



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Marcela de Souza Amaral

Realismo de confronto: A representação do imprevisível

Rio de Janeiro

2018

Marcela de Souza Amaral

Realismo de confronto: a representação do imprevisível



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guéron

Coorientadora: Prof^ª. Dra. Lúcia Nagib

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

A485 Amaral, Marcela de Souza.
Realismo de confronto : a representação do imprevisível /
Marcela de Souza Amaral. – 2018.
116 f.

Orientador: Rodrigo Guéron.
Coorientadora: Lúcia Nagib.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Cinema – Teses. 2. Realismo no cinema – Teses. 3.
Realidade virtual na arte – Teses. I. Guéron, Rodrigo, 1968-. II.
Nagib, Lúcia, 1956-. III. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 791.43

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcela de Souza Amaral

Realismo de confronto: A representação do imprevisível

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em 03 de setembro de 2018.

Coorientadora: Prof^a. Dra. Lúcia Nagib
University of Reading - UoR

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Guéron (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Elianne Ivo Barroso
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Índia Mara Martins
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Campos
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2018

AGRADECIMENTOS

Uma jornada! É isso que são quatro anos. E uma jornada não se faz sozinha, nem nos momentos de mais solidão. As pessoas estão ao lado, de passagem, na lembrança... E, hoje, até na tela, na mensagem...

Então essa jornada, como todas as outras empreendidas na vida, é para mim, cheia de agradecimentos. São agradecimentos pelas dores que foram superadas, pelas questões que foram motivadoras e pelas reflexões que permitiram compreender o rumo a se seguir. Mas também por aqueles que foram a razão de toda a jornada.

Agradeço aos meus pais e à minha irmã Érika, na verdade, por tudo, mas principalmente por sempre acreditarem em mim, me motivarem e me darem o brilho nos olhos, que eu espero nunca perder.

Aos meus avós, que sempre me incentivaram, porque são meus casos mais exemplares de amor ao saber.

À minha família, por me fazer sentir um gosto doce pelas letras, pelas artes e pela vontade incessante de querer ir mais adiante e fazer disso sempre algo melhor. E porque me permitiram acreditar que eu posso ir aonde eu desejar.

Aos amigos, pela força, pelas conversas, pelos risos e por me lembrarem que, na vida, existem muitas jornadas pessoais; mas que muitas vezes, elas se encontram, se apoiam e se modificam. E não tem nada melhor do que isso.

Ao professor Rodrigo Guéron por me aceitar para sua orientação.

Aos professores da banca, que também toparam essa jornada comigo: Elianne Ivo, Índia Martins, Jorge Cruz e Marcelo Campos.

E à professora Lúcia Nagib, que me deu um “leme” de presente, para guiar minha jornada.

E a Deus, sobre tudo, porque realmente me sinto profundamente grata por tudo.

Óh, estes mares tais,
perigosos e fatais,
pr'aonde eu vou sabendo.

Fernando Pessoa

RESUMO

AMARAL, Marcela S. *Realismo de confronto: a representação do imprevisível*. 2018. 116 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O presente estudo propõe uma investigação sobre o conceito de “realismo de confronto”, que pode ser localizado em processos e posturas cinematográficas que colocam o real em questão. Para validar o conceito, buscamos confirmar uma hipótese central, que abriga três outras questões importantes e que, em conjunto, configuram e dão base a estratégias que colocariam em confronto as formas representacionais do cinema, promovendo uma alteração no nível do realismo fílmico. Sob a ideia geral de que o realismo de confronto traz a realidade para dentro da representação, identifica-se uma forma realista que “absorveria” a própria imprevisibilidade da realidade como forma de expressão, e que seria colocada em confronto com as formas representativas do próprio filme. A partir desse conceito busca-se compreender práticas não necessariamente recentes do cinema; mas que ganharam força e importância na teoria e na prática cinematográficas na atualidade e com isso, podem configurar uma alternativa ao entendimento do realismo.

Palavras-chave: Realismo. Confronto. Realidade. Real. Representação.

ABSTRACT

AMARAL, Marcela S. *Confrontational Realism: representing the unpredictable*. 2018. 116 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The present study proposes an investigation on the concept of "confrontational realism", which can be found in cinematographic schemes and practices that put the Real in question. In order to validate the concept, we seek to confirm a central hypothesis, which embraces three other important questions and that together configure and support strategies that would put into confrontation the representational modes of cinema, sponsoring a change in the level of realism in films. Under the general idea that confrontational realism brings reality into representation, it may identify a realistic form that would "absorb" the unpredictability of reality as a form of expression, and that would be confronted with the representative forms in the film. This concept's study seeks to understand not so recent practices of cinema; but practices that have gained strength and importance in cinematographic theory and practice in actual days and may help to configure an alternative to the understanding of realism.

Keywords: Realism. Confrontation. Reality. Real. Representation.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	REALIDADE, REALISMOS E A ÉTICA DO REALISMO DE CONFRONTO (HIPÓTESE CENTRAL)	15
1.1	A hipótese ética (2ª hipótese)	17
1.2	A questão ética e as éticas do realismo	18
1.3	Sobre o realismo, ontologia e representação	24
1.4	Realismo e realidade: ontologia e “ontologia mark II”	28
1.5	No limiar da imagem estaria uma realidade?	35
1.5.1	<u>O real como questão de fundo</u>	40
1.5.2	<u>O efeito-câmera</u>	41
2	REALISMO NO DIGITAL E ONDE “NADA ACONTECE”	46
2.1	Retorno ao Real, ao realismo e à ontologia	46
2.2	Um novo round na luta entre o real e a imagem	48
2.3	Realismo digital?	51
2.4	Confronto digital (3ª hipótese)	52
2.5	No confronto, nada acontece? (4ª hipótese)	58
2.5.1	<u>O caso Bresson-Bazin, ou, as imagens dialéticas</u>	61
2.6	Ética representativa	67
2.7	Confrontando o confronto	68
3	ANÁLISE FÍLMICA: JOGO DE CENA E CLOSE-UP	73
3.1	Mundos representativos, mundos reais	73
3.2	Da televisão ao documentário, do documentário à cena	76
3.3	Aproximação e modificação do real	79

3.4	As camadas em <i>Close-up</i> e <i>Jogo de Cena</i>	80
3.5	Estrutura cronológica em <i>Close-up</i>	85
3.5.1	<u>O Julgamento: encenação, realidade e confronto</u>	87
3.6	Irrupção da realidade	90
	CONCLUSÃO	80
	REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Notando-se no pensamento teórico atual o ressurgimento do debate sobre o realismo fílmico, e observando-se questões que justificam investigações mais pontuais, o presente estudo se propõe, em seu objetivo central, a examinar a questão do real e do realismo no cinema, sob a hipótese de um realismo de “confrontos”. Essa hipótese apoia-se na ideia de que é possível identificar em alguns cinemas, uma forma de realismo que se produziria a partir de atritos entre a realidade empírica, como captada pela câmera e a representação cênica (seja ela ficcional ou documental).

Partindo dessa hipótese central, que abriga o que chamaremos de “realismo de confronto”, propomos uma investigação de âmbito teórico, dividida em dois capítulos, que fundamente e confirme, além desta primeira, três outras hipóteses, que são suas derivações.

A segunda hipótese finca-se em questionamento no campo ético e identifica nos filmes analisados no presente estudo, uma “fidelidade ativa” ao evento da realidade pró-fílmica, no âmbito da representação cinematográfica. Ou seja, para “trazer a realidade concreta para dentro” da representação fílmica, esses filmes assumem uma posição ética distinta. O questionamento que a hipótese levanta se baseia tanto no pensamento de Alain Badiou (1995, 2006), no debate sobre a ética, quanto na articulação que Lúcia Nagib (2011) promove deste conceito, com um cinema de forte apelo realista.

A terceira hipótese apoia-se na observação mais acurada dos processos práticos da produção fílmica, articulando-os com noções estéticas e éticas; e considera que o dispositivo digital, com seu potencial tanto de aguçar o tino realista no cinema, quanto de facilitar e multiplicar a produção de imagens; favorece a produção do realismo de confronto; tanto pelo acesso a imagens de forma mais próxima e generalizada; quanto por possíveis aproximações com a linguagem do vídeo.

Esta é uma hipótese inescapável no contexto atual e que, ao ser destacada dentro de uma temática tão ampla e já vastamente estudada hoje —porém não de forma exaustiva—, a da tecnologia, estabelece uma ponte entre a contemporaneidade da pesquisa e as outras hipóteses aqui levantadas. Esta é uma hipótese que buscaremos explorar apenas no segundo capítulo, em uma abordagem que articula exemplos variados do uso dessa tecnologia, com a teoria sobre o novo realismo e as alterações ético-estéticas implicadas nessa inserção.

Nesta hipótese, uma importante referência será a teoria de Thomas Elsaesser (2009) sobre o “novo realismo”, que abre espaço para o entendimento de uma nova ontologia da

imagem cinematográfica (ontologia Mark II). Esse pensamento será crucial para pensarmos as articulações teóricas sobre alterações no entendimento do realismo fílmico e, principalmente, sobre as mudanças na relação entre a imagem fílmica e o real; as quais Elsaesser aponta terem ocorrido tanto no campo espectral (o espectador como consciência e como corpo); quanto — e que nos é mais importante —, nos processos de produção fílmica.

Outras importantes visões serão ainda adicionadas a essa literatura, entre as quais as de Adrien Martin (2017b) e Frank Kessler (2009, 2017), cujas investigações refletem sobre as alterações no âmbito cênico, a partir da introdução do recurso digital no cinema, e servirão de base às reflexões sobre a produção de realismos. Consideraremos ainda, a proposta feita por Martin, de um entendimento mais abrangente das formas representacionais, particularmente o conceito de *mise-en-scène*, que passa a ser repensada frente às (inumeráveis) possibilidades que o digital permite — uma vez que sua produção de imagens não depende mais de um referente. Diante desse cenário, o que entra em evidência não é tanto o potencial cênico de produzir um efeito de real, mas o de produzir um “efeito de materialidade” (ELSAESSER *apud* MARTIN, 2017b, p. 2).

A quarta hipótese refere-se a imagens distintas, produzidas no processo de fabricação do realismo de confronto; que seriam formas de representação da realidade concreta, a partir da sua imprevisibilidade e, assim, fora do âmbito do planejamento cênico. Acreditamos que, sem uma adequada classificação, essas imagens foram tradicionalmente compreendidas como ficcionais ou documentais, em geral, acompanhando a proposta fílmica na qual se inseriam. Para nossa hipótese, esse entendimento não permite reconhecer o confronto que é gerado com a presença dessas imagens nos filmes; nem os resultados realísticos que esse processo vem a gerar. Propomos a partir disso, a problematização dessas imagens, buscando um melhor entendimento e uma mais adequada classificação para elas.

Para esse estudo, entre outras leituras teóricas, faremos um cruzamento de ideias entre a investigação de Ivone Margulies (2005), que produziu o conceito de imagens onde “nada acontece”, e a crítica de André Bazin (1991) ao cinema de Robert Bresson, na qual identifica uma dialética na produção das imagens. Ambos os casos parecem colocar em evidência um tipo de imagem que, como percebemos, não atende a uma classificação tradicional, justamente por sua estreita relação com o real.

Dessa forma, a quarta hipótese promove um “fechamento” de ideias da proposta de investigar o realismo de confronto, pois ao analisar imagens que mantêm uma relação com a realidade externa bem próxima do ontológico, ela reafirma a existência dessas imagens e abre

espaço para o reconhecimento de confrontos entre diferentes formas da imagem fílmica (e de diferentes realismos).

Após o debate teórico, nosso terceiro capítulo será dedicado a uma investigação empírica de análise fílmica, na qual buscaremos elementos que ajudem a corroborar as hipóteses. Trata-se neste caso, da análise de dois casos exemplares do realismo de confronto: *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Estas obras se equiparam pelas interrogações que suscitam acerca da representação e do real nas telas e na vida. Buscando articular o exame teórico e a análise dos filmes, tencionamos compreender conceitos e questões bastante pertinentes ao estudo do tema específico, assim como do realismo fílmico e das formas de representação no cinema; questionamentos esses, particularmente acentuados na contemporaneidade, quando (re)emergem interrogações como: O que é o real? O que é o realismo? O que é representação? E o que é reencenação?

Além dessa interrogação ao real, os filmes escolhidos partilham outras importantes características de âmbito ético, derivadas dos confrontos que promovem. Primeiramente, o “compromisso ativo com a verdade do evento profílmico” (NAGIB, 2011, p. 34), que permite que o imprevisível contido na realidade irrompa na tela. Os filmes que analisamos se enquadram nesse conjunto, pois trazem para a narrativa acontecimentos da vida real que “se desenrolam” no (e muitas vezes “para o”) filme; que assim captura o que Lúcia Nagib chama de “evento de verdade” (NAGIB, 2011, p. 34).

Além disso, essa relação de compromisso também carrega o potencial de modificação da realidade ao redor da realização fílmica, outro importante aspecto despertado no âmbito do confronto. Ao lidar com o real a partir de atritos entre realidade e representação, esse cinema acaba por promover alterações da própria realidade de onde se origina; vindo a alterar a natureza ou o comportamento dos elementos captados desde o evento pró-fílmico; os mesmos que servem de base para a construção da representação.

Para que se consiga focalizar e discorrer sobre todos esses aspectos: real, realismo, representação e reencenação, o texto será dividido em três partes. No primeiro capítulo trataremos das duas primeiras hipóteses, buscando inicialmente caracterizar o realismo de confronto e esclarecer seus principais atributos. Como já mencionado, as teorias de Alain Badiou (1995, 2006) e Lúcia Nagib (2011) serão de central importância para fundamentar a investigação.

Ao tratarmos o tema do realismo é indispensável também recorrermos a André Bazin (1991) e trazer à discussão os temas da ontologia, do mito do cinema total e acuradamente investigar a dicotomia consolidada no cinema por esse teórico, “entre o verdadeiro realismo,

que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo; e o pseudo-realismo do *trompe l'oeil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas” (BAZIN, 1991, p. 21).

A recente retomada do pensamento baziniano é, assim, um campo de grande interesse para esta investigação e se torna também um direcionamento do nosso olhar. J. Dudley Andrew (2011 e 2014) é um dos principais promotores dessa revisão, sendo o articulador de importantes publicações, que trazem novas perspectivas sobre a obra do teórico, como a que relaciona o pensamento baziniano às novas mídias; e outras correlações que rompem com leituras mais tradicionais de Bazin. Autores como Ivone Margulies, Phillip Rosen, Monica Dall’Asta, Ismail Xavier, Tom Gunning e Thomas Elsaesser, entre outros tecem importantes teorias sob essa nova perspectiva.

Nosso segundo capítulo, que aborda as hipóteses três e quatro se baseia justamente na articulação entre os conceitos bazinianos e suas atuais releituras. Para este capítulo, reforçamos a importância do pensamento de Thomas Elsaesser (2009, 2010), com uma releitura da ontologia de Bazin, a partir da qual formula as bases de uma nova ontologia da imagem. Ao descrever suas suposições sobre rupturas do paradigma da relação entre o cinema e o realismo (e tudo que essa relação engloba), Elsaesser abre espaço para outros entendimentos da produção de imagens, e localiza as novas tecnologias como contribuidoras diretas para essa alteração.

Ao levarmos em consideração as mudanças na inflexão teórica, isso nos possibilita retomar o debate sobre o realismo, articulando-o com possíveis alterações nas formas materiais de produção fílmica, particularmente a partir da introdução da tecnologia digital. Nossa terceira hipótese ganha corpo justamente nesse espaço, relacionando aspectos como o realismo, a ontologia, a imagem e o aparato cinematográfico.

Phillip Rosen (2003) também contribui com um importante estudo, que defende um pensamento fenomenológico na teoria baziniana e, com isso, rejeita a acusação de mecanicismo. A investigação de Ivone Margulies (1996) também identifica o desejo de restituição do fenomenológico relacionado ao evento em alguns cinemas. Sua análise do cinema de Chantal Akerman é crucial para assentarmos o terreno para a discussão da quarta hipótese.

Além desses, outros importantes autores serão abordados, particularmente quando seguirmos para as análises fílmicas, no terceiro capítulo. No caso de *Jogo de Cena*, por exemplo, Ismail Xavier (2004) terá grande relevância, pela análise que faz tanto dos métodos

de produção de realismo em Eduardo Coutinho, em grande medida, baseados na palavra falada; quanto pelo desdobramento do conceito de “efeito-câmera” no documentário.

Em se tratando da cinematografia de Eduardo Coutinho, é indispensável adicionar ainda, o trabalho de Consuelo Lins (2004, 2008, 2014, 2017), assim no aspecto biográfico, como na análise da obra. Ambos servirão como um material fundamental para investigarmos mais a fundo a construção do cinema de incessante busca pelo real desse cineasta, a fim de encontrar pontos de confronto. Além disso, a abordagem de Cecilia Sayad (2013), que analisa o documentário e o cinema de Coutinho sob uma perspectiva autoral, também será de grande relevância.

Ao analisarmos *Close-up*, os estudos de Alberto Elena (2005) e Ivonete Pinto (2007) serão de interesse central, pois investigam aspectos cruciais da construção do cinema de Abbas Kiarostami, como seu início com um cinema que se equilibrava entre o realismo franco e o fantasioso, até filmes, como *Close-up*, com um intenso questionamento ao real. Além disso, nos interessam nesses estudos, particularmente, como são detalhadas as estratégias de produção de realismo de Kiarostami.

Em seu cinema, é inegável a busca por um apelo realista marcante; o que o coloca em franco espaço de comparação com Coutinho. Outro importante ponto a considerar entre esses filmes é a opção pela reencenação em *Close-up* e pela encenação e a entrevista em *Jogo de Cena*. Nos apoiaremos no denso estudo de Ivone Margulies (2003) sobre a reencenação, para o primeiro caso, enquanto Xavier e Natália Brizuela (2016) servirão de base no caso de Coutinho, por discutirem a conversa como forma de criação de personagens no documentário.

Dessa forma, o que buscamos mais propriamente com o estudo desses filmes é, revisitando o entendimento atual do realismo, apontar como eles colocam em xeque a própria potencialidade representativa do cinema. Visamos ainda investigar como (e se), no intuito de concretizar suas propostas realistas questionadoras, baseadas em reproduções de eventos da vida real, esses filmes configuram suas representações em uma estratégia de confronto entre a realidade concreta e as formas representativas, a partir de recursos como representações, reencenações e reapresentações dessas histórias; passando a ressignificar a própria realidade e a representação.

Essas indagações são fruto da relação fundamental do cinema com o real; relação essa, que se funda no próprio sentido de arte que este meio adquiriu — a arte é duplo? A arte é espelho? A arte é janela?... Por sua atemporalidade e centralidade no pensamento teórico, ela incessantemente produz questionamentos. Nosso estudo parte de hipóteses possíveis, que nascem dentro desse espaço interrogativo ao cinema e à própria realidade.

Assim, tentaremos identificar e configurar uma forma realista distinta, a de confronto. Indo do micro ao macro, buscaremos, a partir disso, debater colateralmente aspectos de central importância para o cinema, como o realismo fílmico, a “ética realista”, a potencialidade representacional do cinema e particularmente investigar alterações no próprio entendimento do realismo fílmico.

Certamente, o que nos conduzirá e nos limitará nesse caminho serão as interrogações que deram base à formulação deste estudo: como o cinema, com seu potencial de representatividade e reprodução pode traduzir a própria realidade que o circunda, de maneira colocar em xeque o próprio real? E como a representação fílmica pode conter a realidade concreta, de maneira a confrontá-la e, até possivelmente, superá-la?

1 REALIDADE, REALISMOS E A ÉTICA DO REALISMO DE CONFRONTO (HIPÓTESE CENTRAL)

A criação cênica contemporânea não foi alheia à necessidade renovada de confrontar o real que se manifestou em todas as áreas da cultura durante a última década. Essa necessidade deu origem a produções cujo objetivo é a representação da realidade em histórias verbais ou visuais que, não limitando o representável ou conscientemente assumem um certo ponto de vista, renunciam ao entendimento da complexidade. Mas também às iniciativas de intervenção sobre o real, seja na forma de ações que tentem transformar o espectador em participante de uma construção coletiva formal ou na forma de ações diretas sobre o espaço não limitado pelas instituições artísticas (SANCHEZ, 2007, p. 1)¹.

Ao iniciarmos este capítulo, torna-se fundamental esclarecer as hipóteses que buscaremos confirmar ao longo da investigação, assim como alguns dos eixos teóricos pelos quais nos nortearmos. Prioritariamente, procuraremos confirmar quatro suposições: a primeira, e que dá base às outras, é a de que é possível identificar uma forma cinematográfica cuja condição de produção do realismo se subordina ao real de forma **autêntica**, por ser promovida por confrontos entre o realismo produzido no âmbito representativo e a realidade concreta que cerca e também alimenta o realismo da obra; tornando o resultado desse conflito visível dentro do espaço representativo do filme.

Chamamos a esta forma de “realismo de confronto”, pelos confrontos que promove entre formas distintas de realismo. Suas características fundamentais são: uma abertura para o inesperado dentro do espaço representativo; a produção (e não só a reprodução) de realidade; e o confronto em si, que ocorre quando elementos da realidade pró-fílmica, são “trazidos para dentro” do espaço representativo do filme, como iremos ver adiante e nos filmes a serem analisados.

Esse realismo se produz a partir de um posicionamento ético assumido pela produção do filme (equipe e elenco), de “compromisso ativo com a verdade do evento profílmico” (sic) (NAGIB, 2012, p. 34); ou melhor, de engajamento físico com a realidade que cerca o filme. Com isso, a obra abre espaços dentro de seu espaço de representação, para a irrupção da realidade empírica. Ainda, intrínseco a esse processo, ou como resultado dele, ocorre a promoção de mudanças na própria realidade pró-fílmica; uma característica original desse

¹ No original: “*La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales que, no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista, renuncian a la comprensión de la complejidad. Pero también a iniciativas de intervención sobre lo real, bien en forma de actuaciones que intentan convertir al espectador en participante de una construcción formal colectiva, bien en forma de acciones directas sobre el espacio no acotado por las instituciones artísticas*”, tradução nossa.

realismo. Com isso, esse cinema, mais do que reproduzir a realidade, passa também a produzi-la.

Um caso exemplar dessa produção de realismo pode ser observado no filme *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990), no qual a história de Houssein Sabzian é recontada e, de certa forma, alterada pelo próprio processo de produção do filme. Sabzian e outros personagens reencenam os acontecimentos que o levaram à prisão, quando ele finge ser o cineasta Mohsen Makhmalbaf para uma família iraniana, e obtém benefícios através dessa relação.

Como sublinha Ivone Margulies, a reencenação nas artes audiovisuais se dá quando “uma pessoa reencena eventos anteriores de sua vida para o cinema ou para a televisão”² (2003, p. 217). É exatamente o que ocorre em *Close-up*, quando os próprios participantes do evento ocorrido reproduzem suas ações. No entanto, quando ocorre o julgamento, não se trata mais de uma reencenação; pois este é um evento inédito. Por um lado, a presença da equipe de filmagem, passa a fazer parte do acontecimento, chegando a modifica-lo, ou seja, alterando a própria realidade. Por outro lado, também durante o processo de produção fílmica, ocorre a absorção de diversos elementos da realidade pró-fílmica diretamente pela narrativa.

Close-up mistura assim, estratégias representativas com a emergência da realidade pró-fílmica. Isso se dá de maneira bastante complexa, por envolver tanto a encenação (narrativa de eventos da realidade pró-fílmica); quanto a reencenação (com o corpo presente dos atores não-profissionais retomando suas ações no evento); e, ulteriormente, produzindo um acontecimento dentro da própria narrativa.

Além disso, o próprio processo de produção fílmica assume importante papel no julgamento e posterior liberação de Sabzian; e ainda promove a modificação dessa realidade. Como apontam autores que analisaram o filme, como Alberto Elena (2005) e Ivonete Pinto (2007), a presença de Kiarostami e a equipe de filmagem no julgamento de Sabzian foi decisiva para sua absolvição. O julgamento teve sua data alterada a pedido de Kiarostami, para que pudesse se “encaixar” nas necessidades da produção.

Ainda, como ressalta Elena, a relação entre Kiarostami e Sabzian não cessou após as filmagens, sendo inclusive bastante controversa; assim como o próprio Sabzian. Posteriormente a *Close-up*, Kiarostami e ele tinham um projeto de filme juntos, cancelado devido à morte prematura de Sabzian. O autor evidencia ainda o importante papel de Kiarostami e da realização do filme no destino dele na justiça.

2 No original: “A person reenacts earlier events from his or her life for film or television”, tradução nossa.

Quando as filmagens terminaram, e Kiarostami havia desempenhado um papel decisivo na obtenção de sua absolvição, Sabzian até processou Kiarostami por tê-lo feito passar mais três dias do que o necessário na prisão por causa das exigências de filmagem (ELENA, 2005, p. 231).³

Pelo poder de interferência e mesmo de alteração de uma realidade, Ivonete Pinto chama Kiarostami de “produtor do real”, e mesmo de “Deus”. Sua influência, como ela aponta, ocorre tanto na realidade pró-fílmica, como pós-fílmica (na montagem, por exemplo). Assim, o poder de modificação do real, passa a ser um produto das estratégias do filme, a partir do intuito de trazer à tela também a realidade concreta; seja pela reencenação, seja por recontar uma história ainda em seu desdobramento. A escolha de, justamente a partir da reencenação, colocar em cena os próprios atores da realidade pró-fílmica, torna *Close-up* um filme potentemente realista, com grande poder de produzir colisões entre o realismo fílmico e a realidade que ele representa.

1.1 A hipótese ética (2ª hipótese)

Neste ponto, encontramos espaço para inserir nossa segunda hipótese, que se desenha no terreno da ética. A partir dela, supomos que o realismo de confronto se estabelece com base em uma postura ética de alguns cinemas que mantêm estrita fidelidade à realidade pró-fílmica; ou, como Lúcia Nagib conceitua, ao “evento de verdade”. Esta fidelidade se apresenta em filmes que promovem tanto a absorção da realidade pró-fílmica pela sua representação; quanto quando passam a produzir e reproduzir essa realidade no âmbito fílmico. Ainda, como um resultado, esse cinema promove um embaçamento da fronteira entre a realidade pró-fílmica e sua a representação fílmica.

Antes, no entanto, é importante pontuar alguns direcionamentos teóricos que nos permitiram chegar a esta hipótese. O primeiro e central, nos leva a crer que, somente a partir das mudanças ocorridas na atualidade, tanto na perspectiva teórica, quanto na prática da produção fílmica, gerou-se um retorno à preocupação com o realismo em seus diversos âmbitos — que Lúcia Nagib credits a uma reemergência cíclica no pensamento teórico —, permitindo a abertura de um espaço através do qual outras teorias sobre o realismo pudessem

³ No original: “When shooting was over, and Kiarostami had played a decisive role in gaining his acquittal, Sabzian even sued Kiarostami for having made him spend three more days than necessary in prison because of filming requirements”, tradução nossa.

ser desenvolvidas; tornando possível inclusive observar o que chamamos de “realismo de confronto”.

Importante notar a partir desse direcionamento central, três outros direcionamentos que as novas perspectivas iluminam se desenham: primeiramente, a análise focaliza o realismo nos modos de produção e endereçamento, e os elementos neles envolvidos. Damos ênfase à análise do modo de produção e buscamos nos afastar, dentro do possível, de uma investigação estética do realismo, que estaria mais ligada ao âmbito da recepção. Ou seja, nos interessa compreender a estrutura que reproduz (e produz) o realismo **durante** a realização fílmica.

Esse direcionamento está em consonância com a abordagem de Lúcia Nagib (2011), na qual a autora tece importante taxonomia do realismo nas esferas em que ele é (re)produzido: na produção fílmica propriamente, no endereçamento, na exibição e na recepção. Seguindo essa divisão, investigamos uma forma de realismo que se observa nas etapas de produção e endereçamento no cinema. O que justifica este foco é a materialidade que esses modos, particularmente a produção, oferecem à análise. Como assevera Nagib, “o realismo na fase de produção é claramente identificável e mensurável, em oposição ao ‘efeito de realidade’ na fase de recepção, que varia muito de um indivíduo para outro, permanecendo inevitavelmente restrito ao campo especulativo” (NAGIB, 2017, p. 4).⁴

Dessa forma, a investigação busca reconhecer os mecanismos que promovem o realismo ainda na fase inicial de produção e subsequente, do endereçamento. Ainda que nosso intuito não seja o de abordar diretamente o modo de recepção, até por se tratar de um campo onde já consta vasta e densa teorização; buscaremos apoio teórico também nesse terreno, já que são inextrincáveis as relações entre o cinema, o realismo e o espectador.

1.2 A questão ética e as éticas do realismo

Ainda relacionado à segunda hipótese, o segundo direcionamento deriva também de noção defendida por Lúcia Nagib (2011), a de “ética do realismo”; a partir da qual diferentes formas de realismo passam a ser identificadas na relação da representação (não

⁴ No original: “*First, realism at the point of production is clearly identifiable and measurable, as opposed to the ‘reality effect’ at the point of reception, which varies widely from one individual to another, remaining inevitably restricted to the speculative realm*”, tradução nossa.

necessariamente ficcional, como iremos esclarecer mais à frente) com o real concreto. Essa perspectiva se baseia também no já citado retorno à preocupação com o realismo, ligado à sua “reemergência cíclica” (p. 2) no pensamento teórico, assim como dos realizadores, com o real como uma questão para a representatividade no cinema.

Seguindo este direcionamento, o *corpus* de nossa análise se concentra em um cinema eminentemente físico, no tocante ao seu contato com o real. Em termos práticos, investigaremos filmes nos quais equipe e elenco mantêm um engajamento físico com a realidade concreta, ao longo do processo de realização. O caso de *Close-up* é mais uma vez exemplar, pois, a partir da reencenação, o filme coloca em contato direto, e até promove atritos, entre o realismo da narrativa e a realidade. Esse processo ocorre tanto nos corpos dos atores (não profissionais), quanto na representação fílmica; ou melhor, o corpo retoma de forma representativa, as ações já vividas. É possível ainda identificar neste modo, a abertura ao inesperado advindo da realidade pró-fílmica, particularmente através das ações dos corpos; e isso passa a ser absorvido pelo realismo planejado da representação.

Na verdade, meu interesse se volta para cineastas que utilizam o meio fílmico como um modo de produzir, tanto quanto de reproduzir, a realidade. O resultado é um cinema eminentemente físico, portanto expositivo e exibicionista, que rejeita verdades apriorísticas para dar lugar ao risco, ao acaso, ao contingente histórico e ao real imprevisível, não importando o fato de serem filmes de arte ou populares, ficcionais ou documentais, narrativos ou experimentais (NAGIB, 2011, p. 8).⁵

Assim, é a realidade imediata e imprevisível que traz o aspecto físico ao realismo que o filme promove. A presença das pessoas que viveram os acontecimentos narrados contribui não apenas com a repetição de gestos para a narrativa, mas através dos próprios corpos, das nuances da voz, dos olhares e, particularmente, das interações físicas e emocionais que são expostas pela câmera. A reencenação é uma noção dupla, por relacionar o cinema físico com o encenado; a representação do passado e a produção do presente; ou seja, o âmbito ficcional, constituído no ato de “recontar” um evento a partir de mecanismos de representação; e a realidade concreta do momento pró-fílmico, que é retomada de forma fiel pelos atores, fisicamente (em tudo que o corpo evoca, como fisionomia, voz, gestos etc) se encontram na materialidade do corpo, onde ocorre o primeiro confronto do realismo fílmico.

⁵ No original: “Indeed my keenest interest leans toward filmmakers who use the film medium as a means to produce, as well as reproduce reality. Theirs is an eminently physical, therefore expository and exhibitionist cinema, which rejects a priori truths in order to make room for risk, chance, the historical contingent and the unpredictable real, regardless of whether they are popular or art, fiction or documentary, narrative or avant-garde films”, tradução nossa.

Este direcionamento nos leva ainda a uma questão central, encravada na relação da representatividade fílmica com o real; ou melhor, no posicionamento ético que o cinema assume frente ao real. Nesse campo, o viés que nos interessa é o que deriva do conceito de ética, como longamente discutido por Alain Badiou (1995), e que poderia ser inicialmente traduzido como um “‘compromisso com a verdade’ mesmo quando esta deriva do acaso, isto é, do contingente inesperado e incerto”. (BADIOU, 1995).

A questão ética é parte de uma extensa preocupação da teoria do cinema, e é fundamental para a investigação, uma vez que governa o “posicionamento” do cinema em relação ao real. Nosso interesse específico na teoria de Alain Badiou se deve a elementos-chave que relacionam a ética à imprevisibilidade do evento. Além disso, ao adicionarmos essa visão ao debate sobre o realismo, enfatiza-se a intrínseca ligação entre o próprio realismo, a verdade e a realidade; e, ainda, reforça-se a linha que os conecta à imprevisibilidade do evento/acontecimento.

Destacando alguns pontos fundamentais na teoria de Badiou para a investigação, encontramos primeiramente sua definição de ética, e a relação de fidelidade que esta mantém com a verdade, e, por conseguinte, com a noção de evento (ou acontecimento). Ressalta-se ainda, a pluralidade das éticas, em oposição a uma universalização ética, ou seja, a própria ideia de fidelidade ao evento de verdade demanda uma ética “adequada” a uma verdade, e não uma ética única que governe a tudo da mesma forma — ou como coloca Badiou, o mesmo e o outro precisam ser reconhecidos em suas diferenças. Finalmente, é fundamental compreender que esses são conceitos profundamente interligados⁶.

No tocante à noção de acontecimento, ou de evento (utilizadas como sinônimas no sentido empregado⁷), que foi longamente conceituada pelo pensamento filosófico, cabe o esclarecimento dado por Ari Roitman, segundo ele é entendido por Alain Badiou:

6 Importante notar-se que, ao falarmos de pluralização da ética (e realidades), não estamos buscando adentrar o extenso debate sobre o “relativismo moral”. Contudo, nos cabe esclarecer tanto nossa ciência da discussão e das ideias envolvidas, como separá-la do nosso recorte de estudo. Ao nos basearmos nos conceitos de ética de Alain Badiou, e articulá-lo com a visão foucaultiana sobre a ética e o conhecimento, não existe qualquer intenção de resvalar para um âmbito de defesa, ou de discutir o relativismo moral; uma vez que entendemos que a pluralização da noção de ética (como vemos claramente em Badiou) não indica qualquer relativização da ética em si, mas, ao contrário, confirma o próprio princípio de ética; ou como o autor assevera, “a ética é o princípio de julgamento das práticas de um Sujeito, seja ele individual ou coletivo” (1995, p.16). Ou seja, a pluralidade não implica uma alteração da natureza do conceito ético, mas sua alteração pelas relações e contextos sociais. Dessa forma, nos eximimos de qualquer debate sobre o tema do relativismo moral, e reafirmamos que o viés ético que investigamos não é o de uma moral ditada, ou conhecida; e sim, o do reconhecimento de posturas éticas assumidas pelo cinema, diante das diferentes realidades que se lhe apresentam.

7 Na tradução brasileira do livro de Alain Badiou, *Ética: Um ensaio sobre a consciência do Mal* (1995), é utilizado o termo “acontecimento”, no entanto, preferimos o termo “evento” por ser mais utilizado tanto por Lúcia Nagib, quanto por outros autores que iremos abordar ao longo da investigação. O termo evento é ainda de mais fácil tradução, pela similaridade com outras línguas.

O acontecimento é aqui uma noção-chave: definido como um “suplemento” casual e imprevisível da situação, dela destacado, é precisamente o que faz advir outra coisa que não a situação e as opiniões instituídas. Isto porque seu caráter ontológico fundamental é a capacidade de demarcar o vazio da situação anterior, aquilo “para que” ele é acontecimento. Nomear o vazio, esse núcleo não simbolizado em torno do qual se organiza a situação, é também nomear o não-sabido. E as verdades, perfurando os saberes estabelecidos, heterogêneos a elas, abrem campo para a produção de novos saberes; daí decorre o poder transformador do acontecimento. Eis, portanto, uma outra concepção de ética (ROITMAN, 1995, p. 14).

Ainda segundo Badiou, a verdade é definida como “o processo real de fidelidade a um acontecimento” (BADIOU, 1995, p. 55); e assim, também se relaciona com o imprevisível. O que rege essa relação é uma ética “moldável” à verdade do sujeito, não uma ética pré-definida e universal; mas uma ética na qual o mesmo e a alteridade são reconhecidos. “E se alteridade é o que há, o Mesmo é o que advém, aquilo que se constrói — um sujeito — ao serem percorridas as três dimensões de um processo de verdade: acontecimento, fidelidade e verdade propriamente dita” (ROITMAN, 1995, p. 13). Ou seja, ao final do “percurso” atingimos uma “verdade”, ou realidade ligada diretamente ao evento; como a realidade expressa pelos corpos dos atores em *Close-up*; ou ainda, a realidade que “brota” em meio à narrativa do julgamento, a partir do casamento entre a representatividade do cinema e a imprevisibilidade da realidade.

Essa é uma ruptura essencial, que Badiou utiliza para esclarecer a diferença entre o ser humano (biológico) e o ser social (sujeito), “induzido por um processo de verdade que lhe preexiste” (ROITMAN, 1995, p. 13); ou seja, que o molda e produz verdades. Neste, como em outros pontos, o pensamento de Badiou está muito próximo ao de Michel Foucault (2002), para quem, o conhecimento — e por extensão, o sujeito (sujeito de conhecimento) e a verdade — é construído pelas práticas sociais. “O próprio sujeito de conhecimento tem uma história, a relação do sujeito com o objeto, ou, mais claramente, a própria verdade tem uma história” (FOUCAULT, p. 8).

Assim, a ética em Badiou (bem como o conhecimento para Foucault), não preexiste ao ser humano, mas se estabelece a partir de práticas ou verdades, que se constituem na forma como que se fidelizam à natureza imprevisível (e multifacetada) do que chamamos de realidade. É justamente pela importância desse modelo ético que o autor descreve, o qual rompe com a ideia de uma ética universal, baseada em uma identidade homogênea, segundo a qual somos todos iguais; que esta visão nos interessa. Isso implica uma ética múltipla, ou uma pluralidade das éticas.

Não há ética senão das verdades. Ou, mais precisamente: não há ética senão dos processos de verdade, do trabalho que faz advir a este mundo algumas verdades. A ética deve ser tomada no sentido suposto por Lacan quando ele fala — opondo-se assim a Kant e à temática de uma moral geral — de ética da picanálise. A ética não

existe. Não há senão ética -de (da política, do amor, da ciência, da arte). Não há efetivamente um único Sujeito, mas tantos sujeitos quantas verdades haja, e tantos tipos subjetivos quantos procedimentos de verdade (BADIOU, 1995, p. 42).

O reconhecimento da diferença, ou seja, de uma verdadeira alteridade (o eu e o outro), que não segue uma realidade determinada e única, é o que nos permite reconhecer também uma abertura para a imprevisibilidade do evento na constituição de realidades. Isso materializa o entendimento de distintas formas éticas próprias a cada contexto, a cada realidade.

Talvez o ponto-chave na teoria de Lúcia Nagib seja justamente a promoção do enlaçamento do conceito de “éticas” em Badiou, com um cinema de forte vocação realista⁸ e aberto ao imprevisível. Nagib se refere assim, a uma “ética do realismo”, que traduz não apenas uma postura do cinema frente à realidade, mas também coloca em questão a própria potencialidade representativa do cinema, levando-nos novamente a preocupações com a imagem ontológica.

Quando falamos em “éticas do realismo”, nos referimos a uma postura da realização do filme de compromisso com o real. Por exemplo, se a televisão exibisse uma novela na qual os atores interpretassem a si mesmos — mantendo seus nomes, seus status, sua celebridade etc —; ainda assim, estaríamos falando de uma ficção no modelo novelesco; ou seja, não abandonamos a ficção; mas aderimos a ela um elemento mais vivo (e reconhecido) da realidade concreta —, o que reafirma o compromisso com a realidade. Isso desenha uma determinada postura ética. A capacidade que essa ética tem de se amoldar ao contexto, ou às mais diversas realidades, torna-a múltipla. É essa pluralidade que permite maior fidelidade aos fluxos imprevisíveis da realidade.

O ponto mais comumente colocado, baseado em posições filosóficas do pensamento pós-estruturalista fora dos estudos cinematográficos, é que o problema com o conceito de pintura, fotografia ou “registro” da realidade é que isso supõe que existe um real “lá fora” no mundo natural, que pode ser mostrado (ou que irá se revelar) sem o uso da linguística ou signos cinemáticos. A realidade fora dos signos culturais, como é dito comumente, não existe. Na mesma derivação pós-estruturalista, mas associado com Althusser mais do que a Derrida, está o conceito de que qualquer reivindicação de “realidade” é um movimento altamente ideológico para começar (GAINES, 1999, p. 2)⁹.

8 Em diversos artigos, Lúcia Nagib coloca em discussão o termo *world cinema*, que comumente se refere ao conjunto de filmes produzido fora da esfera hollywoodiana. Como veremos mais adiante, Nagib passa a utilizar o termo “cinema realista” como forma de abordar de maneira mais descentralizada a noção antes contida em *world cinema*.

9 No original: “*The point most often made, drawing on philosophical positions in poststructuralist thought outside film studies, is that the problem with the concept of painting, photographing, or ‘recording’ reality is that this assumes that there is a real ‘out there’ in the natural world that can be shown (or that will reveal itself) without the use of linguistic or cinematic signs. Reality outside of cultural signs, as it is so often said, does not*”

Assim, se tomarmos inicialmente o realismo como produtor de sentidos que se relacionam à realidade, entendemos que essa geração é dependente da ética assumida no seu processo de produção. Dessa forma, ao pluralizar a ética (éticas de), Badiou abre espaço para um entendimento mais múltiplo do realismo. Como assinala Beatriz Jaguaribe, “as estéticas do realismo são variadas” (2007, p. 17), ou seja, as formas, ou posturas que identificamos como realistas reproduzem o real a partir de diferentes maneiras, ou propostas.

Jane Gaines (1999) faz uma interessante leitura da teoria realista fílmica incorporada pelos pensamentos de André Bazin e Siegfried Kracauer, e promove uma reflexão sobre a pluralidade das concepções de realismo e realidade nessas literaturas. A autora inclusive se refere à utilização de “realidade” entre aspas, como uma estratégia para separar distintos entendimentos. Porém, o que chama atenção nessa visão é a sugestão da autora de enfatizarmos o entendimento da pluralidade de realismos e da contingência da realidade.

Até certo ponto, existe apenas uma maneira de ler os pensadores pioneiros Bazin e Kracauer — isto é, como se fossem capazes de empregar várias noções de “realismo” e “realidade” de uma só vez. André Bazin é então visto como um dos mais hábeis negociadores desses conceitos, capaz de dar a impressão simultaneamente de que o realismo é alcançado por meio de artifício e expressado sem problematização, e capaz de criar a sensação de que a “realidade” é encontrada e também construída. O crítico que disse que “alguma medida de realismo deve sempre ser sacrificada no esforço de alcançá-la” dificilmente pode ser interpretado como um realista ingênuo. Na famosa afirmação de Siegfried Kracauer de que “o que a câmera captura é mais real do que a própria realidade”, encontramos um comentário sutil sobre a estética, segundo o qual a construção ultrapassa e até mesmo comenta sua própria construtividade. Colocando-se ênfase em “mais real” ao invés de sobre a “realidade em si”, na famosa declaração de Kracauer, produz-se um comentário sobre a pluralidade e a contingência ou a relatividade das realidades (GAINES, 1999, pp. 3-4)¹⁰.

Gaines tece uma relação fundamental para a investigação, ao conectar a teoria realista aos conceitos de imprevisibilidade da realidade, sua pluralidade e relatividade. Além disso, a autora nos dá uma pista importante para o entendimento da visão baziniana, que é central para esta investigação; particularmente ao enfatizar a “não ingenuidade” deste teórico. Esse

exist. In the same general poststructuralist drift, but associated with Althusser more than Derrida, is the concept that any claim to ‘reality’ is a highly ideological move to begin with”, tradução nossa.

10 No original: “To some degree, there is really only one way to read the pioneer thinkers Bazin and Kracauer — that is, as though they are capable of employing several notions of “realism” and “reality” at once. André Bazin is then seen as one of the more adept negotiators of these concepts, simultaneously able to give the impression that realism is both achieved through artifice and unproblematically expressed, and able to create the sense that “reality” is found as well as constructed. The critic who said that “some measure of realism must always be sacrificed in the effort of achieving it” can hardly be construed as a naive realist. In Siegfried Kracauer’s famous assertion that “what the camera captures is more real than reality itself” one finds a subtle comment on aesthetics whereby the construction surpasses and even comments on its own constructedness. Putting the emphasis in Kracauer’s famous statement on the ‘more real’ instead of on the ‘reality itself’ produces a comment on the plurality and the contingency or the relativity of realities”, tradução nossa.

entendimento do pensamento baziniano se alinha ao que mais adiante discutiremos neste estudo, sobre uma profunda revisão do pensamento de Bazin, a partir de novas perspectivas sobre o próprio realismo.

1.3 Sobre o realismo, ontologia e representação

Em seu estudo sobre o realismo estético e a modernidade, Beatriz Jaguaribe (2007) salienta que o realismo mantém intrínseca relação com a realidade através da representação; contudo, sua definição se mantém “escorregadia” e multifacetada. Como representação estética, suas intenções são a criação de um mundo segundo diretrizes de verossimilhança; com isso, o realismo adquire, em muitas de suas expressões, o arcabouço da objetividade científica.

Enquanto representação estética, o realismo é, nas palavras de Terry Eagleton, “um dos termos mais escorregadios”. Esta dimensão fluida atesta não somente que uma pluralidade de estilos e formas de representação se expressa pela rubrica “realismo”, mas que a palavra “realismo” traduz uma forte conotação ideológica que enfatiza a conexão entre representação artística e realidade. No seu sentido mais primário, o realismo estaria conectado com a utilização da mimese, ativando a noção da arte como cópia de uma realidade e mundo material. A mimese é aqui entendida como um ilusionismo espelhado, uma representação que parece copiar aquilo que existe no mundo (JAGUARIBE, 2007, p. 26).

Importante fazer a seguinte notação sobre nossa abordagem ao realismo: utilizamos, como havíamos sinalizado, a teoria estética do realismo para dar base à nossa investigação; ou seja, abordamos também o realismo como um efeito de realidade. Isso se dá, porque a teoria estética é ainda a base para as discussões sobre o realismo; ou, acompanhando ainda Jaguaribe, porque “a força de persuasão da arte realista reside na sua fabricação daquilo que Roland Barthes analisou como sendo o ‘efeito de real’” (JAGUARIBE, 2007, p. 27).

O realismo buscou uma representação extraída da experiência cotidiana de vivenciar o mundo atrelada ao senso comum de percepção. O “efeito do real” no romance realista é obtido por detalhes que dão credibilidade à ambientação e caracterização dos personagens (JAGUARIBE, 2007, p. 27).

Jaguaribe refaz uma parte do percurso histórico do realismo estético, particularmente em sua relação com o nascimento da modernidade. A necessidade de uma visão, produzida pela arte, que retratasse o mundo de forma objetiva, fez o realismo surgir como força de oposição ao romantismo. Além disso, na tentativa de reproduzir a realidade de forma

verossimilhante, buscava mascarar os esquemas de ficcionalização “e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação que, entretanto, contivesse uma análise crítica do social e da realidade (JAGUARIBE, 2007, p. 27).

Se o realismo estético é resultado das estratégias representativas para criar uma imagem crível e referente de alguma maneira da realidade conhecida, isso se dá através de variados esquemas — como a verossimilhança, a semelhança e a percepção. Como bem resume Beatriz Jaguaribe, o realismo estético, “em suas diversas manifestações, produz retratos da ‘vida como ela é’” (2007, p. 12); ou seja, faz uso da ficção e de recursos de intensificação dramática para criar mundos plausíveis que forneçam uma interpretação da experiência contemporânea.

Em outro sentido, para muitos o realismo implica transparência impossível quando o aparato é denunciado pela repetição de fórmulas e clichês, fazendo com que o conteúdo do filme venha como que embalado num conjunto de convenções que fazem o espectador reconhecê-lo como representação convencional do real, e não como o próprio real (SILVEIRA; ROSA, 2011, p. 143).

Essa visão sobre o realismo estético, nos permite falar ainda de um “realismo planejado”, em oposição ao imprevisível da realidade externa à obra. Especificamente no caso do cinema, esse termo ganha um sentido mais amplo e original, já que o planejamento é inerente ao processo de realização fílmica. Contudo, no caso dos filmes que analisamos e do recorte que privilegiamos, o planejamento está ligado tanto à construção do âmbito da representação ficcional ou documental, promovendo o ocultamento, ou mesmo a evidenciação desses processos; quanto garantindo aberturas no espaço representativo para o imprevisto da realidade pró-fílmica.

Esta é uma primeira característica que “esprememos” do estudo do realismo e que fortalece nossas hipóteses. Dessa forma, também colocamos lado a lado o real, a realidade e o realismo fílmico, buscando delinear os imbricamentos dessas três instâncias em um cinema que não apenas objetiva reproduzir o real, mas também potencialmente o fabrica no seio de seus processos de produção de realismo.

Como esclarece Jaguaribe, a teoria do realismo estético se divide em vertentes distintas. A primeira perspectiva compreende o realismo como uma convenção estilística como outras — como o romantismo —; e que apaga seus mecanismos de construção, para potencializar as características de proximidade com a realidade, “justamente porque as normas de percepção cotidiana se medem pela naturalização da ‘visão de mundo’ realista do momento” (2007, p. 15). Essa crença no realismo como uma estética “ilusionista”, entretanto,

não descarta uma segunda vertente teórica, que enxerga uma “conexão vital” entre a representação realista e a experiência da realidade.

Endosso, como o crítico Raymond Williams, a ideia de que as estéticas do realismo crítico almejam captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio de experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. Oferecem, dessa forma, uma intensificação desses imaginários, na tentativa de tornar o cotidiano amorfo, fragmentário e dispersivo mais significativo, embora, muitas vezes, o retrato social que resulte disso seja o de cenários desolados. Mas isso não exclui a segunda consideração, ou seja, de que essas estéticas são socialmente codificadas, que elas são interpretações da realidade e não a realidade (JAGUARIBE, 2007, p. 16).

O debate retomado por Jaguaribe inicialmente coloca em questão que as estéticas do realismo estiveram ligadas a propostas que buscavam dar sentidos mais cognoscíveis ao próprio cotidiano; contudo, sem perder de vista que se tratam de interpretações da realidade, e não ela própria. Mas em última instância, a discussão tem como ponto central a querela da arte realista, que carregaria ao mesmo tempo objetividade, e o poder de ilusão. E é essa divisão que irá nortear o pensamento de críticos como André Bazin, na abordagem ao realismo no cinema.

Existe uma evidente e bastante explorada questão ética no entorno do “realismo baziniano”, que credita maior ou menor grau de realismo no cinema, de acordo com a aproximação com a realidade que um filme propõe. Isso se daria a partir de mecanismos de linguagem como o plano-sequência, o uso de atores não profissionais, o uso de cenários naturais e particularmente à encenação em profundidade — mas não apenas por isso.

De diversas formas, isso serviu de base ao pensamento que inaugurou um binarismo, que creditava ao cinema moderno, como expresso nos filmes do Neo-realismo italiano, ou à Nouvelle vague francesa, um maior realismo, em comparação ao cinema clássico narrativo de Hollywood; ainda que isso traduzisse de forma alterada o pensamento de André Bazin. Contudo, na atualidade, houve uma retomada do pensamento deste teórico, reinterpretando e revalorizando alguns aspectos fundamentais.

Um dos principais aspectos revistos em Bazin reside na própria querela do cinema realista, o entendimento de haver tanto uma objetividade ontológica, quanto um poder de iludir, o *trompe l'œil*. Bazin não escondia uma predileção pelo realismo fotográfico; ou o que chamou de “o verdadeiro realismo” (1991, p.21). A querela entre o estético e o psicológico, antes emaranhada na pintura; com a fotografia, altera seu status, já que não mais necessita da intervenção humana na captura da realidade. O aspecto ilusório é relegado ao campo abstrato, da representação.

E logo a questão ética vem reajustar essa relação, pois se desdobra tanto no olhar do artista, quanto na participação do espectador; em suma, na contribuição humana para a “produção” do realismo como algo fenomenológico; como um acontecimento que necessita a compreensão do espectador, como apontam mais enfaticamente críticos como Dudley Andrew e Philip Rosen. “As estéticas de Bazin estão alinhadas à sua ética humanista”¹¹ (JEONG, 2009, p.191); ou seja, dependem do olhar humano para sua constituição.

O que ainda evidenciam algumas releituras sobre a teoria baziniana, é que dentro ou no entorno da produção da imagem fílmica, existe para Bazin, uma oposição, ou mesmo um equilíbrio entre o objetivo e o subjetivo. Além disso, a teorização do realismo ontológico se enreda em questões vivamente éticas, pois tensiona a relação entre realidade, câmera e intervenção humana.

Essa relação ética está no centro da abordagem desta investigação, pois configura nossa segunda hipótese. Com base na associação conceitual feita por Nagib, passamos a identificar diferentes éticas na produção do realismo; ou seja, diferentes posturas na reprodução (e até produção) da realidade. Este conceito norteia ainda a escolha dos filmes que iremos analisar, restringindo-os a obras que tenham como proposta do seu realismo o compromisso com o “evento de verdade”; ou seja, mantenham uma fidelidade ativa aos acontecimentos da realidade pró-fílmica, trazendo elementos dela para dentro do filme; e com isso revelam um forte intuito de promover a dissolução dos limites entre a representação do real e a sua produção.

Seguindo a terminologia de Badiou, o que eu chamo de ética sobre os filmes de minha escolha é o compromisso deles com a verdade do evento imprevisível. Uma fidelidade básica ao fenômeno pró-fílmico, combinada com a honestidade inerente ao meio cinematográfico, era de fato o principal requisito do realismo de Bazin, (...) A ética de Badiou, entretanto, não é avessa a universais e, de fato, reconhece a universalidade produzida por um “procedimento de verdade” (Hallward, 2002, p. xxvi), embora, segundo ele, “não possa haver ética generalizada, mas somente uma ética de verdades singulares e, portanto, uma ética relativa a uma situação particular” (2002, p. ivi). O “regime de verdades” de Badiou é regido pela noção de “evento”: “ser fiel a um evento”, diz ele, “é mover-se dentro da situação que este evento suplementou, pensando ... a situação “segundo” o evento (NAGIB, 2011, p. 11).^{12,13}

11 No original: “*Bazin's aesthetics are aligned to his humanist ethics*”, tradução nossa.

12 No original: “*Following Badiou's terminology, what I call ethics about the films of my choice is their commitment to the truth of the unpredictable event. A basic faithfulness to the profilmic phenomenon, combined with the inherent honesty of the film medium, was indeed the main requirement of Bazin's realism (...) Badiou's ethics is however not averse to universals, and indeed recognizes the universality produced by a 'truth-procedure' (Hallward, 2002, p. xxvi), even though, according to him, 'there can be no ethics in general, but only an ethic of singular truths, and thus an ethic relative to a particular situation' (2002, p. ivi). Badiou's 'regime of truths' is governed by the notion of 'event': 'to be faithful to an event', he says, 'is to move within the situation that this event has supplemented, by thinking ... the situation "according to" the event'*”, tradução nossa.

Examinando as referências feitas por Nagib neste trecho, encontramos importantes conceitos como o de “honestidade do meio” cinematográfico, que evoca o pensamento de Jacques Rancière (2013) sobre o potencial fotográfico e de movimento, inerentes ao cinema. Rancière, no entanto, ressalta que, longe de ser uma reprodução fidedigna do real, o cinema registra as coisas do mundo como se apresentam ao olhar, antes mesmo de se compreenderem como acontecimentos, coisas, pessoas; a partir de “ondas e vibrações” (p.8). Nesse sentido, a noção de honestidade do meio se aproxima intimamente do conceito de ontologia da imagem, como descrito por André Bazin (1991), e que estaria na raiz do potencial realista do cinema.

Ao falarmos sobre a ontologia baziniana, torna-se relevante prestar alguns esclarecimentos acerca do termo e nossa abordagem a ele. Cabe ainda tecer algumas inter-relações conceituais, que tanto darão corpo ao nosso terceiro direcionamento teórico, quando nos levarão em direção a terceira e quarta hipóteses e, em última instância, abrirão espaço para seguirmos em nossa discussão sobre o realismo no cinema.

1.4 Realismo e realidade: ontologia e “ontologia mark II”

A ontologia baziniana é um conceito de central importância para esta investigação, pois, como na gênese desse conceito, nos concentramos no interstício entre a realidade e sua representação. Nos interessam o processo de realização e os mecanismos que ele utiliza, tanto ficcionais — ou seja, dentro do próprio âmbito do processo —; como os elementos da realidade pró-fílmica, que vêm a ser absorvidos ao longo do transcurso fílmico. Nos interessa ainda, o comprometimento do filme com o real; ou, de que forma o realismo expresso por essas obras absorve a realidade concreta.

O terceiro direcionamento recupera justamente esse conceito, contudo, a partir da retomada do pensamento baziniano por teorias mais atuais. Em Philip Rosen (2002), como já citado, encontramos um importante alinhamento da visão baziniana à fenomenologia; o que lhe foi negado longamente, sob a acusação de um forte empirismo materialista¹⁴. Para Rosen,

13 Na tradução brasileira do livro de Alain Badiou, *Ética: Um ensaio sobre a consciência do Mal* (1995), é utilizado o termo “acontecimento”, no entanto, preferimos o termo “evento” por ser mais utilizado tanto por Lúcia Nagib, quanto por outros autores que iremos abordar ao longo da investigação. O termo evento é ainda de mais fácil tradução, pela similaridade com outras línguas.

14 Uma das críticas que localiza Bazin como um empirista é reproduzida por Rosen: “Assim, por exemplo, em uma crítica que é esclarecedora para enfatizar o lugar da subjetividade, Colin MacCabe argumenta que o

o pensamento de Bazin se concentra nos processos pelos quais a subjetividade humana se aproxima da objetividade, particularmente através da fenomenologia.

Já J. Dudley Andrew (2011, 2014) promove releituras que tanto reinterpretem os conceitos bazinianos, como passam a relacioná-los a noções mais atuais, como às novas mídias e da tecnologia digital. Na verdade, muitos autores passam a investigar os “vãos” da teoria baziniana, que possibilitariam um diálogo com a perspectiva teórica das novas mídias. Thomas Elsaesser, como um desses autores, entende que “Bazin é útil hoje porque pode reequilibrar a divisão frequentemente fatal entre o cinema fotográfico e o pós-fotográfico simplesmente pelo fato de ele não saber que isso existiria” (2011, p. 4)¹⁵.

Ele define o cinema como a extensão da pintura e sua redenção, mas não precisamente em relação ao seu realismo ou à mimesis, mas devido a sua genealogia alternativa: a relação familiar do cinema com máscaras e molduras, com o Sudário de Turim e a “tomada de impressões”. Grande parte da história da arte recente, no espírito de Aby Warburg (de Hans Belting a Georges Didi-Huberman, de Michael Fried a Hal Foster), encontra aqui sua confirmação de uma maneira diferente pensar as imagens na era pós-fotográfica, se referindo à arte pré-renascentista, tentando ir além dos debates sobre “representação” e elaborando uma ideia de mimese corpórea que não esteja presa à metáfora do espelho (ELSAESSER, 2011, p. 4)¹⁶.

Thomas Elsaesser (2009), aliás, traz uma importante chave para novos entendimentos sobre a ontologia, ou, um novo postulado da ontologia na “era digital”; no qual o autor aponta uma fratura no entendimento teórico sobre o desdobramento do conceito na atualidade; particularmente influenciado pela inserção do elemento digital. A “virada ontológica” como descrita pelo autor, ou a “ontologia pós-fotográfica (2009, p.5)¹⁷, anuncia um novo realismo baseado em rupturas teóricas e no campo prático; mas sobretudo fala de uma mudança de postura do espectador, do realizador e do próprio cinema em relação ao realismo.

As críticas materialistas do realismo fotográfico não aspiram mais ao realismo como distanciamento de Brecht, ao “ilusionismo” e à “identificação”, nem emulam o realismo de agitação e propaganda política do “terceiro cinema” da década de 1970. Em vez disso, onde o destaque às diferentes mídias que constroem representações

realismo de Bazin postula um tema de empirismo, reificado a partir dos processos que o formam” (2002, p. 44) (No original: “*Thus, for example, in a critique that is enlightening for emphasizing the place of subjectivity, Colin MacCabe argues that Bazin’s realism posits a subject of empiricism, reified out of the processes that form it*”, tradução nossa).

15 No original: “*Bazin is useful today because he can bridge the often fatal divide between photographic and post-photographic cinema simply by the fact that he did not know it existed*”, tradução nossa.

16 No original: “*He defines the cinema as painting’s extension as well as its redemption, yet precisely not in terms of its heightened realism or mimesis but rather because of its alternative genealogy: the cinema’s family relation with masks and moldings, with the Turin Shroud and the ‘taking of impressions’.* Much of recent art history in the spirit of Aby Warburg (from Hans Belting to Georges Didi-Huberman, from Michael Fried to Hal Foster) finds here its confirmation for a way of thinking differently about images in the post-photographic age, by reference to pre-Renaissance art, trying to go beyond debates about ‘representation’ and elaborate an idea of bodily mimesis not trapped by the mirror-metaphor”, tradução nossa.

17 No original: “*ontological turn*” e “*post-photographic ontology*”, tradução nossa.

cinematográficas está em evidência, por exemplo, quando as tecnologias de reproduções mecânicas (aparelhos de televisão, gravadores de vídeo, câmeras digitais, fotografias etc.) são apresentadas, elas tendem a ser infundidas de fantasia e magia, alimentadas a partir de histórias de fantasmas e aparições espectrais, ou funcionam como a própria evidência do real, e não como sua traição ou perda. A “coisa” impessoal ou o aparato que tira minha foto, ou capta um acontecimento, é uma garantia melhor da minha existência, de acordo com esse novo realismo, do que o cara-a-cara não mediado, provavelmente dando origem a mal-entendidos. Outra característica notável são as narrativas que jogam com temporalidades indeterminadas ou não-lineares e privilegiam a memória em detrimento da cronologia. Invariavelmente, elas fazem do sentido/percepção uma questão importante; no entanto, não de forma enganosa, ilusória ou não confiável (o antigo paradigma pós-moderno), mas estendendo a percepção para além do registro visual, a fim de expor ou engajar o corpo como uma superfície perceptiva total, ao mesmo tempo empregando outros sentidos/percepções e audição — como igualmente relevante à experiência cinematográfica (ELSAESSER, 2009, p. 4)¹⁸

Evidentemente, a descrição desse cenário por Elsaesser esbarra (senão se infunde) em importantes conceitos das teorias da espectralidade, particularmente de um cinema “corpóreo”¹⁹; entretanto, como a fisicalidade que nos interessa em relação ao corpo está ligada à reencenação e ao engajamento físico de atores e equipe de um filme durante o processo de realização, não iremos adentrar no campo da recepção/espectatorialidade — que dentro da taxonomia que seguimos de Lúcia Nagib, seria um outro modo de produção de realismo —; mas prestaremos esclarecimentos quando for necessário nesse campo.

Todavia, nos interessa na fala de Elsaesser, a mudança de postura que a consciência do corpo do espectador como parte do processo da experiência fílmica produz. Interessa ainda, que, ao ganharem espaço outras formas de produção de sentido, como a percepção, que também adere o corpo a esse processo; revelam-se demandas em relação ao realismo que extrapolam a noção tradicional sujeito-objeto. O novo realismo pode produzir tanto a

18 No original: “*Materialist critiques of photographic realism no longer aspire to Brecht’s realism as distancing, to counter ‘illusionism’ and ‘identification’, nor do they emulate the political agitprop realism of ‘third cinema’ practice of the 1970s. Instead, where such a foregrounding of the different media that construct cinematic representations is in evidence, for instance when the technologies of mechanical reproductions (television sets, video recorders, digital cameras, photographs, etc.) are featured, they tend to be infused with fantasy and magic, nurtured from ghost stories and spectral apparitions, or they function as the very evidence of the real, rather than as its betrayal or loss. The impersonal ‘thing’ or apparatus taking my picture, or capturing an event, is a better guarantee of my existence, according to this new realism, than the unmediated face-to-face, likely to give rise to misunderstandings. Another notable feature are narratives that play with indeterminate or non-linear temporalities and privilege memory over chronology. Invariably they make sense/perception a major issue; however, not so much as deceptive, illusory or unreliable (the old postmodern paradigm), but by extending perception beyond the visual register, in order to expose or engage the body as a total perceptual surface, while deploying other senses/ perceptions – notably touch and hearing – as at least equally relevant to the cinematic experience*”, tradução nossa.

19 Notadamente, as teorias da espectralidade, que se ligam ao pensamento sobre o corpo do espectador, foram desenvolvidas majoritariamente em literatura de língua anglo-saxônica, cunhando-se o termo “*embodiment*”, ou “*embodied spectator*”, como o utilizam Thomas Elsaesser, Vivian Sobchack (2004), Steven Shaviro (2014), entre outros teóricos que destrincham o tema. Em língua portuguesa, o termo carece de uma tradução mais compreensiva, sendo mais encontrados o uso de “cinema corpóreo”, ou “realismo corpóreo”, que serão utilizados por nós, com as necessárias derivações.

“evidência do real”, e no outro extremo, produzir a ilusão fantasiosa, irrealista ou hiperrealista.

Nesse aspecto, a crítica do autor recai particularmente sobre a visão epistemológica do cinema, que longamente teorizou a relação entre o espectador e a imagem fílmica, ou sujeito e realidade (ou sujeito e objeto), a partir de perspectivas que envolvem a indexicalidade²⁰. Nesse pensamento, a percepção e a própria corporeidade do espectador, no entanto, sofrem de uma certa passividade e da “dependência” da relação com o objeto.

As diversas mudanças ocorridas nas formas de acessar o cinema, ou mesmo as imagens, assim como a multiplicação das formas de produzi-la, forçaram uma mudança de perspectiva e também alteraram de forma irreversível os arranjos possíveis para esse binômio. Por consequência, mas também por necessidade (ou por mudanças na demanda), alteraram-se também as formas de produção do realismo fílmico, especialmente com a inserção do elemento digital. A isso Elsaesser se refere como a “virada ontológica”.

A virada ontológica, com a qual comecei — talvez agora melhor chamada ontologia mark II, ou ontologia pós-epistemológica — sustentaria que todos esses paradigmas estão em dúvida, não apenas aqueles que confiam na psicanálise ou em seu arqui-inimigo, o cognitivismo. A nova ontologia realista, por um lado, estaria em sintonia com a superação do pós-modernismo, como já aludido; mas também ficaria insatisfeito com o construtivismo, do qual se apresentaria como uma crítica implícita ou um desvio explícito. Mais especificamente, em relação à janela e ao espelho (as metáforas-chave da teoria epistêmica do cinema), a ontologia pós-epistemológica seria, portanto, uma ruptura com a divisão cartesiana sujeito-objeto, abandonando ou redefinindo noções de subjetividade, consciência, identidade em o modo como estes têm sido usados e compreendidos até agora. Por extensão, não lamenta a chamada perda de indexicalidade da imagem fotográfica (ELSAESSER, 2009, pp. 6-7)²¹.

Mas voltando à ontologia baziniana propriamente, ressaltamos duas importantes vertentes do pensamento baziniano que dão base à nossa investigação: a objetividade fotográfica e a oposição entre o realismo estético e o realismo psicológico, e os graus de realismo que isso pressupõe. Seguindo o receituário baziniano, a ontologia determinaria uma

20 O conceito de indexicalidade da imagem foi relacionado à ontologia baziniana por Peter Wollen (1969/2013), que, buscando na semiótica de Charles Sanders Peirce relação entre o objeto retratado e seu retrato, compreendeu um processo de índice por parte da imagem. A ontologia prevê justamente esse laço índice entre o objeto da realidade concreta e a imagem fílmica. “Um índice é um sinal em virtude de um vínculo existencial entre si e seu objeto” (WOLLEN, 1969/2013, p.102).

21 No original: “*The ontological turn, with which I began – now perhaps best called ontology mark two, or post-epistemological ontology – would maintain that all these paradigms are in doubt, not only those relying on psychoanalysis or its arch-enemy, cognitivism. The new realist ontology would, on the one hand, be in tune with overcoming postmodernism, as already alluded to; but, it would also be dissatisfied with constructivism, of which it would present itself as an implicit critique or an explicit turning away. More specifically, with respect to window and mirror (the key metaphors of epistemic film theory), the post-epistemological ontology would therefore be one that also breaks with the Cartesian subject-object split, abandoning or redefining notions of subjectivity, consciousness, identity in the way these have hitherto been used and understood. By extension, it does not mourn the so-called loss of indexicality of the photographic image,* tradução nossa.

relação direta entre a imagem e o objeto retratado, e isso se daria a partir de um laço de semelhança visual.

Bazin dá ênfase à objetividade do mecanismo fotográfico, que, em comparação a outras artes de representação visual, tornaria sua imagem mais crível. Com isso, passamos a acreditar na existência do objeto representado no momento da captura. Para Bazin, a originalidade do cinema repousaria justamente na reprodução mecânica (fotográfica), que gera imagens de forma objetiva, sem que haja uma intervenção das intenções do operador/artista na forma como as coisas do mundo atingem a película.

Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma. Automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica (BAZIN, 1991, p. 22).

Como fica claro nessa citação, o pensamento baziniano não se traduz por um mecanicismo que colocaria a máquina como um reproduzidor do real *ipsis litteris*; tampouco ignora a “interferência” subjetiva no processo. Não podemos nos furtar a uma citação ao criticismo que sofreu essa teoria, nos anos 60 e 70, particularmente em torno da questão da “objetividade”. A chamada teoria do “dispositivo”²², que se apoiou em um embasamento interdisciplinar — tendo fontes como a teoria marxista, a semiótica, a epistemologia e a psicanálise e tomando emprestado o conceito foucaultiano de “dispositivo” —; e acusava a teoria baziniana de sustentar uma visão subordinada a uma forte “ideologia burguesa”, cuja perspectiva traduziria um modo “mais verdadeiro” e objetivo de ver o mundo.

Se a câmera, na situação ideológica historicamente determinada em que nos encontramos, produz imagens que são cúmplices ideológicos da ideologia dominante, não é porque as imagens reproduzem o mundo (veremos que a imagem não é duplicação do mundo), mas porque ela constrói uma representação espacial afinada aos artifícios historicamente determinados (datados quanto à origem: Quatrocentos) da perspectiva monocular. (PLEYNET *apud* XAVIER, 1983, p. 387).

No entanto, a própria teoria do dispositivo seria criticada posteriormente, ou foi superada por outras teorias. Um dos pensamentos mais importantes nesse sentido, e fundador para o cinema, é o de Gilles Deleuze. J. Dudley Andrew faz breve, mas importante análise dessa teoria, a qual aponta como redentora para a ontologia baziniana; e, assim como será

²² Na teoria francesa utilizou-se o termo *Dispositif*, e que na anglo-saxônica foi traduzido como *Apparatus Theory*.

reforçado por Jacques Rancière (2013), promove uma leitura que indica um potencial desdobramento desse pensamento.

Deixando de lado as questões epistemológicas que cercavam a imagem, o sujeito, a linguagem e o conhecimento, Deleuze colocou a ontologia de volta na ordem do dia. Em vez de considerar o cinema como uma prática epistemológica (enganosa) que se opõe ao verdadeiro/falso, aparência/ser, corpo/espírito, Deleuze imaginou o cinema como algo que não estivesse em oposição à vida, mas uma parte da vida, aberto ao universo bergsoniano de energia e processo, de vir a ser, de intensidades. Depois de Deleuze, o cinema não era mais sobre criação de significado, sobre subjetivação, ou sobre a “representação de ...”; era agora sobre o movimento como a manifestação da “vida” e do “tempo” (ou sua suspensão) como o meio no qual os humanos experimentam a vida. A frase baziniana, “[o cinema] faz uma moldagem do objeto como existe no tempo”²³, agora soa notavelmente deleuziano, porque na versão deste último o cinema deveria ser considerado um amálgama único de mente e matéria, acima de qualquer divisão sujeito-objeto. Para Deleuze e talvez para Bazin, esta amálgama, como uma “substância” espinosista, enche o mundo, reorganizando o abstrato e o concreto, o animado e o inanimado, o atual e o virtual, o geral e o particular, necessitando de uma nova classificação do que existe, isto é, uma nova ontologia (ANDREW, 2011, p.11).²⁴

O apontamento para uma “nova ontologia” perpassa também a reinterpretação do conceito original baziniano. A densa análise promovida por Philip Rosen (2003) reafirmando que a perspectiva baziniana é antes de tudo fenomenológica, aposta na participação da subjetividade no processo do realismo para traçar os limites na distinção entre a representação cinemática, o espaço real e a superfície plana da imagem fílmica (p.47).

Bazin associa a necessidade de realismo com a “psicologia” ao invés de com a “estética”; portanto, a “realidade” em si não é o termo primário de sua ontologia da imagem, exceto na medida em que é um objeto da obsessão. A ênfase no assunto (“psicologia”) é o que permite a Bazin indicar uma ruptura surpreendente entre a semelhança perceptual com a realidade (geralmente associada à ilusão de perspectiva) e o status ontológico da imagem fotográfica (ROSEN, 2003, p.48).²⁵

23 No texto de Bazin a frase é: “O cinema realiza o estranho paradoxo de se moldar sobre o tempo do objeto e de ganhar, ainda por cima, a marca de sua duração” (BAZIN, 1991, p. 141).

24 No original: “*Sweeping aside altogether the epistemological questions surrounding the image, the subject, language, and knowledge, Deleuze put ontology back on the agenda. Rather than regarding cinema as a (deceptive) epistemological practice that opposes true/false, appearance/ being, body/spirit, Deleuze imagined cinema to be something not in opposition to life but a part of life, open to the Bergsonian universe of energy and process, of becoming, of intensities. After Deleuze, cinema was no longer about meaning-making, about subjectification, or about the “representation of...”*; it was now about movement as the manifestation of “life,” and about “time” (or its suspension) as the medium in which humans experience life. The Bazinian phrase, “[the cinema] makes a molding of the object as it exists in time,” now sounds remarkably Deleuzian, because in the latter’s version the cinema had best be regarded as a unique amalgam of mind and matter, beyond any subject-object division. For Deleuze and perhaps for Bazin, this amalgam, like a Spinozist “substance,” fills the world, reorganizing the abstract and the concrete, the animate and the inanimate, the actual and the virtual, the general and the particular, necessitating a new classification of what exists, that is to say, a new ontology”, tradução nossa.

25 No original: “*Bazin associates the need for realism with “psychology” rather than “aesthetics”*; hence “reality” itself is not the primary term of his ontology of the image, except insofar as it is an object of the obsession. The emphasis on the subject (“psychology”) is what allows Bazin to indicate a surprising break between perceptual likeness to reality (usually associated with perspectival illusion) and the ontological status of the photographic image”, tradução nossa.

Em consonância, Jacques Rancière reafirma que o cinema não é apenas um braço mecânico de “reprodução idêntica das coisas em que Baudelaire via a negação da intervenção artística” (2013, p.8); ao contrário, em sua articulação, nos faz compreender que, no âmbito da reprodução da imagem, existe um realismo inerente: contudo, o cinema como arte não se limita a essa reprodução e nem mesmo a esse realismo. Se voltando para uma crítica ao modelo aristotélico, Rancière afirma que a arte cinematográfica tem o potencial de alterar e mesmo inverter a relação entre a intriga (*muthos*) e o efeito sensível do espetáculo (*opsis*) (p. 8); ou seja, nega a inerência da representatividade dramática e narrativa no cinema, e reabilita a imagem fotográfica.

Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução (BAZIN, 1991, p. 22).

Como dissemos antes, talvez uma das relações mais significativas da teoria da objetividade baziniana seja a oposição entre o que Bazin chama de realismo verdadeiro, ou o realismo ontológico, o da imagem capturada fotograficamente; e o pseudo-realismo, ou seja, aquele das formas abstratas, que repousa na narrativa e na *mise-en-scène*. Por um lado, a questão da semelhança, que se liga à fotografia, à máquina e à objetividade; por outro, a captura do espaço-tempo, que se liga à percepção, ao abstrato e também à mímese.

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial ao mundo, e o pseudo-realismo do *trompe l'oeil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas (BAZIN, 1991, p.21).

Se o fato é: a imagem fotográfica guarda semelhança com o objeto retratado e isso a aproxima do real, Bazin chama a isso de “valor documental” da imagem. Dessa forma ele descreve como a câmera documenta o que acontece à sua frente, sem intervenção humana no processo de produção dessa imagem, que é em si uma reprodução semelhante. Existe ainda a reprodução do tempo e do espaço, a noção de duração, que, por exemplo, o plano-sequência, realista por vocação, traduz dentro da fidelidade ontológica; ou seja, da semelhança. A semelhança se assenta na aparência e na percepção (particularmente no caso do tempo).

A “captura” fotográfica da realidade é o instante crucial descrito por Bazin para a conformação da imagem fílmica, onde não haveria qualquer intervenção humana. No entanto,

é importante ressaltarmos e diferenciarmos os outros âmbitos nos quais poderiam ser feitas intervenções na produção da imagem final (neste caso nos referimos ao filme montado); localizando um espaço de interesse para esta investigação.

Poderíamos falar tanto da manipulação do evento pró-fílmico, quanto da manipulação da imagem fílmica que já é resultado da filmagem desse evento — seja uma intervenção na película, seja no corte da imagem, ou na associação com outra imagem. Em nossa hipótese central, os filmes que analisamos promovem choques entre esses dois âmbitos (evento e imagem), a partir de manipulações possibilitadas pela própria crença na imagem.

Faz-se necessário aclarar o uso do termo “imagem” neste último sentido, pois ele ganha um entendimento mais amplo, no qual imagem não é necessariamente materialmente visibilizada; mas uma forma como percebemos e entendemos o mundo. Esta noção, que está no cerne da teoria de Rancière (2013), extrapola o conceito de semelhança, e seria como vivemos e nos relacionamos com a imagem. Como descreve o autor, trata-se de um mundo onde tudo o que se produz são imagens do real, ou melhor, a realidade se dá através de imagens, não necessariamente imagens na tela de um cinema, mas imagens mentais, ou a “imagin-ação”.

Nos filmes que analisaremos, torna-se evidente uma relação direta entre a imagem fílmica e a realidade concreta; ou, parafraseando Bazin, “esta lhe faz lembrar aquela”²⁶; contudo, opera-se sob esta crença na imagem, a imagem ideológica da realidade. Por isso afirmamos que essa relação se dá não apenas por uma ligação indéxica, ou pela mimese dramática; mas também a partir do que nomeamos como “confronto”, que é quando os dois âmbitos da imagem fílmica (concreto e abstrato, segundo a postulação baziniana) ideologicamente (bem como esteticamente) colidem.

1.5 No limiar da imagem estaria uma realidade?

26 Na citação original de Bazin é certamente mais densa e ganha outras conotações, como a espiritual e outra que nos interessa particularmente a do âmbito metafísico: “Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual” (BAZIN, 1991, p.20). Tanto a referência à morte em si, quanto à noção da morte espiritual aderem ao texto uma perspectiva que supera o concretismo material; ou seja, Bazin não se detém no aspecto físico da imagem fotográfica. E quando fala de lembrança torna claro que não é se trata de uma relação direta entre a imagem e seu duplo, ou sua cópia, mas uma relação que passa por um reconhecimento, ou seja, algo que depende da presença humana; e que seguidamente traça uma relação de lembrança. Essas questões ainda serão exploradas ao longo do texto, mas começam a ser pontuadas aqui, pela emergência da visão do crítico no texto.

Se vendo frente a novos paradigmas de reprodução do real e de produção da imagem, o debate teórico se depara com o esmaecimento das fronteiras entre o real e a imagem, entre o ficcional e o documental. Essas preocupações levam, colateralmente, ao debate sobre a pós-modernidade como resposta, ou como uma interrogação ainda maior, no entendimento desses conceitos.

A preocupação com a relação entre o realismo e a pós-modernidade (ou modernidade tardia, como chamada por alguns autores) faz parte, de extensos e intensos debates teóricos, que certamente não caberiam ser discutidos em sua totalidade nesta investigação, pois nos tirariam do nosso foco teórico. Contudo, é possível pinçar alguns pontos de interesse, sendo talvez o mais central o que é resumido por Jane Gaines como a dificuldade de clareza “por parte dos críticos contemporâneos, se por pós-moderno eles se referem à indistinguibilidade entre o real e sua imagem ou o estado em que não há realidade fora da representação” (1999, p.3)²⁷.

Isabel Jaguaribe, ao recuperar historicamente a discussão sobre o realismo, nos leva por um caminho que passa pela relação desse conceito com a máquina. De forma intrínseca, a modernidade maquinicista, que trouxe consigo a reprodução mecânica voltada para o consumo de massa, está relacionada às formas de representação do real na modernidade e ao próprio surgimento do realismo.

Como período histórico, a modernidade que visou focar é aquela que se consolida a partir do século XIX, porque este é o período que assiste ao surgimento do realismo estético e ao impacto da modernização na emergência de uma nova cultura técnico-urbana (JAGUARIBE, 2007, pp. 20-21).

A relação entre o cientificismo e o realismo estético se deu inicialmente, tanto pela presença da máquina de reproduzir de forma massificada, ou a “reprodutibilidade técnica”, como nomeou Walter Benjamin (1996); quando pela visão científica que se depositava nela, a máquina, uma visão imparcial e lógica de mundo. No entanto, como Jaguaribe vai nos revelando, as estratégias de construção do realismo foram se modificando, assim como o “efeito de real” que ele promove.

O realismo que discutimos na atualidade, já havia se distanciando da exigência de verossimilhança dos primeiros tempos — particularmente pela permissão do fantasioso na arte realista, que vemos fartamente hoje em filmes como o da saga *Harry Potter*; altamente realistas visualmente, mas envoltos em fantasias de bruxarias, dragões e feitiço. Houve com isso, a valorização de outros meios de produção, percepção e entendimento do realismo. No

27 No original: “It is not clear from contemporary critics whether by postmodern they mean the indistinguishability between the real and its image or the state in which there is no reality outside representation”, tradução nossa.

tocante à produção que nos interessa particularmente — ainda que não somente a ela —, Jaguaribe aponta que houve um reconhecimento e a naturalização dos códigos de representação realista, que inclusive passaram e se infundir com a própria realidade.

Uma das consequências da globalização cultural foi, precisamente, a naturalização dos códigos do realismo como forma de apreensão do cotidiano. O realismo como percepção do cotidiano, avaliação de condições materiais e registro de realidade pautada na evidência dos fatos legitima uma apreensão da realidade que se tornou costumeira na nossa vivência diária, na nossa racionalização comezinha do mundo. Inclusive, o manejo dos registros abaliza a entrada cultural na modernidade (JAGUARIBE, 2007, p. 16).

Essa infusão dá base ao longo debate que, em última instância, questiona os “limites” entre o real e da representação, e mesmo suas existências. Retomando o conceito da indexicalidade, no âmbito da representação da imagem fotográfica, a semelhança imediata que esta mantém com a realidade (ou o real que ela evoca) foi diretamente emprestada à imagem documentária.

Mas é claro que é na notável semelhança sem esforço entre o mundo antes da câmera e a imagem que tenta replicá-lo que o público historicamente encontrou a realização da câmera. O documentário acrescenta à conquista da câmera e do projetor o fascínio da congruência e da coincidência: a câmera estava lá, a história estava lá. Semelhança é uma maravilha tecnológica! (GAINES, 1999, p. 8)²⁸.

Não à toa, Jane Gaines (1999) e Bill Nichols (2005) concordam em apontar que uma das características mais notórias da estética do documentário é a semelhança. Contudo, se a imagem fotográfica é o elemento central dessa correspondência, do mesmo modo os aspectos narrativo e de encenação, artifícios também utilizados no documentário, contudo mais relacionados à ficção, prestam conjuntamente enorme serviço à conformidade com o mundo concreto — não necessariamente pela semelhança; pois, “esse problema colocado pela ‘semelhança’ ou iconicidade é, claro, endêmico para todas as tecnologias miméticas” (GAINES, 1999, p. 5)²⁹.

Mas o que propriamente diferenciaria a ficção do documentário?

Curiosamente, Bill Nichols, um evidente nome na nova teorização do documentário, entende que “todo filme é um documentário”³⁰ (2010, p. 26). Os documentários ocupados em

28 No original: “*But of course it is in the remarkable, effortless similarity between the world before the camera and the image that attempts to replicate it that the public has historically found the camera's achievement. Documentary adds to the achievement of the camera and the projector the fascination of congruence and coincidence: the camera was there, history was there. Similarity is a technological wonder!*”, tradução nossa.

29 No original: “*This problem posed by ‘lookalikehood,’ or iconicity, is, of course, endemic to all mimetic technologies*”, tradução nossa.

30 É interessante o meta-diálogo que Fernão Ramos promove na introdução da versão brasileira do livro de Nichols, quando cita o persistente conceito semiológico de que “todo documentário é uma ficção” (p.12), creditando-o a Christian Metz. Nichols pertence a um outro grupo de pensamento, que não se filia à semiótica, e

“satisfazer desejos” seriam as ficções; e aqueles que se preocupam com a realidade social, seriam propriamente documentários.

Ainda que não haja elementos que forjem uma separação definitiva entre o documentário e a ficção, o campo ficcional é comumente associado a práticas mais ou menos constantes, como a presença de atores, encenação, roteirização de falas e ações, utilização de cenários, entre outros aspectos. Por outro lado, os documentários, segundo Nichols, “não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. (2010, p.48).

Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta” (NICHOLS, 2010, p. 26).

Contudo, à abordagem documentária, ainda estaria ligada à noção de autenticidade. Não uma autenticidade que recai na imagem — como no caso da semelhança —, pois neste caso, como aponta Nichols, retomando um importante aspecto da teoria da arte³¹, trata-se de uma “questão de fé”; mas na capacidade de causar uma “impressão de autenticidade”, que residiria na própria tradição do documentário (NICHOLS, 2010, p. 20).

Mas talvez a autenticidade de que fala Nichols esteja ligada à própria proposta fílmica, na sua abordagem à realidade —, ou como entende Jim Moran, “a realidade documental nunca está dentro da imagem, mas sempre no campo discursivo em torno dela” (*apud* GAINES, 1999, p. 6)³². Um exemplo pode ser o documentário *A ponte* (Eric Steel, 2006), que acompanha diversos casos de suicídio que ocorrem na Ponte Golden Gate, frente às câmeras, e que conta com uma autenticidade vigorosa, potencializada pela presença em momentos únicos, irrisíveis, da separação entre a vida e a morte.

Os documentários recorrem às provas para fazer de uma reivindicação algo como a afirmação “isto é assim”, acoplada a um tácito “não é mesmo?” Essa reivindicação é transmitida pela força retórica ou persuasiva da representação. *A batalha de San Pietro*, por exemplo, defende que “a guerra é o inferno” e convence-nos disso com provas como uma série de soldados mortos em primeiro plano, em vez de usar, digamos, um único plano geral do campo de batalha, o que diminuiria o horror e

funda sua investigação em uma taxonomia dos modos documentais, recorrendo tanto à observação do discurso, quanto das práticas documentais. Logo adiante, o próprio Nichols irá expressar que “todo filme é um documentário”, como citamos no texto. Além do estudo do documentário, da sua separação da ficção e do realismo, entram em jogo as diferentes abordagens teóricas, que nos permitem ver de maneiras tão distintas todos esses conceitos, sem necessariamente exigir que uma visão seja a negação da outra.

31 Alguns autores da teoria da arte se ocupam dessa relação entre imagem e fé, entre eles, Hans Belting (2011), que explora nossa “obsessão pela verdadeira imagem”, recontando-a historicamente, de sua origem pagã, a sua formatação pela religião.

32 No original: “*claims to credibility must lie outside the technology producing it, [because] documentary reality never lies within the image, but always in the discursive field around it*”, tradução nossa.

talvez aumentasse a nobreza da luta. A força de uma visão como essa, em primeiro plano, tem um impacto, ou uma “maldição indexadora”³³, bastante diferente das mortes encenadas em filmes de ficção como *Além da linha vermelha* (Terrence Mallick, 1998) ou *O resgate do soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998), que também ponderam o custo humano da guerra. As representações podem ser semelhantes, mas o impacto emocional de imagens de mortos e moribundos em primeiro plano muda consideravelmente quando sabemos que não há ponto em que o diretor possa dizer “Corta!” e as vidas possam ser recuperadas (NICHOLS, 2010, p. 69).

Por outro lado, filmes como a ficção *Victoria* (Sebastien Schipper, 2015), que é totalmente filmado em plano-sequência, apresenta um momento em que, apesar dos ensaios prévios, os atores erraram o caminho de carro e tiveram que improvisar por alguns minutos, até voltar à rota certa. O que se pode falar da autenticidade dessas imagens? Que elas residem no imprevisto? Existiria uma colisão entre as imagens planejadas da ficção e as imagens que surgem, autenticamente do imprevisto?

Se nos permitem retornar a um conceito que deixamos guardado, o de pós-modernidade, ele pode vir a ser muito útil no entendimento desse imbróglio entre a ficção e o documentário, e ao ponto onde queremos chegar, que é o questionamento ao real que isso pode vir a produzir. Como frisa Gaines, “a relação entre pensamento pós-moderno e documentário ainda está em negociação [pois] a tendência de misturar cenas documentais e encenação ficcional parece coincidente com o período contemporâneo, tantas vezes descrito como pós-moderno (1999, pp. 2-3)³⁴.

Obviamente, jogar isso na conta da “pós-modernidade” seria, no mínimo, dispor de certa ingenuidade. Nem tampouco pretendemos entender que essa fusão de linguagens representaria de um lado a ficção inventada, e do outro, o documentário com a verdade. A questão que em realidade se coloca aqui é: como documentário e ficção, cuja fronteira é evidentemente embaçada, podem reproduzir realidades, representando-as com mais ou menos autenticidade; mas entregando-nos realidades nas quais somos levados a crer³⁵, mesmo que de formas distintas. Ou, como interroga Gaines, “como o artifício produz uma realidade que

33 Na edição no idioma original, Nichols utiliza o termo “*indexical whammy*” que poderia ser entendido como um “golpe”. O termo “golpe” é de nossa preferência, pois talvez corresponda mais ao conceito de “impacto” como referido por Nichols anteriormente na mesma sentença. O “golpe de indexicalidade” é, como o golpe de vista, tanto o que leva o espectador a ser atingido pelo realismo da imagem (e não por sua realidade); como também, o mecanismo que, na produção da imagem, determina a semelhança. Em respeito à citação, mantivemos neste trecho o termo “maldição”; contudo, ao nos referirmos futuramente ao conceito de Nichols, “*indexical whammy*”, buscaremos traduzi-lo como “golpe de indexicalidade”.

34 No original: “*the relationship between postmodern thought and documentary is still in negotiation [...] the tendency to mix documentary footage and fictional enactment seems coincident with the contemporary period so often described as postmodern*”, tradução nossa.

35 Não estamos falando de crença em uma “imagem real”, mas na crença na imagem com algum vínculo, mesmo que distante, com a realidade.

melhora o evento diante da câmera, criando um real enriquecido e suplementado que nos convida a considerá-lo verdadeiro” (1999, p. 7).

Esta questão sobre as potencialidades da representatividade na ficção e no documentário serve de base a uma importante compreensão sobre como a fusão dos elementos mais característicos dos códigos representativos dessas linguagens pode promover um potente questionamento ao real, como nos casos que analisamos. Além disso, nos interrogamos sobre o alcance que esses dois campos da representatividade fílmica alcançam; ou melhor, a classificação como documental ou ficcional é capaz de resolver todos os âmbitos da representatividade da imagem fílmica?

Como desdobramento dessa discussão sobre a representação do real a partir dos modelos representativos do documentário e da ficção, podemos extrair duas questões ainda não discutidas, uma delas nos é secundária, mas importante esclarecer, que se relaciona tanto com o conceito de semelhança, quanto com o de autenticidade, e que seria a questão da crença de um real “material” e definido, ao qual a arte se referiria. E a outra, a qual pretendemos dar seguimento no estudo, se concentra em identificar os elementos envolvidos na mistura de códigos entre as linguagens no cinema e quais os produtos dessa fusão.

1.5.1 O real como questão de fundo

O ponto mais comumente colocado, baseado em posições filosóficas do pensamento pós-estruturalista fora dos estudos cinematográficos, é que o problema com o conceito de pintura, fotografia ou “registro” da realidade é que isso supõe que existe um real “lá fora” no mundo natural, que pode ser mostrado (ou que irá se revelar) sem o uso da linguística ou signos cinemáticos. A realidade fora dos signos culturais, como é dito comumente, não existe. Na mesma derivação pós-estruturalista, mas associado com Althusser mais do que a Derrida, está o conceito de que qualquer reivindicação de “realidade” é um movimento altamente ideológico para começar (GAINES, 1999, p. 2)³⁶.

Se a reivindicação do real nas artes é ideológica, evidentemente o será também no cinema, seja no documentário, ou na ficção. A crença em um real absoluto, e, por consequência, em uma imagem verdadeira destituiria a representação de seu espaço de

36 No original: “*The point most often made, drawing on philosophical positions in poststructuralist thought outside film studies, is that the problem with the concept of painting, photographing, or ‘recording’ reality is that this assumes that there is a real ‘out there’ in the natural world that can be shown (or that will reveal itself) without the use of linguistic or cinematic signs. Reality outside of cultural signs, as it is so often said, does not exist*”, tradução nossa.

produção de sentidos, e de interpretação do mundo. Mais do que isso, instituiria uma ética estrita, que não nos permitiria falar em realidades.

Isso entraria em confronto direto com o que discutimos no primeiro capítulo, sobre a multiplicidade das éticas, das verdades e das realidades, que permite diferentes posturas na abordagem à(s) realidade(s). O real, em oposição à representação, não estabelece mais do que uma ideologia, na qual algo que é visto, sentido, percebido, experimentado, pode ser reproduzido, representado; mas a partir do olhar (ou da realidade) do quem o reproduz. Somente a partir de reproduções (sejam elas chamadas de artísticas, ou não), podemos problematizar tanto o potencial representativo da arte, como a nossa própria experiência de real.

Assim, o uso que fazemos do termo “real” ao longo do texto, se refere a esse real ideológico, que serve de referência “móvel”, e não rígida, para o estudo da representação. É esse real que habita o questionamento reproduzido pelos filmes que analisamos, “o que é o real?”. Levando ainda em consideração a questão da representatividade da imagem, que teria o real como referência — como na própria noção semiótica da indexicalidade —, é fundamental frisar o teor ideológico também dessa relação, seja ela na ficção, ou no documentário.

Se o aspecto central do documentário é a semelhança, a característica definidora disso tem sido a excepcionalidade de sua referencialidade. De forma simplificada, de acordo com a teoria semiótica, acredita-se que existe um “vínculo indexical especial” entre a imagem fotográfica e o objeto no mundo real ao qual a imagem se refere (...) A vantagem deste vínculo é amplamente retórica, pois se a vantagem que o documentário tem sobre o filme de ficção é a margem da indexicalidade, resumida na referência de Bill Nichols ao “golpe” de indexicalidade. Mas se já não se pode dizer que o documentário tem “realidade” ao seu lado, o que se pode dizer dele? Podemos pelo menos dizer que o documentário tem uma pista interna da realidade, que tem algo, mesmo que não se possa mais dizer que ele tenha um “traço” do real? (GAINES, 1999, pp. 2-3)³⁷.

1.5.2 O efeito-câmera

37 No original: “*If the central aspect of documentary is resemblance, the defining feature of it has been the exceptionality of its referentiality. Simply stated, according to semiotic theory, there is thought to be a ‘special indexical bond’ between the photographic image and the object in the real world to which the image refers (...)* The advantage of this bond is largely rhetorical, given that the defining edge that documentary has over the fiction film is the edge of indexicality, summarized in Bill Nichols’s reference to the indexical ‘whammy’. But if it can no longer be said that documentary has ‘reality’ on its side, what can be said of it? Can we at least say that documentary has an inside track on reality, that it has a something, even if it can no longer be said to have a ‘trace’ of the real?”, tradução nossa.

Retomando à questão da fusão de linguagens, seria interessante analisarmos um caso específico, como o de *Jogo de Cena*. Já de início, o filme estabelece um confronto imediato entre os depoimentos de não atrizes e de atrizes, colocando-os justapostos e permitindo que o espectador perceba que a mesma história está sendo contada e recontada. Com esse tipo de estratégia, na qual posiciona-se lado a lado o real e o representado, o filme coloca em questão a própria noção de representação. Contudo, na sequência da narrativa, outros mecanismos de confronto entre essas camadas irão se estabelecer, inclusive alterando a ordem de apresentação delas. Essa estrutura deixa ainda em evidência o próprio método de trabalho de Coutinho, baseado em um esquema enxuto, onde a conversa³⁸ é um espaço para a fala dos personagens, que sofre, aparentemente, mínima intervenção durante a realização, por parte do diretor, da sua equipe, ou mesmo do corte na montagem.

Diversos autores (LINS; BRIZUELA; SAYAD, XAVIER entre outros) ressaltam o estilo minimalista dos documentários de Coutinho, baseados na conversa, assim como no desnudamento do dispositivo — com equipe e equipamentos aparentes, declaração aos entrevistados (e ao espectador) de que se trata de um documentário; conversas nas quais os entrevistados falam sobre suas vidas e visões de mundo, aparentando não haver interrupções, entre outros aspectos.

Contudo, esse minimalismo é aparente e se baseia em uma complexa orquestração de elementos dramáticos, não dramáticos, narrativos, não narrativos, entre outros; que permitem ao filme de Coutinho criar camadas densas e intrincadas. O que esse cinema finalmente afigura, é um jogo entre o espontâneo e o cênico, que não é diretamente revelado ao público, mas através de camada que podem ser lidas; especialmente ao se acompanhar toda a sua obra.

O documentário de Coutinho, como forma dramática, se faz desse enfrentamento entre sujeito e cineasta, observados pelo aparato, situação em que se espera que a postura afirmativa e a empatia, o engajamento na situação superem forças reativas, travos de várias ordens. Seguindo diferentes tons e estilos, cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo, de um fazer-se imagem e ser verdadeiro (XAVIER, 2004, p.180).

É particularmente interessante observar a utilização do termo “forma dramática” na citação de Xavier, referindo-se ao documentário e particularmente ao cinema de Coutinho; pois a encenação é um dos elementos mais importantes na estrutura e na linguagem de *Jogo de Cena*. Fernão Ramos aponta inclusive que “em *Jogo de Cena* estão dispostas diversas

38 Coutinho esclareceu, em palestra seguida de entrevista para a Revista de História da PUC-SP, sua preferência pelo termo “conversa”, “porque entrevista, depoimento, pressupõe uma formalização que destrói o clima de diálogo espontâneo” (COUTINHO, 1997, p.166).

modalidades de encenação que interagem entre si articulando-se em um corte desconstrutivo” (2012b, p. 1).

A encenação do filme não se encontra somente no âmbito das representações técnicas das atrizes; ela também se instala nas falas das mulheres que não são atrizes; na forma como apresentam suas histórias; assim como na fala das próprias atrizes, quando questionadas sobre a técnica de encenação que utilizaram; e finalmente, no “jogo de cena” que o filme estabelece.

Essa questão tem relação direta com o que Ismail Xavier aponta como “efeito-câmera”, que “pressupõe a câmera como elemento que aciona performances, que intensifica ou arrefece condutas, que acolhe ou desmistifica desejos” (RODRIGUES, 2015, p. 142). Xavier se refere à forma ambígua como os não atores falam para as câmeras do documentário; em parte narrando suas histórias, em parte performando a si mesmos.

É na tensão gerada por essa ambiguidade, que Coutinho opera em *Jogo de Cena*. “No cinema de Coutinho, a cena produzida pelo efeito-câmera procura as falas mais longas que favorecem o aquecimento da personagem que apura a sua *auto-mise-en-scène*” (XAVIER, 2014, p. 35). Xavier cita o conceito de “*auto-mise-en-scène*”, descrito por Claudine de France, e aprofundado por Jean-Louis Comolli, que traduz a atuação do entrevistada frente à câmera documentária.

Trata-se de uma ***mise-en-scène*** própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A ***auto-mise-en-scène*** é inerente a qualquer processo observado” (FRANCE *apud* COMOLLI, 2008, p. 330), grifos do autor.

Talvez a característica principal deste conceito seja a autonomia que empresta à *mise-en-scène*. O conceito refere-se assim, a uma das camadas da relação entrevistada/câmera, que reside na própria pessoa que fala, na maneira como ela performa para a câmera enquanto discursa. Em *Jogo de Cena*, há pelo menos dois casos que chamam mais atenção nesse sentido, justamente pela densidade dramática que as entrevistas ganham com a atuação das entrevistadas: o de Sarita Houli, uma mulher que fala de sua relação problemática com a filha, e também da personalidade dura, mas admirada de seu pai; e o de Aleta Vieira, que descreve sua gravidez ainda jovem, o difícil relacionamento com a família e sua “personalidade assertiva”.

Cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo, de um fazer-se imagem e ser verdadeiro (...) há a montagem, o agenciamento, o contexto; e há a *mise-en-scène* (sic) (um espaço, uma cenografia, um enquadramento, um “clima”, uma disposição dos corpos que condiciona o registro da fala). (XAVIER, 2004, p. 181).

Essas duas conversas acontecem depois da metade do filme, quando o jogo entre entrevistadas e atrizes (que também são entrevistadas) já está bem estabelecido. As apresentações dessas mulheres ganham ares de performance, pela inconstância emocional de ambas — elas riem e choram, e Aleta até se questiona sobre isso, e diz que está “rindo de nervoso”. De alguma forma, esse jogo cênico se relaciona profundamente com a noção de autenticidade, uma vez que traz para a tela a expressão dessas mulheres como elas desejam se mostrar para a câmera. Obviamente, poderia se tratar de um arranjo com Coutinho antes das gravações; no entanto, lendo reportagens e entrevistas posteriores ao lançamento do filme, é possível saber que não havia uma prévia combinação nesse sentido.

O que parece fundamental compreender nessa relação são os elementos colocados em jogo pelo filme, e que já povoam a cinematografia de Coutinho com certa constância. Além disso, é fundamental entender como eles são articulados. Elementos como a encenação, particularmente baseada na conversa; a aparente não intervenção; e o questionamento ao real, a partir de conexões intrínsecas à linguagem confeccionada pelo documentarista.

Observa-se no filme um evidente espaço para as habilidades performáticas, tanto no âmbito das entrevistas, quanto na representação das conversas; que, contudo, parecem surgir “naturalmente” das entrevistadas. A partir de uma estrutura inicialmente simples, Coutinho orchestra uma complexa fusão entre o real, como captado pela câmera, e os recursos dramáticos que aplica; ou como define Ismail Xavier, promove uma “combinação de método e de acaso” (2004, p. 187).

É justamente a evidência que ganha o realismo nesse jogo e a forma como isso se dá, que interessa a este estudo. O confronto que ocorre na “justaposição” entre o real e a representação, entre a conversa e a encenação; entre a fala com poucas interrupções e a interpelação às atrizes sobre suas representações e na montagem. Ainda sob esse esquema, o filme promove também uma dissolução das “distinções entre o que é encenado e o que é real e produz mudanças, ao longo do filme, na forma de o espectador se relacionar com as imagens e sons” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 47).

Jogo de Cena apresenta uma preocupação visível com o personagem, particularmente compreendido através da fala de mulheres anônimas, e também com a encenação das atrizes conhecidas e desconhecidas. O filme se insere na filmografia de Coutinho dentro do que Consuelo Lins identifica como “uma nova abordagem, filmando em um ambiente fechado, sem vínculos (de moradia ou pertencimento) com aqueles que serão entrevistados” (2014, p. 50). Este é um filme que Coutinho realiza após muitas décadas militando no documentário

que trata de temas sociais, voltados para a realidade brasileira e particularmente para o personagem e suas “verdades”, que surgem da conversa.

Esses elementos tornam *Jogo de cena* um caso fundamental de estudo tanto no caso do efeito-câmera, quanto, e particularmente, pelos questionamentos ao real feitos a partir do que identificamos como confrontos. Como uma obra mais recente, em *Jogo de cena*, Coutinho também se aproveita sutilmente das facilidades que o recurso digital lhe permite, e utiliza mais de uma câmera para confeccionar a encenação do filme, algo não tão comum em sua filmografia.

2 REALISMO NO DIGITAL E ONDE “NADA ACONTECE”

2.1 Retorno ao Real, ao realismo e à ontologia

Hal Foster (2005) traz à superfície uma importante discussão, também calcada na reemergência cíclica do real ao pensamento teórico. Em sua discussão sobre o conceito de “retorno do real”, encontramos uma possível pista sobre as colisões na produção de realismos. Hal Foster se refere ao “trauma”³⁹ lacaniano como um meio de chegar ao real, e, paradoxalmente, também aponta que “Lacan define o traumático como um desencontro com o real” (FOSTER, 2005, p. 166). Mas essa contradição é apenas aparente, pois o trauma, como esclarece Foster, vem da repetição, já que “enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido.” (FOSTER, 2005, p. 166). Como vimos discutindo, esse duplo entendimento, o da repetição e o da representação está entre os pilares da nossa discussão sobre o realismo de confronto.

Foster tece sua análise a partir do exemplo da pop arte — que tem na repetição um de seus recursos estéticos mais conhecidos —, e busca identificar as intenções dessa estética de romper com significados preestabelecidos, e seu comprometimento com a ressignificação através da imagem. Investigando particularmente a obra *White Burning Car III*, da série *Death in America*, de Andy Warhol, o mais reconhecido expoente desse movimento, o autor se volta justamente para o seu uso do recurso da repetição, como estratégia de reapresentação do real; contudo ressignificando-o.

Foster resume sua teoria na ideia de que a “repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente), ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição em Warhol serve para proteger **do** real, compreendido como traumático.” (FOSTER, 2005, p. 166). E reafirma: “repetição não é reprodução” (FOSTER, 2005, p. 166).

39 O conceito de “trauma” em Jacques Lacan é evidentemente um termo de grande densidade e de apelo a outros campos específicos do saber, e não caberia ser debatido neste estudo; até porque correríamos o risco de nos desvirtuar de nossa discussão. No entanto, é importante aclarar que aspecto do conceito é abordado por Hal Foster em relação ao termo, que o relaciona diretamente ao real. De forma muito sucinta, Foster se refere ao real “apresentado na forma do que nele há de inassimilável — na forma do trauma” (FAVERO, 2009, p. 119); sendo que o trauma “se relaciona com a entrada no Simbólico” (idem, p. 120), que é onde a realidade passa a existir, como sublinha Jane Gaines (op. cit., p. 15).

Encontramos nessa altura um importante ponto de contato entre a teoria do “realismo traumático”, e os mecanismos empregados no realismo de confronto. Esse paralelo ganha corpo quando Foster descreve que “essa primeira ordem do choque é protegida pela repetição da imagem, “ainda que essa repetição possa também produzir uma segunda ordem do trauma, agora no nível da técnica, em que o *punctum* rompe o anteparo e permite ao real se expor” (FOSTER, 2005, p. 168)⁴⁰.

Tanto *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), quanto *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990) utilizam a repetição como forma de “proteção ao real” e como forma de chegar a ele, ou de revela-lo. De fato, esses dois filmes parecem unir a percepção de um retorno constante ao real, produzido, não a partir de métodos formais ou realistas de representação; mas, ao contrário, na colisão entre o realismo cinematográfico e a realidade empírica emergente, como um elemento imprevisível.

Foster se aprofunda nas questões da arte e do realismo, analisando particularmente os mecanismos “dessimbolizadores” desse gênero. “Esse transitar entre a superfície e a profundidade é constante no pop e pode ser característico do realismo traumático” (FOSTER, 205, p. 164). A observação de Foster descreve um fluxo, que tanto pode ser gerado pelo artista na concepção da obra, quando caracterizar a leitura das imagens pelo espectador. No caso da criação (do artista), podemos identificar esse movimento como “colisões” nos filmes que analisamos.

Em *Jogo de Cena*, por exemplo, a colisão ocorre na própria estrutura cênica do filme, que apresenta alternância entre personagens. Quando Gisele, uma mulher anônima, contando uma história de sua vida, é interrompida por uma atriz conhecida, Andréa Beltrão, a história é continuada; contudo, tanto na imagem, quando no âmbito da representação dramática, os corpos são trocados; os gestos diferem, assim como as vozes; em suma, a presença difere.

No âmbito narrativo, podemos ver ainda, uma cisão que ocorre entre a narrativa interna; ou seja, aquela recontada pelas personagens, e a narrativa externa, a do filme. A

40 Hal Foster recorre ao termo *punctum*, como cunhado por Roland Barthes, que seria o ponto sensível ao real presente na imagem fotográfica; “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge” (BARTHES, 1984, p. 46), daí a noção do trauma ligado a ele. O *punctum* “é aquilo que acrescento à fotografia e que mesmo assim já estava lá” (BARTHES *apud* HAL, 2005, p. 166). A ele se oporia ao *studium*, que estaria ligado aos desejos e intenções colocados sobre fotografia, tanto pelo “operador”, quanto pelo “espectador”. “O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vive-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*” (idem, p. 48). A visão barthesiana, intimamente ligada à semiótica, articula tanto as instâncias do leitor, quanto da obra e do artista (termos utilizados pelo autor), trabalhando com os aspectos intencionais e de significação. A articulação com a psicanálise, que trata o sujeito por seus sintomas, afasta em certa medida a preocupação com a intencionalidade (ainda que reforce a questão dos desejos), e particularmente com a leitura das significações; dando ênfase aos aspectos visíveis do intervalo entre o “real” e o “fazer da obra” (ou, os mecanismos que a produzem) e portanto, torna-se indispensável para esta pesquisa.

história que é contada intradiegeticamente pelas mulheres permanece intacta em sua fluência; mas torna-se mais evidente que a narrativa externa conta além das histórias de vida; ela conta também a história das colisões entre a realidade das histórias e a realidade da experiência de quem as reconta.

A conceituação feita por Hal Foster de “realismo traumático” abre um espaço vital para validarmos a ideia de colisão como mecanismo central do realismo de confronto. O trauma vem, antes de tudo, de um baque, um impacto, uma colisão. Em *Jogo de Cena*, a colisão entre as narrações internas é o elemento que produz a evidência da existência de outra camada narrativa; ou melhor, que ressalta o questionamento incessante por parte do filme: “O que é o real?”. Essa pergunta ressurgiu a cada momento, justamente pela articulação de elementos representativos (narrativos ou não, dramáticos ou não); ou, ainda, pela oscilação entre códigos ficcionais e não-ficcionais.

Isso também ocorre em *Close-up*, quando não sabemos que acontecimentos já ocorreram e estão sendo reproduzidos — e se nessa reprodução existe uma fidelidade ao evento ocorrido —; ou se estão sendo produzidos no momento da realização. Em ambos os casos, o questionamento ao real se apresenta como um sintoma do que Foster chama de “realismo traumático”, uma forma de dessimbolização (ou ressignificação).

2.2 Um novo *round* na luta entre o real e a imagem

A complexa noção de “retorno do real”, no entanto, pode nos remeter não apenas um conceito de instâncias de reprodução e repetição do real, mas também a uma produção fílmica com grande potencial de questionamento ao real. É para esse cinema, que uma grande parte da crítica teórica volta sua atenção; produzindo extensas investigações, que recaem sobre as bases do realismo fílmico.

Um bom exemplo disso, são as discussões promovidas pelos encontros do *Visible Evidence*, na década de 90; organizados em livro por Jane Gaines e Michael Renov (1999), cujos artigos colocam em xeque questões como: a garantia de “evidência do real” dada pela ontologia da imagem fílmica, segundo a teoria baziniana; a noção que coloca a indexicalidade como diretamente relacionada a uma imagem documental — que assim, portaria a realidade de forma ontológica —; e o embaçamento da fronteira entre documentário e ficção. Em última

instância, retornamos (se é que um dia saímos dele) ao debate sobre a distinção entre o real e a sua representação no cinema; ou, sobre a representabilidade da imagem fílmica.

Como esclarece Gaines, as visões teóricas que buscam lançar entendimentos sobre o real e sua imagem, se tornam confrontantes na atualidade:

A indistinguibilidade pós-moderna entre o real e sua imagem parece sempre estar em perigo de se tornar um lamento para uma época em que os dois eram claramente distinguíveis, mas no final nunca é exatamente claro nessa teoria se a ruptura entre o real e o imaginário é uma coisa boa ou não. A teoria e a prática documental são imediatamente implicadas aqui, particularmente porque a tendência de misturar cenas documentais e encenação fictícia parece coincidente com o período contemporâneo tantas vezes descrito como pós-moderno (GAINES, 1999, p. 3)⁴¹.

Sob essa perspectiva de revisão teórica, tanto o conceito de ontologia, quando o de indexicalidade ocupam lugar central no reexame do próprio real e da produção de imagens. Autores como J. Dudley Andrew (2011, 2014), que estão no centro da promoção do retomo à teoria baziniana, passam também a relacionar esses conceitos a elementos que surgem na atualidade, como as novas mídias e o recurso digital, a partir de uma questão central: de que forma podemos compreender a noção de ontologia da imagem fílmica na presença do digital?

Paradoxalmente, investigamos esse tipo de realismo (ontológico) em um contexto onde a imagem “sofre” a perda da referência — elemento base da ontologia fotográfica —; já que a influência do elemento digital é quase dominante. Seja pelo uso de câmeras digitais, que prescinde da utilização de película; ou da edição digital, onde se torna possível um alto grau de manipulação — sem desgastes físicos — do material filmado; ou ainda, com a produção de efeitos visuais, etapa na qual se pode inserir na imagem quase qualquer elemento de forma fortemente realista — ou, de forma que o espectador pode não conseguir distinguir visual e sonoramente, se a imagem vista é ontologicamente fotografada, ou se é uma criação digital.

Com o surgimento desses novos paradigmas de reprodução do real e de produção de imagem, a teoria busca novos entendimentos para conceitos basais; da mesma forma que a prática do cinema, em seus processos de criação e realização, também se depara com essas questões, produzindo o que talvez possam ser inovações na relação entre o cinema e o real; ou ao menos, deslocamentos dos princípios da ontologia e do realismo. Como já abordamos inicialmente, Thomas Elsaesser, por exemplo, traz uma interessante (e de certa forma bem-

⁴¹ No original: “*The postmodern indistinguishability between the real and its image always seems in danger of turning into a lament for a time when the two were clearly distinguishable, but in the end it is never exactly clear in this theory whether the breakdown between the real and the imaginary is a good thing or not. Documentary theory and practice are both immediately implicated here, particularly because the tendency to mix documentary footage and fictional enactment seems coincident with the contemporary period so often described as postmodern*”, tradução nossa.

humorada) proposta, na tentativa de cortar o nó górdio da ontologia na era digital: a ontologia Mark II, uma interessante referência às versões mais avançadas de máquinas digitais.

Dessa forma Elsaesser se refere a um novo realismo, que envolveria uma extensa (e intensa) ruptura com as formas de produção e reprodução da imagem, configurados por uma ontologia pós-fotográfica (2009, p. 5). Todavia, mais do que isso, o autor expõe uma mudança radical na forma como compreendemos o realismo e a própria realidade. Em um mundo de “tela global” (LIPOVETSKY; SERROY, 2007)⁴², em sua multiplicidade, potencializada pelos dispositivos digitais, e somada à perda da referência indéxica na gênese da imagem, identificam-se alterações no reconhecimento de elementos-base da nossa compreensão da realidade, como a subjetividade, a identidade, a alteridade e ética.

De certa forma, este estudo participa do que Elsaesser chamou de “virada ontológica de mark II”, isto é, uma ontologia que emerge de um tempo “pós-epistemológico” e “rompe com a divisão cartesiana sujeito-objeto, abandonando ou redefinindo noções de subjetividade, consciência, identidade no modo como estas têm sido usadas e compreendidas até agora (NAGIB, 2011, p. 26)⁴³.

Reforçando essa preocupação, e retomando a revisão feita por J. Dudley Andrew da teoria baziniana, esses conceitos trazem à tona não apenas o questionamento sobre o status da ontologia da imagem fotográfica; mas apontam possivelmente uma nova “crise da representação”, similar talvez em importância ao próprio surgimento da técnica fotográfica. Como sublinha Bill Nichols, “filme, vídeo e, agora, imagens digitais podem testemunhar o que aconteceu diante da câmera com extraordinária fidelidade” (2010, p. 18).

Nessa mesma questão, mas sob outra perspectiva, está a indexicalidade que a imagem fotográfica sustenta e que também passa a ser questionada, ou mesmo contestada por alguns autores, como Mark Wolf — para quem o conceito “é inadequado para descrever o funcionamento representacional da mais nova das novas tecnologias miméticas” (*apud* GAINES, 1999, p. 6). A potencialidade de reprodução imagética (ultra)realista do dispositivo digital, a presença generalizada de câmeras (e de registros) em todo o globo, a multiplicidade de meios pelos quais a imagem pode ser reproduzida, entre outros recursos, contribuem

42 Nos apropriamos do termo “tela global” (no original, “*écran global*”), como conceituado por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009), pois este traduz a multiplicidade de telas e de fontes de registro e reprodução de imagens que nos cercam hoje; e serve como ferramenta para a reflexão sobre isso tanto altera, como revela, nossa relação com a realidade, assim como com a própria imagem e os meios de representação na atualidade.

43 No original: “*In a way, this study participates in what Elsaesser has called an ‘ontological turn mark two’, that is, an ontology which emerges from a ‘postepistemological’ time and ‘breaks with the Cartesian subject-object split, abandoning or redefining notions of subjectivity, consciousness, identity in the way these have hitherto been used and understood’*”, tradução nossa.

diretamente para uma reconfiguração e mesmo uma ruptura nas formas como lidamos com a imagem e com a ideia de representação.

Como os meios digitais tornam tudo evidente demais, a fidelidade está tanto na mente do espectador quanto na relação entre a câmera e o que está diante dela. (No caso das imagens produzidas digitalmente, talvez não haja câmera, nem nada diante dela, mesmo que a imagem resultante seja extraordinariamente fiel a pessoas, lugares e coisas conhecidas.) Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera (NICHOLS, 2010, p. 19).

A questão importante que essa abordagem ao digital no cinema revela que ela muda sutilmente o foco de atenção, da estética da imagem como fonte do realismo, para os processos de produção fílmica. Além disso, como vemos com Elsaesser (2011), estabelecem-se novos parâmetros na relação entre o dispositivo digital, a imagem associada a ele e o realismo no cinema. Isso nos encaminha para a terceira hipótese propriamente, que pode ser introduzida pela expressão desse autor: “o presente momento está sob o signo de crise da divisão do digital” (2011, p. 4)⁴⁴.

2.3 Realismo digital?

Sob um aspecto tecnológico, o dispositivo digital contribui em diversas realizações para a diminuição do aparato de produção (equipamentos, equipe etc). Sua inserção permitiu ainda uma extensão do alcance humano na produção de imagens, como por exemplo, em lugares antes remotos, ou impossibilitados de abrigar a realização; como ocorre em *A caverna dos sonhos esquecidos* (Werner Herzog, 2010), no qual é permitido ao cineasta e sua diminuta equipe captar imagens dentro de uma gruta pré-histórica, da qual jamais houve imagens em movimento com tal clareza. Os equipamentos digitais, por sua leveza, definição de imagem e capacidade de autonomia de bateria e dados, pode chegar mais próximo de tais espaços, sem afetá-los, como antes não seria possível.

Esse mesmo dispositivo digital também é utilizado como potencializador do realismo produzido pela representação ficcional, seja em casos como o de *Entre os muros da escola* (Laurent Cantet, 2007), no qual a tecnologia multiplica o olhar *voyeur*; seja na promoção de imagens fantasiosas, ou mesmo hiper-realistas, particularmente, mas não exclusivamente,

44 No original: “*The present moment stands under the crisis-sign of the digital divide*”, tradução nossa.

produzidas pelo cinema *main-stream*. A evidência inegável do potencial realista dessa ferramenta se fortalece com a quase onipresença dela no cinema hoje; seja, ele documental ou ficcional; do cinema de baixo orçamento, ao *blockbuster*; do cinema de representação realista, ao cinema de apuro visual.

O digital, com a capacidade de, ao mesmo tempo, poder alcançar o antes inalcançável, de produzir como imagem aquilo que não pode ser visto na realidade concreta; e ainda, de reproduzir uma imagem com extrema fidelidade; possibilita, de forma aparentemente paradoxal, aguçar o tino realista do cinema, aglutinando os dois extremos daquela velha oposição entre o ilusionismo e o realismo; ou, como teorizou Bazin, entre a imagem abstrata e a imagem ontológica.

De forma dupla também, o digital, por um lado, necessita extremo nível de planejamento para atingir um alto grau de realismo visual; por outro, abre espaço para o imprevisto e o inesperado. Como já ocorria no meio analógico, o uso de recursos como o *chroma key*⁴⁵, por exemplo, a partir do qual muitas imagens são criadas digitalmente e justapostas, ou mesmo inseridas na imagem filmada; exige uma preparação que envolve desde o roteiro, passando pela preparação dos atores — que precisarão atuar em um ambiente diferente daquele em que aparecerão na imagem final —, iluminação, direção de arte e montagem.

No outro lado da moeda digital está a inundação de imagens, não apenas feitas em prol do cinema, ou da arte; mas de amplo uso pelo jornalismo, nas mídias sociais, nas questões judiciais etc. Especificamente no caso do cinema, é notável como essa ferramenta também possibilita a abertura de importantes espaços para a produção de imagens da realidade empírica, de forma direta — ou seja, sem anteparos que não a própria câmera, o que torna essa imagem muitas vezes única, como no caso do filme de Herzog, abrindo uma “janela” de pixels para o mundo.

2.4 Confronto digital (3ª hipótese)

45 Técnica em que se filma utilizando um fundo de cor neutra, geralmente verde, que será extraído na pós-produção, para inserção de outra imagem em seu lugar, dando a impressão visual de que os objetos filmados estão em outro ambiente. O uso do *chroma key* vem com o surgimento da tecnologia do vídeo, mas essa técnica é de outros métodos de substituição de imagem. Raymond Fielding (1985) fez um abrangente estudo sobre essas técnicas, quase tão antigas quando o próprio cinema, como a pintura sobre vidro, muito utilizada por Georges Méliès; ou a técnica de sobreposição de camadas, posteriormente popularizada pelos estúdios de Hollywood. Contudo, a associação recorrente entre o digital e o *chroma key* se deu pela eficácia no realismo visual resultado no casamento entre esses dois recursos técnicos.

Mais especificamente, no que diz respeito à janela e espelho (as metáforas chave da teoria epistêmica do cinema), a ontologia pós-epistemológica seria, portanto, aquela que também rompe com a divisão cartesiana sujeito-objeto, abandonando ou redefinindo noções de subjetividade, consciência, identidade o modo como estes têm sido usados e compreendidos até agora. Por extensão, não lamenta a chamada perda de indexicalidade da imagem fotográfica (ELSAESSER, 2009, pp.6-7)⁴⁶.

A terceira hipótese que buscaremos confirmar também se aproveita desse entendimento teórico sobre o recurso digital e mantém relações diretas com as hipóteses anteriores. Podemos resumi-lo na seguinte interrogação: o elemento digital, que provoca tanto o questionamento sobre a versão ontológica da imagem, quanto altera (e mesmo inova) alguns métodos e ferramentas de produção do realismo, seria um importante (e talvez central na atualidade) instrumento para a produção e potencialização da forma de confronto do realismo.

O filme *Entre os muros da escola* é um importante caso de análise nesse sentido, pois nele ocorre o uso de múltiplas câmeras, recurso mais comum na linguagem televisiva; contudo, ele acaba por reforçar o aspecto documental no filme, ao mesmo tempo que abre um interessante espaço para elementos contingentes da realidade pró-fílmica.

Quando as filmagens começaram, Cantet começou a filmar as cenas da sala de aula com três câmeras HD ao mesmo tempo, para que ele pudesse capturar as conversas entre François e seus alunos ao mesmo tempo. O estilo *cinéma-verité* da direção de Cantet — muitas câmeras na mão, filmagens espontâneas e filmagem em “tempo real” — sugere a sensação de que estamos assistindo a um documentário. É isso que torna o filme tão notável; você se sente como uma mosca na parede daquela sala de aula, ou talvez sentado na segunda fila (BERNING, s/d).⁴⁷⁴⁸

O filme traz uma associação simbiótica entre recursos documentais e de ficção, estratégias que, a priori, obedecem a formas opostas na relação com o real; mas que, particularmente na atualidade, veem a fronteira que as separa esmaecer sob intensos questionamentos. Entretanto, a interação entre as duas linguagens não parece responder a todas as questões para total compreensão do realismo impactante do filme de Laurent Cantet.

46 No original: “*More specifically, with respect to window and mirror (the key metaphors of epistemic film theory), the post-epistemological ontology would therefore be one that also breaks with the Cartesian subject-object split, abandoning or redefining notions of subjectivity, consciousness, identity in the way these have hitherto been used and understood. By extension, it does not mourn the so-called loss of indexicality of the photographic image*”, tradução nossa.

47 No original: “*Once shooting began, Cantet started filming the classroom scenes with three HD cameras going at once, so he could capture the conversations between François and his students at the same time. The *cinéma-verité* style of Cantet’s directing —lots of hand-held camera, spontaneous filming, and shooting in “real time”—adds to the feeling that we’re watching a documentary. This is what makes the film so remarkable; you feel like a fly on the wall of that classroom, or maybe seated in the second row*”, tradução nossa.

48 O termo “mosca na parede” é a tradução literal do conceito “fly-on-the-wall”, definido por Henry Breitose nos anos 80, para caracterizar o Cinema Verdade, diferenciando-o do Cinema Direto, (COLUCCI, 2007).

A narrativa aborda conflitos emergentes da sociedade francesa, que encontrariam facilmente eco em outras sociedades hoje, como as dificuldades na absorção de alunos originários de diferentes, e muitas vezes problemáticos cenários, pelo sistema educacional; os conflitos existentes em salas de aula, que envolvem a multiculturalidade, diferentes crenças religiosas; desestruturas familiares, entre outros fatores; mormente os de natureza social e econômica que afetam os alunos e professores em uma escola de Paris.

A câmera quase não abandona a sala de aula, tampouco a relação aluno-professor, construindo constantes pingue-pongues nos diálogos entre os dois lados, ao utilizar a técnica do plano/contra-plano de forma intensificada ao longo do filme. Além disso, o esquema de três câmeras nos permite acompanhar não apenas as ações principais, mas particularmente preenche as sequências com elementos não necessariamente “importantes” narrativamente: o aluno que se acomoda na cadeira, a aluna que coça os olhos, ou a que deita sobre a carteira; ações que acontecem enquanto a aula se desenrola: que justamente por não afetarem o desenrolar da ação central, poderiam ser entendidos como “*inserts*”⁴⁹.

A primeira característica vinculada a este padrão em alta desde os anos 90 é seu efeito de realidade e autenticidade que, apesar de construído com uma variável de angulações e de distâncias focais, por meio de imagens-recortes colocadas em relação, apresenta seres e ambientes como se eles estivessem à nossa frente, ao vivo, com todas as evidências da construção cinematográfica apagadas pela sensação de estarmos fora da ficção (EDUARDO, 2009).

As múltiplas câmeras são interligadas por um sistema de monitoração digital, como é possível ver nas imagens de bastidores da realização do filme. Esse é um recurso que permite além da visualização, a gravação em sincronia das imagens; ou seja, as três câmeras captam diferentes perspectivas, ao mesmo tempo. Ainda que muito mais próxima da linguagem do vídeo, como a utiliza a televisão, essa estrutura de muitas câmeras não busca um efeito televisivo em *Entre os muros da escola*. Ao invés disso, o apelo a um registro documental e realístico é mais evidente. De alguma forma, as câmeras são usadas na tentativa de “não perder nenhum instante”, para que a realidade não lhes escape.

Existe ainda um realismo inerente ao uso do recuso de câmera-na-mão, que revela certa “espontaneidade” e dá organicidade ao movimento, justamente por que a câmera é

49 O termo “*insert*” é correntemente utilizado na linguagem prática do cinema e do vídeo (televisão é vídeo), e geralmente se refere a uma imagem que é inserida e para um maior detalhamento de uma ação, ou de uma localização; ou para fazer a ligação entre outros dois planos, dando a eles continuidade ideológica ou visual, ou mesmo, interrompendo-a.

carregada⁵⁰. Não que vejamos a vida a partir de uma perspectiva com “balanço”, mas é como se as câmeras pegassem emprestado os olhos e o “balanço” humanos.

O uso desse recurso, que se popularizou notavelmente com o experimentalismo do cinema moderno, foi absorvida pela ficção como uma estratégia de forte potencial realista, justamente por sua organicidade e pela penetração que ela permite nos ambientes — em geral, a câmera-na-mão é empregada em planos mais longos e até em planos-sequência; sendo, neste caso, normalmente amparadas por estabilizadores de imagem

Um caso bastante interessante do uso desse recurso em associação à tecnologia digital é o filme *Birdman – Ou a inesperada virtude da ignorância* (Alejandro Iñárritu, 2014), no qual a fluência da câmera se deve a um casamento fundamental entre a câmera-na-mão e recursos digitais, que busca dar uma aparência de plano-sequência para o filme. Ou seja, aparentemente, é como se não houvesse cortes no filme, com exceção de uma sequência, que não se passa na locação central. Segundo depoimentos de membros da equipe de efeitos digitais que trabalho para o filme, foram feitas em torno de 100 “emendas” digitais entre planos, para manter a aparência de plano único.

Além disso, efeitos como *chroma key*, as inserções gráficas (como explosões) e içamento por cabos — que casa um efeito físico com um acabamento digital —, entre outros, também foram utilizados. Para produzir esse casamento de técnicas, o filme exigiu um alto nível de planejamento – entre ensaios, preparações e tentativas.

Curiosamente, apesar de toda essa elaboração extremamente cuidada, e que traduz uma forte intencionalidade ficcional para esconder os mecanismos que a produzem, *Birdman* abre interessantes espaços para o imprevisível — ou, como o próprio título do filme indica, para o “inesperado”. Em uma cena com um teor mais cômico, o personagem de Michael Keaton, protagonista da história, fica preso do lado de fora do teatro onde está atuando, quando sai pelos fundos para fumar. Ao tentar voltar, seu roupão se prende à porta, fazendo com que ele tenha que dar a volta pelo Times Square, de Nova York, apenas de cueca e meias, para chegar à porta principal do teatro.

Essa caminhada foi o resultado de diversas tomadas gravadas em locação real e acompanhadas não apenas pela equipe do filme, mas por “figurantes incidentais”, que eram as pessoas que estavam passando ou visitando a Times Square naquele momento, e testemunharam a cena. Muitas delas, com celular à mão, produziram imagens autênticas e

50 Tecnicamente, o recurso de câmera-na-mão não precisa ser feito literalmente com a câmera nas mãos do operador, mas em contato com o seu corpo; com ou sem o amparo de algum mecanismo de estabilização, como o *stedicam*, por exemplo.

únicas do evento; já que cada uma foi feita de um ponto de vista específico, de momentos específicos e de tomadas específicas.

Contudo, a questão que nos toca nesse exemplo é a abertura ao imprevisível que um filme, com tal grau de planejamento e forte compromisso com a ficção, se permite. Se várias cenas foram gravadas em estúdio e se há uma recriação digital de vários aspectos da realidade — sem colocar em questão quesitos de âmbito estético ou narrativo —; que alterações essa abertura provoca no filme, e particularmente no seu realismo?

Diferente de *Entre os muros da escola*, que produz uma imagem fortemente documental, *Birdman* é vivamente ficcional, não colocando isso em dúvida em nenhum momento. Trata-se de um filme produzido pela indústria hollywoodiana, e sob preceitos desse cinema, como a narrativa causal — ainda que esta abra espaço para o surpreendente, ou o inexplicável neste filme —; a presença de atores célebres — “astros” e “estrelas” de Hollywood —; a estrutura de personagens claramente definida e a composição realista de cenários, entre outros aspectos.

Estes são pontos indicados por David Bordwell (2003) como traços fundamentais do chamado cinema clássico hollywoodiano; mas é importante reconhecer, que apenas se olharmos todo o conjunto do filme, somos capazes de compreender a noção de “filme hollywoodiano”; pois separadamente, essas “regras” também foram e são utilizadas por cinemas que não se inscrevem nessa indústria. Da mesma forma, muitos filmes produzidos por Hollywood lançaram mão de recursos relacionados a cinemas mais experimentais — o que chegou a produzir a noção de um cinema “pós-clássico”⁵¹, ainda discutido em sua validade.

Contudo, em ambos os casos, a tecnologia digital vem ao auxílio do transporte da realidade pró-fílmica para dentro do âmbito da representação fílmica, que passa a ser absorvida por ela, mas ainda assim, é perceptível em algum aspecto.

Em *Entre os muros da escola*, o posicionamento das câmeras, sua mobilidade e leveza e a qualidade da imagem, em alta definição digital, também são aspectos importantes a se considerar no processo de reprodução do realismo visual da imagem fílmica. Todavia, nota-se que as câmeras operam majoritariamente em apenas um eixo de ação; ou seja, deixando uma parede invisível, à qual nenhum dos personagens se refere e, assim, mantendo um tradicional

51 A respeito do termo, Fernão Ramos escreve: “O “pós-clássico” é um dos conceitos mais polêmicos sobre a Hollywood contemporânea, servindo para designar tanto um período (aquele que sucede ao clássico) como um estilo (definido por sua intensa determinação pelo econômico, inédita sob os pontos de vista qualitativo e quantitativo)” (2005, p. 13)

esquema de ficção, de respeito à quarta parede; nesse sentido, não muito diferente de *Birdman*.

Destarte, o que resulta da interação desses elementos é uma linguagem que mistura recursos evidentemente ficcionais, como o ocultamento dos dispositivos de realização e a criação de um mundo autônomo, no qual os atores (sejam eles profissionais, ou não) atuam como se a câmera não estivesse presente; com elementos mais próximos do que reconheceríamos como documentais, como as imagens de ações que não necessariamente expressam um intuito narrativo, mas buscam apresentar o registro de um ambiente, um contexto e tornar “visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social” (NICHOLS, 2010, p. 26).

Três câmeras de DVD de alta definição, em sua maior parte câmeras na mão e posicionadas no mesmo lado da sala de aula como em um jogo de futebol televisionado, capturam a ação com movimentos [de câmera] de mosca na parede. Uma câmera fica no professor, outra no aluno falando e uma terceira no aluno prestes a falar ou agir (WILLIAMS, 2013, p.166).⁵²

Não há dúvida de que há uma orquestração bem planejada para a junção dessas imagens aos acontecimentos ficcionais; no entanto, em *Entre os muros da escola*, fora das ações principais, elas servem para compor não necessariamente a narrativa, mas intensificar as semelhanças com uma realidade conhecida, ou reconhecível; com um real supostamente já visitado. Nem documental, nem ficcional, essas imagens ocupam um “limbo” da reprodução da realidade.

Nossa quarta hipótese repousa na ideia de que algumas imagens não se adequam à categorização nesses dois modelos; e, ao participarem do realismo de confronto, elas estão presentes, como um resultado da própria fabricação de realidades que este realismo pressupõe. Fazendo um paralelo trans-histórico, localizamos no pensamento baziniano conceitos que servem de base a essa teoria, particularmente nas reflexões do autor sobre o cinema realista de Robert Bresson e propomos um diálogo com pensamentos posteriores, particularmente o de Ivone Margulies (1993), que identifica imagens com forte potencial realista, em um cinema onde “nada acontece”.

52 No original: “Three high-definition DVD cameras, for the most part hand-held and positioned on the same side of the classroom as in a televised football match, capture the action with fly-on-the-wall lensing. One camera stays on the teacher, another on the pupil speaking, and a third on the pupil about to speak or act”, tradução nossa.

2.5 No confronto, nada acontece? (4ª hipótese)

É interessante lançarmos um olhar à investigação de Ivone Margulies, na qual a autora analisa profundamente questões ligadas ao realismo, a partir de cinemas que buscam retratar o cotidiano e o espaço banal da vida. “Meu interesse está na forma como alguns cineastas negociam a ligação entre o banal ou o cotidiano e o político, e nas mudanças no terreno discursivo que permitem abordagens tão diferentes da vida cotidiana” (1996, p.22)⁵³.

O estudo de Margulies se concentra em imagens que representam “não acontecimentos” da realidade; captados em tomadas de duração extensa e enquadramento fixo, onde “nada acontece”⁵⁴, além da própria realidade. Como compreende a autora, a própria realidade representada passa a se ressignificar nessas imagens, tanto pela sua longa duração, como pelos elementos prosaicos que elas retratam, gerando uma perda de valor dramático (desdramatização) e narrativo.

O cinema de Chantal Akerman é povoado dessas imagens “desdramatizadas”; que em sua larga extensão, não apresentam uma ação sendo particularmente enfocada, e demonstram a preocupação da cineasta “em articular o menor (o banal, o desprivilegiado) e o mínimo (na sua antipsicológica, esparsa, narrativa desdramatizada)” (MARGULIES, 1996, p. 4)⁵⁵, integrando-as a um todo fenomenológico do efeito.

O interesse em estender a representação da realidade reflete um desejo de restaurar a integridade fenomenológica à realidade ou de desenterrar alguma estrutura encoberta motivacional causal ou psicológica. Sombrear o interesse em uma realidade reprimida ou não representada é a ideia de uma totalidade oculta. Parece intrínseco ao “impulso corretivo” do realismo, então, que o esforço seja vítima de uma forma de essencialismo (MARGULIES, 1996, p. 22)⁵⁶.

53 No original: “*My interest is in the way some filmmakers negotiate the link between the banal or quotidian and the political, and in the shifts in discursive ground that allow for such different approaches to everyday life*”, tradução nossa.

54 Margulies faz uma breve inserção do conceito no início de seu livro: “‘Nada acontece’: Essa definição do cotidiano é frequentemente anexada a filmes e literatura nos quais o substrato de conteúdo da representação parece divergir da duração atribuída a ele. Muito celulóide, muitas palavras, muito tempo, é dedicado a “nada de interesse”. A precariedade dessa definição extremamente relativa é mais do que uma questão de gosto. Se a palavra “chato” tem pouco valor crítico, após a Segunda Guerra Mundial a frase “Nada acontece” torna-se cada vez mais carregada de uma valência substantiva e polêmica. (No original: “‘Nothing happens’: this definition of the everyday is often appended to films and literature in which the representation’s substratum of content seems at variance with the duration accorded it. Too much celluloid, too many words, too much time, is devoted to “nothing of interest.” The precariousness of this extremely relative definition is more than a matter of taste. If the word “boring” has little critical value, after World War II the phrase “Nothing happens” becomes increasingly charged with a substantive, polemical valence”, tradução nossa.)

55 No original: “*to articulate the minor (the banal, the underprivileged) and the minimal (in her antipsychological, sparse, dedramatized narrative)*”, tradução nossa.

56 No original: “*The interest in extending the representation of reality reflects a desire to restore a phenomenological integrity to reality, or to dig up some covert causal or psychological motivational structure.*

O que nos interessa primordialmente na teoria de Margulies é o ponto de intercessão entre o conceito de “nada acontece” e o realismo de confronto. Podemos ver alguma proximidade de valor entre as imagens investigadas por Ivone Margulies e, por exemplo, o que os *inserts* em *Entre os muros da escola* — imagens como o aluno que “rói” o lápis, ou a aluna que pensa...

Em *Entre os muros da escola*, a câmera na mão é inquieta, por sua natureza de movimento derivado do corpo, e parece buscar as “sobras” das ações centrais à narrativa. Os planos são de curta duração, e têm presença na composição dramática. Há ainda um forte aspecto documental na imagem, que não parece ensaiada ou ficcionalizada, se assemelhando a uma imagem que documenta o que ocorre em uma sala de aula com os alunos, que estariam em seu estado “natural”.

A grande semelhança entre essas imagens e as analisadas por Margulies no cinema de Chantal Akerman é a maximização do mínimo e do banal. Chamá-los de *inserts* é, inclusive uma forma de coloca-los à margem da narrativa principal, seja ela ficcional, ou documental. Ainda que as ações retratadas nelas se encaixem no âmbito ficcional, como uma contribuição para uma compreensão da atmosfera da sala de aula desse cotidiano; ao mesmo tempo, elas mantêm uma intimidade com a realidade pró-fílmica; ou melhor, apresentam uma verve de “captura do momento”; contudo, não têm relação direta com a ação narrativa central.

Todavia, a qualificação dos *inserts* de *Entre os muros da escola* como pertencentes ao gênero documental ou de ficção; ou mesmo o enquadramento das imagens sem ação narrativa como ficcionais ou documentais é extremamente problemático, uma vez que essas imagens, ainda que sirvam ao repertório representativo do filme como um todo, particularmente na contextualização — ou como aponta Margulies, na restauração do conjunto fenomenológico — e, mais do que isso, na construção do aspecto realista do filme; não correspondem exatamente a um intuito documental ou ficcional imediato.

Assim, é possível dizer que existem imagens que não obedecem a uma intencionalidade propriamente narrativa ou imediatamente da ficção. E por outro lado, se elas se assemelham ao documental, por outros subterfúgios, fogem também a esse status. Portanto, algumas imagens nem se apresentam como ficcionais, nem como documentais, dentro de uma visão mais tradicional. *Entre os muros da escola* é um caso exemplar nesse sentido.

Segundo a declaração do diretor Laurent Cantet, no filme foram utilizadas três câmeras gravando simultaneamente. Duas delas voltadas para a técnica de plano/contra-plano e focadas na ação central, normalmente entre dois personagens: o professor e um aluno. A presença da terceira câmera foge a este escopo, e capta imagens que, como insistimos, parecem fugir à marcação propriamente ficcional, dedicando-se aos “detalhes do cotidiano”.

Eu estava muito rapidamente convencido de que o dispositivo exigia três câmeras: a primeira, sempre no professor; uma segunda, sobre o aluno que deveria atuar na cena que estávamos filmando; e uma terceira para nos permitir digressões: uma cadeira equilibrada em um pé, uma garota que corta o cabelo de sua amiga, um estudante que sonha e ao se desligar de repente da aula — os detalhes do cotidiano de uma aula que nunca poderíamos ter reconstituído. Mas ela também tinha que ser capaz de antecipar discursos, micro-eventos que provavelmente dariam uma cena (CANTET *apud* SCHOULER, 2009)⁵⁷.

Dessa forma, se o paralelo que traçamos identifica poucas similaridades imediatas entre *Entre os muros da escola* e a cinematografia de Akerman — mas entre as quais, a tentativa de apreensão do cotidiano —; sob outra perspectiva, esse “pequeno contato” pode ser mais aproveitado se olharmos pelo viés das “sobras” da narrativa⁵⁸; ou seja, para os “pedaços” fílmicos que não respondem diretamente nem à ficcionalização, nem ao documentário como linguagem. Estamos falando de imagens que fogem a categorizações tradicionais, mas que exercem importante papel tanto na caracterização de um contexto representado, e têm grande força realista. Mais do que isso, a presença dessas imagens em um espaço fortemente demarcado pela ficção ou pela linguagem documentária evidencia o espaço aberto para uma forma de irrupção da realidade concreta; traduzindo um desejo de reprodução da experiência de realidade na intensidade em que ela se produziu.

Os filmes realistas envolvem mais do que um registro “documentário” da realidade; à medida que os analisamos, torna-se claro que eles buscam adequação em duas funções principais: primeiro, atuar como analogias visuais e auditivas com a

57 No original: « *J'ai été très vite persuadé que le dispositif exigeait trois caméras: une première, toujours sur le prof; une seconde, sur l'élève qui devait porter la scène que nous tournions; et une troisième pour s'autoriser des digressions : une chaise en équilibre sur un pied, une fille qui coupe les cheveux de sa copine, un élève qui rêve puis se raccroche tout d'un coup au cours - les détails du quotidien d'une classe que nous n'aurions jamais pu reconstituer. Mais elle devait aussi pouvoir anticiper les prises de parole, les micro-événements susceptibles de faire basculer une scène* », tradução nossa.

58 O termo é usado por Margulies quando se refere ao filme *Jeanne Dielman* (1975), de Akerman. “Na medida em que analisa a relação entre representação e realidade precisamente através da atenção a essas “sobras” da narrativa convencional, *Jeanne Dielman* é uma leitura revisionista original de um tema penetrante na estética do cinema realista moderno” (No original: “*To the extent that it analyzes the relation between representation and reality precisely through attention to these “leftovers” of conventional narrative, Jeanne Dielman is an original, revisionist reading of a pervasive issue in the aesthetics of modern realist cinema.*”, tradução nossa.

realidade perceptual e, segundo, cumprir uma noção de representatividade (MARGULIES, 1996, p. 22)⁵⁹.

Importante compreender as diversas pistas que esta citação de Margulies nos oferece. Talvez a principal esteja no destrinchamento que a autora faz da função representativa do cinema, que foge à categorização de documentário, ou de documental. Ou seja, no início, o cinema registrava as imagens livre de qualquer impulso narrativo ou dramático, ou como nas já citadas palavras de Jacques Rancière, “no princípio do cinema, há um artista ‘escrupulosamente honesto’” (2013, p. 8), que estaria limitado ao registro das imagens do mundo.

Outra importante referência em sua fala e que dá corpo à nossa quarta hipótese é a referência a “um desejo de restaurar a integridade fenomenológica à realidade ou de desenterrar alguma estrutura encoberta motivacional causal ou psicológica” em relação a essas imagens. Ou seja, Margulies identifica imagens fílmicas que, ainda que compartilhem o desejo integral de reprodução do real que tanto a ficção quanto o documentário dividem, não se trata necessariamente de uma imagem com esses significados.

2.5.1 O caso Bresson-Bazin, ou, as imagens dialéticas

A virada de que Bresson participa e antecipa no cinema moderno é estilística, mas é também uma virada metafísica (...). A fonte dessa discreta revolução bressoniana é, no entanto, o realismo, cuja defesa por André Bazin, mediante argumentos ontológicos, em 1944, será não só herdada, mas aprofundada e radicalizada por Bresson, especialmente em sua obra *Notas sobre o cinematógrafo* (SILVEIRA; ROSA, 2011, p. 140).

Como um enlace final para a fundamentação de nossa hipótese, retomamos a crítica baziniana e seu olhar particular sobre o cinema de Robert Bresson. Bazin enxerga uma dialética fundamental nesse cinema, entre “o concreto e o abstrato”. Na leitura da teoria baziniana, o campo do abstrato é o do estilo, ou melhor, da intervenção do artista na obra. Já o “concreto” se refere em inúmeras citações à realidade concreta como captada pela câmera (ou

59 No original: “Realist films entail more than a “documentary” record of reality; as we analyze them, it becomes clear that they seek adequacy in two main functions: first, to act as visual, aural analogies with perceptual reality, and second, to fulfill a notion of representativeness”, tradução nossa.

pelo cinematógrafo). A chamada “imagem ontológica” do cinema lida justamente com a ideia de realidade concreta, ou seja, aquela que está ao redor do próprio cinema⁶⁰.

Essa “oposição” é exemplificada por Bazin através das imagens nos filmes de Bresson, que não participam do intuito narrativo da ficção, nem são a pura tradução da realidade imediata. Mas, através da dialética entre esses dois campos, as imagens são produzidas. Existe assim, uma grande proximidade entre o que Bazin chama de dialética e o que entendemos como “confronto” na investigação. Todavia, Bazin também utiliza o termo “contradição” ao descrever a forma da criação bressoniana, quando analisa seus métodos de adaptação literária. “De nada adianta criticar Bresson pelo paradoxo de um servilismo textual que o estilo de sua *mise-en-scène* viria por outro lado desmentir, já que é justamente dessa contradição que Bresson tira seus efeitos” (BAZIN, 1991, p. 111).

A citação retoma parte da resposta de Bazin às críticas que o filme *Diário de um Pároco de Aldeia* (Robert Bresson, 1951), uma adaptação do romance homônimo de Geroges Bernanos, recebeu à época de seu lançamento. Os críticos apontavam ao mesmo tempo um artificialismo das atuações, e dos cenários e uma adaptação obediente ao texto, porém na qual Bresson infundiria muito pouco de seu estilo pessoal. “Ao poder de evocação concreta do romancista, o filme substitui a incessante pobreza de uma imagem que se furta pelo simples fato de não se desenvolver” (BAZIN, 1991, p. 107).

Na defesa de Bresson, Bazin utiliza a “contradição” como um recurso do estilo pessoal do cineasta para a evocação das imagens. A forma como Bazin a descreve, no entanto, se aproxima da noção de um confronto entre as formas representativas de seu cinema. O cinema de Bresson é justamente reconhecido por seu forte apelo realista, particularmente pela inserção em seus filmes do que Carlos Silveira e Thiago Rosa (2011) chamam de uma dimensão metafísica.

“Bresson esboçou uma espécie de ‘metafísica do cinema. Metafísica realista, por defender que os fundamentos da realidade cinematográfica são dependentes dos fundamentos da realidade mesma” (SILVEIRA; ROSA, 2011, p.142). O diálogo (ou a dialética) com a realidade no cinema de Bresson, é fortemente sentido na recorrente presença de imagens, que

60 É interessante notar a utilização do termo “realidade concreta” como o faz A Bazin, e como também fazemos no texto, como uma maneira de abordar o mundo de realidade que está ao redor de nós; ou seja, da realidade como a conhecemos. Ao longo do texto também falamos de “realidade pró-fílmica”, que, apesar de se referir também ao que entendemos como a realidade em sua materialidade mundana, suscita menos a ideia de concretude e mais a noção de oposição, e também de contato com o cinematográfico (e inclusive de “pré-paração” para este, já que o antecede). Nessa dualidade, o cinema é um outro mundo, cercado pela realidade, que o antecipa. Em ambos os casos, o cinema é tido como um sistema de representação e a realidade mantém-se como referência; apenas a utilização do primeiro termo dá ênfase à realidade em si, e o segundo, à relação desta com o cinema.

poderíamos compreender como desdramatizadas e não narrativas, mas com um forte elo com a realidade material.

Não apenas a imagem, mas também os elementos que estão dentro dessa imagem, podem expressar essa relação metafísica. É particularmente notável, nesse sentido, o trabalho com não atores — uma preferência no estilo bressoniano —, e a consciência dessa dimensão nas imagens (e nas ações, nas não ações etc) produzidas. O não ator parece emprestar sua “experiência da realidade” ao personagem.

No caso do ator profissional, este também empresta ao personagem algo de sua persona e algo como uma experiência pessoal da realidade; mas ele também está moldado pelas regras de encenação, pelas técnicas nas quais se especializou, às quais podem inclusive buscar naturalizar o não natural, o representativo.

Certamente o ator não profissional também atende a regras, particularmente às do próprio filme no qual se insere. Se cada filme exige uma forma de atuação, isso recai sobre o não ator da mesma forma que recairia sobre o ator. E assim também como se dá diante da câmera, para a qual tendemos a atuar; atuamos também na vida fora da representação; mas isso não nos torna profissionais que atendem a regras específicas de mimese.

Mas a questão não repousa necessariamente no ator isoladamente, mas no que os filmes buscam extrair deles para suas representações, seja espontaneidade, naturalidade, artificialidade etc. O interesse em cinemas como o de Bresson reside no que eles tentam reproduzir a partir do uso de recursos anti-dramáticos e anti-narrativos; e sobretudo, recursos que fogem, em sua natureza, à representação, pois teriam como fonte direta, a experiência da realidade. O que observamos em Bresson é uma crença de que “a verdade do real pode ser conservada pelos meios cinematográficos, não precisa se dar como representação” (SILVEIRA; ROSA, 2011, p. 143).

Ao ousar inserir esses elementos “da realidade”, Bresson recai na contradição descrita por Bazin, a contradição entre a representação baseada na mimese e a reprodução da realidade; essa é uma contradição essencial dentro da representatividade em seus filmes, a contradição realista de Bresson. Esse entendimento, chegamos muito perto da noção de confronto entre os dois campos da imagem, identificados no cinema de Bresson.

Fundamental inserir ainda, que a crítica de André Bazin ao cinema de Robert Bresson, desvela uma visão fenomenológica do cinema, a qual reclama a presença do cineasta pela abstração — ou estilo, segundo o crítico —, contida em cada movimento, fluxo, imagem, presença ou ausência desse cinema. Essa visão reclama ainda a participação do espectador,

não como alguém que presencia, inerte o que lhe passa diante dos olhos⁶¹, mas como um ser que sente, compreende, e a partir de quem o fenômeno do acontecimento se estabelece.

Por isso, segundo Bazin, a escolha das imagens em Bresson é estilística, ou melhor, essas imagens são fruto de uma escolha artística e, portanto, de um planejamento para o filme; mas não são elas mesmas, produto de uma estilização da imagem e nem obedecem a uma demanda narrativa; e, sim, trazem à tona a própria realidade, representada em imagens, como “não acontecimentos”.

Sem dúvida, Bresson nunca nos apresenta toda a realidade. Mas sua estilização não é a abstração a priori do símbolo, ela se constrói numa dialética do concreto e do abstrato pela ação recíproca de elementos contraditórios da imagem. A realidade da chuva, o ruído de uma cascata, o da letra que derrama de um vaso quebrado, o trote de um cavalo sobre o calçamento, não se opõem apenas às simplificações do cenário, à convenção dos costumes e, mais ainda, ao tom literário e anacrônico dos diálogos; a necessidade da intromissão deles não é a da antítese dramática ou do contraste decorativo: eles estão ali por sua indiferença e sua perfeita situação de “alheios”. como o grão de areia na máquina para prender o mecanismo. Se o arbitrário da escolha deles parece uma abstração, é então a do concreto integral; ela arranha a imagem para denunciar a transparência como uma poeira de diamante. É a impureza em estado puro (BAZIN, 1991, p. 110).

Podemos encontrar também ressonância dessa descrição feita por Bazin nas imagens de *Entre os muros da escola*, onde os adolescentes são apresentados em comportamentos alheios à ação central, mas aparentando naturalidade em um ambiente autêntico e próprio para eles. Contudo, mais importante do que identificar nessas imagens semelhança com a “abstração” do cinema de Bresson, é compreender como essas imagens se materializam entre a representação e o evento da realidade pró-fílmica; e qual a força de realidade que elas trazem para os filmes, possivelmente alterando o nível de realismo desses cinemas.

Encontramos outro interessante exemplo dessa dinâmica em *Close-up*, na célebre cena da lata de *spray*, que rola quase sem parar após ser chutada pelo motorista, e desafia limitações impostas pela ficção da obra; como a necessidade narrativa, ou o planejamento cênico — pois não sabemos, e cremos que Kiarostami tampouco sabia, onde e como a lata iria parar. Isso ainda confirma o espaço que a obra oferece à realidade pró-fílmica, em todo seu desdobramento imprevisível — obviamente balizada por toda a organização anterior que permite essa erupção.

A lata de *spray*, um objeto prosaico, torna-se parte de uma intrincada “narrativa” (ou poderíamos chamar de para-narrativa): a lata se encontra inicialmente no topo de um monte de folhagem, e que cai quando o motorista que leva o repórter e a polícia para prender

61 Essa inércia do espectador, já na atualidade sofreu golpes fatais, entre os quais, os de Jacques Rancière (2012a), que ordena politicamente o posicionamento e a atitude do espectador e da arte.

Sabzian, remexe o monte, em busca de um buquê. Ao ver a lata rolando para o chão, o motorista a chuta. Passamos a acompanhar todo o desfecho dessa “não-ação”, enquanto a lata rola indefinidamente pela rua íngreme de algum bairro de Teerã. Antes dessa imagem, um avião rasga o céu azul, deixando o rastro branco da queima do combustível, também em um plano de duração estendida.

Essas descrições se referem a imagens que, sem atingir um intuito narrativo mais evidente (ou até de protagonizarem suas próprias mini-narrativas), adicionam a *Close-up* um outro ritmo à leitura das imagens e da própria narrativa; e mais particularmente, um outro nível de realismo. Ou ainda, como nos diz Ivone Margulies, “‘imagens entre imagens’ podem moldar um realismo transformador, bem como uma noção alternativa de forma, invalidando a questão essencialista de uma realidade anterior à representação” (MARGULIES, 1996, p.23)⁶².

A incerteza quanto ao destino da lata, o ecoar do barulho do metal na rua vazia e, finalmente, a interrupção da “saga” da latinha por algum atrito mais forte com a calçada ou o asfalto, são evidências de um cinema que também se constrói a partir de uma relação íntima com a realidade, através de sua aleatoriedade e imprevisibilidade. Mais tarde, essa mesma lata será novamente chutada, criando aí seu enlace com a linha narrativa principal.

Assim, nos filmes citados, as imagens em evidência se apoiam em características similares de endereçamento: operam fora da ação principal; configuram não ações; trazem uma aparência documental, mas se encaixam em um fluxo ficcional fortemente realista; e se apoiam no imprevisível do desdobramento da ação — “tudo pode acontecer”. No tocante à sua produção, essas imagens transitam do planejamento ficcional extremo, que irá organizar e determinar como e o que deverá ser filmado; até a inclusão do elementos que tem “vida própria” — ou como nas palavras de Laurent Cantet, a “impureza em estado puro” —, como uma lata rolando pelo chão; ou não atores adolescentes, que, trazendo parte de sua experiência da realidade concreta para a representação ficcional.

É evidente que é justamente o planejamento fílmico que permite, ou ainda, que determina, a entrada de todas as imagens no seio narrativo. O que chamamos de planejamento envolve, na verdade, não apenas uma organização das ações físicas e contingente material envolvidos da realização de um filme; mas também inclui as intenções artísticas pensadas para ele e busca materializá-las na imagem fílmica.

62 No original: “‘images between images’ can shape a transformative realism as well as an alternate notion of type, invalidating the essentialist question of a reality prior to representation”, tradução nossa.

Assim, quando falamos de imprevisibilidade, entendemos que esta reside na própria matéria-prima da imagem (parafraseando Bazin), sua realidade; e é essa qualidade que os filmes que analisamos parecem ter o desejo de incluir em suas narrativas. Por isso, tanto nos interessa avaliar essa escolha de anexar essas imagens (realidades como imagens), quanto investigar o que elas representam e o resultado dessa inclusão para o realismo fílmico.

Em uma breve declaração, Laurent Cantet faz uma conexão profunda entre a escolha de produzir essas imagens, a noção de evento, em toda a sua imprevisibilidade e o uso do dispositivo digital; o que é um forte indício da produção de um realismo de confronto nesse filme, ao reafirmar e entrelaçar as hipóteses dois, três e quatro.

Eu estava muito rapidamente convencido de que o dispositivo exigia três câmeras: a primeira, sempre no professor; uma segunda, sobre o aluno que deveria atuar na cena que estávamos filmando; e uma terceira para nos permitir digressões: uma cadeira equilibrada em um pé, uma garota que corta o cabelo de sua amiga, um estudante que sonha e depois desliga de repente no curso - os detalhes da vida cotidiana, classe que nunca poderíamos ter reconstituído. Mas ela também tinha que ser capaz de antecipar discursos, micro-eventos que provavelmente dariam uma cena (CANTET *apud* SCHOULER, 2009)⁶³.

No caso de *Entre os muros da escola*, é ainda importante considerar o método utilizado tanto na confecção do roteiro, quanto na construção dos personagens e dos conflitos narrativos. O filme é uma adaptação do livro do ator e professor François Bégaudeau, um dos protagonistas, escrito em formato de peça, e baseado em sua própria experiência como professor do ensino público francês.

Nós tínhamos escrito uma sinopse inicial, uma coluna vertebral do filme, destinada a ser irrigada e modificada durante o ano de preparação, de acordo com um dispositivo que eu já havia experimentado para *Recursos Humanos*. Se tratava de partir de um colégio existente e de engajar no processo do filme todos os atores da vida escolar. A primeira porta que empurramos, a do Collège Françoise Dolto em Paris, no vigésimo distrito, foi a certa (...): todos os adolescentes do filme são estudantes do Dolto, todos os professores ensinam lá (...); e à exceção da mãe de Souleymane, cujo papel é o mais ficcional, os pais do filme são os dos estudantes na vida. (CANTET *apud* BLANC; HOLZMAN, n/d)⁶⁴.

63 No original: « *J'ai été très vite persuadé que le dispositif exigeait trois caméras: une première, toujours sur le prof; une seconde, sur l'élève qui devait porter la scène que nous tournions; et une troisième pour s'autoriser des digressions : une chaise en équilibre sur un pied, une fille qui coupe les cheveux de sa copine, un élève qui rêve puis se raccroche tout d'un coup au cours - les détails du quotidien d'une classe que nous n'aurions jamais pu reconstituer. Mais elle devait aussi pouvoir anticiper les prises de parole, les micro-événements susceptibles de faire basculer une scène* », tradução nossa.

64 No original: “*Nous avons rédigé un synopsis initial, une colonne vertébrale du film, destinée à être irriguée et modifiée pendant toute l'année de préparation, selon un dispositif que j'avais déjà expérimenté pour Ressources humaines. Il s'agissait de partir d'un collège existant et d'engager dans le processus du film tous les acteurs de la vie scolaire. La première porte que nous avons poussée, celle du collège Françoise Dolto à Paris dans le XXe arrondissement, a été la bonne (nous y aurions d'ailleurs tourné s'il n'avait pas été en travaux) : tous les adolescents du film sont élèves à Dolto, tous les profs y enseignent, Julie Athénol y est CPE, Monsieur Simonet principal-adjoint ; et à l'exception de la mère de Souleymane, dont le rôle est le plus fictionnel, les parents du film sont ceux des élèves dans la vie*”, tradução nossa.

No entanto, para a confecção dos personagens e da narrativa, o diretor Laurent Cantet realizou uma espécie de oficina com alunos de uma escola pública francesa. Esses alunos frequentavam uma escola muito parecida com a que é retratada no filme e o perfil dos alunos também guarda fortes semelhanças e verossimilhanças com a realidade do ensino público no país. Os atores não representam suas histórias de vida, nem depõem sobre elas, mas contribuíram para a construção de personagens ficcionais baseados nas experiências que eram contadas e compartilhadas nessas oficinas. Os alunos que atuaram no filme interpretavam personas distintas das suas vidas fora do filme, assim como nomes distintos para esses personagens.

De novembro de 2006 até o final do ano letivo, oficinas foram organizadas todas as tardes de quarta-feira, abertas a todos os alunos da 4ª e 3ª séries. Cerca de cinquenta deles participaram. “Aprendemos gradualmente a conhecê-los e a procurar com eles o que eles poderiam enxertar de si mesmos nos esqueletos que lhes propusemos (BLANC; HOLZMAN, n/d)⁶⁵.”

É interessante observar como retornamos à questão do não ator, discutido antes em relação ao cinema de Robert Bresson; como uma fonte de experiências da realidade que o filme busca absorver. Mais ainda, ao nos darmos conta do processo de criação dos personagens e de preparação dos atores, fica a questão de onde se inicia o confronto entre a realidade representativa e a realidade reproduzida. Não estaria a origem disso no próprio (não) ator? Ou melhor, em como esse ser atuante funde a e separa esses dois âmbitos? Ou ainda, a mesma questão que o filme parece nos impor: onde (para eles) termina a “vida real” e começa a representação?

2.6 Ética representativa

As questões levantadas até aqui abrem também espaço para uma indagação à própria potencialidade representativa do cinema; “como se representa a ideia geral, coletividade ou moral através dos poderes sempre indíceis e particularizantes da imagem e do som?

⁶⁵ No original: “*De novembre 2006, jusqu'à la fin de l'année scolaire, des ateliers se sont mis en place chaque mercredi après-midi, ouverts à tous les élèves de 4e et de 3e. Une cinquantaine d'entre eux y a participé. 'Nous avons appris progressivement à les connaître et à fouiller avec eux ce qu'ils pouvaient greffer d'eux-mêmes sur les squelettes que nous leur proposons'*”, tradução nossa.

(MARGULIES, 1996, p. 22)⁶⁶. A questão parece dialogar diretamente com o entendimento baziniano das “imagens dialéticas” em Bresson, já que estas acabam por colocar em xeque a própria representatividade fílmica, uma vez que a confrontam com a própria realidade.

Sob uma outra perspectiva, filmes como *Jogo de Cena* também materializam esse e outros questionamentos. Ao estabelecer um “jogo” no qual mulheres depõe sobre suas próprias vidas, intercalando-se com atrizes que interpretam esses depoimentos, o filme reproduz em diversos momentos a questão “O que é o real?”, como resultado de diversas interrogações em torno tanto da realidade, quanto do potencial representativo do cinema: quem está contando a história original? Quem realmente a viveu? Quem traz a autenticidade da experiência daquela narrativa? etc.

Dessa forma, o realismo de confronto que nos propomos a averiguar apresenta como algumas de suas características exatamente o que esses dois autores, separados longamente no tempo, investigam em dois cinemas (também distantes no tempo): imagens produzidas por uma dialética (que preferimos chamar de confronto, nos casos que analisamos); imagens produzidas a partir de uma postura ética em relação à realidade, que permite que esta venha à tona através da representação; e, ainda imagens produzidas sob a égide da tecnologia vigente, o que também ajuda a moldar tanto o realismo, quanto a própria realidade.

2.7 Confrontando o confronto

Dirão que a tragédia clássica não precisa dos álibis do realismo e que isso é uma diferença essencial entre o teatro e o cinema. É verdade, mas é justamente por isso que Bresson não faz surgir sua abstração cinematográfica unicamente do despojamento do evento, mas do contraponto da realidade com ela mesma. Em *Les dames du bois de Boulogne*, Bresson especulou sobre o desterro de um conto realista em outro contexto realista. O resultado é que os realismos destróem-se um ao outro, as paixões se destacam da crisálida dos caracteres, a ação dos álibis da intriga, e a tragédia dos falsos brilhantes do drama. Bastou o barulho do pára-brisa do automóvel sobre um texto de Diderot para fazer dele um diálogo raciniano (BAZIN, 1991, pp. 109-110).

A ideia de confronto visa assim identificar e descrever o atrito promovido no processo de produção de realismo dos filmes analisados, entre dois modos do realismo: uma fílmica e cênica; e a outra, que se torna fílmica, mas tem como fonte a realidade empírica. O confronto entre esses modos do realismo foi até aqui investigado em dois casos: quando um é

⁶⁶ No original: “how is one to represent a general idea, collectivity, or moral through the always indexical and particularizing powers of image and sound?”, tradução nossa.

apresentado em sequência (cena e realidade lado a lado), como é o caso de *Jogo de cena*, ou *Close-up*; e quando o elemento do real está inscrito na própria representação, como em *Entre os muros da escola*, ou *Birdman*, e o realismo fílmico é produzido a partir de um elemento do real empírico (personagens reais, imprevistos que adentram a tela, ou outros elementos da realidade).

Lembramos que a proposta de investigação se concentrou no âmbito dos modos de produção e endereçamento de realismo dos filmes, e não se estendeu nem à análise das estratégias narrativas, ou da produção de sentidos, nem ao campo da espectralidade, por se tratar de áreas que, ainda que relacionadas, detêm seu próprio manancial teórico e poderiam alargar demasiadamente a discussão — ainda que possamos ter citado em algum momento essas teorias, apenas para informação do conhecimento delas.

Tampouco se determinou o escopo desta análise por uma cinematografia, gênero ou época do cinema específicos. A perspectiva da pesquisa foi a de provar a existência de um mecanismo de “confronto” entre o realismo representativo dramático e a realidade empírica, que é empregado de forma vasta no cinema, como forma de produzir um distinto nível de realismo, e que em algumas épocas, gêneros ou cinematografias, se faz mais presente.

Ao longo da investigação buscamos embasamentos teóricos que nos permitissem a melhor compreender e identificar esses processos. Importante, entretanto, explicitar que a origem do conceito de “confronto” o é resultado do casamento tanto das observações empíricas dos mecanismos de produção de realismo nos filmes que analisamos (e os que ainda analisaremos com mais atenção), e das evidências teóricas que revisamos.

Após esclarecermos as hipóteses sobre as quais operamos para erigir a noção de realismo de confronto, cabe ainda aclararmos a etimologia do conceito e sua possível “ontologia”. Primeiramente, o conceito de confronto surge do entendimento de que, nos filmes que apontamos, âmbitos não necessariamente antagônicos, mas distintos em suas configurações, são colocados em um mesmo conjunto fílmico. Essa aproximação resulta, nesses casos, em um evidente atrito, que podemos resumir ao questionamento: “O que é o real?”.

Os cineastas que apontamos tendem a repetir essa questão através de uma articulação conflituosa entre a realidade concreta, representada em sua imagem fílmica, através de artifícios cênicos e narrativos — incluímos aqui tanto o modo documental, quanto o ficcional, pois ambos fazem uso dessas estratégias — e a imagem que reproduz a realidade empírica.

Com isso, passam a apresentar um nível de realismo distinto do alcançado no realismo ficcional narrativo e nas narrativas documentárias tradicionais; pois se aproveitam do real

como matéria-prima, e ainda, colocam-no em xeque. Esse questionamento ao real seria a expressão de uma intenção autêntica nesses filmes de criar o confronto que se dá entre diferentes reproduções (e produções) da realidade dentro dos filmes. Essa intencionalidade incluiria a equipe e o elenco dos filmes, pois trata-se de uma postura ética de todos os envolvidos no processo de produção, de compromisso com (e questionamento a) o real. Na visão defendida por esta investigação, acredita-se assim que os confrontos são intencionalmente promovidos e passam a ser articulados já durante o processo de realização fílmica.

Encontramos em alguns cineastas e teóricos, de forma expressa, a consciência do mecanismo de confronto como forma de produção de sentidos. Para Eduardo Coutinho, o “confronto” é um mecanismo de sua abordagem como meio de gerar “verdades” a partir de conversas.

As perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e que gera um confronto. Tal confronto é uma coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há, de alguma forma, uma troca (COUTINHO, 1997, p. 166).

A visão de Ismail Xavier, que encontra em Coutinho um diálogo íntimo com a tradição do cinema moderno, reforça a noção de enfrentamento ou o confronto nesse cinema, como uma forma de ruptura com o convencional. A fala sem aparentes intervenções ou direcionamentos, promovendo uma temporalidade alargada e produzindo um conjunto de informações vastas, ou mesmo esparsas, por exemplo, coloca em xeque a noção tradicional de documentário, e do realismo que este produziria. “Coutinho, em particular, sabe como poucos trabalhar dentro dessa premissa para compor um cenário de empatia e inclusão que se apoia numa filosofia do encontro que não é difícil formular em teoria, mas cuja realização é rara” (XAVIER, 2004, p. 181).

Sob o ponto de vista teórico, buscamos compreender o confronto a partir do debate sobre a produção de conhecimento e de verdade, que utiliza esse conceito como força geradora. Assim, nos baseamos no pensamento de Michel Foucault, para quem o conhecimento é “simplesmente o resultado do jogo, do afrontamento, da junção, da luta e do compromisso entre os instintos” (2002, p. 16). No importante conjunto de textos de *A verdade e as formas jurídicas*, Foucault constrói a defesa da noção de que o conhecimento, que assim como a verdade, não é algo dado ou natural ao ser humano, mas que se produz a partir das relações humanas.

Esta passagem da palestra de Foucault implica pelo menos duas questões que ajudaram a fundar nossa hipótese central: a de que o realismo produzido no que chamamos de confronto é uma forma de verdade e conhecimento e se relaciona —porém não pertence—, à natureza do que lhe produziu. Ou seja, o filme, através de imagens e sons, não carrega a verdade, mas a produz. Por outro lado, a visão foucaultiana nos coloca frente à ideia de verdade como um conceito complexo e descolado da noção de real, mas mantendo com ele intensa relação.

Adicionando a visão de Alain Badiou, para quem a “verdade” se define como “o processo real de fidelidade a um acontecimento” (ROITMAN, 1995, p. 12), encontramos nos filmes analisados a produção de verdades que surgem a partir dos próprios personagens de cada narrativa, e ainda, do choque entre o que eles recontam e reencenam, e aquilo que é encenado dentro dos filmes. No entanto, o realismo desses filmes vai além da proposta de recontar ou encenar as histórias, já que promove eles promovem a continuidade ou mesmo a alteração delas.

No caso de *Close-up*, por exemplo, no qual as próprias pessoas que viveram a história passam a viver um desdobramento dessa experiência, que é sua reprodução, a segundo as necessidades geradas pelo filme, isso se configura como um realismo produzido no contato com aquela realidade e a partir dela. Ou seja, uma instância de realismo (representativo, reprodutivo) afeta e altera a outra, pelo contato que elas passam a ter no filme.

Nisso reside ainda uma importante evidência da primeira hipótese: a de que este cinema, ao colocar em contato a representação e a realidade empírica, passa a modificar tanto sua representação, quanto vem a modificar a própria realidade.

Assim, identificamos que a ocorrência dos confrontos se dá tanto em obras consideradas de ficção, quanto em documentários; e se estabelece quando esses filmes abrem espaço para o imprevisível dentro de seus espaços representativos, a partir da própria realidade reproduzida. A colisão tem como resultado algo que ultrapassa a simples reprodução do realismo fílmico, e torna-se a própria produção de realismo dentro e a partir do âmbito fílmico.

Isso ocorre também em *Jogo de Cena*, quando as mulheres que contam suas experiências de vida para a câmera e para o diretor são colocadas em “confronto” com as atrizes, na mesma posição, que recontam e reencenam a participação delas. Além disso, as atrizes, ao serem questionadas por Coutinho, falam sobre a experiência de interpretação que o filme proporcionou. A justaposição de depoimentos “reais” e encenados promove colisões

entre o realismo tradicionalmente ligado à linguagem documental, e o realismo planejado (e esperado) da *mise-en-scène* fílmica de ficção.

Tudo isso é capturado pela câmera, que, longe de ser apenas um objeto de registro, centraliza as entrevistadas, se aproxima ou se afasta em determinados momentos, dando ênfase ou não ao que é ouvido delas; ou seja, participa ativamente do filme. Não há, evidentemente uma reprodução intocada da realidade pró-fílmica, mas sim, tanto no âmbito documental, quanto no ficcional, um extremo planejamento para a produção de realismo. Certamente, como concordam diversos autores, entre os quais cito Bill Nichols (2010), que, a fronteira entre essas duas linguagens é, particularmente na contemporaneidade, extremamente borrada e de difícil separação.

Com isso, fechamos a primeira parte da investigação sobre o realismo de confronto, baseada no exame teórico de quatro hipótese principais. Nos resta agora mergulhar em uma análise empírica mais extensa de dois casos que já abordamos, mas que por sua exemplaridade, demandam um olhar mais demorado sobre suas estruturas e articulações, que, supomos, poderão trazer evidências decisivas sobre o realismo de confronto.

3 ANÁLISE FÍLMICA: *JOGO DE CENA E CLOSE-UP*

3.1 Mundos representativos, mundos reais

Neste capítulo analisaremos dois casos específicos, que não apenas desafiam o entendimento tradicional de ficção e documentário, borrando (ou extrapolando) as fronteiras entre esses gêneros, mas apresentam casos exemplares do que identificamos como realismo de confronto: *Close-up*, (Abbas Kiarostami, 1990) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007). Esses dois filmes utilizam simultaneamente recursos ficcionais e não-ficcionais, para criar mundos possíveis ou realistas. Contudo, em seu cerne, colocam em evidência fusões entre esses códigos, ao mesmo tempo que promovem confrontos entre distintas conformações dos elementos representacionais; com isso, favorecem a produção de potentes questionamentos ao real.

Jogo de Cena se passa em um teatro no Rio de Janeiro, onde treze mulheres, que respondem a um anúncio de jornal, falam sobre suas histórias de vida para o cineasta Eduardo Coutinho, para uma equipe de filmagem e para a câmera. Algumas dessas mulheres são desconhecidas, que contam histórias que parecem ser de suas vidas; outras, são atrizes conhecidas, que representam (e rerepresentam) os depoimentos das primeiras mulheres, mas também falam do seu trabalho como atrizes; outras são artistas desconhecidas, que também representam outras mulheres, ou a si mesmas. Nunca é muito claro quem está contando a história de quem.

Em outro cenário, *Close-up* narra uma história que se passa em Teerã, onde Hossain Sabzian, um cinéfilo, fã do diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf, se passa pelo cineasta para a família Ahankhah e os faz acreditar que eles estarão em seu próximo filme. Depois de ser descoberto e preso, Sabzian vai a julgamento. Ao ler a história dele nos jornais, Abbas Kiarostami decide fazer um filme, reencenando os eventos. O cineasta também obtém permissão para filmar o verdadeiro julgamento de Sabzian, durante o qual o falsário se defende de acusações, fala sobre sua história de vida, sua identificação pessoal com o filme de Makhmalbaf, *O Ciclista* (1987), e sobre seu amor pelo cinema. Os outros participantes dos eventos também se apresentam no filme. E as locações utilizadas pelo filme são os locais onde os acontecimentos realmente ocorreram. De forma resumida, assim se estrutura *Close-up*.

Existe nessas histórias um evidente flerte com a realidade. Olhando mais detalhadamente, o potencial realista delas é despertado justamente pela relação tênue entre o real e o representativo. Os filmes, de forma quase paradoxal, tratam de mundos altamente críveis, justamente por colocarem o real em questão. Contudo, em ambos os casos, a realidade pró-fílmica não é apenas explorada através das formas de representação canônicas — drama e a narrativa ficcionais —; ou através de uma linguagem documental. De forma inesperada, os filmes colocam a “realidade entre aspas” e a jogam para dentro do seu espaço representativo, estabelecendo um complexo jogo, onde recursos tradicionalmente ligados aos códigos ficcionais —como a presença de atores, a encenação e o estabelecimento de tramas⁶⁷ narrativas —, depois de serem apresentados como elementos de uma ficção, são retomados na narrativa com outro valor, que não necessariamente o ficcional.

Da mesma forma, elementos tidos como documentais, como depoimentos de pessoas que não são atores profissionais — e que não parecem revestidos de outros artifícios representacionais — são retomados no âmbito da narrativa, passando a ser ressignificados, frente a (ou em confronto com) o todo representativo e a realidade. O resultado desse jogo, em ambos os casos, é a produção (e a reprodução), através de esquemas peculiares, do questionamento central: “O que é o real?”.

Assim, partir de distintos arranjos, os filmes permitem alguns níveis de confronto entre as esferas do real e do representativo; ao mesmo tempo que promovem articulações entre elas; na tentativa de criar narrativas que coloquem o real em questão. A escolha por rerepresentar personagens reais e suas histórias de vida; o uso de elementos próprios da ficção para trazer essas histórias à tela, como a reconstituição de eventos, ações, diálogos; entre outros aspectos, revelam o desejo desse flerte com o real dentro do espaço representativo. Ou ainda, isso nos permite dizer que os filmes colocam em “colisão” a realidade e a representação (pessoas *versus* personagens, eventos *versus* encenações etc); enquanto tentam retratar na tela, histórias que aconteceram fora dela.

Em *Close-up*, por exemplo, logo no início, é reencenada a prisão de Sabzian; ou seja, esse evento foi produzido exclusivamente para o filme, uma vez que já havia ocorrido, tratando-se assim, de uma reconstituição ficcional. Contudo, no julgamento, a câmera

⁶⁷ Acompanhamos aqui o sentido do termo como descrito por David Bordwell, que define trama como “a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto” (BORDWELL, 2005, p. 278). Sendo a fábula, “os eventos narrativos em sequência cronológica causal. (Por vezes traduzido como ‘história’.) Termo que envolve um constructo do espectador” (ibidem). Fábula e trama constituem primariamente o que chamamos de narrativa fílmica, que se trata de eventos e a forma de apresentá-los.

acompanha algumas das respostas de Sabzian e dos Ahankhah, aos questionamentos do juiz, de forma aparentemente documental.

Na verdade, o que ocorreu foram intervenções tanto nas filmagens, quanto na montagem, a partir das quais, Kiarostami justapôs perguntas feitas pelo juiz, com perguntas feitas por ele próprio, e misturou as respostas, tornando indiscernível que resposta está ligada a qual pergunta. Com isso, torna também indiscernível a fronteira entre ficção e realidade. Fundamental observar ainda, que o conjunto final dessa mesclagem é a produção de uma nova realidade, na qual Sabzian é absolvido. Como já citado, a interferência da equipe de filmagem e particularmente de Kiarostami, que trouxe questionamentos ao réu e às vítimas, teve forte influência no destino de toda a narrativa, não apenas do filme, mas da vida real.

Já em *Jogo de Cena*, um momento exemplar é quando Coutinho interroga a atriz Marília Pêra sobre seu método de atuação. Como já mencionamos, Marília encena a história de vida contada antes por Sarita Houli. Assim como Sarita, Marília chora em alguns momentos da entrevista encenada por ela. Contudo, ao ser questionada, ela revela que trouxe um artifício para atuar, o chamado “cristal chinês”, para caso tivesse dificuldade em chorar. Ela diz que só usaria o colírio se Coutinho “quisesse muito” que ela chorasse.

Ao mesmo tempo que a conversa parece transcorrer de forma “natural”, ela causa uma certa surpresa, com a revelação de que uma atriz como Marília Pêra, reconhecida por seu trabalho dramático, utiliza tal recurso, tido como artificial para a encenação. Assim, a fala da atriz sobre sua atuação, que revelaria uma “maior fatia da realidade”, carregando certa autenticidade, por ser uma autorreflexão sobre o seu trabalho, produz questionamentos sobre a própria realidade.

Analisando isto sob uma perspectiva de camadas, a primeira delas se estabelece quando Sarita conversa com Coutinho, dentro de um aspecto documental, que registra o depoimento pessoal dessa mulher, seguindo algumas perguntas do diretor. A segunda camada seria a interpretação feita por Marília, da história de Sarita. Esta seria a camada encenada e declaradamente ficcional. O reconhecimento da ficcionalidade dessa camada está ligado a uma gama de elementos aderidos a ela e que fazem parte do jogo cênico; como, por exemplo, o conhecimento prévio que temos de quem é a atriz, e do que já apreendemos da proposta deste documentário específico.

Essas duas camadas, ao serem justapostas, já estabelecem uma primeira instância do confronto. Quando é adicionado a isso o questionamento de Coutinho a Marília, sobre seus métodos de atuação, cria-se um novo confronto potente, pois coloca em xeque as outras duas camadas.

Com essa camada, o filme traz à tela mais uma forma de registro, que, no entanto, só existe por causa do próprio filme e dentro do próprio filme; pois é uma reflexão aparentemente imediata sobre a experiência da encenação.

Talvez uma forma de compreender que essa sobreposição de camadas gera um confronto são as indagações que esse processo produz. Se desde ao início do filme a questão mais evidente é: “Quem está falando com autenticidade sobre a experiência vivida?”; com a complexificação do jogo entre as camadas, outros questionamentos surgem, não apenas buscando saber “quem é mais real”, ou o que não é real; mas sim, o que cada camada oferece como experiência da realidade.

Poderíamos ainda descrever a sequência de Marília e Sarita por sua constante oscilação entre a impressão de realidade e uma outra impressão, a de que aquela primeira realidade pode não ser tão real. Contudo, como não analisamos o efeito, ou a impressão de realidade, mas os mecanismos que as provocam, o que observamos é uma continuada superposição de camadas mais evidentes — Sarita conta sua história, Marília a interpreta, Marília fala de sua atuação, Marília revela um ardil —; que trazem um insistente questionamento do que é real. A tensão entre essas camadas é o confronto que buscamos configurar.

Essas tensões se estabelecem, como vemos, entre elementos realistas e não-realistas, entre a realidade como a entendemos e como o realismo narrativo a representa; e mais importante, e como vamos tentar comprovar, cria “faíscas de realidade”, ou melhor, produz realidade dentro do âmbito representacional. Por isso, é no resultado dos confrontos, onde reside nosso maior interesse por esses filmes.

Além disso, as escolhas que os dois filmes fazem por lidar com acontecimentos reais, ou seja, que ocorreram na realidade concreta, implica importante questão ética no âmbito do realismo. Quando falamos em ética, nos referimos a uma possível chave no entendimento de como a criação artística se conecta ao mundo real, e particularmente com o conceito de ética está ligado à verdade do acontecimento.

Essas interrogações levam à necessário de conhecermos a gênese desses cinemas, para talvez compreender seus mecanismos e suas posturas éticas.

3.2 Da televisão ao documentário, do documentário à cena

Jogo de Cena foi realizado na primeira década dos anos 2000 e se inscreve em um período do cinema brasileiro em que já existia uma vasta produção cinematográfica, tanto de ficção, quanto documentária; mas que já se distanciava do período chamado de “retomada”⁶⁸. No entanto, o envolvimento de Eduardo Coutinho com o cinema se dá antes do Golpe militar, período que antes e depois suscitou a realização de muitos filmes de cunho político; é quando, inclusive, Coutinho teve interrompida a realização de uma de suas mais importantes obras, *Cabra marcado para morrer* (1984), que tratava do assassinato de João Pedro Teixeira, líder de liga camponesa no interior da Paraíba.

A importância dessa obra não reside somente na denúncia política que ela carrega, mas primordialmente na forma como se tornou uma reflexão sobre a opressão ao campesinato no Brasil, ao longo do período militar e posteriormente. Coutinho começou a filmar *Cabra marcado para morrer* em 1964; contudo, só conseguiu finalizar o filme em 1984, utilizando o material recuperado das primeiras filmagens e produzindo novo material.

Em seu filme inicial, Coutinho misturava registros da luta camponesa, incluindo entrevistas com a família e amigos de Teixeira; com reencenações e encenações desse processo. No material da década de 80, Coutinho utiliza como uma das estratégias, a reapresentação, apresentando para o espectador e para a família e amigos de Teixeira, o copião resgatado. Registrando as impressões dos presentes, o filme consegue produzir em seu próprio processo de realização, uma documentação viva do evento, e criar uma densa estrutura de camadas, que revela sentimentos, reflexões, ações e contradições.

O passado e o presente da luta camponesa no período final da ditadura, quando já era forte o movimento por eleições diretas; a realidade camponesa no Brasil; e as relações afetivas e pessoais são representadas através de diferentes métodos. Contudo, essas camadas parecem entrar em colisão justamente no momento de reapresentação do filme. A viúva de Teixeira, assumindo talvez um protagonismo com a remontagem do filme, proporciona, entre sua “atuação” para a câmera, sua reação ao copião, e a reencenação de ações, uma personagem múltipla; onde, nela mesma, ocorre o confronto dessas distintas formas de representação.

68 Como esclarece Consuelo Lins, “convencionou-se chamar de ‘retomada’ a produção de cinema brasileiro a partir de meados dos anos 90 (de longa-metragem, em particular), que recobrou fôlego em função do estímulo à produção propiciado pelas leis de incentivo que entraram em vigor naquele período. O marco inaugural costuma ser o longa *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati” (2008, p.7).

Cabra marcado para morrer é um riquíssimo exemplo da promoção e da articulação de camadas, que os filmes de Coutinho apresentam. Contudo, outros importantes elementos foram sendo aderidos às estratégias do cineasta, até chegar ao que propõe *Jogo de Cena*.

Coutinho teve uma extensa carreira na televisão e no cinema, onde desenvolveu seu estilo, particularmente sua forma de abordagem, na qual permite ao entrevistado falar longamente e, aparentemente, com mínima intervenção. Mas foi na Videofilmes, produtora do também documentarista João Moreira Salles, onde Coutinho realizou filmes com maior interesse nos personagens isoladamente, não necessariamente ligados a um contexto, como percebem Lins (2014) e Xavier (2004).

Com *Santo Forte* (1999), Coutinho retorna ao cinema e promove o que Consuelo Lins chama de “economia narrativa” em seus filmes, que se baseiam pouco em uma história, e massivamente nas conversas com entrevistados. Essas conversas se conectam, em geral, pelo tema abordado pelo filme, normalmente de amplo aspecto — no caso de *Santo Forte*, a crença religiosa. De forma mais extrema, “o filme se concentra no encontro, na fala e na transformação de seus personagens diante da câmera” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 10).

Cabra marcado para morrer pode ser visto também como marco inaugural, na obra de Eduardo Coutinho, da ênfase na palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, observados pelo aparato cinematográfico. *Santo forte* radicaliza essa postura e evidencia, ao mesmo tempo, parâmetros de uma abordagem que se tornou muito influente no documentário brasileiro ao longo dos anos 80 e 90: o privilégio da entrevista, associado à retração na montagem do uso de recursos narrativos e retóricos, particularmente da narração ou voz over, considerada uma intervenção excessiva, que dirige sentidos, fabrica interpretações (LINS; MESQUITA, 2008, p. 16).

Consuelo Lins, que analisou extensivamente a obra do diretor, e inclusive trabalhou com ele em algumas de suas realizações, localiza *Jogo de Cena* como marco de uma segunda fase do trabalho de Coutinho no cinema, na qual há um interesse maior “pelas habilidades expressivas, performáticas e fabuladoras de toda e qualquer pessoa, independentemente do contexto social em que ela está inserida” (2014, p. 51).

Além disso, segundo a autora, *Jogo de Cena* representa uma alteração no próprio estilo de Coutinho, ao trazer à superfície o questionamento sobre a representação. Coutinho não apenas insere atrizes que encenam os depoimentos, mas também as questiona sobre suas atuações; além disso, assistimos a outras mulheres, não atrizes, que apresentam diante da câmera o personagem delas mesmas. Com isso, o filme revela múltiplas camadas, que misturam de forma densa os conceitos de encenação, reapresentação e apresentação.

3.3 Aproximação e modificação do real

A partir de mecanismos similares e outros radicalmente distintos, em relação a *Jogo de Cena*; mas ainda sob a mesma necessidade de proximidade com o real, *Close-up* é uma realização seminal de Abbas Kiarostami, que tem como elemento-chave o questionamento ao real a partir da reencenação. Para narrar a história do controverso Hossein Sabzian, Kiarostami constrói uma estrutura extremamente complexa, na qual o dispositivo central é justamente a reencenação. Kiarostami decidiu inclusive utilizar as mesmas locações onde os eventos ocorreram, como espaço onde os participantes dos eventos se representam.

Close-up é um filme de imensa importância para a arte cinematográfica e para o questionamento ao real pelo cinema. Como resume Ivonete Pinto, “a articulação em *flashbacks* e a capacidade de desenvolver mecanismos do documentário na ficção e mecanismos da ficção nos momentos documentais, revelam um refinamento narrativo que deram a *Close-up* papel de destaque na história do cinema” (2007, p. 64). Trata-se de uma obra que permite múltiplas (ou mesmo incontáveis) interpretações e abordagens, pela riqueza de sua articulação em “camadas” de realismo, o que torna o filme uma obra fundadora.

Este é um filme que se fez ele mesmo [...] e surgiu naturalmente [...] eu fotografei o filme durante o dia e tomei notas à noite. Não havia muito tempo para pensar e, quando terminou, assisti ao filme como qualquer outro espectador, porque era novo até para mim. Acho que é algo completamente diferente de tudo que já fiz antes (KIAROSTAMI *apud* ELENA, 2005, p. 83)⁶⁹.

Close-up apresenta um potencial de questionamento ao real imenso, nos levando a duvidar não apenas da imagem e do som⁷⁰, mas da própria realidade descritas por pessoas que vivenciaram essa realidade. Como sublinha Alberto Elena, “*Close-up* constitui, portanto, um complexo jogo com espelhos, um filme com trocas significativas de olhares que falam muito mais do que um simples caso de personificação de personagem” (2005, p. 86)⁷¹.

Além da reencenação, o filme também reproduz acontecimentos que se passam durante o filme exclusivamente; ou melhor, devido ao evento do filme; como no caso do

⁶⁹ No original: “*This is a film that made itself [...] which came about completely naturally [...] I shot the film during the day and made notes at night. There wasn't much time to think, and when it was finished, I watched the film like any other spectator, because it was new even to me. I think it's something completely different from anything I've done before*”, tradução nossa.

⁷⁰ Um interessante exemplo disso é discutido tanto por Alberto Elena, quando por Ivonete Pinto, sobre a “falha” no som do encontro entre Sabzian e Makhmalbaf. Logo adiante discutimos esse evento.

⁷¹ No original: “*Close-Up constitutes therefore a complex game with mirrors, a film with significant exchanges of looks that speak of much more than a simple case of character impersonation*”, tradução nossa.

juízo, e no encontro de Sabzian com Makhmalbaf, no final do filme. Assim, podemos falar tanto de apresentações (ou reproduções), quanto de encenações. Neste último caso, talvez o termo *auto-mise-en-scène* possa ser mais descritivo para o entendimento de como as pessoas, ao serem retratadas pela câmera, se representam no filme.

Assim, através de camadas construídas a partir de diferentes configurações cênicas e representativas, sustentadas por uma narrativa não-linear, o filme estabelece uma estrutura mista, que recria os acontecimentos separadamente, mas promovendo algumas fusões entre as estratégias representativas.

3.4 As camadas em *Close-up* e *Jogo de Cena*

Nos extras do DVD, o crítico Geoff Andrews define *Close up* como um filme feito de fragmentos. No entanto, a maneira como o filme apresenta esses fragmentos parece seguir o que Jacques Aumont (2000) apontaria como um esquema de camadas⁷², com cada camada sendo subsequentemente substituída por outra. É interessante também, lembrar a descrição de David Bordwell (2008) de uma técnica *mise-en-scène* que ele chama de “*hide-and-peek*”⁷³, que acontece quando um personagem ou objeto ganha importância narrativa e é posicionado em primeiro plano na imagem, geralmente ocupando o centro da tela; e sempre que perde sua importância, é coberto por outro corpo/objeto e assim por diante.

O *hide-and-peek* em *Close-up* não acontece tanto no campo visual, mas principalmente no jogo com a percepção da realidade. Enquanto o filme reconstrói os eventos reais, as camadas estão sendo reveladas. Mas, ao contrário do esquema visual, as “camadas de realidade” emergem de diferentes conexões com a realidade; e, na maioria dos casos, colidem umas com as outras; mas há casos em que simplesmente elas divergem.

Um caso importante da divergência ocorre na estrutura dramática do filme, para a qual Kiarostami estabelece duas configurações diferentes de representação, trazendo duas

⁷² Jacques Aumont utiliza o termo *feuilleton* (folhada), ao descrever as camadas da encenação (*mise-en-scène* *feuilleton*). Utilizamos o termo “camadas” porque nos parece o mais adequado para descrever a analogia feita por Aumont, de sobreposições de elementos na *mise-en-scène* fílmica.

⁷³ Apesar de haver uma tradução da obra de David Bordwell para o português brasileiro que utiliza “esconde-esconde” como termo para “*hide-and-peek*” (até porque o próprio Bordwell brinca no texto com a expressão); preferimos manter o termo original em inglês, por supor que seja mais apropriado compreender mais imediatamente a ideia do autor, já que não estamos discutindo propriamente as técnicas de *mise-en-scène*.

abordagens distintas ao realismo: a encenação (e a reencenação) e a imagem documental. Eventualmente, elas irão colidir.

A encenação é utilizada, por exemplo, nas sequências onde vemos como Sabzian enganou a família Ahankhah, até sua prisão. Estas cenas respeitam a convenção de quarta parede e inicialmente estabelecem o tempo presente narrativo. Isso não significa que Kiarostami simplesmente desenvolve a cena de maneira tradicional. É altamente relevante observar onde ele coloca a câmera (normalmente em planos gerais ou médios), e como ele explora ações, reações e os longos discursos dos personagens para trazer à tona o efeito de realidade. Os planos, utilizando moderadamente a profundidade de campo, seguem ações de longa duração, e destacam como o diretor usa o tempo como uma ferramenta para fazer emergir sentidos da realidade.

No final do filme, quando acompanhamos a prisão de Sabzian, pelo lado de dentro da casa, ocorre este arranjo cênico. A mesma sequência havia ocorrido antes, mas vista pelo lado de fora da casa. Mas nesta perspectiva, é revelado como ocorreu a prisão e como ele reagiu ao perceber que seu golpe fora descoberto e que seria preso. Explorando elementos como o espaço fora de tela, particularmente através do som; ou a mudança de perspectiva; a sequência é um *flashback* que reconstitui o fato que motiva toda a ação do filme.

O outro esquema dramático usado por Kiarostami é a abordagem documental, com o próprio diretor fazendo perguntas para os personagens e revelando parte do dispositivo fílmico; isso ocorre depois da detenção de Sabzian. Quando Kiarostami visita-lo na prisão, uma interessante e curiosa colisão dramática ocorre entre a realidade e a encenação, quando Sabzian pergunta se o cineasta poderia ajudá-lo nessa situação, fazendo um filme sobre sua história. Como veremos adiante, essa situação sofre com possíveis manipulações do diretor.

Mas certamente o momento central nessa narrativa de tom documental é a sequência do julgamento. Nesta sequência ocorre outra colisão interessante entre a realidade cinematográfica e a realidade empírica, já que se trata, em parte, de um julgamento real, permitido pela justiça iraniana. Contudo, o cineasta explora mais uma vez o tempo cinematográfico e, com a ajuda da montagem, alonga o julgamento, inserindo questões, postas pelo juiz e por Kiarostami, que não versam apenas sobre a ação criminosa, mas sobre a própria vida e a perspectiva de Sabzian.

A audiência durou uma hora, mas [...] o juiz foi embora e continuamos conversando com o acusado, a portas fechadas, por mais nove horas. Por isso, recriamos uma grande parte do julgamento enquanto o juiz estava ausente, o que é uma das maiores mentiras que eu já me permiti contar. Colocando alguns *close-ups* do juiz no estúdio

de edição, damos a impressão de que ele esteve presente o tempo todo, durante todos os argumentos (KIAROSTAMI *apud* ELENA, 2005, p. 87)⁷⁴.

A sequência é a única que começa com uma claquete. É também muito diferente do resto do filme visualmente, pois a textura de grão do filme se torna mais evidente, provavelmente devido a uma diferente exposição à luz na cena, entre outras possibilidades. Mas a diferença crucial nessa configuração é a presença de Kiarostami, principalmente sua voz, e a equipe de filmagem trabalhando.

O despir do aparato cinematográfico também acontece quando Kiarostami, no início do julgamento, explica a Sabzian, e a todos os participantes (dentro e fora da tela), as técnicas que ele está usando para filmar o evento. O diretor deixa claro que está mantendo uma câmera em Sabzian em *close-up*⁷⁵. Com isso, Kiarostami também estabelece seu próprio lugar no filme, não se mostrando na tela no julgamento, mas sendo um elemento crucial no processo para entender as motivações de Sabzian.

A sequência é onde temos mais contato com Sabzian, que olha para a câmera e fala sobre sua vida pobre, sobre não se sentir respeitado e como ele se sentiu bem ao fingir ser outra pessoa. Sabzian depõe ainda sobre sua obsessão com o filme *O ciclista* (1987), realizado por Mohsen Makhmalbaf.

A decisão de Kiarostami de usar o *close-up* para enquadrar Sabzian é interessante como um recurso técnico de aproximação. Apesar de lidar com um quadro que não permite muita composição de fundo, Kiarostami reverte essa limitação mantendo Sabzian em primeiro plano e atrás dele, suas “vítimas”. Esta posição gera grande proximidade entre Sabzian e o espectador. Ainda assim, alguns anos mais tarde, Kiarostami reconheceu em uma entrevista, que este cinema “parcial” não é o de sua preferência.

O recurso “artificial” do *close-up* em Sabzian levou Kiarostami a reconhecer mais tarde que não é este cinema que defende. Ele disse que algumas vezes é preciso afastar a lente e olhar atenciosamente para descobrir detalhes ao invés de optar por um *close-up* (PINTO, 2007, p. 63).

Com o mesmo plano, Kiarostami filma os testemunhos da família Ahankhah. O diretor opta ainda por alternar os testemunhos reais no julgamento e as perguntas do juiz, com suas

74 No original: “*The hearing lasted for an hour [...] but then the judge left and we continued talking to the accused, behind closed doors, for another nine hours. So we have recreated a large part of the trial while the judge was absent, which is one of the biggest lies that I have ever allowed myself to tell. By putting in a few close-up shots of the judge at the editing stage, we give the impression that he was present the whole time, during all the arguments*”, tradução nossa.

75 Evidentemente, o uso do termo “*close-up*” aqui se relaciona com o título do filme, que se refere a uma abertura de plano. Em português, utilizamos mais comumente “primeiro plano”, mas o termo em inglês, *close-up*, também é aceito.

próprias questões para Sabzian. Desta forma, Kiarostami molda o tempo e a realidade do cinema, criando um novo espaço para o evento, onde tudo ocorre no mesmo espaço-tempo.

Como já discutido, o conceito de camadas no filme não se restringe ao aspecto visual — que ocorre bem pouco no filme —; mas é fundamental nessa alternância de planos, onde também a montagem tem um papel crucial. Contudo, no filme como um todo, esse conceito é crucial para o entendimento dos mecanismos de produção do seu realismo. Ele está presente nas diferentes formas de recontar os eventos, seja reencenando os acontecimentos; seja nas conversas que recontam os fatos, como nos depoimentos no julgamento; e também no que poderíamos chamar de “simulação” do julgamento; que é a parte em que Kiarostami direciona as perguntas, pois isso ocorreu após o verdadeiro julgamento, mas na remontagem das camadas e torna-se parte da história.

A insistência de Kiarostami em manter o julgamento como pano de fundo e de adicionar as reações do juiz e de outros participantes, traz à tona essa simulação. Kiarostami abre ainda um espaço no filme para Sabzian falar sobre sua própria história e seu ponto de vista dos acontecimentos. Aquele que fingiu ser outra pessoa, talvez possa finalmente pode ser ele mesmo e falar sobre seus pensamentos e expectativas; no entanto, sob as regras (e perguntas) de Kiarostami, e também sob o efeito da câmera.

É interessante ver como o filme estabelece assim, um jogo entre o real como um evento, e o real como algo a ser revelado através da representação. A maneira como Kiarostami coloca em confronto essas duas realidades promove uma constante oscilação das noções de tempo, espaço e identidades; e principalmente da percepção da realidade. A cada resposta, Sabzian parece revelar uma camada diferente, ou um fragmento de si mais profundo: seu amor pela arte e seus desejos de compartilhá-la com os outros; sua irritação ao ser tido como um falsário — ou ao menos, um falsário respeitado socialmente —; pois, de certa forma, ele se vê como um artista, que simplesmente não tinha dinheiro para realmente se tornar um; e seu prazer em se sentir como outra pessoa, em ser um respeitado diretor de cinema, que faz filmes que falam com pessoas como ele.

É a arte que parece tocar o eu mais íntimo de Sabzian, que ele, um falso cineasta, reconhece como real. Talvez nos famosos versos de Fernando Pessoa em *Autopsicografia* possamos encontrar alguma semelhança com o que Sabzian está nos dizendo, sobre o chamado dicotômico da arte e do artista, que finge ser realidade o que é real: “O poeta é um fingidor, finge tão completamente, que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente” (1997, p. 176).

O poema, quem sabe, universal, de Pessoa, pode também ser um resumo de *Jogo de Cena*, onde a encenação é uma ferramenta ambígua, que tanto conduz à realidade, por mimetiza-la; quanto por coloca-la em questão. Semelhante à abordagem de Kiarostami em *Close-up*, configura-se sob uma estrutura muito complexa que envolve técnicas de encenação, relato e a produção de novos eventos dentro da (e para a) narrativa. Ambos os filmes fazem uso extensivo do *close-up* para enquadrar as conversas e nos colocam cara a cara com seus personagens. Na verdade, a encenação (e os modos de reencenação, e *auto-mise-en-scène*) em ambos os filmes parece ser um conceito-chave para entender suas buscas pelo realismo.

Em *Jogo de Cena*, antes de as entrevistadas chegarem ao palco onde se darão as conversas, uma câmera acompanha algumas delas subindo as escadas da coxia; nesse intervalo, elas falam sobre suas impressões sobre a locação e suas expectativas. A câmera também chega ao palco, e é quem revela a equipe de filmagem e Eduardo Coutinho, que está sentado em uma cadeira em frente à da entrevistada, que fica de costas para a plateia vazia e na penumbra.

A partir do momento em que os depoimentos começam, uma segunda câmera assume a tela, com os *close-ups* e, às vezes, *closes* extremos. São planos frontais, seguindo uma linha levemente diagonal, o que faz com que as mulheres não olhem diretamente para a câmera, mas para Coutinho, que, de fora da tela, conversa com elas.

Evidentemente, essa configuração é baseada em um cenário de múltiplas câmeras e a intervenção da montagem fornece à narrativa um efeito de continuidade. No entanto, desde o início do depoimento, tanto a montagem quanto a *mise-en-scène* assumem diferentes papéis no filme, mas não na apresentação do espaço fílmico. Coutinho escolhe colocar os depoimentos um após o outro, sem necessariamente encontrar um fechamento para eles. Ismail Xavier aponta essa característica como um conceito do cinema de Coutinho, que “é o caso extremo, em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e um depois, nem a uma interação continuada com outras figuras de seu entorno” (2004, p. 180).

No jogo das conversas, em alguns casos, o testemunho dado por uma mulher desconhecida é intercalado com um de uma atriz conhecida, que o duplica. Contudo, em outros momentos, vemos todo o depoimento ser discorrido por uma atriz, ou por uma desconhecida, que, posteriormente, se revela (ou não) uma atriz. A edição é usada não só para justapor ou alternar as entrevistas, mas também, ao longo dos depoimentos, para acentuar alguns momentos dramáticos, geralmente saltando de *close-ups* para *closes* extremos. Tanto para Kiarostami, quanto para Coutinho, a montagem é uma ferramenta crucial de

intervenções, na busca por extrair realidade de suas “matérias-primas”, a realidade. No entanto, elementos de *mise-en-scène*, como a atuação, a iluminação e o posicionamento e enquadramento dados pela câmera também são essenciais para esse propósito.

3.5 Estrutura cronológica em *Close-up*

Como analisamos, os eventos que se passam cronologicamente antes do julgamento de Sabzian, como o encontro dele com a senhora Mahrokh Ahankhah em um ônibus, ou a sua prisão, são reencenados com algumas inserções de encenação; como, por exemplo, a atuação do repórter que acompanha a polícia, na prisão de Sabzian. Esse é um acontecimento fictício e o repórter é interpretado por um ator, assim como o são o motorista e os policiais. Essas cenas obedecem, em grande medida, às regras reconhecidas do modelo ficcional clássico, como a invisibilidade da câmera, o respeito à quarta parede e a autonomia do mundo diegético.

Já os eventos que ocorrem no presente da narrativa, como a conversa com o juiz, e o encontro entre Kiarostami e Sabzian na prisão, assumem declaradamente uma linguagem de apelo documental; e trazem estratégias similares, como o desnudamento do aparato de filmagem, incluindo a aparição do próprio Kiarostami e um certo ar de improviso com a câmera.

No encontro com o juiz, Kiarostami agrega técnicas documentais como olhares direcionados para a câmera e perguntas sendo feitas por alguém que se posiciona atrás dela. Já no encontro com Sabzian, a câmera se posiciona como se estivesse “escondida” e Sabzian fala a Kiarostami, como se “se confessasse”. Contudo, em ambos os casos, as pessoas e os ambientes também aparentam um “estado natural”, como se estivessem ali, sendo registrados espontaneamente por uma câmera, sem intervenções maiores; além da presença do aparato, produzindo uma certa noção de naturalidade e objetividade. Todavia, Alberto Elena (2005) atentamente alerta para encenações em ambos os casos.

De fato, Kiarostami “mente” muito mais do que isso, porque ele não apenas “constrói” o julgamento na sala de edição; sua visita aos tribunais para solicitar permissão para filmar também é uma reconstrução, apesar de sua aparência improvisada, e o mesmo se aplica à sua visita a Sabzian na prisão, aparentemente filmada com uma câmera escondida (ELENA, 2005, p. 87)⁷⁶.

⁷⁶ No original: “*In fact, Kiarostami ‘lies’ a good deal more than this, because he not only ‘constructs’ the trial in the editing room; his visit to the courts to request permission to film is also a reconstruction, despite its*

De forma similar, essas estratégias são aplicadas ao encontro entre Sabzian e Makhmalbaf, no final do filme; que é um momento marcante, não apenas pela questão afetiva que envolve os dois homens, mas também porque marca a saída de Sabzian da cadeira, e será o momento em que ele pedirá perdão aos Ahankhah, tornando-se, como nas palavras de Makhmalbaf, “um novo homem”.

O encontro é evidentemente arranjado para o filme, traduzindo a vontade de Kiarostami de colocar Sabzian lado a lado com seu ídolo, a quem ele falsamente personificou. A câmera acompanha o encontro à distância, escondida, e deixa transparecer total espontaneidade nas ações e reações dos dois homens. Como o encontro ocorre em continuidade à narrativa, parece ainda mais natural presenciarmos aquilo, dando sequência a tudo o que já acompanhamos.

Contudo, a sequência ganha ainda importância para a análise por uma “falha” no som, que ocorre no momento em que Sabzian e Makhmalbaf estão indo de moto para a casa da família. Quando ocorre a falha de som e não podemos mais escutar a conversa entre Sabzian e Makhmalbaf, uma camada da “realidade natural” aparente do filme é interrompida e ficamos apenas com as imagens do trajeto de moto, na qual vemos a conversa entre os dois personagens. Nesse ponto, é inserida uma trilha sonora extra-diegética, tornando a sequência bastante poética

Ivonete Pinto (2007) e Alberto Elena (2005) apontam uma provável intervenção no som na questão da falha na captação dos microfones. Não fica evidente na imagem, se a “falha” no som é algo que ocorreu devido a um problema técnico imprevisto; ou se foi uma “falha” fabricada pelo lado ficcional do filme — ainda que possamos escutar a comunicação entre Kiarostami e a equipe, fora de quadro, na qual aponta-se um problema técnico. Contudo, o que fica evidente é a estratégia de embarçar os limites entre o que é real e ao que é fabricado no filme.

A sequência toda tem poucos cortes, mas em dois deles é possível deflagrar a forte intenção ficcional por trás das imagens. No primeiro deles, a câmera que acompanhava o trajeto de Sabzian e Makhmalbaf até a casa dos Ahankhah, repentinamente está à frente deles e mostra a chegada deles à residência. O outro corte se dá de forma mais poética. Quando eles já estão na porta da casa, e os vemos praticamente de costas, sendo recebidos por Abolfazl Ahankhah, o pai da família, é revelada a presença de uma segunda câmera, apenas na imagem

final, que apresenta um contra-plano do que vínhamos vendo até o momento. A imagem é bastante poética, que é congelada no sorriso de Sabzian, segurando as flores que trouxe para a família.

Em todos esses casos, apesar da aparência de registro documental, os mecanismos se aproximam, sem dúvida, dos esquemas ficcionais, contudo, o filme parece nos dizer a todo momento: “essa é a história de um personagem real”. O que Kiarostami constrói, é uma constante oscilação desses sinais (ficção, documentário), até um limite, onde passa a produzir uma realidade própria para o filme e com isso, passa a documentá-la e a manipulá-la ao mesmo tempo. A própria realidade é a fonte do confronto, uma vez que nos deparamos com ela, reproduzida, a cada instante, mesmo que “mascarada” como ficção, documentário ou “imprevisto”.

3.5.1 O Julgamento: encenação, realidade e confronto

Essa sequência ocorre após a sequência do julgamento, que é uma situação central para todo o filme e talvez um dos momentos mais intensos no uso misto das estratégias de representação pelo filme. Nesta sequência, na qual Kiarostami não apenas desnuda os dispositivos fílmicos, entre equipamentos e equipe, incluindo a si mesmo; como também altera a condução real do julgamento de Sabzian, que não responde apenas às questões do juiz, mas também às de Kiarostami; podemos ver que o filme vai além da encenação — pois aqui já não falamos mais de reencenação, já que são representações que ocorrem para a câmera, não havendo ocorrido antes —; e configura-se um grau de manipulação que supera a simples ideia de representação, mas atinge a “produção” de realidades. Segundo Elena, a manipulação feita por Kiarostami foi na verdade, uma recriação. “Com a permissão do afável juiz, ele de fato ‘dirigiu’ o julgamento para si mesmo, de acordo com as exigências das filmagens. Kiarostami foi ainda mais longe e ‘recriou’ o julgamento assim que este terminou” (2005, p. 87)⁷⁷.

⁷⁷ No original: “*With the permission of the affable judge, he in fact ‘directed’ the trial himself according to the requirements of filming. Kiarostami went even further and ‘recreated’ the trial once it was over*”, tradução nossa.

Da família Ahankhah ao juiz, de Sabzian a Makhmalbaf, todos os participantes estão cientes da presença da câmera, da proposta de reencenação fílmica. Como aponta Ivonete Pinto, “não há inocentes frente à câmera de Kiarostami” (2007, p. 74).

Ao longo de todo o filme, outro elemento crucial explorado por Kiarostami, são as falas dos personagens, como forma de contar a história. Como em *Jogo de Cena*, *Close-up* constrói sua narrativa a partir de seus protagonistas e de suas falas, que em muitos momentos são repetitivas. A repetição, inclusive é um recurso comumente apontado no cinema de Kiarostami, sendo um elemento basal na construção das encenações de seus filmes.

Todos os personagens se repetem: dialogar parece impossível nesse mundo de quase metafísica falta de comunicação. Como Majid Eslami diz em sua excelente análise do filme, às vezes “a repetição é tanta aqui que fica distanciada dos diálogos realistas e torna-se abstrata”, da mesma maneira que a poesia faz uso da repetição para alcançar certos efeitos de rima, e em busca, portanto, de objetivos estéticos que não têm nada a ver com naturalidade de expressão (ELENA, 2005, p. 70)⁷⁸.

Outro elemento presente tanto em *Close-up*, quanto na cinematografia de Kiarostami, são planos que não se integram diretamente à narrativa, nem reproduzem uma ações integradas. Chamadas por Alberto Elena (2005, p. 88) de “estranhas cenas de tempo-morto”, essas imagens são as que aproximamos dos conceitos de “nada acontece”, como discutido por Ivone Margulies (1996) e “imagens dialéticas”, como na teoria de André Bazin (1991). Em nosso entendimento, entretanto, essas imagens se apoiam no imprevisível do desdobramento da ação — chegando a formar mini-narrativas — e representam um espaço aberto para a irrupção da realidade. Aguçando ainda mais essa definição, podemos compreender essas imagens como tentativas de reprodução da experiência da realidade; e, como resultado, chegam a alterar a leitura do realismo fílmico.

Cada um desses elementos representativos pode ser identificado como uma camada do filme de Abbas Kiarostami. A partir disso podemos buscar compreender os processos e estratégias que o filme apresenta para manipulação delas e, ainda, como as coloca em confronto.

O diretor explode qualquer concepção linear da história para criar em seu lugar uma estrutura segmentar baseada em uma grande variedade de material: imagens “reais”, mais tarde manipuladas ou não durante a edição; reconstruções que são feitas para parecer tomadas documentais; entrevistas; flashbacks; estranhas cenas de tempo-morto; sequências filmadas duas vezes em diferentes perspectivas etc. A ausência de referências exatas a horários e datas significa que o público deve reordenar

⁷⁸No original: “All the characters repeat themselves: dialogue seems impossible in this world of almost metaphysical lack of communication. As Majid Eslami says in his excellent analysis of the film, at times ‘the repetition is so much here that it gets distanced from the realistic dialogues and becomes abstract’, in the same way as poetry makes use of repetition in order to achieve certain rhyming effects, and in pursuit, therefore, of aesthetic goals that have nothing to do with naturalness of expression”, tradução nossa.

continuamente as cenas que são exibidas na tela, mudar suas perspectivas e questionar suas percepções, em um estado desconfortável, mas produtivo de incerteza (ELENA, 2005, p. 88)⁷⁹.

Assim, a forma como Kiarostami articula o uso da reencenação, com a encenação e a própria realidade, como forma de reproduzir (e produzir) os acontecimentos, é o que torna a proposta do filme especialmente complexa e onde reside o interesse central desta investigação. Além disso, essa articulação também produz alterações na própria realidade, que permite a *Close-up*, tanto quanto para o filme de Coutinho, ultrapassar as classificações usuais do realismo no cinema.

Para Gilberto Perez, no cinema de Kiarostami, assim como em movimentos como a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo, ocorre uma intensa aproximação com o real a partir de um estilo naturalista, porém diferente daquele empregado no cinema clássico. Trata-se para o autor de uma “ênfase naturalista (...) em um estilo modernista”⁸⁰ (1998, p. 262). Para tanto, Kiarostami utiliza elementos como a repetição, o “tempo morto” e, sobretudo, a naturalização das interpretações nas reencenações.

Perez, assim como Ivonete Pinto, e outros autores, enxergam no cinema de Kiarostami um intenso diálogo com a tradição moderna do cinema. Curiosamente (ou não), Ismail Xavier aponta na mesma direção no caso do cinema de Coutinho, a quem “acusa” de dialogar com a tradição moderna. Youssef Ishaghpour vai além e “coloca Kiarostami na posição de quem foi além da modernidade” (PINTO, 2007, p. 15).

Como se torna evidente, ambos os filmes ultrapassam o entendimento tradicional de modelos fílmicos, particularmente pelo questionamento ao real que promovem. Apesar da grande distância temporal, os filmes compartilham a indagação realista fundamental: o que é o real? Além disso, expõem o uso de mecanismos similares na obtenção de estéticas realistas, ao colocar em choque a realidade empírica que retratam, e o realismo que produzem. Assim como *Jogo de Cena*, “*Close-up* parece desafiar as categorias críticas comuns e nos força a pensar sobre outra transparência ficcional do real” (ELENA, 2005, p. 90)⁸¹.

São evidentes as interrogações que o filme promove em torno do que se identifica como fronteira entre ficção e documentário. Todavia, mais importante do que isso é a

79 No original: “*Director explodes any lineal conception of the story to create in its place a segmental structure based on a wide variety of material: 'real' images, later manipulated or not during editing; reconstructions that are made to look like documentary takes; interviews; flashbacks; strange dead time scenes; sequences filmed twice over from different perspectives, etc. The absence of exact references to times and dates means that the audience must continually reorder the scenes that they are shown on the screen, change their perspectives and question their perceptions, in an uncomfortable but productive state of uncertainty*”, tradução nossa.

80 No original: “*naturalistic emphasis (...) into a modernist style*”, tradução nossa.

81 No original: “*A film that is difficult to classify, Close-Up seems to defy the usual critical categories, and forces us to think about other fictive transparency of the real*”, tradução nossa.

produção de um profundo questionamento sobre o real e a relação que o cinema estabelece com ele. A configuração desses filmes não se baseia apenas em um jogo estético, mas se evidencia como uma ruptura com os modelos tradicionais de reprodução do real. Como aponta Alberto Elena, “o complexo jogo de espelhos criado por Kiarostami, comumente visto de forma restrita como um dispositivo de ‘filme dentro do filme’, consistentemente rompe com a dimensão maneirista da qual esses experimentos usualmente sofrem” (2005, p. 89)⁸²; ou seja, com a noção apenas estilística do uso de recursos de linguagem.

Assim, em *Close-up* identificam-se pelo menos três elementos de interesse para esta pesquisa: o uso da reencenação como forma de produção de realismo; a justaposição de elementos da ficção e do documental, como a encenação e o relato de fatos reais; e as imagens desdramatizadas, destacadas da narrativa fílmica. Como questão, surgem os “confrontos” promovidos entre elas, que possibilitam um realismo fílmico, que chega a alterar a própria realidade.

3.6 Irrupção da realidade

Assim como em *Close-up*, em *Jogo de Cena* há momentos de maior potencial realista, onde a encenação e a história real colidem de maneira intensa. No filme de Coutinho, um desses instantes ocorre após uma eclosão de um evento não esperado, durante a conversa com Fernanda Torres, enquanto esta representa Aleta Vieira, com quem também é alternada.

Como essa sequência é colocada na parte final do filme, neste momento já sabemos que Coutinho escolheu atrizes conhecidas para reproduzir os discursos das mulheres; e também já vimos Fernanda em outra representação ocorrida no início do filme. Além disso, já vimos Coutinho questionar algumas das atrizes sobre suas impressões sobre a tarefa de encenar a fala de alguém.

Quando Aleta entra no palco e olha para a equipe de filmagem, ela expressa sua admiração pela quantidade de pessoas que trabalham atrás da câmera. A montagem nos leva rapidamente a Fernanda, também entrando no palco e expressando a mesma admiração, e usando as mesmas palavras que Aleta. Coutinho então percebe e faz uma observação sobre a

⁸² No original: “*The complex mirror game created by Kiarostami, so often short-sightedly seen as a device of a ‘film within a film’, consistently breaks away from the mannerist dimension from which these experiments with form usually suffer*”, tradução nossa.

semelhança das reações. Fernanda, um pouco surpresa, responde: “Ué, não isso?”. Com isso, Fernanda faz referência ao contato que as atrizes tiveram com um material de pré-entrevista com as entrevistadas que interpretariam — o que também é mencionado por Andréa Beltrão, logo no início do filme, e que também deixa claro que não houve conversa prévia com Coutinho sobre as encenações.

Mas é interessante como a intrincada estrutura montada por Coutinho nos coloca em uma cilada. Por um momento, não sabemos realmente quem está falando: se Fernanda, a atriz, se apresentando; se Aleta, representada por Fernanda; ou ainda, se a própria Fernanda, surpreendida por ser “apanhada em flagrante”.

Alguns anos mais tarde, Fernanda escreveu sobre esse evento em sua coluna na Folha de São Paulo⁸³. Ela conta que, quando Coutinho fez a observação sobre a semelhança entre a entrada dela e de Aleta, e a chamou pelo seu nome real — “Nanda” —, ela não conseguiu manter a representação. “Eu tentei continuar, mas ele insistiu em me chamar pelo meu nome. Fui tomada por um pânico e tive vergonha de estar ali” (TORRES, 2014).

Como Coutinho insiste, Fernanda tenta dar continuidade à encenação, mas segue errando e se repreendendo:

Coutinho não percebeu e continuou a me perguntar onde ele deveria se posicionar, falou da sua falta de jeito, pediu que eu dissesse a hora de começar, mas a hora já havia passado. Esfriei por completo. Não teve volta. Tentei atacar a fala, mas um diabo insistente sussurrava ao meu ouvido: "Está escrito na sua cara que é mentira!". Parei. Foi melhor parar, admitir que eu não acreditava no que estava dizendo (TORRES, 2014).

Na continuidade das histórias, as conversas de Fernanda e Aleta parecem tomar direções divergentes. Enquanto Aleta se torna cada vez mais emocionada ao relatar sua vida conturbada, numa mistura de lágrimas, risadas e dúvidas; Fernanda tenta manter a representação, mas segue errando. Em determinado momento, Fernanda diz a Coutinho: “Parece que estou mentindo pra você” e ri.

É perceptível a diferença entre as expressões faciais e corporais, e até mesmo a voz de Fernanda, ao representar Aleta, e quando ela retorna ao que aparenta ser ela mesma. Essa mudança, inclusive, se repete várias vezes, até o fim da conversa. Tudo isso faz parte de um momento que, apesar do planejamento — a estrutura de documentário, as pessoas escolhidas para as entrevistas, o questionamento à atriz, entre outros aspectos —, também oferece espaço para o não planejado, para o imprevisível.

⁸³ O texto foi escrito em fevereiro de 2014, logo após a morte do cineasta e reconta as memórias da atriz nos contatos que teve com o diretor ao longo da vida.

Ou seja, a forma cinematográfica moldada por Coutinho oferecer espaço para que no filme como produto final, seja incorporado a “falha” de Fernanda, que estava ali para atuar, participar do “jogo de cena”. Esse espaço é o que entendemos que permite a erupção do real. Quando isso ocorre, diferentes formas representativas são justapostas; a colisão entre elas altera o nível do realismo.

Quando falamos de alteração do nível de realismo, não nos referimos a um entendimento de intensidade (mais ou de menos real); mas sim, a diferentes posicionamentos frente ao real, que vão surgindo com o confronto, revelando distintas camadas do realismo.

Há ainda dois outros momentos interessantes nessa mesma sequência, que podem ser utilizados para confirmar a ideia de que o realismo de confronto altera a própria realidade do entorno do filme. No primeiro, Fernanda expressa sua estranheza à maneira de Aleta dizer “coisas terríveis enquanto sorri”. Para Fernanda, é algo está na essência de Aleta, como uma verdade que ela busca naquela personagem. Quando declara isso, Fernanda se coloca como uma espectadora da entrevista de Aleta. É como um ponto de virada, no qual Fernanda passa a ocupar o mesmo lugar do público, que também está em busca da verdade (ou, de realidades). Mais uma vez, o filme absorve essa “troca de papéis”, jogando o dentro do confronto das realidades que ele promove.

No segundo momento, podemos falar do confuso depoimento de Aleta, autodeclarada “pessoa não-assertiva”, que parece colidir com as expectativas de Fernanda, e possivelmente, de Coutinho e do público, por uma verdade do personagem, especialmente depois de todas as outras histórias que já acompanhamos. No entanto, enquanto Aleta relata sua história, em um crescendo emocional, a noção de uma pessoa em busca de si mesma, que carrega o conflito entre ser mãe jovem e ter seus próprios sonhos, é um poderoso retorno à realidade para a própria Aleta.

Em entrevista a um site, Aleta fala o quanto o depoimento para o documentário alterou sua vida e, de certa forma, a colocou mais próxima não só do cinema, mas da arte⁸⁴. Mas, assim como na conversa em *Jogo de Cena*, é o depoimento de Aleta sobre sua vida, no qual ela pode alterar acontecimentos, repensar sentimentos, e, como todos nós, atuar. Assim, a grande mudança que o filme provoca na realidade que o cerca, no caso de Aleta, é a visão que proporciona dela mesma tanto no momento da fala — durante o qual ela mesma parece estar,

84 Alguns anos mais tarde, Aleta se tornou uma artista visual, conhecida como “Ex Miss Febem”, produzindo imagens iconográficas — que suscitam ideias como feminismo, sexualidade, prazer feminino entre outros —; além de algumas participações no cinema e de uma aproximação com Domingos de Oliveira, que não se efetivou em parceria.

aos poucos, tomando consciência do que diz —, quanto posteriormente, como uma imagem de si.

Quando assisti pela primeira vez fiquei morta de vergonha. Entendi toda a proposta do filme, mas me incomodava minha fragilidade eternizada, meus medos eternizados, e me vi um tanto idiota. E a Fernanda falando ‘Machu Picho’ que nem uma analfabeta, me deu raiva. Depois da sessão o Coutinho veio perguntar se gostei. Eu disse: “Claro”. Como ia dizer pro maior documentarista brasileiro que não gostei (risos)? Mesmo porque tinha gostado, mas não de me ver. Depois da décima terceira vez que assisti, consegui me dissociar do filme. Entendi que aquilo não era eu, ou era, mas parcialmente. Era eu... através de uma câmera, através de uma edição, através da intenção das perguntas. E de cada um que interpreta livremente. Foi muito importante participar. Hoje tento pensar antes de falar, mas sei que foi importante pro doc isso de eu falar sem pensar, e me sinto feliz de ter participado, porque é uma obra linda, de importantes questionamentos sobre a representação, um doc nada ingênuo (VIEIRA, 2009).

Ainda que lhe pareça confuso, ou emaranhado, Aleta consegue traduzir o jogo do real promovido por Coutinho. Esse “ir e vir” da realidade que não parece distante do que Kiarostami opera quando instiga o testemunho de Sabzian sobre sua vida. Confusos e emocionais, ambos os momentos — de Aelta e Sabzian — são evidência de uma ética das verdades que os filmes advogam. Planos fixos frontais (ou lateralizados), que sustentam *close-ups* de longa duração. Neles, depoimentos de histórias de vidas que existem fora da tela. Neles, a realidade também ocorre quando ela é encenada. Aos planos são justapostas outras formas de representar a realidade.

Ao final da sequência de Aleta e Fernanda em *Jogo de Cena*, Coutinho ainda conversa com Fernanda sobre suas técnicas de preparação para a performance. Neste momento, distintamente do resto do filme, vemos Fernanda e Coutinho em um grande plano. Fernanda ainda ocupa o centro da tela, e podemos ver a cabeça sombria de Coutinho. Fernanda diz que preferiu não assistir à entrevista de Aleta editada, e assistir apenas ao “bruto” da entrevista. Isso revela mais uma estratégia da encenação promovida por Coutinho, que utiliza a montagem não apenas como recurso de intervenção no filme, mas nos mecanismos de produção da encenação dele.

Coutinho ainda usa a montagem para isolar uma fala crucial de Fernanda, quando ela reflete sobre o trabalho de encenar. Isolada em um *Close-up*, Fernanda consegue resumir em sua fala, o confronto ideológico com a realidade que, não apenas *Jogo de Cena* e *Close-up* evocam, mas a própria arte cinematográfica carrega:

A diferença é que, com um personagem fictício, se você atingir um nível medíocre, assim... você pode até ficar ali nele, porque ele é da sua medida. Com um personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou. Tem alguém acabado na sua frente, o outro é em processo. E outras vezes, fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade, que aquela pessoa existe (TORRES, 2007).

CONCLUSÃO

Ao longo deste estudo, buscamos reconhecer a produção daquilo que chamamos de realismo de confronto; bem como analisar suas características peculiares e ainda, identificar o que seriam seus resultados, evidências de seu potencial de interrogação realista. Dessa forma, o que chamamos de realismo de confronto não se configura como uma prática determinada por gênero, ou estilo; mas, como estratégias e articulações que permitem aos filmes produzir uma forma de realismo baseada em um inegável questionamento à representatividade no cinema e, por consequência, ao próprio real. O realismo de confronto, poderia assim, ser encarado como uma face da incessante busca do cinema pelo real; e que se adequa com facilidade às mudanças estéticas e tecnológicas.

É interessante retomarmos o pensamento de Bazin, quando ele postula a dicotomia na qual “ou um cineasta utiliza a realidade empírica para seus fins pessoais ou então explora a realidade empírica por si mesma” (ANDREW, 1976, p.121). Tanto os filmes que analisamos mais extensamente, quanto os exemplos que utilizamos como exemplo, operam sob esse dualismo; mas de uma maneira que poderíamos dizer autêntica — já que não se assemelha a outras estratégias realistas —, eles parecem escapar desse dualismo, capturando na tela o que é elemento inerente à natureza fugaz do real, sua imprevisibilidade

Seja utilizando recursos ficcionais de forte apelo realista; ou a inserção da linguagem documental, pela sua ontológica relação com o real; ou ainda, na articulação e alteração desses esquemas; filmes como *Jogo de Cena* e *Close-up* acertam um potente “golpe” no coração da representatividade fílmica, ao colocarem em cena a reprodução da realidade, forjando um impactante confronto entre os dois âmbitos.

Como buscamos comprovar ainda, o confronto se estabelece não apenas sob essa configuração, mas também quando, em seu processo, faz brotar novas realidades no seio da representação — como no caso do julgamento de Hossein Sabzian, em *Close-up*; ou da “falha” de atuação de Fernanda Torres, em *Jogo de Cena*.

De forma conexa, essas “faíscas de realidade” participam do processo de confronto, pois reafirmam uma realidade (ou a experiência dela), diferente tanto daquela representada, quanto daquela reproduzida. Isso ocorre, por exemplo, quando, em *Jogo de Cena*, Marília Pêra encena a história de Sarita Houli. As “faíscas” da realidade que são produzidas fomentam questionamentos ao real, ao oferecer diferentes níveis de realismo.

Quanto às hipóteses

Para concluirmos, é importante retomarmos as hipóteses que buscamos com o estudo, e verificar o resultado da investigação sobre elas. Sendo a primeira a própria existência de um realismo que promove confrontos entre diferentes âmbitos da representação fílmica. A comprovação dessa hipótese está, não apenas no estudo dedicado a ela, mas por identificarmos mecanismos em diversos filmes que promovem questões sobre o real, um evidente embaçamento da fronteira entre ficção e documentário e, particularmente, por produzir, e não apenas reproduzir a realidade, dentro mesmo do âmbito da representação fílmica. Alguns filmes que analisamos deixam essa produção evidente.

Ao confirmarmos a primeira hipótese, passamos também a investigar o que permite que o realismo de confronto se estabeleça. Examinamos assim, a segunda hipótese, segundo a qual o cinema que produz o realismo de confronto, manteria um compromisso ativo com a reprodução fiel da realidade do evento; ou com o que entendemos como a experiência dessa realidade. *Entre os muros da escola* é um filme que reproduz de forma bastante impactante a experiência da realidade da vida de jovens estudantes franceses, de distintas origens culturais, religiosas e sociais.

Na confecção de sua representação, o filme utiliza justamente as experiências de vida desses jovens, não atores, como fonte para construção dos personagens. Contudo, isso não se dá como em *Jogo de Cena*, através de depoimentos, ou encenações de histórias de vida; mas através de uma articulação entre a encenação, a reencenação e a reprodução autêntica das experiências — marcada, assim como a reencenação, pela própria experiência gravada nos corpos, expressões, vozes etc.

A confecção dessa intimidade com o real também é possibilitada pelo uso de recursos materiais, que viabilizam uma construção cênica muito próxima dos personagens, em um espaço rigidamente delimitado, e registrando detalhes da experiência do ambiente da sala de aula. O elemento digital é utilizado com esse intuito —o que é inclusive declarado pelo diretor do filme.

A terceira hipótese repousa justamente na potencialidade do dispositivo digital de aguçar esse sentido realista do confronto. Ao ser uma ferramenta utilizada para produzir, reproduzir e multiplicar imagens, o digital não se reduz a um formato ou estética; mas

possibilita a produção de diferentes formas e aplicações da imagem, desde a reprodução de imagens antes inéditas da realidade concreta; até a fabricação de imagens altamente realistas.

Faz parte dessa hipótese a compreensão de que experimentamos com o digital novos paradigmas na relação com a imagem, seja pelo questionamento à indexalidade que ele produz; seja pela sua capacidade de (hiper)fidelidade à realidade concreta; ou, seja ainda, por permitir a mistura de recursos, como é possível encontramos em *Birdman*, onde a combinação de inserções gráficas, com longos planos-sequência, reproduzem o paradoxo realista do digital, que ao mesmo tempo oferece uma realidade alterada (no âmbito da representação) e uma intensa fidelidade ao evento da realidade.

A quarta hipótese talvez seja a de mais difícil confirmação, pois se trata não apenas de uma suposição; mas também propõe uma classificação. Nela, o que buscamos comprovar é a presença de imagens que reproduziriam ou produziram a realidade concreta, em filmes que trazem o realismo baseado no confronto. Essas imagens seriam um meio de “trazer para dentro” do âmbito representativo, a realidade empírica.

Para tanto, utilizamos na discussão alguns conceitos teóricos e a observação empírica de alguns filmes. No campo teórico, foi fundamental nos apoiarmos no conceito de “nada acontece” em Ivone Margulies (1993), que permitiu que identificássemos a existência de imagens que fogem tanto à categorização ficcional, quando documental; além de reforçar a noção de ressignificação da realidade, através da imagem. Segundo Margulies, as imagens onde “nada acontece” no cinema de Chantal Akerman, se abrem a esse processo, por sua extensa duração e sua abordagem ao banal, ou comum da vida. Para nossa investigação, o conceito de Margulies, ainda que não defina ou classifique as imagens do realismo de confronto, abre uma perspectiva para o reconhecimento de imagens no cinema, que não obedecem aos modelos canônicos. No mesmo vão encontram-se as imagens que investigamos.

Sob outra perspectiva, mas caindo em um ponto de coincidência, André Bazin (1991) conceituou como dialéticas as imagens em Robert Bresson, que fugiam claramente ao “embalo” narrativo e que dialogavam mais diretamente com a realidade concreta. Com a perspectiva baziniana estabelecemos um diálogo mais próximo, particularmente ao considerarmos a visão de Bazin como um todo — do dualismo realista, entre a ontologia e o abstrato, do fotográfico e do psicológico. As imagens em Bresson resgatam a realidade concreta de forma muito semelhante ao que identificamos em *Entre os muros da escola*; além disso, a dialética identificada por Bazin, é extremamente próximo do confronto que observamos.

Seguindo nossas observações, é possível depreender que essas imagens não estão presas a modelos — talvez por isso a dificuldade de sua classificação —; mas estão ligadas a construções estilísticas, como aponta Bazin em relação ao cinema de Robert Bresson, que revelam uma forte intenção de reprodução da realidade. A inserção delas também se dá de forma confrontante com o todo representativo do filme.

Na verdade, essas imagens, ao mesmo tempo que se destacam das imagens narrativizadas e dramáticas, ao se juntarem a elas, produzem o que identificamos como um confronto inicial, permitindo a alteração do nível de realismo fílmico. Contudo, junto às outras imagens, elas formam uma proposta realista diferenciada, como vemos nos filmes que analisamos, promovendo um potente questionamento ao real. Além disso, a presença delas contribui para o embaçamento da fronteira entre o representativo e a realidade; ao mesmo tempo que promove uma ressignificação dessa realidade no filme.

Foi importante observar ainda, que essas imagens possuem uma potência estética “diversa”; ou seja, podem se apresentar sob distintas configurações, ainda que mantendo um laço (ou compromisso) com o evento de verdade. No cinema de Bresson, por exemplo, essas imagens se apresentam, muitas vezes sob um tom poético; Em *Entre os muros da Escola*, elas atendem a uma verve de registro do banal; mas em *Jogo de Cena*, elas seguem a própria estilística do filme — até se confundindo com o registro documental —, e se encontram com a produção de realidade dentro do filme.

O que caracteriza afinal todas essas imagens é a potencialidade de jogar para dentro do âmbito representativo, elementos da realidade; que é reproduzida, obviamente, a partir de um recorte dessa realidade, de uma perspectiva; mas sob uma ética de relação íntima, ou de fidelidade com a realidade. Entendemos ainda, que a reprodução de realidades através dessas imagens, provoca no mundo concreto, alterações na conformação da realidade. Isso se dá justamente pela necessidade de “engarrafa-la” para o mundo representacional, o que nos permite talvez falar de “imagens de confronto”.

O que confirma finalmente o confronto, é justamente a presença dessa reprodução da realidade, em filmes que utilizam outras formas representativas. O confronto entre esses dois âmbitos é um recurso que desnuda os mecanismos de representatividade, ao mesmo tempo que expõe e interroga a realidade, a partir de sua reprodução.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?:** e outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.

AITKEN, Ian. **Realist Film Theory and Cinema:** the nineteenth-century lukácsian and intuitionist realist traditions. Manchester: Manchester University Press, 2006.

ALBANO, Lucilla. **Il secolo della regia:** La figura e il ruolo del regista nel cinema. Veneza: Marsilio, 2004.

ALBERA, François. Mise en scène et rituels sociaux. In: AUMONT, Jacques (Dir). **La mise en scène.** Bruxelas: De Boek Université, 2000.

AMÉNGUAL, Barthélemy; LEANDRAT-GUIGES, Suzanne (Org.). **Du réalisme au cinéma.** Antologia. Bruxelas: Nathan Université, 1999.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema:** uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. **Opening Bazin:** postwar film theory and its afterlife. Nova York: Oxford University Press, 2011.

_____. **André Bazin's new media.** Oakland, CA: University of California Press, 2014.

ARISTÓTELES. **Arte poética.** Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARNHEIM, R. **Film as Art.** Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1957.

ASSELIN, Olivier; LAMOUREUX, Johanne; ROSS, Christine. **Precarious visualities:** new perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture. Quebec: McGill-Queen's Univeristy Press, 2008.

AUMONT, Jacques (dir). **La mise en scène.** Bruxelas: De Boek Université, 2000.

_____. **A imagem.** Campinas: Papyrus, 2002.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papyrus, 2006a.

_____. **O cinema e a encenação.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006b.

_____. **Moderno?** Porque o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papyrus, 2007.

_____. **Que reste-t-il du cinéma?.** Paris:Vrin, 2013.

AUMONT, Jacques. This is not a textual analysis. **Camera obscura**. Durham, NC, Duke University Press, n. 8/9/10, p. 131-60, 1982. Disponível em: <http://cameraobscura.dukejournals.org/content/3-4/2-3-1_8-9-10/131.full.pdf+html>. Acesso em: 22 mai. 2017.

BADIOU, A. **Being and event**. Translated by Oliver Feltham. Londres; Nova York: Continuum, 2006.

_____. **Ética**: um ensaio sobre a consciência do mal. Tradução Antônio Transito, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

BALCERZAK, Scott ; SPERB, Jason (Ed.). **Cinephilia in the age of digital reproduction: film, pleasure and digital culture**, v. 1. Londres: Wallflower Press 2009.

BALSOM, Erika. A Cinema in the Gallery: a Cinema in Ruins. **Screen**, 50, n. 4, p.411-427, inverno, 2009.

BARJAVEL, R. **Cinéma total**: essai sur les formes futures du Cinéma. Paris: Denoël, 1944.

BARTHES, Roland. O Efeito de real. In: _____. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUDRY, Jean-Louis. **L'Effet cinema**. Paris: Éditions Albatros, 1978.

_____. Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: ROSEN, Philip (Ed.) **Narrative, apparatus, ideology**. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 286-298.

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Qu'est-ce que le cinéma?**. Paris: Cerf-Corlet, 2002.

BEAU, Frank; DUBOIS, Philippe; LEBLANC, Gérard. (Org.). **Cinemas et dernières technologies**. Bruxelas: De Boek Université, 1998.

BELLOUR, Raymond. **L'entre-images 1**: photo, cinéma, vidéo. Paris: La Différence, 1990.

_____. **L'entre-images 2**: mots, images. Paris: P.O.L. 1999.

_____. Figures aux allures de plans. In: AUMONT, Jacques (Dir.). **La mise en scène**. Bruxelas: De Boek Université, 2000, pp. 109-126.

_____. **Le corps du cinema**: hypnose, émotions, animalités. Paris: Éditions POL, 2009.

_____. **La Querelle des dispositifs**: cinéma – installations, expositions. Paris: P.O.L, 2012.

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem e a questão dos meios**. Porto: Dafne Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense: 1996.

BERGALA, Alain. Méthodes de tournage. **Cahiers du cinéma**. Paris: Éditions d'Étoile, n. 364, p. 66, out. 1984.

_____. L'intervallo. In: AUMONT, Jacques (Dir). **La mise en scène**. Bruxelas: De Boek Université, 2000. p. 25-36.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense. 2004.

BERNING, Beverly. The Class (Entre Les Murs) (2008). **Culture Vulture**, on-line, s/n, s/d. Disponível em: <<https://culturevulture.net/film/the-class-entre-les-murs-2008>>. Acesso em: 8 abr. 2018.

BLOUIN, Patrice. Shirin. **Cahiers du cinema**, 652, p.74, jan. 2010.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Londres: Routledge, 1978.

_____. Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism. **Velvet light trap**, Huston: University of Texas Press, n. 21, 1985.

_____; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet. **The Classical Hollywood cinema**: film style and mode of production to 1960. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1987.

_____. La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en-Scene?. **Velvet light trap**. Huston: University of Texas Press, nº 37, 1996.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional, v. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008a.

_____; THOMPSON, Kristin. **Film art**: an introduction. 6. ed. Nova York: McGraw-Hill, 2008b.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Coleção debates, n. 149).

BRIZUELA, Natalia. Conversation and duration in Eduardo Coutinho's Films. In: **FILM QUARTERLY**. Oakland: University of California Press, Journals and Digital Publishing, v. 69, n. 3, primavera, 2016. Edição em homenagem a Eduardo Coutinho.

CALDAS, Ricardo W.; MONTORO, Tânia. **A Evolução do cinema brasileiro no século XX**. Distrito Federal: Casa das Musas, 2006.

CASSETTI, Francesco. **Theories of cinema, 1945-1990**. Austin: University of Texas Press, 1999

_____. **Eye of the century**: film, experience, modernity. Nova York: Columbia University Press, 2008.

CASSETTI, Francesco. **The Lumière galaxy**: seven key words for the Cinema to Come. Nova York: Columbia University Press, 2015.

CHA, Theresa Hak Kyung (Ed.). **Apparatus, cinematographic apparatus**: selected writings. Nova York: Tanam Press, 1981.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência urbana e documentário brasileiro**. 2007. 166 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285140/1/Colucci_MariaBeatriz_D.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2018.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder, a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Cinéma contre spectacle**. Paris: Éditions Verdier, 2009.

_____; SORREL, Vincent. **Cinéma, mode d'emploi**: de l'argentique au numérique. Paris: Éditions Verdier, 2015.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. **Projeto História-Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. [S.l.], v. 15, set. 1997. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233/8240>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

_____; OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUBITT, Sean. **The Cinema effect**. Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 2004.

DE LUCA, Luiz Gonzaga A.. **Cinema digital**: um novo cinema?. São Paulo: Imprensa Oficial (IMESP), 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. What is a dispositif?. In: ARMSTRONG, Timothy J.. **Michel Foucault**: Philosopher, Hertfordshire: Halvester Wheatsheaf, 1992 (1989). p. 159-166.

_____. **A imagem-tempo**: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee. **Remapping world cinema**: identity, culture and politics in film. Londres: Wallflower Press, 2006.

DENSON, Shane; LEYDA, Julia. (Ed.). **Post-cinema**: Theorizing 21st-Century Film. Sussex: Reframe Books, 2016. Disponível em: <<http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema>>. Acesso em: 8 maio 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**: memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

DUGUET, Anne-Marie. **Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques**. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

ĎURIČOVÁ, Nataša; NEWMAN, Kathleen. **World cinemas, transnational perspectives**. Nova York; Londres: Routledge, 2010.

EDUARDO, Cléber. A potência da imagem da impotência. Entre os muros da escola (Entre les murs), de Laurent Cantet (França, 2008). **Revista Cinética**, on-line, Em Cartaz, março, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrelesmurs.htm>>, Acesso em: 8 abr. 2018.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovotch; NIJNY, Vladimir. **Leçons de mise-en-scène**. Paris: La Femis, 1989. (Coleção Écrits/Écrans).

ELENA, Alberto. **The Cinema of Abbas Kiarostami**. Londres: Saqi Books, 2005.

ELSAESSER, Thomas. Film Studies in search of the object. **Film Criticism** 17, n. 2/3, p.40-47, 1993.

_____. World cinema: realism, evidence, presence. In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (Ed.). **Realism and the audiovisual media**, Basingstoke: Palgrave, 2009. p. 3-19.

_____; HAGENER, Malte. **Film theory: an introduction through the senses**. Nova York; Londres: Routledge, 2010.

_____; _____. Conclusion: digital cinema - the body and the senses refigured?. In: _____. **Film theory: an introduction through the senses**. Nova York; Londres: Routledge, 2010a. p. 170-187.

_____; _____. Cinema as window and frame. In: _____. **Film theory: an introduction through the senses**. Nova York; Londres: Routledge, 2010b. p. 13-34.

_____. A Bazinian Half-Century. In: ANDREW, J. Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. **Opening Bazin: postwar film theory and its afterlife**. Nova York: Oxford University Press, 2011. p. 4-12.

_____. **The persistence of Hollywood**. Nova York/Londres: Routledge, 2012.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100010>>. Acesso em: 23 maio 2017.

FAVERO, Ana Beatriz. **A noção de trauma em psicanálise**. 2009. 207 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FIELDING, Raymond. **The technique of special effects cinematography**. Oxford: Focal press, 1985.

FLANAGAN, Matthew. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. **16:9 in English**, Aarhus, ano 6, n.29, 2008. Disponível em: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>. Acesso em: 7 ago. 2018.

FLUSSER, Vilém. **La Civilisation des médias**. Belval: Circé, 2006.

FOSTER, Hal. **The Anti-aesthetic**: essays on postmodern culture. Port Townsend, WA: Bay Press, 1987.

FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 162-186, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br>>. Acesso em: 07 out. 2009.

_____. On the Art of the Decade. **Artforum**, Nova York, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.mutualart.com/OpenArticle/Precarious/D501E50ED64C6AE0>>. Acesso em: 23 maio 2017.

FOUCAULT, Michel. **Isso não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. Qu'est-ce qu'un auteur? In: _____. **Dits et écrits, v. 1: 1954-1975**. Paris: Gallimard, 2001. p. 817-849. (Collection Quarto).

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2002.

_____. **Nascimento da biopolítica**. Curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GABLER, Neal. **Vida, o filme**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAINES, Jane M.; RENOV, Michael (Ed.). **Collecting visible evidence**. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1999.

_____. Introduction: "The real returns". In: _____; _____. **Collecting visible evidence**. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1999.

GAUDREAU, André. **From Plato to Lumière**: narration and monstration in literature and cinema. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

GERBASE, Carlos. Quem tem medo do cinema digital?. **Sessões do Imaginário**, n. 5. Revista Eletrônica Acadêmica, Porto Alegre: FAMECOS/PUC-RS, 2000.

GIBBS, John. **Mise-en-scène**: film style and interpretation. Londres: Wallflower Press, 2002.

_____; PYE, Douglas. **Style and meaning**: studies in the detailed analysis of film, Manchester: Manchester University Press, 2005.

_____. Filmmakers' Choices. In: _____; PYE, Douglas (Ed.). **Close-up**, n. 01. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 1-87.

GIRAUD, Thérèse. **Cinéma et technologie**. Paris: PUF (Presses Universitaires de France), 2001.

GOMBRICH, Ernest H. **Los usos de las imágenes**. Cidade do México: Phaidon Press, 2003.

_____. **Arte e ilusão**: estudos sobre la psicología de la representación. Londres: Phaidon, 2008 (1960).

GUNNING, Tom. Now You See it, Now You Don't: the temporality of the cinema of attractions. **Velvet light trap**. Huston: University of Texas Press, n. 32, outono 1993.

GUNNING, Tom. The cinema of attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, Wanda (Ed.). **The Cinema of attractions reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006. p. 381-388.

_____. The World in its own image: the myth of total cinema. In: ANDREW, J. Dudley; JOUBERT-LAURENCIN, H. **Opening Bazin**: postwar film theory & its afterlife. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2011. p. 119-126.

HALL, Stuart. **Representation**: cultural representations and signifying practices. Londres: Sage Publications, 2003.

_____. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v.1, n. 8, p. 162-186, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br>>. Acesso em: 07 out. 2009.

HANSEN, Miriam B. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**: the redemption of physical reality. Princeton: Princeton University Press, pp. vii-xlv, 1997.

_____. **Cinema and experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. California: University of California Press, 2012.

HEISE, Tatiana S. **Remaking Brazil**: contested national identities in contemporary brazilian cinema. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

HODSDON, Barrett. The mystique of mise en scene revisited. In: MARTIN, Adrian (Ed.). Film: matters of style continuum. **The Australian Journal of Media & Culture**, v. 5, n. 2, 1992. Disponível em: <<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/5.2/Hodsdon.html>>. Acesso em: 22 maio 2017.

ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa - o cinema de Abbas Kiarostami. In: KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify: 2004. (Colecção Mostra Internacional de Cinema).

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

_____. **Espaço e imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

_____. Sobre o realismo mágico no cinema. In: _____. **Marcas do visível**. São Paulo: Graal, 1995, pp. 131-155.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. **Brazilian cinema**. 1. ed. Nova York, NY: Columbia University Press, 1995.

KANT, Immanuel. **Observations on the feeling of the beautiful and sublime**. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1960.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **Crítica da razão prática**. Edição bilíngue, com reprodução da primeira edição original alemã de 1788. Tradução baseada nessa primeira edição, com introdução e notas de Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KESSLER, Frank. 'Les Américains ne connaissent pas le mot *schreiten* ...': La mise en scène du corps de l'étranger. In: AUMONT, Jacques (Dir.). **La mise en scène**. Bruxelles: De Boek Université, 2000. p. 47-58.

_____. The Cinema of attractions as dispositif. In: STRAUVEN, Wanda (Ed.). **The Cinema of attractions reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006. p. 57-70.

_____. What you get is what you see: digital images and the claim on the real. In: VAN DEN BOOMEN, Marianne, et al. (Ed.). **Digital material: tracing new media in everyday life and technology**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2009. p. 187-197.

_____. **Mise en scène**. Montreal: Kino Agora, 2014.

_____. **Notes on dispositif**. Disponível em: <<http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>>. Acesso em: 22 maio 2017.

KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify: 2004. (Coleção Mostra Internacional de Cinema).

KOOIJMAN, Jaap; PISTERS, Patricia, STRAUVEN, Wanda. **Mind the Screen: media concepts according to Thomas Elsaesser**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2008.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KRSTIĆ, Igor. **Slums on screen**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

LE FORESTIER, Laurent. La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique.1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze (meio eletrônico), 62, 2010, Disponível em: <<http://1895.revues.org/3777>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

LEFEBVRE, M. On Landscape in Narrative Cinema. **Canadian Journal of Film Studies**, v. 20, n. 1, p. 61-78, primavera 2011.

LÉVY, PIERRE. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

_____; MESQUITA Cláudia. O fim e o princípio: entre o mundo e a cena. **Novos Estudos CEBRAP**, nov. 2014.

LINS, Consuelo. **O cinema de Eduardo Coutinho**: uma arte do presente. [s/d]. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/clins_6.pdf>. Acesso em: 23 maio 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____; _____. **L'Ésthetisation du monde**: Vivre à l'âge du capitalisme artiste. Paris: Gallimard, 2013.

LOPES, Denilson (Org.). **O Cinema dos anos 90**. Chapecó: Argos, 2005.

LUHR, William; LEHMAN, Peter. **Authorship and the narrative in the cinema**: issues in contemporary aesthetics and criticism. Nova York: Putman, 1977.

LYOTARD, Jean-François. Acinema. In: ROSEN, Philip (Ed.). **Narrative, apparatus, ideology**. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 349-59.

_____. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.

MACCABE, Colin. Realism and the cinema: notes on some Brechtian Theses. **Screen**, 15, n. 2, p. 7-2, verão 1974.

_____. Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure. In: ROSEN, Philip (ed.). **Narrative, apparatus, ideology**. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 179-197.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. **Ensaio sobre a contemporaneidade**. São Paulo: PUC-SP, 1994.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus Editora. 4. ed. 2007.

MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MANOVICH, Lev. **The Language of new media**. Massachusetts: MIT Press, 2002.

_____. What Is Digital cinema?. In: DENSON, Shane; LEYDA, Julia. (Ed.). **Post-Cinema**: theorizing 21st-century film. Sussex: Reframe Books, 2016. p. 20-50. Disponível em: <<http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema>>. Acesso em: 8 maio 2017.

MARGULIES, Ivone. **Nothing happens**: Chantal Akerman's hyperrealist everyday. Durham: Duke University Press, 1996.

MARGULIES, Ivone (Ed.). **Rites of realism: essays on corporeal cinema**. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

MARKS, Laura. **Touch: sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 2002.

MARTIN-JONES, David. **Deleuze and World Cinemas**. Londres; Nova York: Continuum, 2011.

MARTIN, Adrian. Mise en scène is dead, or The Expressive, The Excessive, The Technical and the Stylish. **The Australian Journal of Media & Culture**, 5, n. 2, p. 87-140, 1990.

_____. (Ed.). **Film: matters of style**. Perth: Continuum, *The Australian Journal of Media & Culture*, v. 5, n. 2, 1992. Disponível em: <<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/5.2/Hodsdon.html>>. Acesso em: 22 maio 2017a.

_____. **Turn the page: from Mise en scène to Dispositif**. *Screening the Past: A Peer-Reviewed Journal of Screen History, Theory & Criticism*, 2011. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif>>. Acesso em: 22 maio 2017b.

_____. **Mise en scène and film style: from Classical Hollywood to new media art**. Londres; Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.

MARTINS, Índia. “Desejo de Real” e busca pelo “Realismo”. **Revista Eco Pós**. Dossiê: Imaginando o Real: Novos realismos, Rio de Janeiro, vol.15, nº03, 2012.

_____. Estratégias visuais e efeito de real na construção do espaço cinematográfico. In: ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES EN COMUNICACIÓN (ALAIIC), 2014, Lima. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/11/GI4-India-Mara-Martins.pdf>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

MASCARELLO, Fernando; BAPTISTA, Mauro (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.

_____. *Dick Tracy*, o filme *high concept* e o cinema brasileiro. **Contracampo - Brazilian Journal of Communication**, PPGCom – UFF, Niterói, n. 13, 2. sem. 2005. Comunicação e Imagem. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/499>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real**. Festival de Cinema Luso-Brasileiro De Santa Maria Da Feira. Santa Maria da Feira: 2003.

MCELHANEY, Joe. **The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli**. Nova York: State University of New York Press, 2006.

MELLO, Cecília. Space and Intermediality in Jia Zhang-ke’s *Still Life*. **Aniki**, vol. 1, n. 2, pp. 274-291, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris, Gallimard, 1945.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972 (1968).

_____. **Cinema: estudos de semiótica**. Petrópolis: Vozes, 1973 (1965/66/67).

_____. **O significante imaginário: Psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980 (1977).

MOCARZEL (EVALDO MOCARZEL), Sérgio Vinagre. Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea. **Sala preta**, Brasil, v. 14, n. 2, p. 171-181, dec. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84582/91849>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

MOULLET, Luc. Les dispositifs du cinéma contemporain. **Esprit** 337, p. 121-130, 2007.

MOURLET, Michel. **Sur un art ignoré: la mise-en-scène comme langage**. Paris, Ramsay, 2008.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. 2. ed. Basingstoke: Palgrave, 1989.

_____. Some Reflections on the Cinephilia Question. **Framework**, v. 50, n. 1 e 2, p. 190-193, primavera-outono/2009.

NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog: o cinema como realidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

_____. **O Cinema da retomada**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. Towards a positive definition of world cinema. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee. (Ed.). **Remapping world cinema: identity, culture and politics in film**. Londres: Wallflower Press, p. 30-37, 2006.

_____. **Brazil on screen: cinema novo, new cinema and utopia**. Londres: I.B. Tauris, 2007. (Tauris World Cinema Series).

_____; MELLO, Cecília. (Ed.). **Realism and the audiovisual media**. Basingstoke: Palgrave, 2009a.

_____. Filmmaking as the production of reality: a study of Hara and Kobayashi's documentaries. In: _____. MELLO, Cecília. (Ed.). **Realism and the audiovisual media**. Basingstoke: Palgrave, 2009b. pp. 193-209.

_____. Rumo a uma definição positiva de world cinema. In: SANTANA, Gelson (Ed.) **Cinema, comunicação e audiovisual**. São Paulo: Alameda Editorial, 2009c.

_____. Beto Brant: realismo, género y obra de arte en proceso. In: VARGAS, Juan Carlos (ed.) **Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio**: Argentina, Brasil, España y Mexico. Guadalajara: CUCSH - Universidad de Guadalajara, 2011a, p. 273-302.

_____. **World cinema and the ethics of realism**. Nova York/Londres: Continuum, 2011b.

NAGIB, Lúcia ; PERRIAM, Chris; DUDRAH, Rajinder. (Ed.). **Theorizing world cinema**. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2012a.

_____. World cinema e a ética do realismo. In: MONZANI, Josette et alii. **I Estudos de Cinema e Audiovisual Estadual São Paulo**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, 2012b.

_____. Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno. In: DENNISON, Stephanie. (Ed.) **World cinema: as novas cartografias do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2013. p. 219-233.

_____; JERSLEV, Anne (Ed.). **Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film**. Londres: I.B. Tauris, 2013. (Tauris World Cinema Series).

_____. Non-cinema, or the location of politics in film. In: **Film-philosophy**, 20, n. 1, p. 131-148, 2016.

_____. Realist cinema as world cinema. In: STONE, Rob; COOKE, Paul. (eds.) **The Routledge Companion to World Cinema**. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2017.

NANCY, Jean-Luc. **L'Évidence du film: Abbas Kiarostami**. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur, 2001.

_____. **La representación prohibida**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. Vestígios da arte. In: HUCHET, Stéphane (Org.). **Fragments de uma teoria da Arte**. São Paulo: Editora da USP, 2012. p. 289-308.

_____. **Corpus**. Nova York: Fordham University Press, 2008.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Campinas, Papirus, 2005.

ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarissante. In: ODIN, Roger; LYANT, J. C. (Ed.). **Cinémas et réalités**. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984. p. 263-277.

OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

OMAR, Arthur. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: as questões do artista. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, Dossiê 19. set./out./nov. 1993. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/19/conteudo.php>>. Acesso em: 23 maio 2017.

OUDART, Jean Pierre. O efeito de real. **Revista Poiésis**, Niterói: Revista Acadêmica da Pós-Graduação em Estudos das Artes - UFF, n. 13, p. 241-259, ago. 2009.

PARENTE, André. **Sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Pazulin Editora, 1998.

_____; CARVALHO, Victa de. Cinema as dispositif: between cinema and contemporary art. **Cinémas**, n. 191, p. 37-55, 2008.

PEIXOTO, Rodrigo; MONDZAIN, Marie-Jose. Sobre a “verdadeira imagem” e a fotografia do Santo Sudário. s/d. Disponível em: <https://www.academia.edu/3462797/Sobre_a_verdadeira_imagem_>. Acesso em: 11 jun. 2017.

PEREZ, Gilberto. **The Material Ghost: films and their medium**. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998a.

_____. Introduction: film and physics. In: _____. **The Material Ghost: Films and Their Medium**. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998b. p. 1-28.

_____. The documentary image. In: _____. **The Material Ghost: Films and Their Medium**. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998c. pp. 29-49.

_____. Film in review: the edges of realism, the films of Abbas Kiarostami. **The Yale Review**, v. 85, ed. 1, p. 171–185, jan. 1997.

PERKINS, V.F.. **Film as film**. Harmondsworth: Penguin, 1972.

_____. Where is the world? The Horizon of events in movie fiction. In: GIBBS, John; PYE, Douglas. **Style and meaning: studies in the detailed analysis of film**, Manchester: Manchester University Press, 2005. p. 16-41.

_____. Le Plaisir. **Film Quarterly**, v. 63, n. 1, p. 15-22, outono 2009.

PERNISA JÚNIOR, Carlos; CARVALHO, Helena O. T. Jogo de cena: um outro olhar sobre a entrevista do documentário. **Doc On-line**, Revista Digital do Cinema Documentário: Sonoridades no documentário, n. 22, p. 28-47, set. 2017. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 9 ago. 2018.

PESSOA, Fernando; BARBOSA, Fredrico (Org.). **Poemas Escolhidos**. Santiago: Globo/Klick Editora, 1997. (Coleção Livros, v. 6).

PINTO, Ivonete M. **Close-up: a invenção do real em Abbas Kiarostami**, 2007. 212 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PORTON, Richard. Mike Leigh’s Modernist Realism. In: **RITES of realism: essays on Corporeal Cinema**. Durham ; Londres: Duke University Press, 2003.

PRÉDAL, René. **Esthétique de la mise en scène**. Paris: Cerf-Corlet, 2007.

PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre, Sulina, 2008.

RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. **A Imagem-câmera**. Campinas, Papyrus, 2012a.

RAMOS, Fernão. A 'mise-en-scène' do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. **Rebeca - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, SOCINE, ano 1, nº 1, 2012b. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_1.pdf>. Acesso em: 23 maio 2017.

_____. A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. In: **Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE: Imaginários Visíveis**. São Paulo: XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine, 2012c.

_____. Mas afinal, o que sobrou do cinema?: a querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galáxia**, [Online], São Paulo, n. 32, p. 38-51, ago. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016225800>>. Acesso em: 23 maio 2017.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. Rancière: A política das imagens. **Princípios Revista de Filosofia**, Natal, v.19, n. 32, p. 95-107, jul.-dez. 2012. Disponível em: <<http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/32P-095-107.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. **A fábula cinematográfica**. São Paulo: Papyrus, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: Tomo I. São Paulo: Papyrus, 1994.

RODRIGUES, L.R.A.. Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. **Galaxia**, [Online], São Paulo, n. 30, p. 138-148, dez. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015220160>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

ROITMAN, Ari. Prefácio à edição brasileira. In: BADIOU, Alain. **Ética**: um ensaio sobre a consciência do mal. Tradução Antônio Transito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

ROSEN, Philip. **Narrative, apparatus, ideology**. Nova York: Columbia University Press, 1986.

_____. History of image, image of history: subject and ontology in Bazin. In: MARGULIES, Ivone. (Ed.). **Rites of realism**: essays on corporeal cinema. Durham ; Londres: Duke University Press, 2003.

RYU, Jae Hyung. **Reality & effect**: a cultural history of visual effects. 2007. 240f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Georgia State University, 2007. Disponível em: <http://scholarworks.gsu.edu/communication_diss/13>. Acesso em: 7 ago. 2018.

SAEED-VAFA, Mehrnaz; ROSENBAUM, Jonathan. **Abbas Kiarostami**. Chicago: University of Illinois, 2003.

SALT, Barry. **Film style & technology**: history & analysis. 3. ed. exp. Southampton: Starword, 1985.

SÁNCHEZ, José A. La representación de lo real. **Artea**. n/d, meio eletrônico, 2007. Disponível em: <www.arte-a.org>. Acesso em: 7 ago. 2018.

SAVINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (Org.). **Um filme, cem histórias**: Abbas Kiarostami. Tradução de Araújo Ribeiro, Eloisa [et al.]; textos de KIAROSTAMI, Abbas [et al.]. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

SAYAD, Cecília. **Performing authorship**: self-inscription and corporeality in the cinema. Londres: I. B. Tauris, 2013.

_____. Flesh for the author: filmic presence in the documentaries of Eduardo Coutinho. In: **Framework 51**, Detroit, n. 1, p. 134–150, primavera, 2010. Wayne State University.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do Sistema**: a era dos estúdios em Hollywood. Companhia das Letras, Rio de Janeiro: 1991.

SCHRÖTER, Jens. The Politics of Intermediality. **Film and media studies**, 2, p. 107-124, 2010

SHAVIRO, Steven. **The Cinematic body**. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking eurocentrism**. Londres: Routledge, 1994.

_____; _____(Ed.) et al. **Multiculturalism and the media**. Londres: Routledge, 2008. (Rutgers Depth of Field Series)

SHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Loyola, 2002.

SILVEIRA, Carlos F. G. C.; ROSA, Thiago L. C. P.. **A Metafísica do cinema de Robert Bresson**. Rio de Janeiro: Editora Batel, 2011. Col. Cinema e Filosofia.

SOBCHACK, Vivian. **The Address of the eye**: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. **Carnal thoughts**: embodiment and moving image culture. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

STIEGLER, Bernard. On Abbas Kiarostami's *Close up*. **Parrhesia**, n. 20, p. 40-48, 2014.

STONE, Rob. About Time: Before boyhood. **Film Quarterly**, v. 68, n. 3, p. 67-72, primavera 2015.

STRAUVEN, Wanda (Ed.). **The Cinema of attractions reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006.

SUPPIA, Alfredo; QUEIROZ, João. Indexicalidade da imagem no cinema digital. **Lumina**, revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de

Fora, Juiz de Fora, v. 6, n.2, dez. 2012. Disponível em: <www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina>. Acesso em: 7 ago. 2018.

THOMAS, Deborah, 'Knowing One's Place': frame-breaking, embarrassment and irony in *La Cérémonie* (Claude Chabrol, 1995). In: GIBBS, John; PYE, Douglas. **Style and meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film**. Manchester: Manchester University Press, 2005. p. 167-78.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock / Truffaut: entrevistas, edição definitiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIDAL, Belén, Classic adaptations, modern reinventions: reading the Image in the contemporary literary film. **Screen**, v. 43, n.1, p. 5-18, 2002.

VISCONTI, Luchino. Cinema Antropomorfo. In: MICCICHÉ, Lino. **Luchino Visconti: un profilo critico**. Veneza: Marsilio, p. 100-102, 1996. Originalmente publicado em *Cinema*, VIII, n. 173-4, p. 108-109, 25/09-25/ 10/1943.

WILLIAMS, James S. **Space and being in contemporary french cinema**. Manchester: Manchester University Press, 2013.

WOLLEN, Peter. **Signs and meaning in the cinema**. Londres: BFI, 1998.

XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Comunicação e Informação**, v. 7, n. 2, p. 180 -187, jul/dez, 2004..

_____. O exemplar e o contingente no teatro de evidências. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 14, p. 14-23, dec. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64209/66899>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

_____. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. **Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 1, n. 1, jan. 2014. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52/19>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

I.1. Revistas e jornais

FILM QUARTERLY. Oakland: University of California Press, Journals and Digital Publishing, v. 69, n. 3, primavera, 2016. Edição em homenagem a Eduardo Coutinho.

PROJETO HISTÓRIA - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. [S.l.], v. 15, set. 1997. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233/8240>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

TORRES, Fernanda. Depoimento: Coutinho era sedutor, tímido e cruel, conta Fernanda Torres. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 04 de fev. 2014. Ilustrada (Folha Digital). Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1406969-encantavam-o-mau-humor-persistente-a-magreza-de-santo-o-cigarro-e-a-ironia.shtml>>. Acesso em: 6 ago. 2014.

VIEIRA, Aleta. Aleta Valente: “O que mais gosto é de contar histórias”. **Aldeia Cultural**, out. 2009. Disponível em: <<http://www.aldeiacultural.net/tag/aleta-valente/>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

Sites

ALLOCINÉ. BLANC, J.-D., & HOLZMAN, P. (n/d). **Anecdotes du film Entre les murs - AlloCiné**. Disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-58151/secrets-tournage/>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

BLOGSPOT. SCHOULER, M. (10 de abril de 2009). **Entre les murs de Laurent Cantet - Étude universitaire sur le film Entre les murs dans le cadre d'un master de recherches en cinéma par Mariane Schouler**. Disponível em: <<http://entre-les-murs-laurent-cantet.blogspot.com/2009/04/contraintes-du-tournage-et-choix.html>>. Acesso em 24 jun. 2018.

Filmografia

BIRDMAN ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) [*Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*]. Direção: Alejandro G. Iñárritu. Produção: Christopher Woodrow, Molly Connors, Sarah E. Johnson e outros. Intérpretes: Michael Keaton, Emma Stone, Zach Galifianakis, Naomi Watts, Edward Norton e outros. Roteiro: Alejandro G. Iñárritu, Nicolás Jacobon e outros. EUA: New Regency Pictures, M Productions, Grisbi Productions e outras, 2010. 1 disco (129 min), DVD, son., cor. pp. 55, 56, 57, 69, 97.

CABRA Mercado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Vladimir Carvalho, Eduardo Coutinho, Zelito Viana. Intérpretes: Elizabeth Altino Teixeira, Eduardo Coutinho,

Tite de Lemos, Ferreira Gullar e outros. Brasil: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, Mapa Filmes, 1984. 1 disco (119 min), DVD, son., cor. pp. 77, 78.

CAVERNA dos sonhos esquecidos, A (*Cave of forgotten dreams*). Direção: Werner Herzog. Produção: Dave Harding, Julian P. Hobbs, David McKillop e outros. Intérpretes: Werner Herzog, Jean Clottes, Julien Monney, Jean-Michel Geneste e outros. Roteiro: Werner Herzog. Canadá, EUA, França, Alemanha, Reino Unido: Creative Differences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication e outras, 2010. 1 disco (90 min), DVD, son., cor. p. 51.

CICLISTA, O (*Bicycleran*). Direção: Mohsen Makhmalbaf. Produção: n/d. Intérpretes: Moharram Zaynalzadeh, Samira Makhmalbaf, Mohammad Reza Maleki, Mahshid Afsharzadeh, Firouz Kiani e outros. Roteiro: Mohsen Makhmalbaf. Irã: Bonyad Mostazafan, 1989. 1 disco (82 min), DVD, son., cor. pp. 73, 82.

CLOSE-UP (*Nema-ye Nazdik*). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Ali Reza Zarrin. Intérpretes: Hossain Sabzian, Mohsen Makhmalbaf, Abolfazl Ahankhah, Mehrdad Ahankhah, Mahrokh Ahankhah e outros. Roteiro: Abbas Kiarostami. Irã: Kanun parvaresh fekri, 1900. 1 disco (98 min), DVD, son., cor. pp. 11, 13, 16, 17, , 19, 21, 47, 48, 64, 65, 69, 71, 73, 74, 79, 80, 84, 85, 88, 89, 90, 93, 95.

DIÁRIO de um pároco de aldeia (*Journal d'un curé de campagne*). Direção: Robert Bresson. Produção: Léon Carré e outros. Intérpretes: Claude Laydu, Nicole Ladmiral, Jean Riveyre e outros. Roteiro: Robert Bresson. França: Union Générale Cinématographique (UGC), 1951. 1 disco (115 min), DVD, son., p. e b.. p. 62.

ENTRE os muros da escola (*Entre les murs*). Direção: Laurent Cantet. Produção: Simon Arnal, Caroline Benjo, Barbara Letellier, Carole Scotta. Intérpretes: François Bégaudeau, Agame Malembo-Emene, Angélica Sancio, Arthur Fogel, Boubacar Toure e outros. Roteiro: Laurent Cantet, Robin Campillo, François Bégaudeau. França: Haut et Court, France 2 Cinéma, Canal+ e outras, 2008. 1 disco (128 min), DVD, son., cor. pp. 51, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 64, 66, 69, 96, 97, 98.

JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Bia Almeida, Guilherme Coelho, João Moreira Salles, Mauricio Andrade Ramos e outros. Intérpretes: Marília Pêra, Andrea Beltrão, Fernanda Torres, Aleta Gomes Vieira, Gisele Alves Moura, Sarita Houli Brumer e outros. Brasil: Matizar, VideoFilmes, 2007. 1 disco (100 min), DVD, son., cor. pp. 11, 12, 13, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 68, 69, 71, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 84, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 98.

PONTE, A (*The Bridge*). Direção: Eric Steel. Produção: Eric Steel e outros. Intérpretes: Eric Geleynse, Chris Brown, Susan Ginwalla, Caroline Pressley e outros. Roteiro: Tad Friend. EUA, Reino Unido: Easy There Tiger Productions, First Stripe Productions e outras, 2006. 1 disco (94 min), DVD, son., cor. p. 38.

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Claudius Ceccon, Dinah Frotté, Elcimar de Oliveira. Intérpretes: Vera Dutra Dos Santos, Thereza Ferreira, Carla Daniela Santana, André Luiz Teodoro e outros. Brasil: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 1999. 1 disco (80 min), DVD, son., cor. p. 118.

VICTORIA (*Idem*). Direção: Sebastien Schipper. Produção: Catherine Baikousis, Jan Dressler, David Keitsch e outros. Intérpretes: Laia Costa, Frederick Lau, Franz Rogowski, Burak Yigit e outros. Roteiro: Sebastian Schipper, Olivia Neergaard-Holm, Eike Frederik Schulz. Alemanha: MonkeyBoy, Deutschfilm, Radical Media, 2015. 1 disco (138 min), DVD, son., cor. p. 39.