela da direita, o outro pela janela da esquerda. A pintura sugere um mundo com dois sóis.

(ROUBADO, a hipótese do. Direção: Raúl Ruiz. 1978)

Essa hipótese é refutada rapidamente pelo narrador, que explica – a partir da identificação de um espelho na imagem – a ilusão da dupla iluminação da cena. Mas só o fato da ideia ser exposta pelo personagem de Ruiz com uma tranquilidade libriana já é capaz de nos fazer pensar na existência de um mundo com dois sóis – mesmo que um deles seja simulado. Nos dois exemplos, notamos como Ruiz radicaliza a ideia dos mundos possíveis a partir de referências distintas. “Eram dois filmes” a dar conta de uma conspiração política; “eram dois focos de luz” a iluminar a pintura; Em *A Vocação Suspensa*; dois filmes que se contradizem o tempo todo; em *A Hipótese do Quadro Roubado*, talvez a imagem mais radical a respeito da ruptura com a vontade de verdade que Deleuze identificou nos falsários modernos: a suposição da existência de dois sóis que irradiam o mesmo planeta. O que Ruiz nos pede nessas duas obras é que descartemos quaisquer referências de unidade na tentativa de estabelecer relações com elas. Podemos pensar justamente na imagem desconcertante dos dois sóis que iluminam o mundo. Se já não há mais apenas uma grande e singular referência, como pensar as órbitas dos planetas e o movimento das coisas? Mas, notamos, há na obra de Ruiz a constante busca pela simultaneidade dessa multiplicidade. Os dois sóis literalmente coexistem, iluminam uma mesma cena ao mesmo tempo; assim como os dois filmes criados pelos religiosos são apresentados a partir de uma montagem paralela que promove um vai e vem contínuo entre as diferentes realidades fílmicas. Essa é uma característica que o situa ainda próximo

dos realizadores modernos que trabalharam a relação entre uma imagem/narrativa sobre a outra em uma abordagem que estabelece um entrelaçamento literal entre mundos.

Os filmes contemporâneos, destacamos, lidam com a multiplicidade a partir de outra referência. O “uma sobre a outra” necessariamente é apresentado com uma ordenação sequencial: uma depois da outra. Uma narrativa é interrompida (ou finalizada abruptamente) e então começamos a ver outra. Não há um retorno ou uma estrutura de vai e vem entre narrativas, uma proposição de um choque constante, uma montagem que insiste em uma estrutura de alternância de diferentes existências de um mesmo mundo. Configura-se, assim, não mais um atrito entre diferentes existências como um atrito de cenas, como vemos no exemplo de *A Vocação Suspensa*, mas como um atrito de narrativas.

\*\*\*

Na década de 1970, Jean-Luc Godard buscou a expressão “eram duas vezes” (“il était deux fois”) para ilustrar verbalmente suas novas pesquisas em *Número Dois* (*Número Deux*, 1975). O filme, marcado pela experimentação com o vídeo e a expectativa de ter várias telas simultâneas, nasceu da proposta do produtor Georges de Beauregard, que pediu a Godard que fizesse uma refilmagem de *Acossado* (*A Bout de Souffle*, 1960), seu primeiro longa-metragem, também financiado por ele. Logo o diálogo entre o voz-over e o texto na tela teorizará o novo formato (*Por que sempre perguntam se é uma coisa ou outra? Pode ser as duas de uma vez, às vezes. Sim, às vezes. - Sempre se diz... era uma vez. Por que nunca se diz eram duas vezes?*) Mais adiante, o mesmo *voice-over* responderá à própria pergunta: por que não o “e” no lugar do “ou”, um filme – ao mesmo tempo – pornográfico e político?

A chegada do vídeo no cinema de Godard abre uma possibilidade já sonhada nos tempos da película e antecipada pelas experiências com múltiplas telas e projetores nos anos 1960: “montar” várias imagens na mesma, trazer a contradição dos planos na relação criada pela montagem para dentro da imagem. Propor, num sentido literal, a ideia de uma imagem sobre a outra imagem. Em *Número Dois*, especificamente, situações são duplicadas, contrastadas, surgem informações complementares ou contraditórias. O espectador é obrigado a se relacionar com o múltiplo para absorver as provocações a respeito de questões de classe, de gênero e de cinema. “Deux (dois) é ‘ao mesmo tempo’,

é a conjunção ‘e’, é o cinema e o vídeo, o homem e a mulher, as crianças e os pais, a fábrica e a paisagem, o sexo e a política, o som e a imagem”, observa Philippe Dubois (2004, p.227), que dedicou uma série de ensaios ao filme de Godard e à relação entre o vídeo e o cinema. Ele completa:

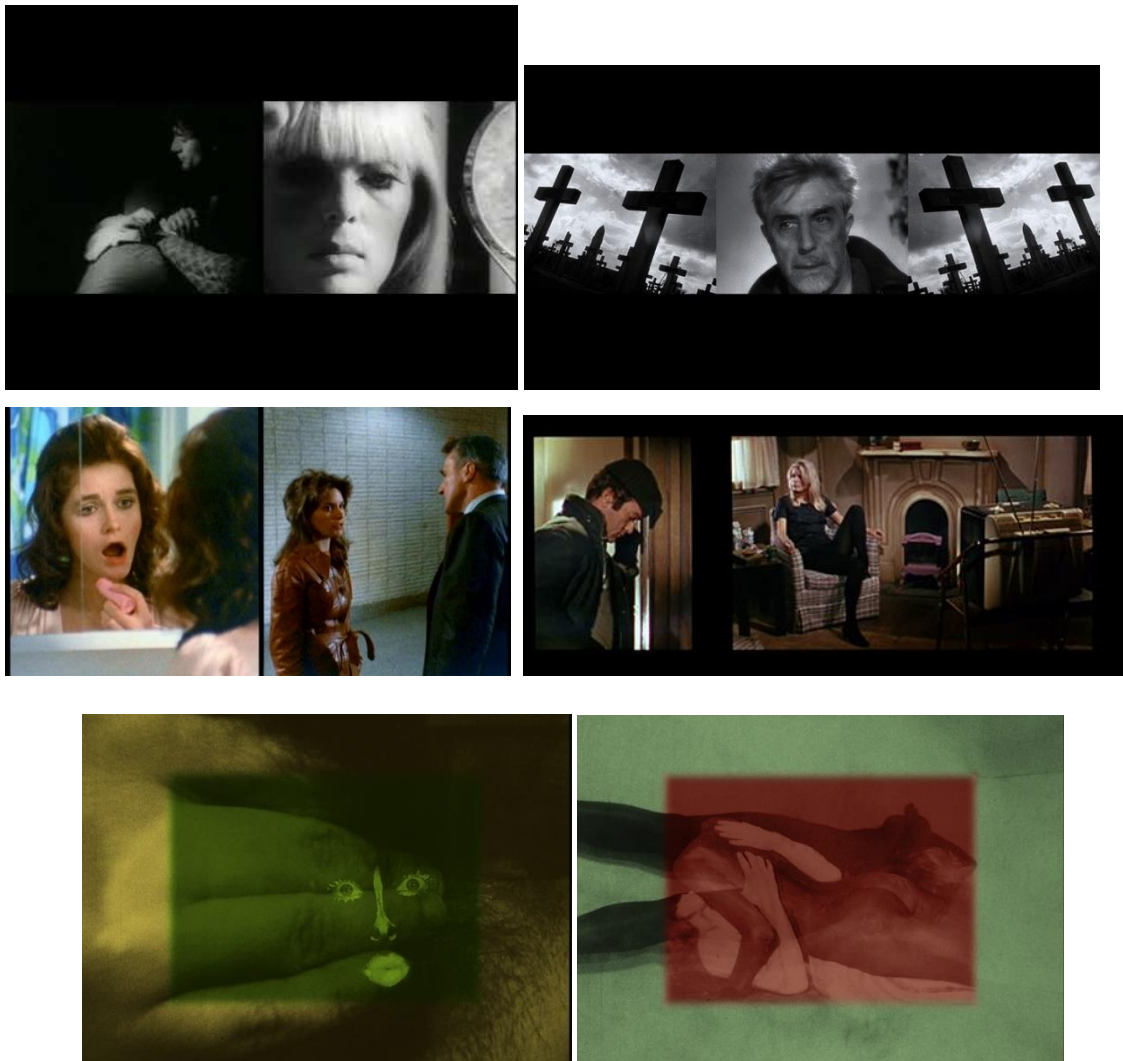
A verdadeira profundidade do filme é determinada não pela pertinência dos elementos visuais, sonoros, discursivos ou ficcionais que o constituem, mas pelo jogo de conexões, paralelismos e interferências que Godard instaura entre cada um deles, e que o espectador é convidado a reconhecer e praticar. (DUBOIS, 2004, p. 227)

Há, importante destacar, outras experimentações importantes com as telas múltiplas anteriores ao trabalho com o vídeo nos anos 1970. Na década de 1960, surgem filmes como *Chelsea Girls* (1966), de Andy Warhol, em que podemos acompanhar ao mesmo tempo e continuamente duas cenas interpretadas pelas *superstars* da Factory nos quartos de um mesmo hotel; como *Argila* (1969), de Werner Schroeter, em que vemos a mesma ação em tela dupla, apenas com a diferença nas cores, no tempo e na inversão espelhada. Antes mesmo das realizações experimentais dos anos 1960, Abel Gance, um dos grandes nomes da vanguarda francesa dos anos 1910 e 1920, trabalhou ao lado da jovem Nelly Kaplan no projeto chamado *Magirama* (1957), uma remontagem da versão dos anos 1930 de *J'accuse* (1937) que experimentava a projeção em tela tripla. O recurso, destaca Élodie Tamayo (2017, p. 73), “assume plenamente essa dimensão apocalíptica pela coexistência, a concatenação e a recapitulação dos tempos (...) com os contrapontos de três projeções simultâneas”.

Cabe ressaltar, também, o trabalho com o split-screen (a tela dividida) dentro do cinema americano dos anos 1960, como em *O Homem que Odiava as Mulheres* (*The Boston Strangler*, 1968), de Richard Fleischer. Dubois (p. 203) sublinha o modo como o recurso oferece o dom da ubiquidade ao espectador: “estamos em vários lugares ao mesmo tempo, vemos os mesmos lugares de diversos pontos de vista ao mesmo tempo, estamos em momentos diferentes no mesmo lugar”. Brian De Palma, um dos grandes mestres do uso do split-screen, já buscava um método no início da carreira em uma obra experimental, *Dionysus* (1970), na qual mostrava simultaneamente duas ações: em uma tela, a encenação de uma peça de teatro de vanguarda; na outra, a reação do público. O uma sobre a outra é redefinido, nessa abordagem, como um “uma imagem ao lado da outra”.

Outra experiência importante nesse sentido é o marco do cinema underground americano realizado pela jovem Barbara Rubin, *Christmas on Earth* (1963). Nele, a diretora evoca

literalmente a ideia do “uma imagem sobre a outra” a partir de um dispositivo de exibição inovador: dois projetores funcionam ao mesmo tempo e criam uma sobreposição de telas e de imagens, emaranhando cenas de orgias psicodélicas. A posição dos projetores faz com que os limites de cada quadro sejam respeitados, sustentando a percepção do espectador de que há uma imagem sobre a outra sendo vistas simultaneamente.



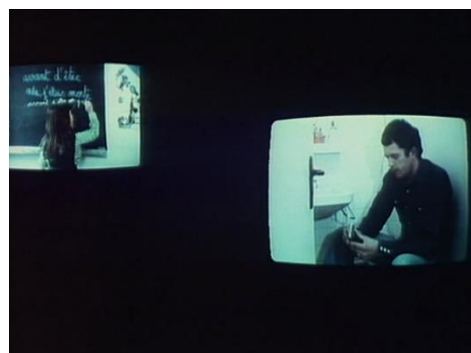
A simultaneidade de imagens nos filmes de Andy Warhol, Abel Gance e Nelly Kaplan, Brian De Palma, Richard Fleischer e Barbara Rubin.

Outra obra que antecipa a experiência de Godard nos anos 1970 é *We Can't Go Home Again* (1973), o filme derradeiro de um de seus heróis malditos de Hollywood, Nicholas

Ray, apresentado pela primeira vez em versão incompleta no Festival de Cannes de 1973. Filmado em 35mm, 16mm, super 8, 8mm e em vídeo, com um trabalho radical de sobreposição de telas, a obra aborda a própria experiência do diretor com os alunos do Harpur College, em Nova York, na tentativa de realizarem um projeto coletivo experimental.



*We Can't Go Home Again* (1973)



*Número Dois* (1975)

João Bénard da Costa, um dos grandes entusiastas do canto dos cisnes de Ray, recorda uma esclarecedora declaração do diretor ao crítico Bill Krohn, a respeito da utilidade dramática da simultaneidade em diferentes zonas da tela:

(...) assim há uma informação suplementar, que muitas vezes é periférica ao nosso pensamento. Nosso pensamento não avança em linha reta. Existem outras associações que se fazem ao mesmo tempo e foi por isso que me servi das telas múltiplas”. (...) Ver ou não ver, isso não é importante. O importante é dar uma impressão compósita. (RAY em BÉNARD DA COSTA, 2011, p.254)

Novamente, encontramos a ideia da simultaneidade de elementos heterogêneos. Benard da Costa (p. 255) conclui que a, partir desse procedimento, Nicholas Ray consegue abrir a quarta dimensão do cinema, aquela referente ao absoluto imaginário: “dispersar as linhas retas em linhas curvas, cruzando temas centrais com laterais, sem se decidir pela centralidade ou pela lateralidade (cada qual é livre de ver o que quer)”. Um paralelo, nota-se, ao que Marías encontra a partir da liberdade provocada pela multiplicidade na obra de Raúl Ruiz, que leva o espectador a ver dois filmes ao mesmo tempo, um com os olhos e outro com a imaginação.

Os questionamentos em relação a reelaboração da imagem no que diz respeito a sua dimensão singular, trazem à tona a ideia de que a referência de unidade não consegue

mais abrigar a complexidade do mundo e da linguagem. Ecoam, assim, os pensamentos contemporâneos de Jean-François Lyotard (1987) a respeito da insuficiência do grande relato diante do contexto pós-68 em suas proposições sobre a condição pós-moderna. Nessa perspectiva, Dubois (p. 294) destaca um *voice-over* de fôlego teórico em *Aqui e Acolá* (Ici et ailleurs, 1976), filme seguinte de Godard, já em parceria com Anne-Marie Miéville, que mantém a experimentação com o vídeo e as telas múltiplas:

Qualquer imagem cotidiana fará assim parte de um sistema vago e complicado onde o mundo inteiro entra e sai a cada instante. Não há mais imagens simples, o mundo inteiro é demais para uma imagem. São necessárias várias imagens, uma cadeia delas.... (ACOLÁ e aqui. Direção: Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, 1976)

A premissa de Godard e Miéville nessa obra repercute, sem sombra de dúvidas, todo o processo de complexificação que o cinema atravessou desde o pós-guerra. A ideia de que não há mais imagens simples, a necessidade de que haja várias imagens para que o cinema possa estabelecer uma relação com o mundo, naquele contexto, justifica as experimentações com a simultaneidade de imagens (e, conseqüentemente, de ideias) no período em que os realizadores abraçaram a produção em vídeo. Mas podemos observar como esse processo já vinha sendo desenhado há algumas décadas. Retomamos o grande inaugurador da potência do falso, Orson Welles, e lembremos da revolução identificada em *Cidadão Kane* em relação à construção visual, valendo-se da profundidade de campo para apresentar mais de uma ação simultânea no quadro. Ora, já não está aí o germe de toda a busca intensificada nos anos 1960 e 1970 pela reconfiguração das imagens a partir do signo da multiplicidade? Em *Cidadão Kane* vemos, para retomar a referência do “e” evocada pelo *voice-over* de *Número Dois*, de Godard, a criança que brinca na neve e os pais que negociam o seu destino; o jornalista que telefona para o chefe e a ex-esposa de Kane, às lágrimas, sendo servida pelo garçom em sua mesa etc. Sem o recurso do vídeo, da sobreposição de telas ou do *split-screen*, Welles já trabalhava a ideia de que uma imagem poderia conviver com outra a partir da simultaneidade de acontecimentos diferentes na mesma imagem.



A simultaneidade de ações no mesmo plano em *Cidadão Kane*

\*\*\*

Todos esses embates a respeito da multiplicidade, entre abordagens que buscam uma simultaneidade e uma sequencialidade, repercutem problemas que os primeiros filmes já traziam, de uma maneira absolutamente consciente, a respeito do modo como as ações poderiam ser eternizadas na imagem cinematográfica. Mesmo em um período considerado pré-narrativo, esses filmes já demonstravam uma consciência interessante: antes de mergulhar nas interrogações sobre os modos como cinema poderia (ou deveria) narrar histórias, era preciso responder outra: *o que* deve (ou pode) existir na imagem?

Recorremos novamente a André Bazin, agora a seu célebre ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, publicado originalmente em 1944. Sua análise tem como ponto de partida a relação delicada que a humanidade e suas criações artísticas têm com a morte: “uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamento como um fato fundamental de sua gênese” (p. 27). Bazin observa como a religião egípcia era orientada no sentido da luta contra a morte e encontrava um conforto na sobrevivência material do corpo humano. “...satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo”. Ao introduzir a duração no instante do real capturado pela fotografia, o cinema tornava-se – segundo Bazin (p. 33) – “uma múmia da mutação”. “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração”. A imagem estabelecida por Bazin revela um dos paradoxos mais ricos da arte dos filmes: ser, ao mesmo tempo, uma múmia, ou seja, algo que está fixado, e uma duração, ou seja, algo que está em constante transformação.

Identificamos uma continuidade à reflexão baziniana em um filme de um dos seus mais irrequietos discípulos, em uma das citações mais repetidas e incompreendidas que surgiram no ventre do modernismo cinematográfico, a década de 1960. Em uma cena de conversa entre o protagonista e a personagem de Anna Karina em *O Pequeno Soldado* (*Le Petit Soldat*, 1961), de Jean-Luc Godard, surge a famosa máxima: “a fotografia é a verdade; o cinema é a verdade vinte e quatro vezes por segundo”. O comentário refere-se ao processo mecânico que cria a impressão de realidade na experiência retiniana do espectador durante a projeção cinematográfica, e a reflexão, em uma análise apressada, pode sugerir que o cinema é capaz de apresentar uma “super verdade”, ainda mais se estabelecermos de forma literal a relação com a afirmação sobre a fotografia apresentada pelo personagem. Mas devemos nos questionar: o que sobra da verdade quando ela é multiplicada vinte e quatro vezes no instante de um segundo? O comentário godardiano, nesse sentido, acompanha, sob um ponto de vista técnico e filosófico, o paradoxo ontológico identificado por Bazin a respeito da imagem cinematográfica: a multiplicação da realidade é responsável pela reprodução da realidade em sua aparência mais fiel. Eis a contradição que nos entusiasma no sentido da multiplicidade: para surgir a múmia no cinema que Bazin evoca, é preciso haver uma sequência de vinte e quatro múmias!

O paradoxo nos leva de alguma forma à grande perplexidade introduzida por Jorge Luis Borges logo na primeira página de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, o conto inicial de sua obra-prima *Ficções* (p.13) que aventa a possibilidade da coexistência de diferentes mundos no lugar de uma realidade única: “um dos heresiarcas de Uqbar declarou que os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número dos homens”. O conto segue com a descoberta de linguagens, países, universos imaginários e grandes conspirações, mas ficamos apenas com a questão primeira: a da multiplicação. O que pensariam os heresiarcas de Uqbar da arte cinematográfica? Podemos deixar de lado o problema da multiplicação como reprodução a partir da copiagem dos filmes (a questão da cópula) e fiquemos com a questão da imagem construída a partir de uma verdade multiplicada. A multiplicação que está na base tecnológica (e, na perspectiva baziniana, ontológica) do cinema é extremamente perversa porque há uma realidade multiplicada que, simultaneamente, é capaz de simular uma unidade em razão da velocidade na qual ela é projetada.

Não por capricho dos historiadores mais atrevidos, identifica-se o dilema entre o múltiplo e o uno, entre o finito e o infinito, já nas primeiras reviravoltas mais intensas da arte



cinematográfica. Há muitas coisas que acontecem no cinema entre Lumière e Méliès: a introdução de uma *mise en scène* adaptada de uma certa expressão teatral, a percepção de que a imaginação pode transbordar os limites dentro de um filme, a relação metalinguística com outras artes ilusórias, como a lanterna mágica, o teatro de sombras e a fotomontagem, mas uma das mais notáveis transformações que surge ainda na virada do século vinte é que, em nossa compreensão, há menos coisas para ver nos filmes de Méliès em relação ao que pode ser visto nos filmes dos Lumière. Logo em suas primeiras primaveras, o cinema reduz a possibilidade de uma multiplicidade (o do movimento do mundo que se abre em frente à câmera) a uma verdade singular (a imaginação do homem do fim do século dezenove transformada em pequenas narrativas organizadas em torno de um único acontecimento<sup>61</sup>).

Para entender a diferença básica que existe entre Lumière e Méliès no contexto desta investigação, basta fazermos essa pergunta: quantos movimentos há para ver nos filmes de um e de outro? Seria ingênuo pensar um em termos de documentário e outro em termos de espetáculo, essa história já foi revista inúmeras vezes. A abertura do portão, flagrada na terceira versão de *A Saída dos Operários da Fábrica* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895), o filme inaugural dos Lumière, não pode ser vista como a abertura da cortina de um palco que revelará não o truque do prestidigitador, mas esse espetáculo desconcertante: o movimento – espontaneamente múltiplo e contraditório – do mundo?

Se buscarmos um filme emblemático de Méliès, que já apresenta uma consciência metalinguística notável, como o *Lanterna Mágica* (*Lanterne Magique*, 1903), percebemos a diferença entre os dois nesse sentido da relação do uno e do múltiplo para a configuração da imagem cinematográfica. No filme, dois palhaços preparam algo que se assemelha muito a um projetor de cinema: é a lanterna mágica, inventada no século XVII, um dos predecessores do cinematógrafo dentro da premissa de um espetáculo de ilusões. De repente, uma luz branca é disparada e algumas imagens são projetadas (um casal que se beija em destaque). Há, em uma análise mais imediata, dois movimentos diferentes simultâneos: a imagem projetada e os palhaços que assistem à projeção e fazem brincadeiras. Mas, olhando com atenção, notamos que os palhaços não querem exatamente competir com aquelas imagens: eles riem e comentam as cenas, sua atenção

---

<sup>61</sup> Influenciado por Henri Langlois, Godard traz essa questão através de um personagem de *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967) e afirma que Méliès era um jornalista, porque documentava a imaginação do homem daquele tempo, e Lumière era um pintor, porque estava interessando em olhar o mundo.

é absoluta, e mais, fazem gestos apontando para a imagem projetada, como se pedissem para que o espectador também olhasse a cena. Méliès, dessa forma, coloca dentro da cena a ideia típica do seu cinema, a do “fazer olhar”. O filme segue e de repente a lanterna mágica se abre e surge um grupo de garotas vestidas de bailarinas. Podemos esperar o caos, já que agora há uma pequena multidão de corpos no quadro, mas o que surge, na verdade, é uma dança extremamente coreografada, inclusive com um espaço central preservado para que a dançarina principal do número apresentado apareça destacada. Apesar da promessa anárquica e do tom delirante do filme, todos os elementos em quadro se harmonizam para que o espectador veja exatamente aquilo que o diretor quer: apenas uma ação de cada vez – *era uma vez*.

O cinema, para Lumière, pode ser essa porta que abre e permite que o movimento do mundo seja visto em sua multiplicidade caótica. Para Méliès, o cinema é essa imagem projetada que nos diz exatamente qual é a unidade de ação que devemos ver. Nessa relação, reside a problemática da multiplicidade da imagem no primeiro cinema. Pois a organização cênica que determina o que será visto pelo espectador, uma característica dos filmes de Méliès, não deixa de ser um primeiro movimento de limpeza na arte cinematográfica, processo destacado por Jean-François Lyotard em *O cinema*, ensaio publicado em 1973.

O cinematógrafo é a inscrição do movimento. Movimentos de todos os tipos, por exemplo, no plano, os dos atores e dos objetos móveis, das luzes, das cores, do enquadramento, do foco (...). Uma multidão de móveis, possíveis candidatos à inscrição na película” (LYOTARD, 1973, p. 219).

A determinação do olhar que ganha corpo nas obras de Méliès, compreendida dentro dessa perspectiva, surge como um processo de limpeza para que o espectador consiga visualizar com mais clareza o objetivo daquele que narra<sup>62</sup>, mas naturalmente representa uma inevitável análise minuciosa de quais móveis serão inscritos na película. Novamente, lembrando da investigação do primeiro capítulo sobre o cinema das primeiras décadas: a possibilidade de *mil e um* torna-se a definição de um *uno*; uma história, um personagem, uma narrativa, uma ação que deve ser acompanhada.

---

<sup>62</sup> O questionamento que os filmes de Lumière apresentam já nas primeiras noites do cinema, em contrapartida, são extremamente sofisticados: *é possível que a narração do mundo seja a imagem deste próprio mundo?*



A abertura da porta/cortina e o espetáculo das ações múltiplas em *A Saída dos Operários da Fábrica*



O olhar dirigido em *Lanterna Mágica* de Méliès (1903)

Ainda dentro da questão do uno e do múltiplo da imagem do primeiro cinema, é interessante perceber um raro momento em que Méliès introduziu um plano lumièriano, ou seja, aberto à multidão dos móveis, em uma filmografia tão rígida dentro de uma expectativa cênica. Foi em *O Caso Dreyfus* (*L'affaire Dreyfus*, 1899), justamente um filme que busca uma representação realista para tentar provar a inocência do capitão francês Alfred Dreyfus, injustamente preso sob a acusação de espionagem. Mesmo utilizando a inspiração de fotografias, uma matriz diferente considerando a relação de

Méliès com os antecedentes ilusionistas do cinema, a obra mantém a lógica cênica de trabalhar uma ação única em cada sequência. Há apenas um momento em que essa configuração de encenação se desarma de modo desconcertante: quando surge repentinamente um mafuá dos jornalistas que brigam durante uma coletiva de imprensa. Nessa cena, Méliès recorre a um enquadramento tipicamente lumièriano, fugindo da frontalidade costumeira de seus filmes, e situa o espectador não mais diante de um palco, num espaço afastado da ação, mas dentro dela, em meio à bagunça. Os movimentos múltiplos e contraditórios tomam conta da imagem nessa cena caótica e a desorientação do olhar, mesmo que num momento breve, torna-se possível no cinema de Méliès. O que era uma ação (jornalistas fazendo perguntas a um chefe da polícia) torna-se uma multiplicidade de ações simultâneas em meio à desordem. Ou seja, Méliès percebe que o cinema dos Lumière, mais do que um capítulo superado da história do cinema, é uma ferramenta estética para que se possa encenar um tipo específico de situação que exige uma referência de multiplicidade.



Os dois momentos distintos em *O Caso Dreyfus* de Méliès: a encenação típica com enquadramento frontal e organização cênica rigorosa e a desordem dos jornalistas que remete à liberdade dos movimentos contraditórios dos filmes dos Lumière.

Nesse sentido, Méliès talvez tenha sido o primeiro lumièriano consciente, mas a relação da multiplicidade e da desordem no primeiro cinema nos leva a outro filme importante a trabalhar a relação entre o olhar e o caos: *Tom, Tom, the Piper's Son* (1905), de Billy Bitzer<sup>63</sup>. Encarado durante muito tempo como um mero exemplar da forma primitiva de

---

<sup>63</sup> Esse filme valioso será resgatado, em 1969, pelo cineasta experimental Ken Jacobs, em *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969), um longa-metragem todo dedicado ao que pode ser visto na multidão presente na

pensar o cinema, especialmente por causa da confusão visual, esse pequeno filme traz uma reflexão metalinguística sofisticada, tendo como modelo representações visuais, para pensar a referência da multidão de móveis da arte cinematográfica e de como isso repercute na questão do olhar. No filme, um personagem rouba um porco que está exposto numa feira pública de uma aldeia. Logo ele será perseguido pela multidão furiosa. O que é mais impactante nessa obra – e que durante muito tempo foi criticado negativamente – é que há tantas coisas para ver no quadro que é praticamente impossível perceber o flagrante exato do roubo do porco.



A confusão visual na imagem de *Tom, Tom, the Piper's Son*

Flavia Cesarino Costa destaca a cena em seu estudo sobre os primeiros cinemas e assinala (2005, p. 134) como o teórico Noel Burch observou que esse plano amplo e cheio de detalhes, povoado por pequenas multidões e ações simultâneas, era a marca registrada do que ele chamava de “modo de representação primitivo”. Esses quadros, o autor destaca, parecem exibir uma “leitura topológica” para que se compreendam suas múltiplas ações simultâneas. Costa comenta como tais imagens, hoje, parecem extremamente confusas, já que o espectador está acostumado com uma linguagem visual que privilegia a linearidade e a centralização.

A autora, a partir das reflexões inaugurais de Burch sobre o filme, afirma que o plano inicial do roubo do porco deve ter sido encarado como um “erro” para a geração posterior a Griffith: “a historiografia clássica também deve tê-lo visto como confuso e improvisado, incapaz de tornar visível a ação principal”. A imagem, nesse pequeno filme, favorece um

---

imagem de Bitzer. Jacobs, um dos grandes nomes do cinema experimental dos Estados Unidos, vai recuperar esse filme de uma forma alucinada, desconstruindo a imagem principal em uma imensidão de detalhes que vão e voltam e conseguem, ao mesmo tempo, proporcionar uma sensação de vertigem diante da imagem e de consciência do todo que pode ser visível no caos apresentado no filme de 1905.

princípio de indeterminação bastante radical. Por que não pensá-lo, portanto, quase em termos didáticos, como um filme que provoca a ideia de que a imagem cinematográfica, essa imagem ontologicamente marcada pelo signo da multiplicidade, é capaz de mostrar justamente o movimento incessante dessa multidão de móveis.

#### **4. O ESPLENDOR DO ERA OUTRA VEZ...**

Os escritos de Sergei Eisenstein (2002) a respeito da montagem (“o grande nervo cinematográfico”) podem auxiliar a compreensão das diferenças entre o modo como o “uma sobre a outra” aparece no período contemporâneo e nos filmes modernos. Uma das grandes defesas do teórico e realizador soviético era a do choque entre os planos para que houvesse um despertar intelectual do espectador. Em anos pós-revolucionários, interessava a Eisenstein que o público tomasse consciência do aspecto ideológico daquilo que estava sendo exposto, como descrito em seu manifesto *Montagem de Atrações* (1983 p. 189). Interessa-nos, todavia, a ideia de que a atração “se baseia exclusivamente na relação”. Encontramos, já, uma palavra mais adequada à abordagem contemporânea: em relação.

A ideia de conflito é básica no pensamento cinematográfico de Eisenstein, como podemos notar em outro texto essencial, *Fora de Quadro*. Nele, o autor anuncia (p. 52): “a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes”. É dessa forma que o cinema encontra o potencial para desnaturalizar a aparência de movimento. Segundo o soviético (p. 53): “cada elemento sequencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória”. Enquanto Godard, Ray e outros que buscaram a simultaneidade dos anos 1960 e 1970 radicalizam esse aspecto da percepção para justamente provocar uma ruptura nesse sistema (inclusive forçando o espectador a perceber que está diante de uma imagem), os contemporâneos preferem a operação eisensteiniana da desnaturalização da percepção contínua. A diferença é que não estamos falando mais da relação entre duas imagens, de um problema de montagem, mas de uma relação entre duas ou mais narrativas que existem dentro de um mesmo filme. Poderíamos chamar: *narrativa de atrações*.

*O Filme de Oki*, obra que Hong Sang-soo lançou em 2010, coloca em cena de maneira explícita a relação de perturbação provocada pela experiência de multiplicidade e organiza, a partir de um filme dentro do filme, uma espécie de montagem de atrações, um vai e vem contínuo entre diferentes realidades, a partir de algo que originalmente se apresentou a ela como uma narrativa de atrações. Nas primeiras três narrativas, todas com pontos de vista masculinos, vemos diferentes configurações de um triângulo amoroso vivido entre Oki, a personagem título, e os dois homens. Na quarta, justamente intitulada *O Filme de Oki*, acompanhamos um filme realizado pela personagem Oki com a intenção de compreender uma experiência que ela viveu: dois encontros com homens diferentes – um mais velho e outro da sua idade (interpretados pelos mesmos atores das três narrativas anteriores) – que ocorreram com dois anos de diferença, mas na mesma estação do ano, o inverno, em um mesmo lugar, o Monte Acha.

O exercício proposto pela personagem do filme de Hong é o de colocar lado a lado, através de uma montagem paralela, as narrativas com os dois homens naquela montanha. Ela deseja compreender, assim, “a culpa e a emoção de andar esse *mesmo* caminho com dois homens *diferentes*”. Oki começa a descrever as situações que viveu com os dois, pontuando as diferenças e as semelhanças de cada acontecimento: na primeira, o homem mais velho foi ao guichê do estacionamento sozinho e Oki ficou esperando; na outra, Oki e o homem mais novo foram juntos ao guichê. Na primeira, Oki e o homem mais velho pararam a caminhada e observaram as esculturas de veados de madeira; na outra, Oki e o homem mais jovem passaram direto e não deram atenção às obras; e assim por diante.

No fim desse filme-experiência, Oki conclui, sem disfarçar a frustração: “as coisas se repetem com diferenças que não consigo entender”. Importante trazer esse filme neste momento da pesquisa para justamente abordar o fracasso na tentativa de hierarquizar de alguma forma os diferentes mundos. A personagem Oki, nota-se, experienciou em sua vida uma situação de recomeço narrativo – um passeio com outro homem por um mesmo lugar em uma mesma estação do ano, que acentuou o incômodo diante de algo que “se repetiu com diferenças”. E para compreender esse acontecimento, criou um exercício cinematográfico que estabelece um jogo comparativo: com o homem velho isso aconteceu dessa maneira, com o homem novo de outra etc; mas logo fica claro que essa relação de contraposições não consegue dar conta da experiência de multiplicidade provocada pela fricção entre um *diferente* e um *semelhante* porque justamente tenta

transformar os diversos mundos e seu consequente “acervo indeciso de rascunhos contraditórios” em uma narrativa única.



As duas narrativas semelhantes e diferentes em *O Filme de Oki* de Hong Sang-soo

Nesse reencontro com algo que não é o mesmo, é possível ver também o que não foi visto naquilo que já tinha sido visto. Retomando *Antônio Um Dois Três*, o longa-metragem de Mouramateus analisado anteriormente neste capítulo, isso fica evidente: no seu jogo narrativo, as releituras reconfiguram o universo apresentado sem jamais anular o que foi visto, mas cada recomeço introduz um novo elemento narrativo ao filme que aparentemente não estava lá (no primeiro, é o teatro; no segundo, a referência de Dostoievski) e que será revisitado no recomeço seguinte. O reencontro com algo que é diferente impõe a vertigem – e o surgimento de novos elementos nos faz perguntar se aquilo tudo já não estava lá. Será que a arte do teatro, o sonhador das Noites Brancas, as dificuldades financeiras, não estavam presentes desde o início? Quando, por exemplo, a briga com o pai é revisitada no ensaio teatral, surge um desejo natural de pensarmos a relação entre as duas cenas. Relacionando essas duas imagens num sentido distante da vontade comparativa do exercício de Oki na obra de Hong, é interessante perceber como a teatralidade literal da segunda, revela uma teatralidade latente na primeira cena – que num primeiro momento talvez não seja tão perceptível em razão de estarmos acompanhando diálogos e não um texto; uma narrativa e não uma representação de uma narrativa; o cortar de uma laranja e não uma ação com um objeto cênico. A segunda



narrativa do filme de Mouramateus é capaz de revelar ainda mais a ficcionalidade da primeira e de escancarar o que estava implícito nas cenas: o teatro.



O desdobramento da cena briga do filho com o pai em *António Um, Dois, Três*.

\*\*\*

No percurso deste capítulo, atravessamos décadas da história do cinema para compreender de que maneira a ideia de “uma sobre a outra” acabou condicionada, especialmente no contexto dos anos 1960 e 1970, à referência da simultaneidade. Retomando a definição de Deleuze a respeito da problemática da compossibilidade, nesses casos fazia-se questão de que os diferentes mundos literalmente coexistissem ao mesmo tempo – e em muitos casos: na mesma imagem! Podemos rememorar a descrição do livro-labirinto mencionado no conto de Borges, que indica a possibilidade do surgimento de outro mundo com a virada de uma página. Nesses filmes que aproximam a multiplicidade e a simultaneidade num sentido literal, em uma hipotética comparação com a multiplicidade literária sugerida pelo personagem da obra, é como se os diferentes mundos pudessem conviver em uma mesma frase. Provoca-se, naturalmente, uma perturbação diferente à que observamos a respeito da experiência de multiplicidade no período contemporâneo.

A estrutura sequencial que minimiza a vertigem da simultaneidade, essa impressão um tanto alucinatória de que há mundos diferentes em uma palavra (no caso do cinema, em uma imagem, ou de um plano a outro), é justamente o elemento que favorece a possibilidade de perceber claramente, com a lucidez de espectador que não delira, a interrupção de uma narrativa (ou, para mantermos o exemplo de Borges, da existência de um mundo) e o recomeço de outra. Nos exemplos que vislumbram a simultaneidade, com

a sobreposição literal de narrativas e de imagens, como nas obras realizadas nos anos 1960 e 1970<sup>64</sup>, a percepção de que há diferentes existências de um mesmo mundo é, de alguma forma, atrapalhada, porque torna-se difícil, inclusive, discernir qual é o mundo que está diante de nós.

Os filmes contemporâneos que provocam a experiência de multiplicidade apresentam a perturbação matricial – um mesmo mundo pode existir de uma maneira diferente –, justamente porque nos fazem perceber com muita clareza o momento de metamorfose, a passagem de um mundo ao outro. É como se ocupássemos o lugar de Sexto, personagem de Leibniz que tem a chance de conhecer todos os mundos possíveis sem que eles estejam misturados, com a essencial diferença: diante deles, não é necessário fazer escolhas, determinar uma referência central, o topo da pirâmide.

O esplendor do “era outra vez”, apontamos, intensifica todas essas particularidades dos filmes que provocam a experiência de multiplicidade no período contemporâneo por uma razão principal. Percebe-se, com absoluta clareza, que o recomeço narrativo, a existência diferente de um mesmo mundo que se impôs de uma maneira inesperada, não mais provoca, no jogo paradoxal do “uma sobre a outra” estudado até então, a impressão de que estamos diante de um reencontro com algo novo, de um rever o não visto. Em contraste, chegando ao fim dos caminhos, podemos redesenhar a questão matricial: uma mesma imagem pode existir de uma maneira diferente?

Depois desse movimento de retorno às multiplicidades simultâneas, reencontramos o período contemporâneo e vislumbramos dois filmes lançados nos últimos anos, a princípio muito semelhantes aos que introduziram este capítulo, ou seja, calcados em recomeços narrativos que dividem a obra em duas partes, mas que apresentam uma radicalidade particular: *O Tango do Viúvo e seu Espelho Deformante*, filme iniciado por

---

<sup>64</sup> Já vimos, no capítulo anterior, que há obras anteriores ao período contemporâneo que lidam com recomeços narrativos e antecipam, de maneiras próprias, aquilo que identificamos com a experiência de multiplicidade no cinema contemporâneo. Estudamos, por exemplo, *Um Corpo que Cai* e *Psicose*, de Alfred Hitchcock, *Persona*, de Ingmar Bergman, *O Mágico de Oz*, de Victor Fleming. Outros filmes poderiam ser mencionados, como *Quick Billy*, de Bruce Baillie, que promove um notável recomeço ao interromper seu fluxo natural de imagens sobrepostas e abstratas e iniciar, no último rolo, uma espécie de recriação experimental de um western silencioso. Ou *Uma História Suja*, de Jean Eustache, com literalmente reprise a sua narrativa em outro contexto: a encenação de um ocorrido, o momento em que um ator narra uma história pornográfica para um grupo de amigos, recomeça a partir do próprio ocorrido, o modelo dessa encenação, a filmagem do momento em que um homem narra essa mesma história, com as mesmas palavras, aos amigos.

Raúl Ruiz em 1967 e finalizado no novo século por Valeria Sarmiento, e *Ostinato*, de Paula Gaitán. Os dois filmes radicalizam a abordagem do “uma sobre a outra” porque despertam a tensão entre diferença e semelhança não mais provocando a situação paradoxal do reencontro com algo que não foi visto, como nas “reprises diferentes” de *Cidade dos Sonhos* e *Síndromes e um Século*, mas o seu reverso: um encontro diferente com algo que literalmente já foi visto.

A obra de Ruiz é tão abundante que mesmo após sua morte, em 2011, novos filmes seguem sendo lançados, em finalizações coordenadas pela cineasta e montadora Valeria Sarmiento, sua companheira de vida e obra. Em 2017, *A Telenovela Errante* (La Telenovela Errante), projeto original da década de 1990 que imaginava a realidade chilena como uma série de capítulos fragmentados de uma telenovela, teve sua primeira exibição no Festival de Locarno. Em 2020, *O Tango do Viúvo e Seu Espelho Deformador*, foi apresentado no Festival de Berlim. A existência desse filme configura um paradoxo absolutamente ruiziano (e borgiano): como foi filmado em meados dos anos 1960, trata-se, ao mesmo tempo, do primeiro longa-metragem do diretor que fez mais de cem filmes e... de um filme póstumo!

Nessa obra, com uma duração de pouco mais de uma hora, na primeira metade, justamente o material filmado por Ruíz nos anos 1960, que nunca teve o som finalizado, acompanhamos as crescentes alucinações de um viúvo com a presença do fantasma da esposa – todo o áudio do filme foi construído para o lançamento, incluindo a dublagem dos atores. Um detalhe importante: o crédito inicial anuncia apenas uma parte do título, *O Tango do Viúvo*. De repente, depois do suicídio do protagonista, há um acontecimento disruptivo nas cenas que sucedem o seu funeral. As imagens começam a retroceder. Tudo o que estávamos vendo é reapresentado de trás para frente. A segunda narrativa, reconstruída por Sarmiento e outros colaboradores com base nas anotações do diretor, configura um recomeço bastante singular a partir desse *rewind*, do rebobinar da narrativa anterior. A imagem retrocede e então vemos novamente as situações já vividas pelos personagens em um movimento reverso. Mas há uma diferença: um *voice-over* do personagem que havia morrido faz alguns apontamentos sobre essa nova narrativa que acontece literalmente sobre a outra. No fim de tudo, surge o título completo da obra, sugerindo que essa segunda narrativa é o “espelho deformador” anunciado.

Ethan Spiegland (2020) define o filme como um palíndromo póstumo e observa que a segunda metade termina onde a primeira começa, com a imagem do corpo da esposa morta. O autor destaca um elemento muito caro a nossa pesquisa, a aparição das contradições que surgem a partir da opção pelo movimento reverso.

Reproduzidas ao contrário, certas imagens assumem outras implicações. Na primeira parte, o professor tira uma peruca da cabeça de sua esposa antes que ela desapareça no ar, dissipando sua fantasia. Na reversa, Iriarte coloca uma peruca na cabeça de sua esposa, chamando-a à existência. (SPIEGLAND, 2020, s.n)

As contradições seguem, apoiadas pelo *voice-over* resmungão do personagem que fornece outras informações a respeito da trama. Spiegland nota, por exemplo, como o suicídio da mulher, tema central da primeira narrativa, na revisão literal que surge após o recomeço narrativo, torna-se outra coisa, um possível caso de assassinato.

Evocando *Psicose* de Hitchcock (1960) (outro filme dividido em duas metades radicalmente distintas), o professor começa a se parecer com ela. Na segunda parte, nós o vemos vestindo uma de suas perucas enquanto uma misteriosa figura vestida de preto olha. Quem é essa figura? Sorrindo, ela caminha até o apartamento de Iriarte em movimento para a frente e chuta a porta um pouco antes da ressurreição espectral do professor (o suicídio de Iriarte mostrado ao reverso). Ele é o Diabo dando as boas-vindas ao professor ao Inferno? Uma personificação alegórica do próprio Tempo? (SPIEGLAND, 2020, s.n)

A partir desse processo de espelhamento distorcido, portanto, as complexidades da trama tornam-se flagrantes. O que tinha sido visto, agora é revisto e as novas imagens, por mais que sejam as mesmas, apenas reproduzidas de uma outra maneira, contradizem a todo momento as primeiras. Esse jogo com o reverso em *O Tango do Viúvo*, destacamos, provoca uma sensação extremamente disruptiva dentro da ideia da experiência de multiplicidade analisada nesta pesquisa. Não é mais o caso de rever um não visto, mas de ver e *desver*, de explicitar a ideia da contradição a partir do próprio ato de olhar. Neste caso, em uma proposição mais desconcertante: somos convocados a *desver* algo revendo aquilo que foi visto.

Há, naturalmente, um choque entre movimentos. A imagem, em movimento reverso, cria esse paradoxo inusitado, o fato de que estamos literalmente revendo ações narrativas para que emerjam na obra sentidos contraditórios já concretizados em relação a essas ações. Mas uma narrativa sempre avança, o retorno absoluto é uma impossibilidade. Por mais que uma imagem sugira um retorno narrativo (podemos pensar no caso de um *flashback* corriqueiro), tem-se a consciência de que essas imagens vieram depois. A obra chilena, ao estabelecer uma narrativa inteira que promove um retorno, engendra esse entrelaçamento de movimentos: há, simultaneamente, algo que vai para trás (a trama) e

algo que vai para frente (a narrativa). Com a contribuição de novas informações narrativas expostas pela *voz-over* do personagem, que intensifica a ideia de que estamos revendo e *desvendo*, o filme avança e retrocede ao mesmo tempo e sugere um labirinto em nosso olhar.

A ideia de ver e *desver*, importante destacar, foi experimentada nas exibições de um dos filmes pioneiros da história do cinema, *Demolição de um Muro* (*Démolition d'un Mur*, 1896), realizado pelos irmãos Lumière. Como indica o título, nessa obra vemos exatamente a derrubada de um muro. O próprio Louis Lumière comanda a ação dentro da cena, agindo como uma espécie de maestro diante dos homens que a concretizam com marretas e outros instrumentos. Diz-se, nas lendas replicadas pelas gargantas do cinema, que um acaso criou a mágica. Em uma sessão, esse filme de menos de um minuto, realizado no padrão das produções dos Lumière naquele momento, começou a ser rebobinado com a luz do projetor acesa. Diante desse acidente, os espectadores tiveram a chance de descobrir algo novo: o retroceder da imagem. Em pouco menos de um minuto, o muro, como num procedimento milagroso, estava inteiro de novo. A partir do movimento reverso que sugere a ideia de um recomeço, surge “o espelho deformante” da imagem já vista: o muro reconstrói-se diante dos nossos olhos.

Nesse jogo marcado por movimentos opostos, o da destruição e o da reconstrução, surge o paradoxo que sugere, já nos primeiros suspiros da arte dos filmes, uma fagulha atrevida da experiência de multiplicidade. A reconstrução do muro, estabelecida a partir de um movimento reverso, é também a destruição de uma imagem já vista, a proposição do *desver vendo*. Os Lumière e o casal Ruíz e Sarmiento, com mais de cem anos de distância, compartilham uma travessura semelhante. A imagem sobre a outra, em uma abordagem que pode ser compreendida em todo o esplendor de suas ambiguidades apontadas no início deste capítulo (como substituição e como cotejo), provoca uma distensão maior na relação com quem vê, convocando de maneira incontornável a existência de *um* olhar *sobre outro* olhar.

\*\*\*

Paula Gaitán introduz *Ostinato*, um perfil do músico Arrigo Barnabé com pouco mais de 50 minutos, com uma citação do compositor Arnold Schönberg, o criador do dodecafonismo, que nos faz pensar imediatamente na ideia do “uma sobre a outra” trabalhada neste capítulo: “cada vez que a uma nota dada você acrescenta uma outra nota, você lança uma dúvida sobre o que queria dizer a primeira nota”. Podemos pensar, naturalmente, em nosso horizonte específico, e compreender que essa tensão entre notas corresponderia ao choque entre imagens do período moderno. No recorte da pesquisa, a formulação contemporânea seria assim: cada vez que a uma narrativa dada, você acrescenta uma narrativa, você lança uma dúvida sobre o que queria dizer a primeira narrativa. Daí, lembremos da frase do conto de Borges, *a contradição do filme*.

*Ostinato* constrói-se a partir de um depoimento do músico registrado em dois espaços: em uma loja de discos e em um salão escuro, onde ele pode demonstrar a prática de sua teoria em um piano. Dessa forma, Barnabé coloca em cena suas visões musicais, conta um pouco de sua trajetória. Não há uma interlocução definida, parece falar sozinho. Aos 22 minutos, o músico menciona pela primeira vez um nome, “Paula”, a diretora<sup>65</sup>. Ela responde, mas sua voz é quase inaudível. Gaitán aos poucos entra em cena. Ouvimos sua voz, ela sugere um movimento de câmera ao fotógrafo do filme, enquanto Barnabé executa um tema no piano.

Uma perturbação nesse avançar tranquilo de ideias surge aos 34 minutos. Escutamos novamente as primeiras palavras ditas no filme, o “posso falar?” entoado com certa ansiedade por Arrigo Barnabé que inaugurara tudo. Na primeira vez, não há imagem, contemplamos a tela preta. Depois da fala, surge a imagem do compositor, sentado ao piano, e a primeira fala depois do “posso falar” é sobre a criação de sua canção mais célebre, *Clara Crocodilo*. A “pergunta imperativa”, como bem define Costa (2021), surgia, em um primeiro momento, como um disparador da falação do artista. A reprise das primeiras palavras, pouco depois da metade da duração da obra, é acompanhada da imagem do compositor, sentado no mesmo piano. Sua fala inicial é outra, todavia, não mais a respeito de *Clara Crocodilo*, mas uma reflexão sobre a revolução na música. Nessa reprise dissonante que relaciona a mesma vontade de falar com duas falas diferentes,

---

<sup>65</sup> Nesse momento, o compositor fala uma composição inspirada na tradução de Haroldo de Campos para um texto de Lewis Carroll.

Gaitán sinaliza o recomeço narrativo da obra: Barnabé requisita a possibilidade da fala de novo e reinicia seu discurso, mas o tema exposto é outro.

A presença tímida de Paula Gaitán em cena na narrativa que acontecia antes da reprise do “posso falar?” é completamente redefinida. Incomodada com o uso de uma palavra específica na nova falação do artista, a cineasta intervém, reflete, questiona, começa a participar de uma maneira decisiva das discussões da obra. Barnabé não está mais sozinho. A consequência é imediata: a fala do artista não parece mais fluente, ele diz que não consegue teorizar, os silêncios se amontoam. O que parecia fluído, o artista que fala com a língua solta sobre sua arte e demonstra o pensamento no piano, agora é tomado por um impasse.

No decorrer do recomeço narrativo, Gaitán coloca seu personagem sob a parede, faz perguntas bem pontuais sobre ideias expostas, questiona as afirmações do compositor de maneira enfática. Não há concordâncias. Surgem hesitações do pensamento do artista. Gaitán insiste: “você juntou o tema da revolução à escatologia” e o filme entra em uma crise definitiva. Barnabé, em diversos momentos, deixa de ser alguém que fala e torna-se alguém que escuta, em uma troca verbal que navega entre o embate de ideias e uma conversa informal cheia de intimidade (em um ponto, ele recomenda que “Paula” leia um livro de Murakami, por exemplo). A inversão é notada pela diretora da obra. O músico pergunta coisas a Gaitán e ela diz: “você está invertendo a câmera”. Após o recomeço narrativo, fica claro que a diretora, mesmo sem jamais aparecer na imagem, se torna também objeto do seu filme – inclusive inicia um relato bastante pessoal sobre sua relação com a música.

Nota-se, a partir do recomeço, outra metamorfose. A lógica de montagem do filme se transformou. No “era uma vez”, na narrativa que iniciara, havia uma profusão de cortes, que mesclava espaços diferentes e, de alguma forma, apresentava trechos selecionados das ideias do compositor, dando uma sensação de fluência, de um pensamento em ação de extrema habilidade. No “era outra vez”, em contrapartida, o plano-sequência é dominante, fazendo com que as pausas, os entraves, os engasgos de linguagem, tornem-se aparentes. E não há mais o espaço da loja de discos, nem os planos que flagram o artista caminhando pela cidade de São Paulo. Depois do recomeço narrativo, Barnabé ficará apenas no salão escuro onde há o piano.

Todas essas metamorfoses que reconfiguram a diretora dentro do filme e o pensamento em ação do artista, nesse jogo do *uma sobre a outra* proposto pelo recomeço narrativo, ganham a companhia de um acontecimento mais extraordinário. De repente, num instante, tem-se a impressão de que uma imagem que já tinha sido literalmente vista na primeira narrativa está sendo reprisada. Logo vem a certeza: Barnabé inicia novamente a mesma reflexão sobre a musicalidade do compositor alemão Ludwig von Beethoven. A reprise inesperada logo será aproximada a uma diferença – na segunda narrativa, há uma réplica de Paula Gaitán que não havia antes, uma pergunta sobre Stravinski nesse mesmo contexto. A conversa segue e entraremos em contato com outros momentos já vistos da primeira narrativa, tais como a fala de Barnabé sobre a crise de comunicação da música hoje, ou o incômodo com a imposição da distração como uma ideia hegemônica na apreciação artística. Por fim, *Ostinato* promove uma reprise da cena inicial, o que de alguma forma aproxima o aproxima ao longa de Ruíz e Sarmiento: o compositor termina o filme falando sobre sua canção mais célebre, *Clara Crocodilo*, em uma repetição da fala inicial rapidamente interrompida pela aparição dos créditos finais.

Se em um primeiro momento, a única recorrência no recomeço narrativo é a figura central do filme, o músico Arrigo Barnabé, a partir dessas reprises, há uma série de reencontro com imagens já vistas que, em decorrência de uma nova montagem, acabam recontextualizadas. Segundo Costa (2021), “em *Ostinato* é a série dissonante de Barnabé que divide o filme em dois: um documentário de entrevista e outro uma entrevista ensaística. Parafaseando a sentença lendária: a primeira vida é pra valer, a segunda é pra ensaiar”. O que a autora chama de “documentário de entrevista” pode ser definido, aqui, como a exposição de ideias sem um contexto muito bem definido. Há, em um trabalho de montagem que articula diferentes passagens, uma espécie de coleção de falas que produzem um pensamento coeso e fluente, mas que não estão necessariamente interligadas. Com o recomeço narrativo, o “documentário de entrevista” dá lugar a “entrevista ensaística” apontada por Costa: para além de convocar a participação ativa da realizadora no debate e revelar, na fricção de ideias, as lacunas do pensamento do artista, essa segunda narrativa nos atenta para os diferentes contextos que incitaram as reflexões expostas na narrativa anterior. Ou seja, a valorização do plano-sequência revela de quais atritos do pensamento surgiram as teorizações soltas que formatavam a visão de mundo do compositor, que se tornam outra coisa, o resultado de um embate entre a diretora e o artista.



Nesse contexto, a reprise de imagens incita uma perturbação porque nos faz ver literalmente o *mesmo* nessa outra coisa. A reprise do “posso falar” que a rigor anuncia o surgimento de uma outra fala, aos poucos ganha a ressonância das falas anteriores. Recorremos a uma metáfora narrativa para traduzir a vertigem provocada pela experiência de multiplicidade na obra de Paula Gaitán: era uma vez uma viagem, pode-se imaginar navio que seguia em águas mornas numa tranquilidade quase apática. Tudo muito coeso e coerente. De repente, após uma primeira impressão de estranhamento que sugeria um navegar em águas já navegadas, há um acidente. O convidado mais ilustre desse navio diz uma frase que não é bem compreendida pela capitã. Surge um desconforto entre eles e os dois iniciam um debate insistente e aparentemente interminável que transforma a viagem tranquila em um conflito vibrante e inconclusivo... até que, em uma nova virada cheia de mágica e vertigem que explode o tempo e o espaço, todos os passageiros do barco que testemunhavam essa confusão entre convidado e capitã, percebem que esse acontecimento disruptivo não apenas já tinha sido vivido: era a própria viagem aparentemente tranquila que havia transcorrido antes, mas apenas percebida a partir de alguns fragmentos.

\*\*\*

Em *A Linguagem ao Infinito*, ensaio de Michel Foucault publicado nos anos 1960, há um esboço de uma ontologia literária a partir de fenômenos de autorrepresentação da linguagem que nos parecem próximos das abordagens do casal Ruiz e Sarmiento e de Gaitán. O autor relata – entre uma pequena coleção de exemplos (de Homero a Diderot, de Hölderlin a Kafka, de Sade a Borges) – um episódio do *Livro das Mil e uma Noites* em que Xerazade começa narrar a própria história. Surge uma inversão significativa considerando a tensão entre o mesmo e o outro: a expectativa pelo outro – a nova narrativa –, o elemento mais característico do *Livro das Mil e uma Noites*, é desenganada pela aparição de um mesmo – o relato da própria narrativa que está sendo narrada.

A estrutura de espelho é dada aqui explicitamente: em seu próprio centro, a obra apresenta uma psique (espaço fictício alma real) na qual ela aparece como em miniatura e precedendo a si mesma, pois ela se narra entre tantas outras maravilhas passadas, entre tantas outras noites. E nessa noite privilegiada, tão semelhante às outras, um espaço se abre semelhante àquele onde ela forma somente uma rasgadura ínfima, e descobre no mesmo céu as mesmas estrelas. (FOUCAULT, 2009, p. 51)

A descoberta “das mesmas estrelas no mesmo céu” provoca um mal-estar se pensarmos na grande essência narrativa proposta por Foucault nesse ensaio: o engano da morte. Tarefa assumida pela rainha persa condenada pelo Rei Shariar, mas também por Ulisses, nota o autor francês, a partir das observações de Homero a respeito da ontologia narrativa. Os infortúnios enviados pelos Deuses para os mortais ganham uma justificativa: para que os homens possam contá-los; para que as vivências heroicas possam ser transformadas em narração, algo que aproxima o herói grego a Xerazade: “os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim” (p.48). E, podemos apontar, resgatando a teoria baziniana a respeito da relação entre a imagem cinematográfica e a mumificação investigada neste capítulo, também assumida pelo cinema antes mesmo do surgimento da suspeita de que um filme poderia narrar uma história.

Sobre a linha da morte, aponta Foucault, a linguagem se reflete: “ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites”. Há um espaço infinito em que repercutem os duplos (podemos pensar em todas as obras investigadas nesta pesquisa que acabam configuradas em duas partes que se repercutem)

Trata-se, para Foucault, justamente do ponto onde começa a linguagem, o limite da morte abre nela um espaço infinito: “ela recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca”. Aproximando-se de maneira mais incisiva do risco do infinito, com desfechos que promovem reencontros com suas cenas iniciais, *O Tango do Viúvo* e *Ostinato* também não se aproximariam daquilo que o autor francês (2009, p. 51) definiu como “o espaço mortal onde a linguagem fala de si mesma?”

Redefinindo a interrogação ao escopo da pesquisa, não poderíamos falar do espaço mortal onde a multiplicidade fala de si mesma? Em *O Jardim das Veredas que se Bifurcam*, Jorge Luis Borges evoca (p.89) a tal noite em que Xerazade começou a narrar o *próprio Livro das Mil e uma Noites*. Trata-se de uma das hipóteses expostas no conto sobre a existência de um livro infinito.

Recordei aquela noite que está no centro d’*As mil e uma noites*, quando a rainha Xerazade (por uma mágica distração do copista) começa a relatar textualmente a história d’*As mil e uma noites*, com o risco de chegar outra vez à noite em que ela a relata, e assim até o infinito. (BORGES, 2005, p.89)

Poderíamos pensar também na hipótese de um filme infinito a partir dessa referência? No conto de Borges, há outra hipótese que também encontra um eco nos dois filmes contemporâneos, “um volume cuja última página fosse idêntica à primeira”. Os desfechos das obras de Ruíz & Sarmiento e Gaitán promovem reencontros com suas imagens iniciais – a morte da esposa no chileno e a fala de Barnabé sobre *Clara Crocodilo* no brasileiro, sugerindo uma circularidade infinita semelhante à ideia borgiana apresentada no conto. Mas quando se percebe o *rever outro* a partir do reencontro com a mesma imagem, quando, diante daquilo que parece configurar um limite, não encontramos mais o *mesmo* no mesmo céu e nas mesmas estrelas, surge a possibilidade de que o espaço mortal revele um ponto de fuga. Uma porta aberta para que Xerazade proponha um novo recomeço.

## APONTAMENTOS FINAIS

O fim deste trabalho marca com o encerramento de três percursos. Três sequências, para ficarmos com o termo consagrado por Alain Badiou em sua configuração metodológica, que partem do contemporâneo, a partir de um acontecimento inicial impulsionado pelas imagens de obras que se impuseram. Colocando a pesquisa em retrospectiva, é interessante notar como alguns filmes tornaram-se protagonistas sem que houvesse um planejamento, uma vontade exata definida de antemão. É o caso de *Tabu*, de Miguel Gomes, que atravessa diferentes momentos da tese. Se a presença destacada no capítulo dedicado ao impulso xerazadiano era razoavelmente previsível, não estava no roteiro da investigação começar o capítulo em torno das metamorfoses com a obra portuguesa. A partir dessa possibilidade aberta pela configuração metodológica, a de lidar com o complexo virtualmente infinito de obras, pode-se dizer que as obras (fílmicas e teóricas) acompanharam os movimentos – incertos, cheios de bifurcações – do pensamento.

Nesse sentido, a partir da relação viva entre os objetos estudados e as reflexões, os três percursos sugeriram a possibilidade da criação de linhas históricas, de uma coleção de imagens produzidas em diferentes contextos cinematográficos que contribuem para ampliar o escopo em torno das reflexões sobre a experiência de multiplicidade. Cada capítulo, impulsionado por objetivos específicos, determinou uma possibilidade de diálogo, mesmo que para apontar diferenças, entre o contemporâneo e outros períodos do cinema.

Esse aspecto reforça aquilo que aparecia como uma hipótese inevitável do trabalho, a impossibilidade de isolar o contemporâneo de uma cronologia formal que o antecede. As imagens já nascem com um passado, fazem parte de uma história. Compreendemos, então, que os filmes, mesmo que instintivamente, propõem resgates, retornos, remetem a aventuras anteriores. Reafirma-se, dessa maneira, a própria obra fílmica – e mais, a própria imagem cinematográfica – como um possível referencial teórico que suscite outras imagens teóricas e assim por diante.

Nessa configuração de encontros não exatamente previstos, chamou nossa atenção a recorrência de um movimento incontornável: o retorno ao primeiro cinema. Não no sentido de determinar que tudo já havia sido feito nos primeiros suspiros de uma arte, até porque as singularidades de cada abordagem estiveram sempre destacadas. E nem de

conclamar uma defesa apaixonada, uma sede de justiça em relação a filmes tantas vezes encarados como “pequenas coisas” ou tentativas primitivas. O retorno ao primeiro cinema, nesta pesquisa, tornou-se necessário porque justamente vislumbramos o potencial teórico daquelas imagens – uma consequência natural de um período em que uma possibilidade narrativa, uma ação singela ou até mesmo um comentário de consciência metalinguística ainda eram apresentados em apenas uma imagem.

Os três percursos não deixam de ser, também, proposições de uma história possível do cinema a partir dos objetivos específicos polvilhados pela questão matricial da pesquisa relacionada às existências diferentes de um mesmo mundo. No primeiro capítulo, com o foco na questão do excedente narrativo, surge uma história possível em torno das relações complexas que o cinema estabeleceu com a multiplicidade narrativa. No segundo, a questão da metamorfose nos levou a um percurso histórico centrado na ideia disruptiva e um tanto perturbadora de que um filme pode morrer e ressurgir ao longo da projeção. Por fim, no último capítulo, há a linha histórica que perpassa as revoluções narrativas do cinema moderno e encontra novas proposições no contemporâneo a partir da investigação em torno do surgimento de imagens sobre outras imagens em um mesmo filme.

O que os encerramentos de cada capítulo revelaram, pensando nessas possíveis linhas histórica, é que as abordagens contemporâneas, embora encontrem precedentes significativos, afirmam certa singularidade. Se há algo diferente no contemporâneo em relação à experiência de multiplicidade, é o fato de que o espectador pode sempre perceber esse movimento do uno ao múltiplo. Em outros momentos, o cinema já partia do múltiplo, já nos colocava diante de uma vertigem narrativa. A simultaneidade literal, vimos com mais detalhes no último capítulo, era uma vedete importante do pensamento moderno. As diversas realidades de um mesmo mundo literalmente coexistiam – os filmes passavam por metamorfoses incessantes muitas vezes de um plano a outro. No contemporâneo, percebemos a recorrência de uma organização meticulosa – o golpe da vertigem não surge a cada cena, mas em um ponto específico, no momento que surge um acontecimento disruptivo que engendra o recomeço e a metamorfose. Uma sobre a outra, no nosso recorte contemporâneo, será sempre uma e depois a outra.

\*\*\*

Cada capítulo encontra o seu fim com a identificação de um esplendor, de um gesto de maior radicalidade que aponta para o cume (e, conseqüentemente, uma crise) das questões

analisadas. Deslocando a ideia do “rever o não visto” de uma maneira assombrosa, trazendo a ideia da ressurreição de imagens a um limite dentro do paradoxo entre repetição e diferença, *O Tango do Viúvo e seu Espelho Deformante* e *Ostinato* configuram-se como exemplos radicais dentro da experiência de multiplicidade analisada nesta pesquisa. Chega-se ao limite daquilo que nomeamos a partir da brincadeira com a expressão dos contos de fada, o “era uma vez, era outra vez”.

As obras estudadas até então promoviam um reencontro com uma imagem a partir de outra que fazia uma alusão a algo já visto. Pensemos no exemplo de Lynch em *Cidade dos Sonhos*, que reconstrói um plano substituindo um cadáver por uma mulher que dorme; ou nos exemplos de *Síndromes e um Século* e *Certo Agora Errado Antes*, cujo recomeço traz uma reprise de uma cena já vista – uma mesma situação vivida em um contexto diferente no caso do filme tailandês; ou uma mesma situação vivida de uma maneira diferente, no caso do filme coreano. Pensando nos capítulos iniciais, podemos lembrar do duplo do próprio filme em *La Flor*, de Mariano Llinás, que estimula uma série de correspondências visuais em torno do imaginário criado a respeito da narrativa e dos personagens (o diretor que se transforma em Casanova, as atrizes insatisfeitas que se transformam em bruxas, por exemplo), ou da redefinição do conto de fadas da *Branca de Neve e dos Sete Anões* em *A Cara que Mereces*, de Miguel Gomes, no novo encontro de um *serial killer* com outro grupo de garotas na estrada, em *À Prova de Morte*, de Quentin Tarantino...

Nesses casos, a ideia paradoxal de “rever o não visto”, essa perturbação causada pela experiência de multiplicidade, é estimulada porque as imagens evocadas pela segunda narrativa, por mais que reprimem ou se assemelhem a algo que passou, ainda não foram vistas de fato. O recomeço narrativo, nesses casos, sugere a percepção de que há uma nova realidade a partir de uma imagem que, por mais que convide a nossa imaginação a lembrar o que passou, é inegavelmente outra. Por isso mesmo, dentro da ideia do *uma sobre a outra* que conduz o último capítulo, há a evocação da substituição.

Nos casos de *O Tango do Viúvo* e *Ostinato*, as obras que encerram a pesquisa, as narrativas que são estabelecidas após o recomeço não fazem uma alusão ou cristalizam uma reprise das imagens da primeira: os realizadores de fato utilizam o mesmo material, a mesma matriz visual, para sugerir uma nova realidade de um mesmo mundo. Refazem, literalmente, um original – e com isso inviabilizam quaisquer determinações em relação

à própria ideia de uma matriz ou de um original. O paradoxo da experiência de multiplicidade se intensifica: o que fazer quando a outra imagem é, de fato, a mesma?

Podemos rememorar os encerramentos dos três capítulos de análise desta pesquisa, os três esplendores destacados no ponto final de cada investigação, para visualizar como diferentes expressões da experiência de multiplicidade se aproximam daquilo que Foucault identificou como um “espaço mortal”. Em relação ao excedente narrativo, tema do primeiro capítulo, há o paradoxo que surge com o encontro entre a impossibilidade de narrar e a manutenção do impulso xerazadiano na obra. Os momentos que aparentemente revelavam um impasse narrativo em *La Flor*, de Mariano Llinás, e *As Mil e Uma Noites*, de Miguel Gomes, são apresentados ainda dentro da lógica do desejo incondicional em relação às histórias. É assim que, nesses projetos monumentais, surgem recomeços que, instaurando um relato do relato, engendram a ideia de que há uma multiplicidade sobre a outra multiplicidade. Gomes narra para Xerazade e vice-versa; Llinás narra para seu duplo, um diretor em crise com as atrizes de seu filme “As Aranhas”, e vice-versa.

A mesma situação limite pode ser observada em relação às metamorfoses engendradas pelo recomeço narrativo, o tema do segundo capítulo. O ponto final de *Cópia Fiel e Holy Motors* traz o paradoxo do encontro diferente com o ponto de partida. No filme de Kiarostami, é a visita ao quarto do hotel onde o casal que passa por diversas metamorfoses ao longo da narrativa passou sua noite de núpcias, um espaço novo, completamente diferente daquele que marca o início da obra, mas que é situado, pela condução da narrativa, como um local familiar. No filme de Carax, um apartamento e uma família completamente diferentes daqueles apresentados no início da jornada marcam esse encontro diferente com o lar. Nessas obras marcadas pela possibilidade de multiplicidade de metamorfoses, acabam entrelaçadas as ideias de um fim e de um novo começo, provocando, assim, a percepção de que haverá um ciclo infinito.

No último capítulo, tendo em vista a referência do “uma sobre a outra”, *O Tango do Viúvo* e *Ostinato* se aproximam do risco do infinito a partir de uma abordagem que evoca a ideia apresentada por Foucault do “nascer em si mesma sua própria imagem”. A multiplicidade, nesses filmes, encontra nela um espelho que reflete outra coisa. Com essa imagem, a de um espaço infinito que, no fim, repercute o próprio espaço infinito e revela mil e uma possibilidades de reencontros diferentes com as mesmas noites e as mesmas estrelas, chega-se a aquilo que entendemos como o ponto limite da experiência de multiplicidade.

Evidencia-se, nos exemplos esplendorosos do final de cada capítulo, aquilo que está presente de maneiras singulares em todos os filmes que lidam com recomeços narrativos estudados nesta pesquisa: a relação um tanto perturbadora, compartilhada com quem assiste ao filme, entre a proximidade de um espaço mortal e o risco do infinito, ou seja, a proximidade de um fim, quando a multiplicidade recomeça em si mesma, e a impossibilidade de um fim em razão desse mesmo recomeço.

## UM EPÍLOGO PANDÊMICO

Realizada entre 2018 e 2022, esta pesquisa foi aturdida pela pandemia de Covid-19 que irrompeu no verão de 2020 e seguiu causando estragos até o momento da entrega. Não precisamos entrar nas especificidades brasileiras, o desastre provocado pela ausência de políticas públicas sérias diante do aparecimento de um vírus mortal, para compreender o período como um acontecimento disruptivo que estabeleceu, ao longo deste percurso, um antes de um depois que naturalmente influenciou a escrita. Uma ironia amarga, talvez, ter que lidar com um acontecimento disruptivo real enquanto se escreve sobre essa ideia num escopo teórico. Mas o inegável é que algo, de fato, *acontece* quando uma pesquisa começa em uma realidade de um mundo e termina em outra.

Não se pode prever o que teria sido da nossa aventura em outro contexto, mas uma constatação minimiza qualquer suspeita de frustração: o fato de que o cinema também viveu a pandemia. Nesse sentido, tomamos o atrevimento de mencionar agora, no apagar das luzes dos apontamentos finais, um filme lançado na reta final do trabalho, na edição atrasada de Cannes em julho de 2021, trazendo justamente a situação pandêmica como um acontecimento disruptivo que promove um recomeço narrativo.

Trata-se de *Diários de Otsoga* (2021), dirigido por Miguel Gomes e Maureen Fazendeiro. Nessa obra marcada por uma cronologia reversa (a trama ocorre do dia 31 ao dia 1 de agosto), acompanhamos o dia a dia de dois homens e uma mulher isolados em uma casa de campo no interior português. É o tempo de confinamento. O retroceder dos dias revela um pouco do cotidiano do trio: as festas, as discussões, os momentos de descanso, a construção de um borboletário... Mas de repente algo acontece. A narrativa sobre esses amigos isolados torna-se outra coisa: um filme sobre esses amigos isolados. A equipe de



realização, que inclui os próprios diretores, entra em cena e tudo o que estava sendo visto é redefinindo. O momento exato que separa a obra em dois é uma quebra dos protocolos sanitários: um dos atores, Carloto Cota, saiu da casa onde a equipe devidamente testada estava isolada para surfar em uma praia. A longa discussão da equipe de filmagem sobre os rumos do filme depois do ato irresponsável do ator, uma clara ficcionalização de uma situação de crise, marca a fissura e a metamorfose. O filme de um pequeno grupo isolado em uma casa de campo que não tem muita coisa para fazer torna-se o filme de um grupo grande que produz um filme em uma casa de campo. De uma maneira otimista, transformam uma narrativa sobre isolamento, um tema típico das produções pandêmicas, em uma narrativa sobre criação coletiva. Gomes e Fazendeiro promovem um recomeço literal ao revisitar a canção que abre *Diários de Otsoga*, *The Night*, de Frankie Valli & The Four Seasons, em outro contexto. No *era uma vez*, a música embala uma animada festinha do trio. No *era outra vez*, o ator que ignorou as regras de convivência durante a pandemia toca o mesmo tema sozinho em um violão.

O complexo virtualmente infinito de obras da metodologia de Badiou permite uma liberdade com um corpus, mas não loucuras. Não trazemos o filme aqui, já no enterro da pesquisa, para instaurar algum caminho novo depois do fim, mas para atestar uma obviedade: o risco entusiasmante de trabalhar com o período contemporâneo. Os diretores seguem em atividade, as obras seguem sendo produzidas. O fim do trabalho não determina um encerramento. Podemos esperar novos recomeços, novas metamorfoses, talvez até mesmo uma redefinição da experiência de multiplicidade proposta aqui. Fica o desejo para que sejam investigados em novas pesquisas sobre o tema.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- ANDERMANN, Jans. **Nuevo cine argentino**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Paidós, 2015.
- AUMONT, Jacques. **Fictions filmiques**: comment (et pourquoi) le Cinema raconte des histoires. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2018.
- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes? Campinas: Papyrus, 2009
- BADIOU, Alain. **Cinema**. Cambridge: Polity Press, 2013
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAZIN, André. **O Cinema**, São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BÉNARD DA COSTA, João. **We can't go home again**. IN: O cinema é Nicholas Ray. Rio de Janeiro, CCBB, 2011.
- BERGALA, Alain. **D'une certaine manière**, Cahiers du Cinéma 370, abril de 1985.
- BEZERRA, Julio. **Independência ou morte**. Revista Cinética, 2009. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/independencia.htm> Acesso em 25 de fev. de 2022.
- BORGES. Jorge Luis. **Ficções**: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES. Jorge Luis. **História da eternidade**. São Paulo: Globo, 1991.
- BORGES. Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES. Jorge Luis. **Outras Inquisições**: São Paulo: Globo, 2000.
- BORGES. Jorge Luis. **O livro de areia**. Porto Alegre: Globo, 1978.
- BUCCI-GLUCKSMANN. Christine. **Raoul Ruiz**. Paris: Dis voir, 1987.
- CAMPERO, Agustín. **Nuevo cine argentino**. de Rapado a Historias extraordinarias.: Universidade Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009
- CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1964.
- CONTRERAS, Sandra. **Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea** (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás). Editorial: Centro Editorial Javeriano Revista: Cuadernos de Literatura ISSN: 0122-8102 Idioma: Español. 2013
- COSTA, Flavio Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação.

- Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- COSTA, Juliana. **Ostinato**. Cine Festivais, São Paulo, 26 de jan. de 2021. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/ostinato-de-paula-gaitan/> Acesso em: 25 de fev. de 2022.
- DANIELLOU, Simon; FIAN, Antony (ORG). **Les variations Hong Sang-soo voll1**. Rennes: de l'incidente editeur, 2018.
- CUTLER, Aaron e SHERLLARD, Mariana. **Algumas possíveis vidas de Apichatpong Weerasethakul**. IN: AZZI, Daniella (ORG). Apichatpong Weerasethakul. São Paulo: Iluminuras, 2014
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. São Paulo: Brasiliense,
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver** – escritos sobre as artes do visível (1979-2004). 2012. Editora UFSC, Florianópolis
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene. **Dulce y melancólico. falso documental y geografía afectiva en Balnearios de Mariano Llinás**. Brasil. Revista Abehache: edição 7, 2014.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- EDMOND, John Duncan. **Moving landscapes: travelling shots of landscapes in narrative films**. PhD Thesis, School of Communication and Arts, The University of Queensland, 2015.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. **Cinema de atrações** IN: XAVIER, Ismail: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3
- JOUSSE, Thierry. **Masters of cinema: David Lynch**. Phaidon Press, 2010.
- LEPASTIER, Joachim. **Drinking/Not Drinking**. Cahiers du Cinéma 682, outubro de 2012.
- LLINÁS, Mariano. **Historias extraordinarias**. Buenos Aires: Mondadori, 2012
- LOPATE, Philip. **Welcome to L.A.** Film Comment, setembro/outubro, 2001
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987
- LYOTARD, Jean-François. **O cinema**. 1973 IN: Teoria contemporânea do cinema. Vol. 1. RAMOS, Fernão Pessoa (ORG) São Paulo: SENAC, 2005.
- MARIAS, Miguel. **Raúl Ruiz**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- MARQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. São Paulo: Record, 1967.
- MUÑOZ FERNANDEZ, Horacio. **Posnarrativo: el cine más allá de la narración**.

Madrid: Shangrilá, 2017.

OLIVEIRA, Joana. **O roteirista Cesare Zavattini: método e estrutura narrativa do filme Umberto D.** Dissertação – Universidade Federal de Minas Gerais, 2017

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos Oliveira. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno.** 2015. Tese - Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015

PAPE, Tony. **Nocturnal fabulations: ecology, vitality and opacity in the cinema of Apichatpong Weerasethakul.** Londres: Open Humanities Press, 2017.

PRIVIDERA, Nicolas. **El país del cine: para una historia política del Nuevo Cine Argentino.** Villa Allende. Los Ríos Editorial. 2015

QUANDT, James (ORG). **Apichatpong Weerasethakul.** Viena: Synema, 2009

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema.** São Paulo: Editora Contraponto, 2012.

SILVA, Sandra Aparecida. SILVA, **Um aleph: Borges, segundo o Livro das Mil e uma Noites,** 2008. Tese - Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

SPIGLAND, Ethan. **A posthumous palindrome: Raúl Ruiz & Valeria Sarmiento's The Tango of the Widower and Its Distorting Mirror.** Brooklyn Rail, Estados Unidos, nov. de 2020 Disponível em: <https://brooklynrail.org/2020/11/film/A-Posthumous-Palindrome-Ral-Ruiz-Valeria-Sarmientos-The-Tango-of-the-Widower-and-Its-Distorting-Mirror> Acesso em 25 de fev. de 2022.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981

TAHAN, Malba (apresentação). **As mil e uma noites: volume 1.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

TAHAN, Malba (apresentação). **As mil e uma noites: volume 2.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

TAMAYO, Élodie. **Abel Gance, le retour.** Cahiers du Cinéma 739, dezembro de 2017

VIEGAS, Luciano. **Realismo heterocrônico: uma abordagem ao cinema de Apichatpong Weerasethakul,** 2018. Dissertação – UFMG, 2018.

ZAVATTINI, Cesare. **Some ideas on the cinema,** Sight and Sound, outubro/dezembro, 1953)

## FILMOGRAFIA SELECIONADA

### Introdução

*História de uma Pena*, de Leonardo Mouramateus (2015)

*A Festa e os Cães*, de Leonardo Mouramateus (2015)

*Onde Fica a Casa do Meu Amigo*, de Abbas Kiarostami (Khane-ye doost kodjast?, 1987)

*E a Vida Continua*, de Abbas Kiarostami (Zendegi va digar hich, 1992)

*Através das Oliveiras*, de Abbas Kiarostami (*Zire darakhatan zeyton*, 1994)

### Capítulo 1 – Era uma vez

*Histórias Extraordinárias*, de Mariano Llinás (Historias Extraordinarias, 2008)

*Balneários*, de Mariano Llinás (Balnearios, 2002)

*A Liberdade*, de Lisando Alonso (La Libertad, 2001)

*Jauja*, de Lisandro Alonso (2015)

*Objeto Misterioso ao Meio-Dia*, de Apichatpong Weerasethakul (Dokfa nai meuman, 2000)

*A Cara Que Mereces*, de Miguel Gomes (2004)

*Tabu*, de Miguel Gomes (2012)

*As Mil e uma Noites*, de Miguel Gomes (2015)

*La Flor*, de Mariano Llinás (2017)

### Capítulo 2 – Metamorfoses

*Tabu*, de Miguel Gomes (2012)

*Um Pequeno Filme Sobre o Índio Nacional*, de Raya Martin (Maicling pelicula nañg ysañg Indio Nacional, 2005)

*Eternamente Sua*, de Apichatpong Weerasethakul (Sud sanaeha, 2002)

*A Cara Que Mereces*, de Miguel Gomes (2004)

*Garoto*, de Julio Bressane (2014)

*Estrada Perdida*, de David Lynch (Lost Highway, 1997)

*À Prova de Morte*, de Quentin Tarantino (Death Proof, 2007)

*Psicose*, de Alfred Hitchcock (Psycho, 1960)  
*Um Corpo que Cai*, de Alfred Hitchcock (Vertigo, 1958)  
*Conto de Cinema*, de Hong Sang-soo (Geuk jang jeon, 2005)  
*Na Missão, com Kadu*, de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas (2016)  
*Mal dos Trópicos*, de Apichatpong Weerasethakul (Sud Pralad, 2004)  
*Cópia Fiel*, de Abbas Kiarostami (Copie Conforme, 2010)  
*Holy Motors*, de Leos Carax (2012)  
*O Mágico de Oz*, de Victor Fleming (The Wizard of Oz, 1939)

### **Capítulo 3 – Era outra vez**

*Cidade dos Sonhos*, de David Lynch (Mulholland Dr, 2001)  
*Síndromes e um Século*, de Apichatpong Weerasethakul (Sang sattawat, 2006)  
*A Visitante Francesa*, de Hong Sang-soo (Da-reun na-ra-e-seo, 2012)  
*António Um Dois Três*, de Leonardo Mouramateus (2017)  
*A Vocação Suspensa*, de Raúl Ruiz (La Vocation Suspendue, 1978)  
*Número Dois*, de Jean-Luc Godard (Número Deux, 1975)  
*Certo Agora, Errado Antes*, de Hong Sang-soo (Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da, 2015)  
*O Filme de Oki*, de Hong Sang-soo (Ok-hui-ui yeonghwa, 2010)  
*O Tango do Viúvo e seu Espelho Deformador*, de Raúl Ruiz e Valeria Sarmiento (El Tango del Viudo y su Espejo Deformante, 2020)  
*Ostinato*, de Paula Gaitán (2021)



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)