



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

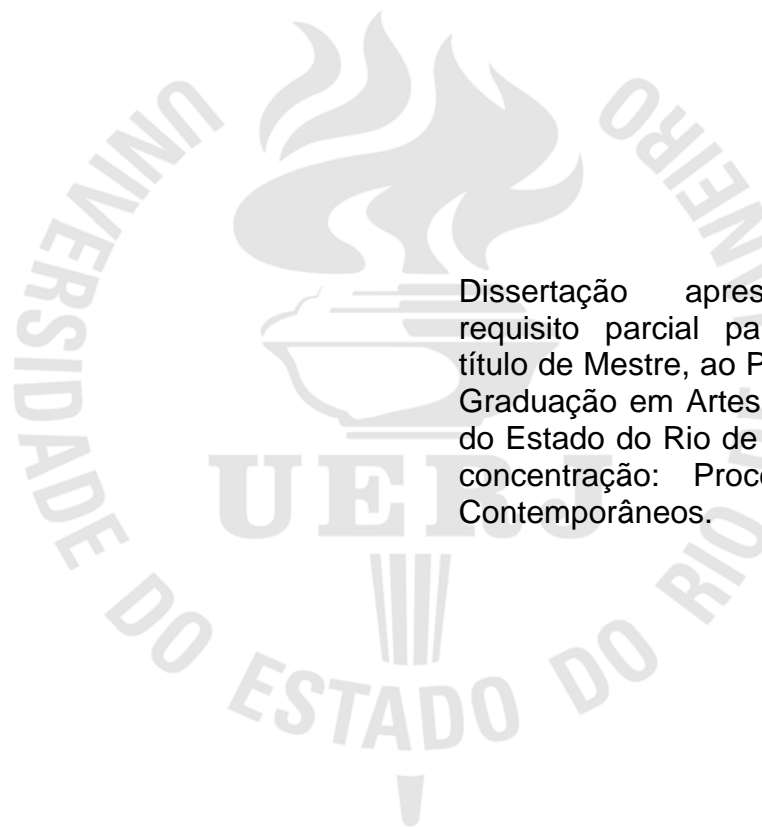
Rodrigo de Melo Modenesi

**Intimidades:
as potências do falso, a falência do esquema sensório-motor
e o plano centrífugo num filme de arte**

Rio de Janeiro
2013

Rodrigo de Melo Modenesi

**Intimidades:
as potências do falso, a falência do esquema sensório-motor
e o plano centrífugo num filme de arte**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, 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

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M689 Modenesi, Rodrigo de Melo
Intimidades: as potências do falso, a falência do esquema sensório-
motor e o plano centrífugo num filme de arte / Rodrigo de Melo
Modenesi. – 2013.
107 f. + 1 DVD

Orientador: Rodrigo Guéron.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Problemas sociais no cinema – Teses. 2. Arte e cinema – Teses.
3. Imagem (Filosofia) – Teses. 4. Arte – Filosofia – Teses. 5. Cinema
experimental – Teses. I. Guéron, Rodrigo, 1968-. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 791.43.01

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

Assinatura

Data

Rodrigo de Melo Modenesi

**Intimidades:
as potências do falso, a falência do esquema sensório-motor
e o plano centrífugo num filme de arte**

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

Aprovada em 05 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

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

Prof^a. Dra. Rosa Maria Dias
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
Departamento de Artes e Estudos Culturais/RAE da UFF

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

A minha família, pelo apoio sempre presente e o incentivo para transpor os obstáculos na vida.

AGRADECIMENTOS

A Cristina Mendonça – minha amiga, pela indicação do catálogo da mostra do cineasta Pierre Perrault, que deu início ao trabalho teórico do projeto.

A Rui Lyrio Modenesi – meu pai, pelas sugestões e revisão atenta do texto.

A Rodrigo Guéron – meu orientador, pelas conversas, bom humor e estímulo.

RESUMO

MODENESI, Rodrigo de Melo. *Intimidades: as potências do falso, a falência do esquema sensório-motor e o plano centrífugo num filme de arte*. 2013. 107 f., 1 DVD. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O projeto *Intimidades* possui dois desdobramentos: um prático, que corresponde a um filme de cinquenta e cinco minutos, e um teórico, que é representado pelo presente texto. O filme pretende ouvir as pessoas que realizam trabalhos considerados desprezíveis na nossa sociedade: são os homens e mulheres do labor, nossos pequenos “escravos assalariados”. Tendo este objetivo, buscou-se encontrar uma forma plástica (estética) para o filme que conseguisse escapar às determinações do poder, que são representadas pela televisão e pelo cinema comercial. Para tanto, recorreu-se a conceitos e ideias desenvolvidas pelo filósofo Gilles Deleuze e pelo teórico do cinema André Bazin. Conceitos como o de “intercessores”, de “potências do falso”, de “falência do esquema sensório-motor”, de “plano centrífugo” e de “plano sequência” foram articulados no presente texto e serviram como base teórica para se encontrar a forma do filme. Neste movimento entre a teoria e a prática, o projeto *Intimidades* colocou o pensamento da filosofia em contato com o campo extra-filosófico da arte, através do exemplo prático do filme.

Palavras-chave: Intercessores. Potências do falso. Plano centrífugo. Plano sequência. Deleuze. Bazin.

ABSTRACT

The intimacy project has two deployments: a practical one consisting in a film lasting fifty-five minutes and a theoretical one represented by this text. The film is intended to hear people whose works are considered worthless in our society: they are men and women of “labour”, our little “wage slaves”. Aiming that, we have sought to find a plastic form (aesthetic) for the film which would be able to escape from power determinations represented by television and by commercial cinema. For this, we resort to concepts and ideas developed by the philosopher Gilles Deleuze and by the cinema critic André Bazin. Concepts like “intercessors”, “powers of the false”, “collapse of the sensorial-motor scheme”, “centrifugal plan” and “sequential plan” were articulated in this text serving as a theoretical basis for finding the film form. In that movement between theory and practice, the intimacy project put the philosophical thinking in contact with the extra-philosophical field of art by means of the practical example of the film.

Keywords: Intercessors. Powers of the false. Centrifugal plan. Sequential plan. Deleuze. Bazin.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	A LINHA DE FUGA	11
2	OS INTERCESSORES	21
3	SOBRE OS DISCURSOS DOS INTERCESSORES	28
4	OS ENCONTROS COM OS INTERCESSORES	37
4.1	Encontro com Ângelo	43
4.2	Encontro com Carla	48
4.3	Encontro com <i>Seu</i> Rodrigues	55
4.4	Encontro com Viviane	61
4.5	Encontro com Jonh Lenno	68
5	A BUSCA DA FORMA DO FILME	75
6	SOBRE AS IMAGENS E OS SONS	85
7	CONCLUSÃO	101
	REFERÊNCIAS	104
	APÊNDICE - Vídeo elaborado pelo autor - Material adicional	107

INTRODUÇÃO

O projeto intimidades nasceu do desejo de estabelecer encontros com os homens e mulheres que realizam trabalhos considerados desprezíveis pela nossa sociedade. Essas atividades, classificadas como labor, estão integradas no nosso cotidiano de modo que se tornam imperceptíveis. Tendemos a banalizar essas atividades e, conseqüentemente, a desvalorizar as pessoas envolvidas nessas funções, que são: a ascensorista, o vigia do prédio, o garçom, o pizzaiolo, a garota de programa e outros. Pessoas que estão diariamente no nosso contato direto e próximo mas que a “abstração”, ou a “ficção” bastante concreta da nossa divisão (ou repartição) social, afasta.

Com o projeto buscamos ouvir essas pessoas, estabelecer conversas com elas. E, ao mesmo tempo, havia a vontade de transformar estes encontros, e as conversas neles geradas, num filme, num objeto de arte que provocasse a imaginação, a sensibilidade e o pensamento dos espectadores, sem lhes impor uma verdade (moral), uma interpretação prévia do que era mostrado.

Tendo estabelecido o objetivo do projeto, tínhamos, então, um problema: como encontrar a forma plástica para mostrar este aspecto da realidade sem deformá-la, sem repetir os clichês da televisão e do cinema comercial? Ou, como colocar o filme fora dos discursos do poder? Para isso recorreremos à filosofia e à teoria do cinema, através de pensadores como Gilles Deleuze, F. Nietzsche, André Bazin, Hannah Arendt e outros. O resultado deste trabalho é um composto híbrido: uma parte prática, um filme de cinquenta e cinco minutos, e uma parte teórica que corresponde ao presente texto.

Estas duas partes estabelecem relações de comunicação, de troca e de circulação de ideias e de pensamento, em via de mão dupla. Assim como, para se solucionar problemas concretos levantados pelo filme, recorreu-se a conceitos teóricos da filosofia e do estudo do cinema, as imagens e sons do filme serviram, algumas vezes, para melhor compreender estes mesmo conceitos e ideias. A parte prática iluminando a parte teórica, e vice e versa, num movimento de fluxo (devir)

constante: imagens produzindo (ou elucidando) conceitos e conceitos produzindo imagens.

O movimento realizado por este projeto (filme e texto) pode ser resumido como um esforço de aproximação da teoria (de conceitos e ideias), representada principalmente pela filosofia, com um território não-filosófico, da arte, representada, neste caso, pelo cinema. Buscou-se colocar a filosofia em contato direto com o extra-filosófico (a arte). Para realizar este encontro partimos da ideia de que a arte, a particularmente o cinema, é uma das formas de expressão do pensamento. A filosofia, assim como o cinema, são ambas formas de expressão do pensamento. A diferença entre elas é que uma elabora conceitos e a outra cria imagens e sons. Mas as duas visam colocar em movimento e provocar o pensamento.

Neste exercício de aproximação destes dois campos fizemos adaptações, remodelações, releituras e novas articulações de conceitos. Tivemos que “descongelar” conceitos para que estes pudessem operar no novo território aberto pelo exemplo concreto das imagens e dos sons do filme *Intimidades*. Através do cinema, colocamos os conceitos em contato direto com o mundo, atualizando-os, forçando-os a se moverem para fora do campo filosófico. Fizemos o cinema interceder (encontrar) a filosofia, e vice versa. Neste contato de campos diferenciados, filosofia e arte, surgiram imagens (e sons) e novos ângulos de leitura de conceitos.

O presente texto se encontra dividido em seis capítulos e uma conclusão. No primeiro expomos o conceito de “falsificação da verdade” que foi desenvolvido por Nietzsche e o articulamos com o conceito de “linha de fuga”, como uma estratégia do movimento de criação diante de impossibilidades, que foi desenvolvido por Deleuze. No segundo analisamos o conceito de “intercessor” e a importância do encontro com a alteridade (com o outro) para a construção de um discurso livre das determinações do poder (da verdade moral). No terceiro destacamos o papel da figura da morte nos discursos das personagens do filme, juntamente com o papel do “impensável” para o pensamento segundo Deleuze. No quarto expomos algumas informações sobre a feitura do filme e transcrevemos as conversas (as imagens sonoras) das personagens. No quinto mostramos o caminho traçado pelo pensamento para se chegar a forma plástica do filme, utilizando o conceito de

“falência do esquema sensório-motor” de Deleuze como base. No sexto, fazemos uma análise sobre a relação entre imagem e som no filme, usando o conceito de “plano centrífugo” de Bazin juntamente com o de “imagem estratográfica” de Deleuze. Na conclusão, elaboramos as considerações finais sobre as articulações entre imagens e conceitos que o projeto provoca.

Podemos notar, ao longo de todo o texto, que os conceitos estão sempre se referindo, de modo direto ou indireto, ao exemplo concreto do filme intimidades. Além disso, a presença da transcrição das conversas com as personagens integrada ao texto reflete o fato de que a teoria e a prática de realização do filme estão, neste projeto, ligadas de forma indissociável. Esta imbricação parte da crença de que fazer imagens é pensar (colocar o pensamento em movimento, deslocá-lo para o mundo, para o território extra-filosófico) e pensar é criar imagens.

1 A LINHA DE FUGA

O presente texto tem como objetivo o desenvolvimento de um trabalho de demarcação que situe algumas questões teóricas (no campo da filosofia e do estudo de cinema) que o vídeo provoca. Dissemos “algumas questões” pois temos presente a noção de que um trabalho escrito não poderá esgotar completamente todos os problemas que um vídeo (construção de percepções sensíveis e de ideias através da imagem e do som) pode provocar. Ou seja, pretendemos expor em que esse trabalho em vídeo toca questões já abordadas por pensadores da filosofia e do cinema.

Estamos, então, já diante de nosso primeiro problema que é da ordem da natureza dos meios que se tenta colocar em contato (o escrito/teórico e as imagens e os sons). Pois o vídeo estará sempre aquém ou além dos conceitos que ele convoca e provoca. Faremos, assim, exercícios de aproximações, reduções, reverberações, modulações; tendo sempre o cuidado de evitar que o vídeo se transforme numa espécie de ilustração das teorias e dos conceitos. O que significaria a sua morte. Isso por que acreditamos que um vídeo, que pretenda ter potência ontológica, é um objeto estranho, que possui áreas escuras e insondáveis que escapam a qualquer tipo de conceituação.

Esta pequena nota de intenção e advertência sobre o presente trabalho escrito serve para aconselhar o leitor a se aproximar das teorias e das ideias contidas neste texto com “leveza”, sem acreditar totalmente que elas esgotem por completo o campo aberto pelo vídeo. E a dispor delas (ideias e conceitos) como uma forma de entrada para o vídeo. Dito de outra maneira, se os conceitos aqui descritos forem úteis para o leitor aproximar-se do vídeo use-os, caso não sejam, esqueça-os na mesma velocidade com que você os leu, pois de nada servem.

Explicitamos, assim, que o vídeo é o objeto de estudo do texto, ele (o vídeo) instaura as questões que o texto tenta dar conta. Pois é nele que a experiência do trabalho (no mundo) propriamente dito aconteceu. É nele que o autor experimentou, se arriscou, andou no escuro, tateou, se perdeu e talvez, se tiver tido sorte,

encontrou alguma coisa. Essa coisa encontrada não tem nome, e por conta disso, poderá ser batizada de várias maneiras mas sempre escapará a todos os nomes pois será (no limite) inominável; uma experiência única, matéria prima de todos vídeos e filmes (e processos artísticos) que pretendem ter alguma densidade. Acreditamos no vídeo como uma “força” capaz de atingir o “puro devir” ou a “raiz das coisas”, o “lugar” antes das palavras, das nomeações, do sentido, onde o que está em jogo é a própria vida no seu movimento, no seu calor (sua temperatura).

O texto, como um segundo movimento (desdobramento) no tempo deste trabalho conjunto, surge para aprofundar esta experiência vivida, para acrescentar camadas e ângulos que não podiam ser vistos durante a feitura do vídeo. O texto é o momento de reflexão do trabalho, de pensar o gesto de colocar a câmera diante das personagens. Pois ele (o texto) perfaz o trabalho de inscrever o vídeo dentro do campo dos conceitos (das ideias), ele tenta dar “sentido” a este “inominável”, produzir significações e leituras possíveis para o “objeto vídeo”, a “coisa vídeo”, o “gesto vídeo”. No entanto, não podemos confundir o presente texto com os conceitos que ele expõe e articula. Por que estes conceitos e ideias, já estavam agindo no autor do trabalho desde o início do projeto. O autor estava lendo textos de pensadores da filosofia e do cinema durante a fase de elaboração da forma do filme, muito antes das gravações terem início. Mas foi somente após o filme concluído que o texto começou a ser produzido e ganhou a sua forma final.

Dito isso, podemos começar a “ficção teórica” que é este presente trabalho escrito. Entendendo-se que todos os saberes (das ciências, da arte, da filosofia) estão assentados numa base de “ficções teóricas”. Construção de “modelos teóricos” que têm como função nos aproximar da “verdade” das coisas (do mundo, do pensamento), entendendo que essa “verdade” é uma simplificação e uma “falsificação” apaziguadora (confortável). Segundo Nietzsche:

O sancta simplicitas! Em que curiosa simplificação e falsificação vive o homem! [...] Como tornamos tudo claro, livre, leve e simples à nossa volta! Como soubemos dar a nossos sentidos um passe livre para tudo que é superficial, e o nosso pensamento um divino desejo de saltos caprichosos e pseudoconclusões! – como conseguimos desde o princípio manter nossa ignorância, para gozar de uma quase inconcebível liberdade, imprevidência, despreocupação, impetuosidade, jovialidade na vida, para gozar a vida! E foi apenas sobre essa base de ignorância, agora firme e granítica, que a ciência pôde assentar até o momento, a vontade de saber sobre a base de uma vontade bem mais forte, a vontade de não-saber, de incerteza, de inverdade! Não como seu oposto, mas como – seu refinamento! Pois embora a *linguagem*, nisso e em outras coisas, não possa ir além de sua rudeza e continue a falar em oposições, onde há somente degraus e uma sutil gama de gradações; embora a arraigada tartufice da moral, que agora pertence de modo insuperável a “nossa carne e nosso sangue”, chegue a nos distorcer as

palavras na boca, a nós, homens de saber: de quando em quando nos apercebemos, e rimos, de como justamente a melhor ciência procura nos prender do melhor modo a esse mundo *simplificado*, completamente artificial, fabricado, falsificado, e de como, involuntariamente ou não, ela ama o erro, porque, viva, ama a vida! (NIETZSCHE, 1992a, p. 31, grifos do autor).

Seguiremos, dentro do possível, no presente texto essa perspectiva Nietzscheana, que foi retomada por Deleuze, que vê a Verdade, e toda as verdades (das ciências, das artes, da filosofia) como uma fabricação humana, uma invenção que, por ser humana, tende ao erro, ao falso. Mas, paradoxalmente, esse “erro” (o falso, que é a base da nossa visão de mundo e de todo conhecimento humano) tem um papel fundamental de intensificar a vida. As potências do falso como vontade de vida, falsificações necessárias para a manutenção da vida.

Antes de avançarmos um pouco mais sobre o terreno das potências do falso, vamos voltar à perspectiva prática deste projeto, que é o vídeo, nosso presente objeto/sujeito de estudo. Pretendemos mostrar a vida do trabalho e a “vida interior” de pessoas dos meios materialmente pobres da nossa sociedade. Pessoas que na acepção de Hanna Arendt realizam algum tipo de “labor”, conceito que segundo a autora se opõe ao de trabalho. O labor é geralmente desprezado pois ele é todo esforço que não deixa “qualquer vestígio, qualquer monumento, qualquer grande obra digna de ser lembrada. [...] Realmente, é típico de todo labor nada deixar atrás de si: o resultado de seu esforço é consumido quase tão depressa quanto o esforço é despendido”. (ARENDR, 1993, p. 91-98). É o trabalho feito para a simples manutenção das necessidades da vida, da vida de quem o realiza e da vida de quem usufrui deste labor. Esse trabalhador geralmente vê o labor como um simples meio de subsistência.

O labor não é o resultado de uma escolha, não é a expressão de um desejo do indivíduo, não é, nessa perspectiva, a realização de um sonho, nem de uma potência possível. Ao mesmo tempo, aqueles que usufruem do labor de outros, não veem nesse tipo de trabalho nenhum valor, nenhum mérito. Pois o labor corresponde a atividades (serviços) de manutenção da vida e da sociedade que a ninguém interessa fazer. E, se referindo aos gregos, Hannah Arendt diz:

Os antigos [...] achavam necessário ter escravos em virtude da natureza servil de todas as ocupações que servissem às necessidades de manutenção da vida. [...] Laborar significa ser escravizado pela necessidade, escravidão esta inerente às condições da vida humana. [...] Pelo fato de serem sujeitos às necessidades da vida, os homens só podiam conquistar a liberdade subjugando outros que eles, à força, submetiam à necessidade. (ARENDR, 1993, p. 94).

Na nossa sociedade atual, assim como na grega antiga, existe um estrato, um grupo de pessoas, que está submetido a algum tipo de atividade de manutenção da vida (da sociedade) que corresponde a funções consideradas desprezíveis do ponto de vista social e humano. Estes homens e mulheres são os nossos “pequenos escravos assalariados”.

Independentemente de qualquer criação teórica o fato é que essas atividades existem na realidade, na “ficção” do nosso cotidiano. Estas atividades (serviços) nos cercam no nosso dia a dia e, apesar de serem muitas vezes invisíveis – como o trabalho do vigia do prédio, da caixa de supermercado, do motorista de ônibus, da garota de programa, do garçom, do pizzaiolo, da ascensorista e outros –, existem no mundo e são reais. Será a partir desta perspectiva do trabalho como labor – como atividade servil e intolerável, pois não leva em conta os desejos e as pulsões dos indivíduos, sujeitando-os – que o trabalho será visto aqui. Veremos e daremos voz a nossos homens comuns (anônimos), nos seus afazeres comuns (vulgares), em atividades que são pouco valorizadas socialmente.

Mas, não podemos nos equivocar, o que nos interessa aqui não é o mundo do trabalho/labor propriamente. Pois não se trata de um vídeo etnográfico (científico) que pretenda mapear e esquadrihar as diversas atividades socioeconômicas do presente que se identificam com o labor e gerar, a partir disso, um saber sobre esse campo. O vídeo vai explicitar (tornar perceptível) o “deslocamento”, a passagem entre o mundo do trabalho/labor (da reprodução e da manutenção da nossa sociedade) e o mundo da intimidade (da produção de sentido, da poesia, da fala, das potencialidades, da história pessoal, da memória) de cada personagem real. Veremos portanto, o “interstício”, o “espaçamento”, aquilo que não está nem em um ponto nem em outro, mas o “corte irracional” ou o “falso *raccord*” que existe na passagem (coexistência) destes dois mundos (tempos/espacos) através destas personagens reais.

Partimos do princípio de que existe uma dicotomia entre o mundo do trabalho e a vida íntima. O mundo do labor produz um “corte irracional” (falso *raccord*) nos indivíduos, uma redução das suas potencialidades: neste universo os indivíduos não estão produzindo, mas sim, reproduzindo papéis e funções de manutenção de nossa sociedade. Enquanto na vida íntima (fora do trabalho), nos momentos livres

(de lazer, de ócio, de tempo não trabalhado), quando os desejos são desencadeados, pode acontecer a “verdadeira” produção dos indivíduos. A produção da fala, do sentido mas também uma produção que se traduz em “fazer” no caso da prática de hobbies como tocar um instrumento musical, bordar, cozinhar, cantar, etc. De acordo com Deleuze:

Em primeiro lugar a noção mesma de força de trabalho isola arbitrariamente um setor, corta o trabalho da sua relação com o amor, a criação e mesmo a produção. Ela faz do trabalho uma conservação, o contrário de uma criação, já que se trata para ele de reproduzir bens de consumo, e de reproduzir sua própria força, numa troca fechada.¹ (DELEUZE, 1990b, p. 59, tradução nossa).

O homem no trabalho (labor) é, em muitos casos, menos do que ele poderia ser, é uma redução, uma simplificação dele mesmo. Interessa-nos entender como estes dois mundos (o do trabalho e o da intimidade / o da reprodução e o da produção), muitas vezes distantes e mesmo opostos, convivem num mesmo indivíduo. Quais são as estratégias adotadas pelas pessoas para manter o desejo e a pulsão de produção (de sentido) vivas dentro de si? Como por exemplo, no caso de uma pessoa que deseja ser cantor, mas trabalha como pizzaiolo num restaurante e canta na Igreja nos finais de semana. Quais circuitos o desejo (pulsão de vida) cria para conseguir sobreviver nos indivíduos? Por onde extravasa a pulsão de sentido? Nesta perspectiva o vídeo vai operar como uma espécie de mosaico do estado atual da pulsão de produção de sentido na nossa sociedade. Procuraremos também identificar onde, na própria prática do trabalho, o íntimo (e dentro do íntimo, o desejo) eclode. Como, por exemplo, no caso de um garçom que ao atender as mesas se sente como um “camaleão” ou um “palhaço”, como um “artista” que muda de cor a cada passo que dá.

Uma das intenções deste vídeo é instaurar um pensamento crítico sobre o sistema de valores (simbólicos e materiais) e os modos de produção da nossa sociedade. Pensar sobre o modo “abstrato” e totalmente arbitrário em que nossa sociedade se encontra dividida, estruturada, organizada. Como explica Rancière:

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15, grifos do autor).

¹ O texto em francês é: D’abord la notion même de force de travail isole arbitrairement un secteur, coupe le travail de son rapport avec l’amour, la création et même la production. Elle fait du travail une conservation, le contraire d’une création, puisqu’il s’agit pour lui de reproduire des biens consommés, et de reproduire sa propre force à lui, dans un échange fermé.

Para tanto utilizaremos o vídeo, a linguagem de imagens e sons, subvertendo justamente os clichês da comunicação, da televisão e do cinema comercial, que servem apenas de instrumento de manutenção das significações (dos sentidos) dominantes. Pretendemos nos apropriar do vídeo, neste trabalho, como um campo para a reflexão. Segundo Arlindo Machado:

[...] o cinema é uma forma de pensamento: ele nos fala a respeito de ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras. Gilles Deleuze [...] afirma que alguns cineastas, sobretudo Godard, introduziram o pensamento no cinema, ou seja, eles fizeram o cinema pensar com a mesma eloquência com que, em outros tempos, os filósofos o fizeram utilizando a escrita verbal.” (MACHADO, in DUBOIS, 2004, p. 16).

O presente vídeo inscreve-se neste projeto do cinema moderno de autor que acredita ser possível provocar e desenvolver o pensamento através de imagens e sons. O cinema como desenvolvimento filosófico de ideias que em cineastas como Godard, Straub, Pedro Costa, Pierre Perrault encontram seus melhores exemplos de como refletir sobre o real (instaurado pela sociedade) e suas contradições. Uma das linhas de pesquisa deste vídeo é justamente tentar colocar em prática e refletir sobre essa capacidade do “cinema de autor” de ser portador e disseminador de pensamento crítico.

No vídeo buscamos mostrar o estado de coisas da nossa sociedade, fazer uma constatação. Tornar o intolerável visível, como propõe Pedro Costa:

Para mim, a função primeira do cinema é nos fazer perceber que alguma coisa não está justa. Não há aqui distinção entre ficção e documentário. O cinema, no primeiro momento em que foi visto e filmado, buscou mostrar algo que não era justo. O primeiro filme mostrava uma fábrica, as pessoas que deixavam a fábrica. [...] Então, você começa a perceber que no primeiro filme exibido vemos pessoas saindo de uma prisão [...] Quando falamos desse cinema – ou da fotografia, do documentário ou da ficção –, estamos falando de seu princípio realista. É de certa maneira uma constatação de que o primeiro filme e a primeira fotografia são alguma coisa da ordem do terrível. Não são histórias de amor, são inquietações. Alguém usou uma câmera buscando refletir, pensar e questionar. Para mim, há nesse gesto, nesse desejo – o gesto de se fazer um filme ou uma fotografia, ou um vídeo –, algo muito forte, que nos diz: “Não esqueça”. (COSTA, 2010, p. 147).

Tornar consciente e afirmar (aprofundar, desdobrar) este gesto de revelação (do real e de suas contradições) que o cinema (a imagem em movimento), devido a sua natureza fotográfica, talvez já possuísse em germe desde sua origem, conforme nos aponta Pedro Costa no texto acima.

Mas como realizar uma empreitada tão pretenciosa e perigosa sem correr o risco de reafirmar no nosso trabalho os valores dessa mesma sociedade que buscamos criticar? Como se situar além do discurso dominante, dos valores dominantes, da fala do poder? Como evitar a reafirmação mais sutil, e por isso mais

perigosa, dos valores que se pretende criticar? Como não colaborar com o estado de coisas da nossa sociedade que se pretende criticar? Ou seja, como “criticar”, como fazer “ver”? Como não contribuir para a proliferação dos clichês mantenedores do poder? Como se situar “fora” para ver e ouvir, para constatar? Ou segundo as palavras de Deleuze:

Então, como conseguir falar sem dar ordens, sem pretender representar alguma coisa ou alguém, como conseguir fazer falar aqueles que não tem o direito, e dar ao som seu valor de luta contra o poder?² (DELEUZE, 1990b, p. 61, tradução nossa).

O desafio a que nos propomos é de conseguir “[...] estar na sua própria língua como um estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga.”³ (DELEUZE, 1990b, p. 61, tradução nossa). Mas como atingir essa “linha de fuga” tanto no diálogo com nossos interlocutores como na linguagem mesmo do vídeo? Como evitar que nosso vídeo se torne uma reprodução dos clichês atuais do audiovisual (do cinema comercial, da televisão) e se torne um porta voz da fala do poder?

Deleuze aponta no livro *A imagem-tempo* uma possível saída para esse impasse. Mas para acessar essa linha de fuga temos que mudar o eixo da nossa visão sobre o problema e retomar a questão da Verdade como falsificação do real proposta por Nietzsche. Pois não se trata de saber qual “verdade” ou “visão verdadeira” ou “conceitos verdadeiros” poderão nos guiar nessa empreitada, mas sim, questionar em sua raiz a própria ideia de Verdade. Pois, no limite, qualquer conceito ou visão do real pré-existente da nossa sociedade já estará “contaminado” pelos valores dominantes (verdade dominante) e conseqüentemente estará a serviço desses valores. Temos, então, que questionar a própria noção de Verdade (visão verdadeira das coisas) para construirmos nossa linha de fuga, nosso “fora”, nossa “fala”. Segundo Deleuze, citando a crítica à verdade implementada por Nietzsche:

[...] o “mundo verdadeiro” não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo. O mundo verdadeiro supõe um “homem verídico”, um homem que quer a verdade, mas tal homem tem estranhos móveis, como se ele escondesse em

² O texto em francês é: Alors, comment arriver à parler sans donner des ordres, sans prétendre représenter quelque chose ou quelqu'un, comment arriver à faire parler ceux qui n'ont pas le droit, et à rendre aux sons leur valeur de lutte contre le pouvoir?

³ O texto em francês é: [...] être dans sa propre langue comme un étranger, tracer pour le langage une sorte de ligne de fuite.

si outro homem, uma vingança [...] O homem verídico não quer finalmente nada mais que julgar a vida, ele exige um valor superior, o bem, em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade. (DELEUZE, 1990a, p. 168).

Essa é a advertência lançada por Nietzsche e retomada por Deleuze: a noção de Verdade tem uma origem moral. Há uma vontade de julgar por trás da noção de Verdade. E há, também, um profundo desprezo pela vida nessa atitude do “homem verídico” de tentar acessar a verdade para poder, de posse dela, dizer o que é certo e o que é errado. Legislar, julgar, esse é o impulso que se esconde atrás da noção de Verdade. E também a ideia de que a vida tem de ser corrigida, melhorada. Mas, se não há Verdade, o que nos resta? Fomos desterrados! Não estamos mais no campo seguro dos valores verdadeiros e do bem. O que resta então?

Restam os corpos, que são forças, nada mais que forças. Mas a força já não se reporta à um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam. (DELEUZE, 1990a, p. 170).

Porém a vida não sobrevive sem falsificações, ela precisa disso para afirmar sua potência, para avançar. Nesse momento intervém um novo personagem conceitual: o devir-artista que afirma essa falsificação e, com isso, potencializa a vida. Ele é o bom que se opõe ao bem da moral do homem verídico. Não julga mas produz, cria. A sua força plástica compõe-se com outras forças plásticas (outros corpos) abrindo novas possibilidades, saindo dos esquemas já viciados do bem e da moral do homem verídico. “É preciso abrir as palavras, partir as coisas, para que se desencadeie os vetores que são da terra.”⁴ (DELEUZE, 1990b, p. 183, tradução nossa). Chegamos à terra por um outro caminho, através de um “novo” caminho.

Uma coisa fica clara, neste movimento estamos saindo do campo da “prosa” conceitual e deslizando para o território da poesia, da construção de sentido, do paradoxo, da indeterminação, daquilo que escapa à lógica e o sentido comum. Tentativa de construir uma nova língua, com novos personagens e novas imagens. Talvez seja essa uma das formas de se conseguir escapar ao discurso dominante.

É preciso escrever líquido ou gasoso, justamente porque a percepção e opinião ordinárias são sólidas, geométricas. [...] Não abandonar a terra. Mas nos tornarmos mais terrestres na medida

⁴ O texto em francês é: Il faut ouvrir les mots, fendre les choses, pour que se dégagent des vecteurs qui sont ceux de la terre.

em que inventamos as leis do líquido e do gás dos quais a terra depende.⁵ (DELEUZE, 1990b, p. 183, tradução nossa).

Criamos uma impossibilidade para nós mesmos: falar na nossa língua como numa língua estrangeira, para escapar as determinações do poder. E a partir dessa impossibilidade vislumbramos nossa linha de fuga. Por estarmos nessa situação, nesse impasse, diante deste problema, é que conseguimos ver a saída. “[...] se nós não temos um conjunto de impossibilidades, nós não teremos essa linha de fuga, essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade.”⁶ (DELEUZE, 1990b, p. 182, tradução nossa). A saída está em assumir essa potência do falso, que constitui o próprio movimento do mundo. Se não há Verdade, se todas as verdades são construções humanas (falsificações), temos então de ter a coragem (a potência) para fabricar a visão verdadeira (falsificação) das pessoa reais que serão vistas e ouvidas nesse vídeo. Evitando que essa visão seja um “clichê”, uma petrificação de uma verdade pré-estabelecida e que reproduziria as relações de força e de poder da nossa sociedade. Mas essa visão livre dos clichês não é uma construção individual. Pois se o artista se aproximar de seus interlocutores munido de suas verdades pré-existentes, ele verá apenas a suas própria verdades (clichês) e nada mais.

Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. (DELEUZE, 1990a, p. 31).

Por isso, é necessário que se faça um deslocamento de perspectiva da parte do artista. Mas esse deslocamento não vai guiá-lo para um *topos* (um lugar) onde ele poderia encontrar verdades já prontas, as verdades de seus interlocutores, pois estas também estão impregnadas das relações petrificadas pelos clichês mantenedores do poder na nossa sociedade. Os dois “lados” deste encontro (desta experiência), artista e interlocutores, devem se deslocar para um ponto de “puro devir”; um não-lugar que seria a fonte de criação das falsificações (verdades).

⁵ O texto em francês é: Il faut écrire liquide ou gazeux, justement parce que la perception et l'opinion ordinaires sont solides, géométriques. [...] Non pas du tout quitter la terre. Mais devenir d'autant plus terrestre qu'on invente des lois de liquide et de gaz dont la terre dépend.

⁶ O texto em francês é: [...] si l'on n'a pas un ensemble d'impossibilités, on n'aura pas cette ligne de fuite, cette sortie qui constitue la création, cette puissance du faux qui constitue la vérité.

Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo: a criatividade [...] (DELEUZE, 1990a, p. 178, grifo do autor).

No lugar da Verdade e do bem, e da moral que dela decorre; Deleuze, junto com Nietzsche, contrapõe a potência do falso e o bom, a inocência do devir-artista.

2 OS INTERCESSORES

No capítulo anterior vimos que para atingirmos nossa linha de fuga, para escaparmos aos clichês da nossa sociedade, temos que nos deslocar para um fluxo de puro devir. Mas, como, estando no mundo (na ação) no jogo de forças dos corpos, atingir o puro devir? Como atualizar a poesia contida nestas ideias (imagens) no real (no mundo)? Deleuze nos aponta o trabalho do documentarista Pierre Perrault como exemplo de busca deste movimento em direção ao devir. Pois, segundo Deleuze, este cineasta consegue libertar os seus personagens reais do modelo de verdade que os penetra. Essa linha de fuga é conseguida através da “função de fabulação”. A fabulação, o ato de fala livre das ficções das forças dominantes, atualiza o devir artista.

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. (DELEUZE, 1990a. p. 183).

Mas não se trata apenas de provocar a fala de seus interlocutores, de dar livre curso a este ato de fala. Ao fabular a identidade $Eu=Eu$ deixa de valer e um “discurso indireto livre” se instaura. Este discurso é livre pois não se refere mais a uma verdade que o avalize, não há uma referência a um modelo de verdade pré-existente que torne esta “fala” veraz. Ao mesmo tempo, é um discurso indireto pois ele se faz através de “intercessores”. Segundo Vasconcellos, “O intercessor é qualquer encontro que faz o pensamento sair de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento” (VASCONCELLOS, 2006, p.7). Este conceito, que se encontra disperso na obra de Deleuze, pois o filósofo nunca desenvolveu em texto ou artigo essa noção, é uma ótima “chave” para se pensar como o pensamento opera no mundo.

Deleuze toma emprestado da matemática (da teoria dos conjuntos) esse conceito (essa imagem). Mas, diferentemente da teoria dos conjuntos onde a interseção de dois conjuntos corresponde aos elementos que são comuns a ambos, em Deleuze a intercessão corresponde ao que há de diferente entre estes dois conjuntos. Ou seja, fazer coincidir, colidir, dois conjuntos no que eles têm de

“diferença” e não de igualdade. A diferença como potência. Ou seja, não é mais o “Eu” do cineasta nem mesmo o “Eu” de seus personagens – com suas visões de mundo, com suas identidades, seus ideais de verdade, suas certezas – que está “falando”. “[...] o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles.” (DELEUZE, 1990a, p. 183). Mas este é um duplo movimento pois também os intercessores se tornam outros no contato com o cineasta.

A forma de identidade $Eu=Eu$ (ou sua forma degenerada $eles=eles$) deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud. (DELEUZE, 1990a, p. 185).

Tanto o cineasta quanto seus personagens reais se colocam num estado de “duplo devir”, onde distinções como objetivo e subjetivo, falso ou veraz deixam de fazer sentido. Instaura-se uma “pseudo-narrativa”, uma simulação de narrativa, potência do falso. “

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcionar” [...]” (DELEUZE, 1990a, p. 183, grifo do autor).

Isso não significa que o objetivo e o subjetivo, ou o real e o fictício, deixam de existir. Eles continuam no mundo, agindo sobre os personagens. Mas os personagens adquirem a potência de conseguir transpor essas fronteiras, de estar num constante movimento que religa sempre de forma nova estes meios e espaços. Este é também o movimento da passagem do “Eu” para o “Outro”, que realiza a intercessão das diferenças destes conjuntos (indivíduos): diretor e personagens reais; personagens reais e personagens fictícios. Neste processo tudo se coloca em movimento, os pontos de referência desaparecem, surgem os vetores, ondas, reverberação de forças. E cabe ao filme registrar essas passagens, essas transições, esse movimento. “O que deve ser filmado é a fronteira, com a condição de ser ultrapassada tanto pelo cineasta num sentido quanto pela personagem real no outro [...]”. (DELEUZE, 1990a, p. 187). Estando o próprio filme, a câmera, deslocado de seu eixo habitual, em ruptura com a boa distância, invadindo as “zona reservadas”, violando as regras que o cinema clássico gostaria de preservar.

Nesse movimento a distinção entre o espaço do político e do privado também deixa de existir, o assunto privado confunde-se com o político. Segundo Deleuze, no Terceiro Mundo “o povo está faltando”. Pois o “povo” (o coletivo), neste

caso, é uma invenção do discurso dominante. Retratar o povo, ou tentar representá-lo, seria reproduzir os clichês das forças dominantes. É preciso que a arte realize a tarefa da invenção de um povo. Mas esse “povo” não corresponderia ao unanimismo coletivo nem tampouco à unidade tirânica produzida artificialmente por forças políticas com a finalidade de sujeitar as massas. Afinal, essas experiências políticas correspondem ao que já foi vivido com Hitler na Alemanha, com o stalinismo na União Soviética ou com a democracia norte americana. São fórmulas petrificadas, que retiram a energia do devir dos indivíduos pois os força a se identificarem com uma identidade coletiva abstrata. Se não há povo também não há movimento de conscientização, evolução ou revolução. Uma vez que a revolução visa sempre a tomada do poder, a substituição dos dominantes com a manutenção dos esquemas de dominação, não há mudança de estrutura. Temos que partir destas constatações: não há povo, há corpos, não há revolução, há impossibilidades. O vídeo pretende fazer ver essas impossibilidades (esse intolerável) sem aportar um *thelos*, uma finalidade. Dar voz a essas impossibilidades, tornar o impossível audível e visível. Trata-se de colocar em contato o dentro e o fora, o Eu e o Mundo.

[...] é a questão do dentro, a questão do eu: pois, se o povo falta, se ele se estilhaça em minorias, sou eu que sou primeiro um povo, o povo de meus átomos, como dizia Carmelo Bene, o povo de minhas artérias, como diria Chahin [...] (DELEUZE, 1990a, p. 263).

E como fazer essa ligação entre o dentro e o fora? Como atualizar essa passagem? Deleuze aponta a memória como uma ponte possível entre Eu e Mundo. Mas não se trata de uma memória psicológica, a capacidade de evocar lembranças, nem de uma memória coletiva, a História de um povo. Mas sim, “[...] a estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, uma membrana, um duplo devir.” (DELEUZE, 1990a, p. 263). É a atualização da identidade Eu=Outro, a diferença como potência do falso. Para haver devir, movimento, criação do novo, tem de haver uma identificação do “Eu” com o “Não-eu”, com a diferença.

O salto da criação exige esse deslocamento paradoxal. Segundo Deleuze, o ato de criação (criação da verdade), seja artística, científica ou filosófica, depende dessa relação com os intercessores, dessa identidade Eu=Outro. Mas essa relação somente terá potência para criar o novo se ela for movimento (puro devir). Por isso ela é uma identidade que está sempre se identificando novamente. Pois se o “Eu” se identifica com o “Outro” e cessa seu movimento, o “Outro” se torna “Eu”, a

identidade se petrifica (se mumifica) se torna um clichê, e perde a potência plástica de criação. Portanto, essa relação de identidade não é uma relação em sentido clássico (estática, concluída), mas sim um movimento, uma dinâmica, um ritmo, uma passagem (no sentido de ação), que nunca se conclui, que não se fecha num sentido único, pois ela é “puro duplo devir”. O devir é duplo pois ele está sempre ligando duas coisas (duas identidades, dois “Eu(s)”) que são diferentes entre si, realmente diferentes e mesmo antagônicos. A força (de energia) deste “devir” será tanto maior quando maior for a diferença que ele tenta identificar, aproximar, colidir. A membrana (a fronteira, a passagem) é sempre móvel, está sempre se deslocando, e corresponde ao “lugar” (a linha) onde ocorre esse encontro entre essas diferenças.

Desse modo, não se trata de um momento estanque (e finito) do tipo Eu=Outro, mas sim de um movimento constante de identidades afirmativas do tipo Eu=Outro, Eu=Outro, Eu=Outro, *ad infinitum*... Quando o “Eu” se identifica com o “Outro” ele já tem de encontrar uma outra diferença a que se identificar (se chocar), criando uma série de identificações do tipo “Eu=Outro”. Essa série é o rastro (o resquício, o precipitado) deixado por este movimento, por essa potência-devir (energia). Não devemos confundir o rastro deixado pela força desse movimento criador com o próprio movimento. Ele, o movimento, sendo puro devir é de difícil identificação e quase inapreensível (indeterminável). O que conseguimos constatar é a sua passagem. Conseguimos constatar uma diferença entre o “antes” e o “depois” de sua passagem. Percebemos os personagens (conceitos, ideias) que o puro devir gera mas não o próprio devir, que como pura energia criadora, é invisível. É o “antes” e o “depois” dessa “ação” do devir (dessa passagem) que pode ser vista (constatada).

Segundo Deleuze, os escritores se “intercedem” os personagens fictícios, que são como séries do tipo “Eu=Outro” para criar seus romances, suas poesias. Os personagens são diferentes do escritor, são seus intercessores, e a potência da diferença dessa identidade (Escritor/Eu=Personagem/Outro) gera novas visões, novas perspectivas, novos mundos, novos povos. E não devemos ingenuamente acreditar que por serem fictícios esses personagens são menos importantes, têm menos valor. “Todo escritor, todo criador é uma sombra. [...] A verdade consiste na

produção de existência. Não se passa na cabeça, é algo que existe. O escritor envia corpos reais.”⁷ (DELEUZE, 1990b, p.183, tradução nossa).

Eu=Outro, no nosso vídeo vamos provocar nossos interlocutores (nosso intercessores) a falarem (fabularem) sobre o “outro” que eles eram “antes”, no passado, no “não-presente”, por exemplo: durante a infância ou em fases anteriores de suas vidas. Vamos utilizar o “Eu” da infância como diferença para produzir uma identificação do tipo “Eu=Outro”. E com isso despertar o puro devir neles. A fabulação sobre seus passados pode abrir a possibilidade para a construção de um novo “Eu”, de uma nova identidade, de uma nova membrana, de uma nova maneira de se ver, de se compreender. O “eu” da infância, personagem do qual normalmente a memória pessoal se lembra mal, será esse personagem fictício que os nossos personagens reais vão se interceder para poder produzir seus discursos indiretos livres sobre eles mesmos. Eles poderão reinventar papéis e funções que estavam atrelados a uma identidade do tipo “Eu=Eu”. A infância como ponto de diferença, como linha de fuga para um “Eu” petrificado em clichês mantenedores do poder.

Escapar ao poder pela fala (fabulação), escapar às determinações sociais e políticas. Lembrarmos que somos puro devir e não identificações mumificadas (estáticas). Sair da paralisia provocada pela identificação Eu=Eu, do sufocamento dessa “verdade” que nos aponta um horizonte programado, sem surpresas. Lembrar que nós somos “Outro”, que existe a potência da diferença dentro da cada um. Potência de força plástica e criadora. Aproximar o devir dos intercessores reais do devir artista, criador. E com isso talvez abrir novas possibilidades de identidade, novos personagens reais. O que esses personagens novos farão, qual será sua ação no “depois” dessa série de identificações Eu=Outro? O que esses personagens desejarão: o que vai eclodir do desejo desse Eu=Outro? Isso não sabemos. Sabemos apenas que eles vão falar. E se isso acontecer, já é muito, já é tudo que podemos fazer.

Ao mesmo tempo, os intercessores, nesse movimento de identificação Eu=Outro, vão estar realizando o discurso indireto livre do artista (do diretor do vídeo). O desejo do artista é de poder falar através da identificação com seus

⁷ O texto em francês é: Tout écrivain, tout créateur est une ombre. [...] La vérité c'est de la production d'existence. Ce n'est pas dans la tête, c'est quelque chose qui existe. L'écrivain envoie des corps réels.

intercessores (com seu “Outro”), poder falar Eu=Outro, através de seus intercessores. Colocar em movimento a máquina Eu=Outro através de seus intercessores. Atualizar o seu desejo de alquimista, de atingir o puro devir através de seus intercessores e com a ajuda deles. Isso por que, através das falas dos intercessores, o Outro do diretor vai se expressar, vai se exteriorizar. E o artista vai poder se reinventar nessa passagem, nessa linha de fronteira. Vai ganhar uma nova voz, uma voz impossível de ser criada dentro da identificação fechada Eu=Eu.

Os intercessores são para o artista uma abertura para o mundo, um ponto de fuga do Eu totalizador (paralisado). Os intercessores vão permitir ao artista dar voz à diferença, vão permitir a colisão do Eu=Outro. Uma identidade com potência de puro devir, com potência de criação (de falsificação), de criação da verdade. Os intercessores vão permitir ao artista se colocar no movimento do puro devir para implodir os clichês sobre o “Eu” e sobre o “Outro”. Num movimento de duplo devir, o artista se torna intercessor e o intercessor se torna artista, uma chance: Eu=Outro. Portanto o artista também terá o “antes” e o “depois” desses encontros, e isso talvez poderá ser constatado.

O vídeo intimidades será uma espécie de ensaio, de tentativa, onde as subjetividades (Eu(s)) envolvidas estarão em jogo, estarão em relação, na identidade Eu=Outro. Ou seja, o Eu (a subjetividade) do diretor e os Eu(s) (as subjetividades) dos intercessores vão ser colocadas, confrontadas, expostas em seu contato. Nesse contato outros circuitos de relações possíveis serão estabelecidos. Fazer falar e se interessar pela fala do vigia do prédio não está suposto na nossa sociedade. Perguntar sobre a infância da ascensorista não está no roteiro de nossas ações cotidianas. Se interessar pela história pessoal de uma garota de programa sai dos limites estabelecidos para essa função. Haverá deslocamentos, deslizamentos das funções, para além e junto com o ato mesmo de falar. E esses deslocamentos também alimentarão as falas. Pois o diálogo acontecerá num “Outro” lugar, diferente daquele suposto e esperado pela nossa sociedade. Este ato de alguma forma (numa escala menor) estará reproduzindo, ou plagiando, o ato de Sócrates que na Grécia antiga se interessou pela fala de um escravo e o fez filosofar. Criando um novo circuito possível, para além dos papéis sociais da época. Esses novos circuitos criados pelo vídeo terão a ver com a *philia*, com a amizade, com o afeto.

Pois nesses encontros não apenas a razão estará em ação mas também, e talvez mesmo principalmente, o afeto estará em movimento. Pois, para se restituir o discurso (a fala) ao corpo é preciso “crer na carne”. Esta é uma das tarefas a que este vídeo se propõe:

Devemos crer no corpo, porém, como germe de vida, grão que faz explodir o calçamento, que se conservou, perpetuou no santo sudário ou nas tiras da múmia, e que atesta a vida, neste mundo tal como é. (DELEUZE, 1990a, p. 209).

E para isso a razão na basta pois esta tarefa está além de seus limites. Recorreremos ao afeto como criador de novos circuitos possíveis e como provocador da fala. A própria escolha dos intercessores do vídeo vai revelar um pouco desta “trama” de subjetividades e afetos. Convidamos para participar do vídeo pessoas de profissões ou funções que estejam em relação com o universo cotidiano do diretor ou que já fizeram parte de sua história pessoal (afetiva). Assim temos, um vigia de prédio, um pizzaiolo, uma ascensorista, uma garota de programa, um garçom. Estas escolhas criam uma espécie de roteiro afetivo do diretor do vídeo pois além de serem profissões de serviços já utilizadas por ele, ou que ainda são utilizadas, esta lista define também um roteiro físico dentro da cidade (uma delimitação do espaço). Ou seja, as personagens do vídeo trabalham em lugares (pontos da cidade) que são ou já foram muito frequentados pelo diretor. Revelando assim os trajetos, os bairros, os circuitos frequentados pelo artista e algo de sua história pessoal.

O conjunto destas profissões funcionarão como uma espécie de “revelador” da fronteira (da membrana) de contato com a realidade que o artista estabelece no seu dia a dia. O real aparece (ou apareceu) para o artista através da interlocução quase diária, em alguns casos, com estas funções (profissões). É através destas profissões que se estabelece a relação do artista com o mundo, com o(s) Outro(s). Por isso, mostrá-las quer dizer mostrar também a intimidade (o Eu) do artista. Revelar algo do artista, de suas escolhas, do seu universo possível. Através desta série de personagens/intercessores (Outros), que serão mostrados nesses circuitos, o artista faz seu discurso indireto livre, dá voz ao Outro que é a diferença que o liberta da identidade $Eu=Eu$. Se coloca no estado de puro devir, na identificação $Eu=Outro$, desencadeando o seu ato de fala e de seus intercessores, e juntos, no movimento deste duplo devir eles atingem as potências do falso.

3 SOBRE OS DISCURSOS DOS INTERCESSORES

No contato com os intercessores buscou-se provocá-los a falar sobre o passado, tanto o passado imediato (o ontem), quanto o passado distante (a infância). Essa foi a estratégia adotada pelo diretor do filme para conseguir colocar o “ato de fabulação” em movimento junto aos intercessores. Pois quando falamos do passado, mesmo do passado próximo, estamos em pleno ato de fabular, de criar “lendas”, de “ficcionalizar”; de “falsificar” a realidade, criando uma outra realidade mais potente por ser móvel, fluida, flutuante. O “Eu” que viveu as experiências passadas já não existe, já não está presente, é, portanto um “Outro”, uma personagem plena que em nada se diferencia de uma personagem de ficção. No limite, o “Eu” que vive (toda e qualquer experiência) não é o “Eu” que fala, que conta essa experiência. O “Eu” personagem do discurso, herói sempre reconstruído e revisto (puro fluxo do devir do discurso), não é o “Eu” que age. São dois feixes de forças autônomas, dois “corpos” ou duas “imagens” heterogêneas. O corpo da ação (“Eu” da ação) e o corpo do discurso (“Eu” da fala). Estes dois corpos apesar de heterogêneos são interdependentes, não existem um sem o outro, e estabelecem relações profundas e misteriosas entre si. Segundo Deleuze:

Os atos de fala na vida comum remetem a tipos psicossociais, que testemunham de fato uma terceira pessoa subjacente: eu decreto a mobilização enquanto presidente da república, eu te falo enquanto pai... [...] Quem é Eu?, é sempre uma terceira pessoa. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 86-87).

Essa terceira pessoa é o “Eu” da fala, a personagem da ficção da fala, criada dentro do discurso e que só existe dentro dele; fora do mundo da ação, mas ligado a este mundo, determinado e sendo determinado por ele, num jogo de fluxo constante, devir constante, força plástica sendo sempre remodelada. Por isso, nos discursos falamos sempre na terceira pessoa, mesmo quando dizemos “Eu”; pois este “Eu” já é um “Outro”, se refere ao “Eu” da ação (mesmo que seja a ação de falar). A fala se faz sobre uma construção em abismo: “Eu” falo sobre aquele que “Eu” era (num passado distante ou imediato). Mas o “Eu” que fala, o emissor do discurso é pura transparência, puro devir, ele se identifica com personagens (objetos ficcionais) para poder falar sobre alguma coisa: ação, acontecimento, afeto. Dentro do escopo do

presente trabalho “os tipos psicossociais” são as personagens de ficção criadas pelo discurso, todo “eu era” e todo “eu sou” é uma ficção da linguagem, construção delirante. Colocar o discurso em movimento é confrontar estes “Eu(s)”, fazê-los se entrecocar, friccioná-los, aquecê-los, para fazê-los entrar em ebulição, para que outros “Eu(s)” sejam forjados neste movimento.

Portanto, em toda conversa, mesmo entre duas pessoas, mesmo entre uma pessoa e ela mesma, muitos “Eu(s)” estão em contato, estão em “ação”, gerando uma polifonia.

Por isso há sempre alguma coisa louca, esquizofrênica, numa conversa considera por si mesma (conversa de bar, de amor, de interesse, ou de mundaneidade como essência). Os psiquiatras estudaram a conversa dos esquizofrênicos, com seus maneirismos, suas proximias e afastamentos interacionais, mas *toda* conversa é esquizofrênica, é a conversa que é modelo de esquizofrenia, não o inverso. (DELEUZE, 1990a, p. 273, grifo do autor).

O vídeo intimidades buscou registrar conversas entre o diretor do projeto e seus interlocutores. Fazê-los fabular, ou seja, colocar o ato de fala em ação para que os “Eu(s)” fossem postos em contato e em movimento. Cabe aqui uma observação: no presente texto quando eu me refiro ao “artista”, ao “diretor do vídeo”, ao “realizador do projeto”, estou me referindo a personagens ficcionais (“tipos psicossociais”) que são ativados no momento mesmo de escrever o texto. Estes personagens são parte integrante da minha ficção pessoal, do meu “Eu” polifônico. O mesmo pode ser dito sobre o uso da terceira pessoa do plural no texto. Pois, para escrever o presente trabalho eu me intercedi autores de filosofia, de cinema e de outras áreas: Deleuze, Nietzsche, Hannah Arendt, André Bazin, Jacques Rancière, e outros. O discurso (texto escrito) foi criado no diálogo com estes intercessores. E, junto com estes autores, “Eu” digo “Nós”. Isso por que, como já foi explicado anteriormente, acreditamos que a criação do discurso artístico, filosófico ou mundano se faz na intersecção com o “Outro”. Portanto, o “Eu” que escreve este texto é múltiplo, polifônico, esse “Eu” é também “Nós”.

A própria forma do texto se apresenta como um diálogo explícito com estes autores, quando, por exemplo, citações literais dos textos dos intercessores são coladas no presente trabalho, explicitando assim a forma dialógica ou polifônica da escritura. E mesmo quando não há citação direta de “Outros” (autores) há um diálogo implícito, uma conversa interna com conceitos, ideias, imagens de “Outros” (autores), mesmo autores que não são citados diretamente no texto mas que estão

em ação na construção deste. Pois, como já foi explicado anteriormente o “Eu” sem intercessores, sem o “Outro”, não é capaz de produzir discurso (ideias, imagens). O “dentro” precisa do “fora”, e nesse contato, nessa membrana acontece o pensamento (o discurso).

No seu limite, o pensamento precisa do “choque” (das diferenças), do “Fora”, do “Outro” absoluto (do impensável e do impensado) para se colocar em movimento, para acontecer. Este “Outro” absoluto, limite do pensamento, – que, ao mesmo tempo, o impede e o coloca em movimento, pois força a pensar – é o nada, a morte, a inexistência de um todo pensável. É esse o paradoxo do movimento próprio do pensamento. Segundo Deleuze:

[...] Maurice Blanchot sabe ler em Artaud a questão fundamental do que faz pensar, do que força a pensar: o que força a pensar é o “impoder do pensamento”, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado. (DELEUZE, 1990a, p. 203).

Este “Outro” absoluto (figura do nada) é a negação de um todo encadeado que pudesse ser pensado, negação também do monólogo interior (voz única), que é substituído por “[...] vozes múltiplas, diálogos internos, sempre uma voz dentro de outra voz” (DELEUZE, 1990a, p. 202). O próprio mundo sofre uma mutação nesta perspectiva pois agora ele não é mais visto como um todo que possa ser condensado encadeado e lido de forma linear, uma “força dissociadora”, uma “fissura”, uma “rachadura”, aparece na figura do real, no modo de representar a realidade (mundo). Assim como o “dentro” deixa de ser representado pela figura de um “Eu” unitário (unívoco, centrípeto). Fim do monólogo interior, explosão do “Eu” totalizante e totalizador, fim da representação de um mundo unívoco, linear. Uma força dispersiva (centrífuga) se introduz no “dentro” (“Eu”) no “fora” (“Outro”, mundo) e entre os dois. E essa força é a própria origem do pensamento, criação de imagens e conceitos.

[...] por um lado a presença de um impensável no pensamento, e que seria a um só tempo como que sua fonte e sua barragem; por outro, a presença ao infinito de outro pensador no pensador, que quebra qualquer monólogo de um eu pensante. (DELEUZE, 1990a, p. 203).

E, segundo Deleuze, o cinema seria um campo privilegiado para expressar essa força de dispersão descentrada (centrífuga) do pensamento: “[...] a essência do cinema, que não é a generalidade dos filmes, tem por objetivo mais elevado o pensamento, nada mais que o pensamento e como este funciona.” (DELEUZE, 1990a, p. 203). Mas, antes de nos aprofundarmos nesta questão da especificidade

do cinema e da relação do cinema com o pensamento vamos nos deter numa questão prática do trabalho.

O projeto intimidades antes de ser um vídeo (um filme) foi, num primeiro momento, o encontro entre o diretor e seus interlocutores. O trabalho inicial foi o de provocar o diálogo, colocar os “Eu(s)” em contato, em movimento. Independentemente de ser um vídeo, ou uma série de fotos, ou uma instalação com o áudio (das conversas), ou um livro com os diálogos escritos; independentemente da forma de realização final do projeto já havia trabalho artístico (provocação, geração de ideias e imagens) no simples encontro entre artista e interlocutores.

Segundo Nicolas Bourriaud: “A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados.” (BOURRIAUD, 2009, p. 11). Nesta perspectiva, o projeto intimidades é uma experimentação social pois estabelece diálogos (conversas sobre assuntos pessoais) entre pessoas que não deveriam estar tendo este tipo de conversa ou mesmo qualquer tipo de conversa. Por isso, o projeto se insere no campo da estética relacional, que tem como base a realização de novas formas de interação dentro do tecido social.

O espaço em que se apresentam suas obras é o da interação, o da abertura que inaugura [...] todo e qualquer diálogo. O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio [...] (BOURRIAUD, 2009, p. 62).

Foi o desejo de ouvir o “Outro” (o “Fora”), e de romper barreiras sociais preestabelecidas que moveu o artista. Desejo de descobrir o quanto de “não garçom” existe no garçom, o quanto de “não vigia de prédio” existe no vigia de prédio, o quanto de “não garota de programa” existe na garota de programa, o quanto de “não ascensorista” existe na ascensorista, e assim para todos os outros intercessores. O quanto de “não eu” (“Outro”) existia naquele “Eu” socialmente determinado. E neste deslocamento dos lugares e dos tempos socialmente determinados, buscamos as outras personagens dos nossos intercessores, como por exemplo: “a criança assustada”, no caso da garota de programa; o “expatriado”, no caso do garçom; o “migrante”, no caso do vigia do prédio; “aquele que teme a morte”, no caso do pizzaiolo; “a mulher sem infância”, no caso da ascensorista.

Estas “Outras” personagens foram provocadas e surgiram durante as conversas. E, para além destas personagens citadas, cada intercessor é também vários “Outros”, pois eles também são: “o filho abandonado pela mãe” (no caso do pizzaiolo), “o namorado insistente” (no caso do vigia), “o palhaço e o camaleão” (no caso do garçom), “a mulher que gosta de cuidar dos outros” (no caso da ascensorista), “a mulher sem papas na língua” (no caso da garota de programa). Estes “Eu(s)” personagens que surgiram nas conversas com cada intercessor diluem o “Eu” totalizador, determinado pela função social ocupada por cada intercessor. É como se a primeira operação deste projeto, na forma do diálogo, fosse a de extrair o prenome da função social. Ou seja, ver e ouvir o “Ângelo”, e não o garçom; a “Carla”, e não a ascensorista; o “Seu Rodrigues”, e não o vigia do prédio; o “Jonh”, e não o pizzaiolo; a “Viviane”, e não a garota de programa. Para que, a partir desta diluição da personagem socialmente determinada, do “Eu” cristalizado, os outros “Eu(s)” pudessem aparecer.

A conversa provocou e gerou a multiplicação destes vários “Eu(s)/Outro(s)”. Para que estes personagens viessem à “superfície” da fala, a memória como “ato fabulador” foi excitada, aquecida. Seguimos um roteiro que tinha início no “Eu”, personagem atual (do presente), adulto, dotado de uma profissão específica, inserido socialmente numa cadeia de relações de trocas materiais; para irmos mergulhando em “lençóis” mais profundos de passado, de cada intercessor: o “Outro” da infância, do passado, menos atrelado às amarras das relações de troca material da sociedade; um “Outro” mais emotivo, mais fictício, mais “potente” do ponto de vista da falsificação do real.

Essa imagem de “lençóis de passado” foi tirada da filosofia de Deleuze que, por sua vez, se inspirou em Bergson. Nesta imagem, o passado é visto como uma série de lençóis freáticos subterrâneos. Estes “lençóis” ou regiões de passado são coexistentes, eles existem simultaneamente. Somos nós que saltamos de uma região de passado a outra durante a busca de uma lembrança. Segundo Deleuze: “O que Fellini diz é bergsoniano: ‘somos construídos como memória, somos *a um só tempo* a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade’”. (DELEUZE, 1990a, p. 122, grifo do autor). O passado corresponderia a círculos mais ou menos dilatados e co-presentes (simultâneos) que nós visitamos durante uma lembrança. A fabulação

coloca em contato o passado e o presente, faz o “Eu” do intercessor se deslocar, saltar, para descobrir os outros “Eu(s)” que ele foi, que ele é.

[...] a memória já não é, certamente, a faculdade de ter lembranças: é a membrana que, conforme os mais diversos modos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento etc.), faz corresponder os lençóis de passado e as camadas de realidade, aqueles emanando de um dentro que já estava aí, estas sobrevindo de um fora sempre por vir, e ambos carcomendo o presente, que nada mais é que o encontro daqueles e destas. (DELEUZE, 1990a, p. 248).

A memória é essa membrana que coloca em contato o dentro (o passado) e o fora (as camadas de realidade); mas também faz o “Eu” presente (aquele que fala) resgatar ou criar o “Outro” passado (personagem do “ato fabulador”). Existe, portanto, uma ligação profunda entre a “memória” e o “ato de fabulação”. É através dela (memória) que o ato de fabulação é posto em movimento, é ativado. Pois, saltando pelas lembranças dos lençóis de passado, o “Eu” (presente) entra em contato com o “Outro” (aquele que nós fomos).

Nas conversas com os intercessores uma coisa nos chamou a atenção, no seu discurso, nas suas ficções sobre si mesmos, apareceu uma figura recorrente: a morte. Seja a morte literal, como no caso do vigia do prédio, que escapou de um acidente mortal quando era jovem e trabalhava na construção civil; ou no caso da garota de programa, que disse já ter sido agredida por cliente e teme a Aids. Seja a morte interna, como no caso da ascensorista, que não teve infância, ou do garçom, que perdeu os seus laços com seus parentes e com a sua terra natal. Seja a morte puramente no discurso, como no caso do pizzaiolo, que disse temer a morte e preferir, por isso, não ter nascido. Este último caso, de incidência da morte no discurso, é bastante interessante pois Jonh, sem estar consciente disso, faz referência ao mito grego de Sileno, um *daimon* – uma espécie intermediária entre os mortais e os deuses – que era companheiro de Dionísio, o deus do impulso primordial e do desencadeamento das forças da natureza. Conta a lenda que Sileno foi perseguido na floresta pelo rei Midas que desejava lhe perguntar qual dentre as coisas era a melhor e a preferível para o homem. Finalmente encurralado e forçado a falar pelo rei, Sileno proferiu as seguintes palavras:

[...] – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 1992b, p. 36, grifo do autor).

Jonh e todos os nossos outros intercessores estão mais expostos à náusea do absurdo da existência. Apesar de estarem vivendo no ano de 2013, eles estão

imersos numa espécie de idade média, ou talvez, pré-história da humanidade. O horrível da vida, e o horror da existência, aparece para eles sem filtros, de modo direto. Enquanto nas outras camadas da nossa sociedade o desenvolvimento material permite ocultar esse horror, maquiá-lo, transmutá-lo em beleza plástica. Para nossos intercessores a verdade da vida, sua fragilidade, sua efemeridade, sua proximidade com a morte aparece quase cotidianamente. Pois existe na nossa sociedade (de país emergente) a coexistência de tempos de desenvolvimento material bem díspares e mesmo potencialmente opostos. Com isso, não estamos querendo dizer que nossos intercessores têm uma maior consciência política, social ou mesmo existencial. Ou mesmo que essa consciência poderia se desenvolver com mais facilidade neste meio. Não é isso, não se trata disso.

Trata-se apenas de uma constatação, feita pelo diretor do filme, de que nossos intercessores estão em contato com a morte e com o horror da vida. A imagem da morte apareceu de modo recorrente nos discursos de todos os nossos intercessores. Como, por exemplo, quando a Carla nos conta um pouco sobre sua experiência no orfanato durante a infância: a imagem do irmão de criação enfiando “um vergalhão, um arame, na goela da garota.”. Quando o Ângelo nos conta seu pesadelo definindo-o como: “aquela coisa assim... meio monstruosa”, ou quando a Viviane nos relata seus pesadelos: “[...] com tiro, com morte, com briga. Só coisa ruim mesmo [...]”. Nossos intercessores vivem a vida onde os impulsos mais primitivos (primevos) estão “desencadeados”, e o horror e o absurdo do humano e da vida estão mais próximos da superfície, estão “visíveis”.

Constatamos que em todos estes casos “escapou-se” da morte, seja externa (física) ou interna (psíquica, mental). Mas ela (a morte) permanece sempre presente, pairando, ameaçando, jogando sombra, nas falas dos intercessores. Podemos mesmo afirmar que nossos intercessores são definidos pela proximidade com a morte. Uma proximidade, quase cotidiana em alguns casos, mas realmente constitutiva em todos os casos. Ou seja, constatamos que os indivíduos entregues ao labor, estão mais expostos à morte. Seja porque as tarefas realizadas por eles são tarefas perigosas e arriscadas, seja porque a baixa remuneração salarial não os permite manter a vida material com segurança.

Uma outra maneira de definir nossos intercessores – sem negar a definição de labor empregada por Hannah Arendt, mas desenvolvendo-a um pouco mais – seria dizer que são pessoas mais expostas à morte do que as outras pessoas que pertencem às camadas materialmente mais ricas da nossa sociedade. Assim, existe uma diferença potencial entre o diretor do projeto que pertence a uma classe social materialmente rica (segura) e seus interlocutores que estão entregues ao labor, e aos riscos destas atividades. Essa diferença potencial, geradora de contrastes, foi utilizada muitas vezes como motor dos encontros e dos diálogos. O diretor do projeto colocou-se diante de seu “outro” social. Uma ponta da nossa sociedade encontrou a outra para conversar.

Os intercessores são, em certo sentido, “sobreviventes”. Desse modo, uma outra maneira de definir um dos objetivos deste projeto – e complementando o que foi dito anteriormente sobre conhecer outros circuitos que o desejo (ou a pulsão de vida) encontra nos intercessores para sobreviver – seria saber como foi e é essa “fuga” da morte, como escapou-se (e escapa-se) a ela. Pois escapar à morte quer dizer preservar o desejo, a pulsão de vida. Deleuze percebe uma relação entre memória e morte.

Compreendamos que, para além de todos os lençóis da memória, há esse marulho que os agita, essa morte de dentro que forma um absoluto, e da qual renasce aquele que pôde escapar a ela. E aquele que escapa, que pode renascer, vai inexoravelmente no rumo de uma morte fora, que chega a ele como a outra face do absoluto. (DELEUZE, 1990a, p. 248).

A morte seria o limite extremo da memória, o impensado e o impensável, ao mesmo tempo, que existe a morte fora, na realidade, como o limite extremo da vida física, que é igualmente impensada e impensável. São as duas pontas extremas do absoluto, que entram em contato na membrana/memória.

De uma morte a outra são o dentro e o fora absolutos que entram em contato, um dentro mais profundo que todos os lençóis de passado, um fora mais longínquo que todas as camadas de realidade externa. (DELEUZE, 1990a, p. 249).

Todos nós estamos em relação com estas duas mortes, a interna (do dentro, psíquica) e a externa (da realidade, física). Mas, para nossos interlocutores, essa tensão é mais evidente, é mais presente; está na superfície, povoa os seus discursos. A criação da fala dos intercessores se constrói na tensão destas duas mortes. Podemos dizer que o próprio ato de falar já é um ato de resistência contra a morte. Falar é jorrar imagens dentro da vida, é externar sentido, personagens, cenários. O ato de fala como ato de resistência do corpo ameaçado, cansado. Corpo

dos homens e das mulheres do labor, corpo ruína, mal tratado pelas contingências, que encontra na fala um ponto de fuga, uma possibilidade de (re)criação.

“Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas: o ‘prenome’, e mesmo antes do prenome.” (DELEUZE, 1990a, p. 208). Constituir um discurso próprio supõe atingir um ponto aquém e além de todos os discursos “clichêizados” para, então, recompô-lo, retrabalhá-lo. Chegar na carne, atingir a carne, para como que recompor a trama de um tecido ou a pele de um corpo, para ativar o pensamento.

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. (DELEUZE, 1990a, p. 227).

O percurso dos diálogos com nossos interlocutores muitas vezes teve seu início a partir do físico (do corpo), da matéria pesada, para depois ir se direcionando para matérias mais rarefeitas, corpos mais sutis, imagens mais sutis. Como no caso do Seu Rodrigues, que inicia seu discurso contando o acidente fatal do qual ele escapou, as dificuldades do trabalho na construção civil, o cansaço do corpo, os riscos físicos reais desta profissão. Para depois falar da juventude na Paraíba, com a imagem dos cavalos, dos animais, da beleza local. Imagens plenas de vida e de força vital. Como se o corpo cansado e ameaçado fosse inflado (potencializado, fertilizado) por essas imagens. É o processo da fala (do pensamento) retomado seu papel primordial de motor da vida, reinventando um corpo, através de outras imagens.

4 OS ENCONTROS COM OS INTERCESSORES

Neste capítulo transcrevemos as conversas que foram realizadas com os intercessores. Cada um dos cinco encontros com os intercessores deu origem a uma hora e trinta minutos de gravação, num total de aproximadamente sete horas de material bruto. Posteriormente, esse áudio foi editado, de modo a reduzir sua duração para dez minutos. O áudio editado, que se encontra no filme, é reproduzimos aqui. Nosso intuito com esta transcrição é provocar mais um desdobramento desses encontros com os intercessores. Infelizmente, a música das vozes do intercessores, seus acentos característicos, seu ritmo e seu timbre pessoal, não podem ser transportados para o texto impresso. Este texto não é um substituto do áudio (som) do filme. Até mesmo porque o som no cinema, dentre outras coisas, tem o poder de transmitir a presença física dos corpos que são vistos nas imagens. Não temos esse efeito, assim como outras características que são produzidas exclusivamente pelo som, no texto impresso. Mas a transcrição nos dá a oportunidade de transportar esses encontros para o campo da literatura.

O filme, na forma da transcrição de seu áudio, se desloca para um novo meio, um novo território, com suas características próprias, a linguagem escrita. Essa é mais uma desterritorialização gerada pelo projeto. Por isso, também esta transcrição se encontra integrada no texto da presente dissertação. Pois acreditamos que a linguagem escrita (literatura), também seja um campo de expressão do pensamento, assim como o cinema e a filosofia. Ou seja, essa transposição do texto falado para a forma de texto escrito, vai permitir ao leitor (e espectador do filme) uma nova abordagem (nova visão, nova audição) desses encontros. Pois outros aspectos e outras imagens, portanto outras percepções e outros caminhos do pensamento, vão ser provocadas e produzidas neste novo território.

O texto, dentre outras características, é lido conforme o ritmo do leitor. Assim, nesse novo território podemos ter contato com estes diálogos numa outra temporalidade. Podemos ler um trecho e reler em seguida. Operação que é impossível com a exibição contínua do filme. Podemos também nos deter em algum

ponto determinado, quando alguma imagem do texto nos forçar a essa pausa para a reflexão. O tempo do texto é bastante diferente do tempo do filme. E, mesmo se parássemos o filme em pontos determinados para rever trechos, não teríamos a mesma experiência de ler os diálogos escritos. Pois na literatura estamos verdadeiramente em um outro meio. E apenas essa diferença do tempo e do ritmo de cada campo, dentre outras que poderiam ser levantadas sobre as especificidades de cada território, faz com que a percepção das imagens (e ideias) do discurso dos intercessores seja modificada em cada meio. Por isso, essa transcrição opera um outro desdobramento destes encontros. Ela não substitui a exibição do vídeo. Nem esta exibição anula as imagens próprias que a leitura do texto pode oferecer.

Os capítulos que seguem após a transcrição dos diálogos, vão analisar as formas plásticas do filme. É interessante podermos ler as falas dos intercessores antes de iniciarmos nossa análise das imagens sonoras produzidas pelo filme. Pois esta leitura pode amplificar (potencializar) a reflexão sobre as imagens produzidas pelo áudio do filme.

Apresentamos também, antes dos diálogos, as perguntas que deram origem aos discursos. Pois, antes dos encontros, no momento da feitura do roteiro do filme, criamos um questionário que serviu de base para o início das nossas conversas com os intercessores. Normalmente esses encontros, que duravam duas horas ou mais, começavam como uma “entrevista”, mas durante seu desenrolar, e conforme o diretor do filme aprofundava seu contato com o intercessor, a conversa tendia a se tornar mais informal e menos direcionada.

O movimento das perguntas está dividido em três partes: começa em assuntos sobre o trabalho (sobre a realidade concreta da vida dos intercessores), passa pela questão do lazer (sobre os momentos de não-trabalho, onde as ações dos intercessores podem ser desencadeadas), e no final nos aprofundamos em questões sobre os sonhos e a infância (provocando imagens da imaginação e da memória dos intercessores). Desse modo, as perguntas desenham um arco (dramático) que vai da vida atual e concreta (encadeada) para a vida “Interior” (desencadeada), mais íntima, que articula real e imaginário e permite aos intercessores criar imagens (personagens, corpos, situações).

Nos encontros o diretor do filme utilizava apenas um gravador de áudio (Tascam DR-100 MK II). A equipe era composta somente pelo diretor que realizou todas as etapas técnicas de captação do material (de áudio e vídeo). Durante as conversas queria-se um mínimo de intervenção de equipamentos técnicos ou de outras pessoas que pudessem distrair ou atrapalhar o encontro do diretor com seu intercessor. Visava-se, com isso, instaurar um situação de intimidade (de contato direto) entre o diretor e o intercessor. Somente após concluída a conversa era marcada a gravação das imagens, num outro dia.

Perguntas – Projeto intimidades

Primeira parte – Sobre o trabalho

- 1- Qual é seu nome e profissão?
- 2- Como você começou na sua profissão?
- 3- Por que você escolheu essa profissão? (Como você “chegou” nesta profissão?)
- 4- Há quanto tempo você trabalha nessa profissão?
- 5- Já trabalhou em outras coisas? Em quê?
- 6- Por que permaneceu nesse trabalho atual?
- 7- Você gosta do seu trabalho? Porque?
- 8- Fale uma coisa boa do seu trabalho. O que é bom (ou fácil) no seu trabalho?
- 9- Fale uma coisa que você não gosta no seu trabalho. O que é mais difícil (ou chato) no seu trabalho?
- 10- Como é o contato com os clientes? [Caso haja contato com clientes]
- 11- Se você pudesse mudar alguma coisa no seu trabalho, o que você mudaria?

- 12- Você trabalha quantas horas por dia? Quantos dias por semana? É cansativo?
- 13- Você gostaria de ter outro trabalho? Qual? Porque?
- 14- Onde você nasceu?
- 15- Qual é sua idade?
- 16- Com qual idade chegou ao Rio? Conta como foi a sua chegada ao Rio. [Caso o entrevistado não seja do Rio]
- 17- Você gosta de morar no Rio?
- 18- Como você imaginava o Rio antes de conhecê-lo?
- 19- Como o Rio apareceu de verdade para você?
- 20- Onde você mora?

Segunda parte – sobre o lazer

- 21- O que você gosta de fazer nos momentos de descanso (de folga)?
- 22- Você tem algum atividade de lazer?
- 23- Qual? [Nesta resposta cabe qualquer atividade: jogar bola, sinuca, cartas, etc. Ouvir música, cantar, dançar, tocar violão, cuidar de plantas ou animais, etc.]
- 24- Mostre um pouco dessa atividade (de lazer). [cantando / falando, caso seja possível mostrar apenas através do áudio]
- 25- O que você gosta nessa atividade? O que te faz praticá-la?
- 26- Você gostaria de viver dessa atividade?
- 27- Qual a importância dessa atividade na sua vida?
- 28- Em quais momentos você se dedica à essa atividade?
- 29- Se você tivesse mais tempo livre, o que você gostaria de fazer?

30- Como você se diverte?

Terceira parte – sobre os sonhos e a infância

31- Você se lembra dos seus sonhos? Você tem algum sonho que se repete?

32- Você sonha com o seu trabalho? Já sonhou que estava trabalhando? Como foi?

33- Me conte um sonho que você teve recentemente.

34- E pesadelo? Me conte um pesadelo que você teve recentemente.

35- Quais são os seus medos? (Você tem medo de quê?)

36- O que é a felicidade para você hoje?

37- Do que você brincava quando era criança?

38- O que você gostava de fazer quando era criança?

39- Qual trabalho (profissão) você sonhava em ter quando era criança?

40- Quais eram seus sonhos de criança?

41- Quais são os seus sonhos de adulto? Qual é o seu desejo atual?

42- Conte uma história (qualquer uma, que aconteceu ou inventada).

43- Você gostaria de me perguntar alguma coisa? Qualquer coisa, sobre mim ou sobre este meu trabalho (sobre a conversa, o filme)?

4.1 Encontro com Ângelo

Ângelo: Então, Ângelo do Nascimento Eduardo. Eu sou... é... trabalho na profissão de garçom, há... Hoje, na nova empresa mais ou menos um ano e meio.

Rodrigo: Dá para notar que você tem um sotaque, né. Você nasceu onde, Ângelo?

Ângelo: Então, eu nasci em Angola e já estou aqui no Brasil há dez anos. Então, e... tô em casa, né.

Rodrigo: E por que você decidiu vir pro Brasil?

Ângelo: Pra... primeiro pela... pela curiosidade de estar no Brasil. Todo mundo quando pensa no Brasil tem aquela impressão que vai conhecer aquelas loiraças, aquelas morenas gostosas, entendeu? Aquele povo meio maluco da cabeça. As mulheres, as pessoas, os cara todo doido e as mulheres doida, e tal, aquela vida que só é na ficção, entendeu?

Na ficção em pa... em termo, é uma vida que algumas pessoas tem o privilégio de viver. E a maioria não tem, né. Você só vai saber qual a vida real que todas as pessoas vivem quando você chega lá.

Rodrigo: Aqui, né?

Ângelo: Aqui. Aí...

Rodrigo: E, você imaginava uma coisa do Rio, né? Quando você chegou, correspondeu essa expectativa? Foi diferente? Como é que foi?

Ângelo: Sim, quando eu vim, quando eu me mudei pra cá, eu disse: “agora eu tô vindo para ficar”, né.

Rodrigo: Qual foi o ano?

Ângelo: Foi 2001, janeiro de 2001. 13 de janeiro de 2001. Dois dias depois eu completei 22 anos.

Rodrigo: Chegastes com 22 anos aqui?

Ângelo: É, 2 dias antes de eu completar 22 anos.

Rodrigo: Já comemorou aqui...

Ângelo: Já comemorei aqui, assim como, ai meu Deus... diferente, né. Me dei de presente uma viagem pro Brasil. Aí eu disse: "Tá tudo certo." Mas ao longo do tempo não foi nada tudo certo, né. Foi muitas vezes, foi uma merda total, mas ficou tudo bem. Depois que cheguei e tal, eu disse: "Caraca, agora é outra história. Já não tô passeando. Já não tô com dinheiro por andar por aí, poder gastar e tudo mais, que agora eu vou ficar aqui não sei quanto tempo."

Talvez um dia até possa desistir mas, aí, porra, não vim aqui pra desistir, então... Mas não sabia se eu também podia aguentar tanta pressão, né. Mas sabia que, vim pronto pra aguentar porrada. Aí vim e fiquei...

Rodrigo: Então, pra você é um desafio?

Ângelo: É um desafio que ainda não, não, não, já, já, tô em vantagem hoje. Tô ganhando. Ainda não, ainda não acabou a guerra, a batalha ainda não acabou, mas agora já estou em vantagem.

Rodrigo: Tá batendo mais do que tá apanhando?

Ângelo: Tô batendo mais do que tô apanhando. Tô batendo pa cacete.

Rodrigo: Isso é bom, né?

Ângelo: Tô batendo pa cacete. Daí tá tranquilo e tô indo e tô na... mas apanhei pra cacete também.

Rodrigo: No início?

Ângelo: É.

Rodrigo: Quê que era o pior?

Ângelo: Pô... pior... Teve vários piores.

Rodrigo: Fala dois.

Ângelo: A falta de... a saudade da família. E a ilegalidade, e você fica sem poder fazer o que você pode fazer porque você não tem direito de fazer.

Rodrigo: Não pode trabalhar.

Ângelo: Não pode trabalhar, não pode... você não pode nada, porra. Você pode acordar e se, e tá vivo aí. Então, mas fazer o que as pessoas normal fazem, você não pode. E, assim, sem você poder fazer porque tá ilegal, você ainda tem a falta das pessoas que você gosta, ama, e tudo mais, acostumou, cresceu tendo sempre do lado, então você se sente meio, nossa... tomando porrada de dois pensando que é cinco.

Nas morenas que eu encontrei pela vida acabei fazendo um filho, né. Então, aí, eu ganhei o direito de me legalizar. Então, daí foi melhorando mais e tal. Aí já legalizado, aí começou a minha vida social, assim, existente no lugar, entendeu? Porque até então eu não existia no lugar. Então, aí eu já me sinto mais realizado porque já estou fazendo uma coisa que realmente gosto, então, chega a ficar fácil de você fazer. Chega a ser legal fazer.

Rodrigo: O trabalho atual?

Ângelo: É. Mas é um trabalho muito bom de fazer.

Rodrigo: E aí... É bom de fazer por quê?

Ângelo: É bom por causa, por causa da diversidade das, de pessoas que apa... que você encontra ao longo do teu horário de trabalho. Você encontra pessoas com vários estilos de humor, entendeu?

Então, e... você fica que nem um camaleão, sai mudando de cor em cada passo que você dá. Aí, essa parte eu acho muito muito boa, entendeu? Você encontra pessoas de bem com a vida, podre de dinheiro, um ferrado, pensando nas dívidas, e você vai, passa na frente dele, e ele quer te matar. E, entendeu? E, estas coisas assim, entendeu? Essa diversidade de pessoas com humores diferentes.

Rodrigo: Essa coisa do camaleão que você falou parece a coisa de um ator, né?

Ângelo: Isso.

Rodrigo: Um ator que em cada lugar ele faz um papel diferente.

Ângelo: É. Isso é assim, tem um... tem um... tem um... O meu gerente diz que você tem que ser um ator, um palhaço. Você chega onde chega, você bota uma máscara e vai e entra no circo, entendeu? [risos]

O pior é que você se sente mesmo... cara... Um palhaço que o cara fica falando, te xingando, dando esporro e você: "Sim, senhor. Não, senhor. Tá tudo certo", sabe? Você, porra, nunca... e depois você sai daí, às vezes a mesa do lado viu você tomando uma surra aí desnecessária. E você igual um palhaço lá na frente do cara, e você com aquele humor como se nada tivesse acontecido, vai dá um carinho na outra mesa, ele olha e fala: "Esse filho da puta é um palhaço. Isso não vai pra lugar nenhum na vida", entendeu?

E você é simplesmente um artista. Um cara que entra todo dia pro palco pra dar o seu show. [risos] Entendeu?

Rodrigo: E você nunca pensou em ser ator mesmo, ator normal?

Ângelo: [risos] Não, ator já nasce. Acho que os caras já nascem, entendeu?

Rodrigo: E você não acha que, não acha que poderia seguir esse caminho?

Ângelo: Sei lá. Não... [risos] Acho que os caras já nascem, sabe? Os cara dali, os cara já vêm, aquele cara dali, aquele cara vai ser o cara. Aí o cara vai...

Rodrigo: Mas você é um pouco ator, né? Você é um pouco ator?

Ângelo: É, eu sou um pouco ator, porque se não for tô ferrado, entendeu.

Rodrigo: Mas alguma vez você sente raiva assim, já sentiu raiva mesmo de ficar realmente... porra! Quase perder o lado palhaço?

Ângelo: Já. Já. Já.

Rodrigo: E sonho dormindo? Tem algum sonho dormindo que você se lembra?

Ângelo: Porra. Há dias eu sonhei com a minha gerente. Foi uma merda. Aí eu sonhei com a minha gerente me dando um beijo e nós tivemos, assim, desde quando ela chegou, nós nunca, não nos dávamos muito bem, brigávamos muito, o tempo todo. Então, nunca fomos um casal. Se morássemos junto em casa ia, porra, ia ter muita porrada. [risos]

Aí, há dias eu sonhei que ela me deu um beijo. No dia, quando eu cheguei pra trabalhar, ela tava sem um dente. Incrível, muito sério. É. Ontem ela chegou tava sem dente, hoje ela chegou, ainda não vi ela. Não sei se ela já tá com dente. Foi um sonho meio doido, mas foi bom porque ela que me beijou. [risos]

Rodrigo: E tem pesadelo?

Ângelo: Tenho, também quando eu tô preocupado eu tenho pesadelo.

Rodrigo: Com o quê? Como é que é?

Ângelo: Sei lá, com... assim... Coisas ruins assim, acontecendo, sabe? Aquela... tipo, meio que... não sei se as pessoas têm esses... tem vezes que você, as vezes você tá preocupado, tá meio sem sono, preocupado principalmente. Aí você vai dormir, você tem a sensação que você tá no meio de um bolo acontecendo, sabe? Uma, aquela confusão, uma... numa velocidade tão forte.

Como se estivesse caindo no meio de um tambor rodando, e uma... e assim... eu prefiro ficar parado, acompanhando aquilo, que antes eu ficava com medo. Hoje eu fico acompanhando aquela viagem, aquela coisa assim... meio monstruosa. Eu fico: “Caralho, que merda. Tá acontecendo de novo aquela parada. Será que eu vou ficar maluco?” Não, mas isso é mesmo o estresse, é preocupação, eu acho. Então fica aquela... essa parada meio doida. É um pesadelo. Até hoje eu ando e não olho pra trás, sabe?

Rodrigo: Você anda e não olha pra trás?

Ângelo: Não. Quando eu ando, eu não olho pra trás. A não ser que você chame: “Ângelo!” Entendeu? Então, eu nunca fui de olhar pra trás. Então, até mesmo até pras merdas todas que já foram, que já aconteceram na vida. Então eu deixo passar. Eu costumo dizer: “ah, eu vou pra casa, sacudo a poeira. Tomo banho. Se não é do meu corpo não vai ficar aqui. Então, eu vou embora”. Ah, então, mas aconteceu. Que se foda. Já foi. Já aconteceu, não vou poder fazer nada, pô, entendeu? Então eu tenho essa coisa de não olhar pra trás quando ando.

Rodrigo: ham...

[Fim]

4.2 Encontro com Carla

Carla: Meu nome é Carla. Eu sou ascensorista.

Rodrigo: E você trabalha há quanto tempo como ascensorista?

Carla: Vai fazer 11 anos.

Rodrigo: E... Você gosta do seu trabalho atual?

Carla: Gosto.

Rodrigo: Por quê?

Carla: Todo serviço é pesado, mas eu acho que, entendeu? Não vou dizer que no elevador não cansa, cansa, entendeu? Ainda mais que a gente tem que aturar coisas, né? Mas...

Rodrigo: Tem que aturar o quê?

Carla: Ah porque assim, tem pessoas educadas e mal-educadas.

Rodrigo: Entendi.

Carla: Entendeu? Aí... tem gente, pessoas que entram, parece que você não tá sentada ali. Parece que eu não existo ali, entendeu? Pessoa entra, já mete a mão no botão. Eu já... já aconteceu, já aconteceu, entendeu? A pessoa, eu tô sentada, a pessoa entrar, não dá nem bom dia nem boa tarde ai meter a mão. Na hora que eu vi que a pessoa ia botar a mão, eu fui e botei a mão. Aí perguntei: "Qual o andar?". "Ah, é... é você que aperta?" Aí eu falei: "Se eu tô sentada aqui, né, é sinal que eu tô..." A pessoa é só pedir o andar que eu, o meu serviço é esse.

Rodrigo: Isso é chato?

Carla: Com certeza, né? Pensou, você tá na sua sala, entrar pedir uma informação, não dá um bom dia pra você? Acho que faz parte da educação, né? Ainda mais que a gente trabalha dentro de uma faculdade.

Rodrigo: É... você gostaria de ter outra profissão?

Carla: Eu gostaria, né? Quem não gosta de subir mais, né?

Rodrigo: E qual seria?

Carla: Olha só, se eu tivesse terminado os meus estudos, entendeu, que nem falavam: “Estuda!”. Se eu tivesse terminado meus estudo, eu sempre gostei, eu sempre tive vontade de fazer curso de enfermagem, entendeu? Sempre tive vontade. Sempre gostei, desde nova. Sempre gostei. Eu não sei por que, mas eu sempre gostei. Sempre gostei disso. Eu gosto de cuidar das pessoas.

Rodrigo: Mas de ascensorista você também tá cuidando das pessoas, né?

Carla: É, tô cuidando das pessoas, mas é diferente, né? Tô falando as pessoas, que no caso assim, as pessoas internadas, pessoas que ficam ali, entendeu? Ainda mais, principalmente idosos. Pessoas de idade. Sempre gosto. Sempre gostei.

Minha vó ficou internada no hospital, lá no Carlos Chagas, eu fiquei um mês no hospital direto com ela. Aí eu cuidava dela, aí cuidava sempre de uma pessoa, de um do lado também, assim que a família, né, ia pouco visitar e aí pedia pra eu dá uma olhadinha. Aí sempre cuidei. Sempre gostei. Sempre. Aí as pessoas sempre falavam: “Faz o curso. Você tem... gosta, né? Você tem paciência.”

Rodrigo: Você sonha muito, Carla, dormindo?

Carla: Quem não sonha, né? Eu sonho em ganhar na loteria. [risos] Sonho, sonho sim, eu sonho...

Rodrigo: E que sonho que... Me conta um sonho recente, assim, que você teve.

Carla: Bom, um sonho recente que eu tive, eu... não pode contar, né? Mas é um sonho bom.

Rodrigo: Um outro então.

Carla: [risos]

Rodrigo: Um outro mais... que pode contar.

Carla: Não... não. Eu... que que eu sonho. Eu sonho tanta coisa. Tem sonho que não pode falar. Já falei.

Rodrigo: Por quê?

Carla: [risos] Porque existe sonho que não pode falar, ué.

Rodrigo: Sonho que não pode falar...

Carla: São sonhos proibidos. [risos]

Rodrigo: Sonhos proibidos...

Carla: Sonhos proibidos.

Rodrigo: Você tem medo de quê, Carla?

Carla: Eu tenho medo de quê?

Rodrigo: É.

Carla: De morrer.

Rodrigo: Por quê?

Carla: Porque eu acho que eu tenho tanta vida pra frente ainda. Tanta vida, tanta coisa pra aproveitar.

Rodrigo: E...

Carla: 36 anos.

Rodrigo: Você tem?

Carla: 36 anos. Entendeu? Eu tenho. Tanta coisa, acho que eu tenho tanta coisa pra frente ainda, tanta coisa pra aprender também, né? Também tem meu filho. Eu quero ver meu filho, né, casar, se formar...

Rodrigo: E, Carla, como é... você quando era criança, você gostava de fazer o quê?

Carla: Eu acho que eu não tenho muita lembrança de quando eu era criança não.

Rodrigo: Não tem?

Carla: Não. Sei lá, porque eu acho que eu não... eu não sei como é que...eu acho que não... Eu acho que quando eu era pequena eu não aproveitei muito não.

Rodrigo: Não aproveitou?

Carla: Não... Porque eu morava com a minha mãe, entendeu? As minhas irmãs, os meus irmãos, cada um foi morar com um parente. A única que ficou com a minha mãe foi eu, entendeu?

Rodrigo: E como é que era...

Carla: E sofri bastante. Passei bastante necessidade.

Rodrigo: Necessidade de... material, assim?

Carla: É, de tudo. Não, como eu tô falando pra você. Eu não tenho muita lembrança da minha infância, mas eu lembro muito bem que eu cheguei ir pro colégio interno por causa dos meus dois irmãos, entendeu? Que eles eram muito pequenos, a minha mãe morava com um homem, com o pai deles que, um homem que bebia, que batia na minha mãe.

Aí, no caso esses dois era filho dele, né? Aí foi... foi... botou eles no colégio interno. Como o caçulinha não sabia falar direito, só quem entendia era eu, aí... eu fui junto com eles pro orfanato. Aí ficamo lá um bom tempo. Aí meu irmão, né, mais velho deles, né, esse era sempre mais... eles eram... eram perturbado, os dois. Eles eram perturbados. Aí o outro enfiou um vergalhão, um arame, na goela da garota. Muita coisa triste que a gente vivia lá, entendeu? Meu irmão chegou a pegar ferida na cabeça...

Eu acho que agora, eu acho que agora eu posso dizer que agora eu tô bem, entendeu? Mas infância...

Eu falei, eu nunca tive, né, oportunidade de ter um brinquedo, de ter nada, né? Então, é... o que que uma garota, uma criança, uma adolescente sempre gostaria de... Agora não, porque as adolescentes agora tudo tão querendo namorar, né? Mas antes, no caso, quando é mais nova que quê quer? Boneca, né, de ter, aquela coisa. Então, eu sempre, eu sempre tive vontade de ter bonecas. E eu nunca tive boneca. Eu brincava sempre com os brinquedo das minhas primas, entendeu? Mas era delas... né?

Aí, é... o que que eu fiz? Quando eu comecei a trabalhar, né, de carteira assinada essa coisa, eu trabalha até de limpeza, aí o que eu fiz? Quando eu recebi, eu fui no merca... na loja, aí eu fui, comprei duas bonecas da Barbie. Eu sempre tive vontade de ter uma boneca. Eu nunca tive boneca! Aí eu comprei uma boneca da Barbie pra mim brinca.

Rodrigo: E quanto anos você tinha?

Carla: Ah... eu tinha... eu acho que eu tinha uns vinte e pouco, cara. Eu tinha vinte e poucos anos. [risos] Eu comprei a boneca pra mim brincar, pra mim, entendeu? Botar lá... no... esses ursinhos, ursos, fiz uma prateleira assim no meu quarto, fiz uma prateleira. Aí eu comecei comprar ursinho de pelúcia, né, ursinho de pelúcia. Aí eu ganhei um desse tamanho, comecei, ganhava, juntava, guardava, depois botei, fiz uma prateleira, e botei todos eles lá. Acho que era um sonho de toda menina ter um quarto, né, todo bonitinho, decorado.

Como eu não tive oportunidade de ter isso em criança, aí eu fiz isso depois de adulto, entendeu? Antes de morar com esse rapaz, que eu vivi com ele seis anos. Aí eu fui, enfeitei meu quarto todinho na parte das prateleira, botava o urso, botei os ursos e botei as duas bonecas da Barbie enfeitando. E na minha cama, né, eu botei, botava alguns assim também pra enfeitar.

Aí depois que eu fui morar com ele, não. Aí ele achava, começou a implicar com os meus ursinhos, né? Porque toda que vez que ele ia dormir tinha que tirar os ursos todo da cama, né, quando acordava forrava, arrumava tudinho. Aí ele diz: "Isso é coisa de criança, que não sei o quê, não sei o que lá". Começou a falar. Aí depois, né, foi... né, amadurecendo mais, ai eu fui peguei meus urso todinho botei numa bolsa, dei pra minha sobrinha. A boneca também. [risos]

Rodrigo: A Barbie também?

Carla: A Barbie também. Eu fazia até roupinha pra elas. Fazia, [risos] eu cortava, assim, vamo supor, blusa assim, né, que não servia mais, cortava... cortava, aí riscava assim com a caneta. Aí cortava tudo assim, aí depois costurava tudinho e fazia. Fazia vestido. Fazia calça. Fazia uma porção de coisa. Penteava cabelo. Fazia penteado. Muito engraçado...

Rodrigo: Então você brincava. Brincou, né?

Carla: [risos] Brincava, mas isso só quando, no caso, é claro, não tinha mais nada pra fazer, aí a noite assim eu ficava lá no quarto lá. Ficava brincando.

Rodrigo: Sozinha?

Carla: Sozinha. Quem ia querer brincar, né, de boneca? Acho que depois que, né, realizei meu sonho, matei minha vontade, tudo. Depois que eu fui morar com ele, tudo, aí eu fui e dei... Aí eu fui brincar de casinha. [risos]

Ai meu filho de vez em quando fica assim: “Mãe, você não teve infância, não?” Aí eu falo: “Não”. [riso]

Mas uma coisa eu digo, eu não sinto falta do passado. Entendeu? Sinto falta das coisas boas que já aconteceram, mas as coisas ruins que aconteceu eu esqueço.

[Fim]

4.3 Encontro com *Seu Rodrigues*

Rodrigues: Meu nome é Rodrigues Soares Pinto. E a profissão, de vigia.

Rodrigo: E, conta então, como é que você chegou nessa profissão, senhor Rodrigues? Como é que foi que você começou?

Rodrigues: Eu comecei trabalhar na obra, depois eles acharam que eu que tinha jeito de... de trabalhar... de trabalhar na vigia, pra olhar o edifício, o prédio, que era obra ainda nessa época, aí então, me chamaram, me botou, eu fui. E, aí fiquei de vigia muito tempo, depois fui trabalhar de pedreiro, de estucador.

Rodrigo: Estucador é o quê?

Rodrigues: Estucador é esse que faz... emboça por fora do edifício em cima daquele Jahul. Então, eu tava trabalhando no Jahul, lá na Praça XV, na rua da Quitanda, rebentou um cabo daquele, desceu o pessoal. Eu me agarrei num fio, naquele cabo de aço, fiquei lá agarrado, eu e mais dois. E três desceram direto, lá do décimo andar. Cá embaixo, no chão.

Rodrigo: Morreu?

Rodrigues: Tu acha que batendo de lá de cima em baixo, ficou uns pedacinho. E a gente fiquemo lá agarrado. As mão queimava como fogo. E a gente agarrado lá. Aí o pessoal correram por dentro, jogaram corda, laçaram, puxaram... Aí tiraram a gente pra dentro da obra. Aí pronto, os outro tava lá por baixo já os outro já cuidando deles. Aí foi eu deixei, eu digo: "Eu não trabalho mais nessa merda não."

Rodrigo: Vamos encostar essa porta aqui, que tá tendo barulho. E essa história foi quando, senhor Rodrigues? Essa queda do edifício?

Rodrigues: Foi em 1953.

Rodrigo: O senhor tinha quantos anos?

Rodrigues: Dezoito.

Rodrigo: E quando o senhor chegou no Rio, qual foi o primeiro trabalho que o senhor teve?

Rodrigues: O primeiro trabalho, eu trabalhei na praia do Flamengo. Na obra. Trabalhei lá, trabalhei um mês. Daí eu digo... de não guentar. A gente pegava saco de cimento de cinquenta quilo em baixo pra levar com oito andar na cabeça.

Rodrigo: Não tinha elevador?

Rodrigues: Não, tinha nada. Era difícil. Tinha uma prancha velha, só vivia enguiçada. Né? Daí eu digo: "Não." Aí trabalhei um mês, recebi meu dinheiro, né. Durante um mês, a gente recebia por semana, durante um mês arrumei 500 mil réis. Naquela época era muito dinheiro.

Rodrigo: O que você fez com esse dinheiro?

Rodrigues: Aí eu digo: "Bom, esse dinheiro vou guardar".

Rodrigo: E, aí o senhor nasceu em qual cidade?

Rodrigues: Eu nasci na cidade de Serra Branca.

Rodrigo: Fica onde?

Rodrigues: Em... na Paraíba, de Campina Grande acima. De Campina pra cima tem Boa Vista, tem São João do Cariri, Serra Branca.

Rodrigo: E da época que o senhor era criança, qual é a lembrança que o senhor tem mais... O senhor brincava de que nessa época?

Rodrigues: Que eu brincava?

Rodrigo: É. O senhor brincava? Que que você fazia? Você lembra?

Rodrigues: A gente brincava... de se esconder, de correr em cavalo de pau. Sabe o que é cavalo de pau? Aquela vara, nego botava um cordão assim na frente, como que fosse um... uma, um freio.

Rodrigo: Uma rédea, né?

Rodrigues: É, uma rédea. E montava e saía seis, oito criança. Correndo por dentro daquelas pedra. Tudo doido, né.

Rodrigo: Gritando?

Rodrigues: É. Gritando: “Pega ele. Pega o outro. Pego o...” . Um ficava... corria como que fosse um boi e os outros corria atrás pra pegar.

Rodrigo: E quando você chegou aqui no Rio, qual era a coisa que você mais gostava daqui? Porque era diferente do... da cidade onde o senhor nasceu, né?

Rodrigues: É. Justo. Eu gostava aqui de ir ao cinema.

Rodrigo: Ah é?

Rodrigues: É. Sempre fui ao cinema. Ia naquele lá da, da... junto da Senador Dantas.

Rodrigo: Da da Cinelândia?

Rodrigues: É. E fui muito naquele, e... No de Copacabana. Eu sempre ia. Onde tinha filme bom, eu tava lá.

Rodrigo: E que tipo de filme o senhor gostava mais?

Rodrigues: É, qualquer filme... Filme de guerra eu adorava.

Rodrigo: Por quê?

Rodrigues: Eu não sei. Eu achava bonito. “Pei! Pei! Pei! Pei!” Tinha nêgo que chega a se deitá com medo, né?

Rodrigo: Da explosão?

Rodrigues: É, não, dos tiro.

Rodrigo: Dos tiros?

Rodrigues: Quando nêgo “pah!”, eu digo: “Lá vem.” O cara se deitava, mas a gente ria pra danar. Tinha uns caras bobo que vinha da roça. A gente já tava mais por dentro, aí falava com os outro, com os colega que ia com a gente, eu digo: “Fulano, tu vai rir muito. Porque quando começar o filme, aquele cara, eu vou assustar aquele cara”. Disse, não faz besteira não. Aí quando tava... começou o filme, né? Aí, “ai!” e “bum!”... “Pei! Pei!”, “vixi nossa senhora!”, aí quando eu me deitava, o cara “pow!”, se esparramava no chão. [risos] Mas o pessoal ria que tava por perto e eu ficava bem sério, olhando...

Rodrigo: E seu Rodrigues, o senhor tem algum sonho que você tem que repete? Algum sonho repetitivo, assim?

Rodrigues: Tem não. Às vez eu sonho com negócio de, de... negócio de trabalho, de lutar com bicho, né. Sonho às vezes puxando uns cavalo lá pra bebida ou às vezes tangendo as vaca. Só assim, essas bobagem. Num sonho... tem gente que sonha cada sonha e diz: “Ave Maria. Sonhei um sonho que não sei o quê”, eu digo: “Não. Eu não sonho não”. “Você sonhou com quê Rodrigues?” Eu digo: “Eu sonhei essa noite puxando uns cavalo, não tinha cavalo aqui”. Aí eles ficam rindo. Besteira.

Rodrigo: Mas deve ser bonito isso, né?

Rodrigues: É, mas, é... é bonito, mas a gente fica naquela impressão, diz assim, poxa, que tempo bom aquele. Vim pra cá, terminei perdendo tudo, né? E, assim vai, né?

Rodrigo: Mas o senhor tem essa impressão de que perdeu o que ficou lá?

Rodrigues: É lógico. Perdeu porque a gente... Por exemplo, se você já teve uma época de, vamo supor, de namoro ou disso, daquilo outro, uma época boa, né, que você era feliz, fazia e acontecia, e tal, vira e mexe, depois acabou, você fica sentido e com aquilo você fica na lembrança. Nunca esquece. Poxa, mas naquele tempo eu namorei com fulana, a gente ia pra tal lugar, ia pra isso, pra aquilo outro, que menina boa e tal, aí... Você fica com aquilo na cabeça. Lembra disso, e aquilo no mesmo instante passa e pronto. Você vai pro trabalho, ou vai fazer uma coisa, vai fazer outra e aí acabou. A mesma coisa é a gente... sonhava lá no Norte.

Rodrigo: Uma coisa boa que já passou, né?

Rodrigues: É, coisa boa que já passou.

Rodrigo: Mas fica alguma coisa?

Rodrigues: Fica alguma coisa. Nunca a gente esquece tudo.

Rodrigo: E como é que era lá nessa época?

Rodrigues: Lá era muito bom. Por exemplo, a gente foi criado andando a cavalo. Os burro, tinha os cavalo. Ia pra um lado, ia pra outro. Sai de noite pra namorar na casa das prima, distanzinha, como daqui no Flamengo, mais ou menos, né?

Rodrigo: Ia a cavalo?

Rodrigues: Ia a cavalo. Dois, três. E tinha o cara que tocava o fole. Aí tocava aquele, e tal, a gente ia pra lá. As meninas tava por lá e a gente tava lá. Namorando e tal, uma coisa e outra. Até dez e meia, onze hora. Aí a mãe fazia: “shu!” [assobio]. “Cabou! Todo mundo pra cama.” E a gente, ó, metia o pé na rua. [risos] Ia embora. Sempre a gente... toda noite ia. Ia pra uma casa, ia pra outra. Eu namorava com uma, a velha não queria. Que eu era muito bagunceiro.

Rodrigo: Você?

Rodrigues: É, ela dizia... Então, ela tirou pra casa do avô, que era como daqui em Caxias.

Rodrigo: Longe.

Rodrigues: Longe... E eu vinha toda noite pra lá. Selava o burro, cinco hora da tarde e rapava. Quando dava sete hora eu tava lá. E o velho lá, o avô dela, não queria também, que é por causa da velha, que botava... Aí o avô ficava por lá, por perto da casa, quando o avô ia deitar, ela na janela fazia isso... Aí eu saia, a gente ficava do lado da casa.

Ela tinha um tio, que ficava olhando, tocando sanfona, mas era cego. E a gente ficava lá e tal, e ele num ligava, né. Aí ele chama-se Bôca. Aí ela dizia “Bôca, o Rodrigues tá aí? Vou conversar com ele. Ta?” Vai tocando aí... e a gente ficava lá até meia-noite, uma hora. Ia pra casa, chegava em casa duas hora, duas e pouco. Deitava, quatro hora tinha que tá em pé pra tirar o leite, né?

Rodrigo: Tirar o leite da vaca?

Rodrigues: Tirar o leite das vaca...

[Fim]

4.4 Encontro com Viviane

Viviane: Meu nome é Viviane. Eu trabalho na noite como garota de programa. Faz cinco anos que eu trabalho na noite.

Rodrigo: E qual a sua idade hoje?

Viviane: Vinte e seis, vinte e seis anos.

Rodrigo: Uhum. Você já trabalhou em outras coisas?

Viviane: Já! Eu já fui recepcionista de uma clínica particular.

Rodrigo: Quanto tempo?

Viviane: Trabalhei dois anos lá. Isso foi quando, na época que eu era casada. Foi antes de eu entrar pra essa vida. Eu trabalhei numa floricultura como atendente.

Rodrigo: Era legal?

Viviane: Era legal. Lá no Méier. Depois eu trabalhei num consultório no Leblon. Eu trabalhei pra caramba. Trabalhei num shopping, no Norte shopping.

Rodrigo: Vendedora?

Viviane: Vendedora de loja. É... deixa eu ver... Trabalhei num bar como caixa. No Méier também. É, acho que foram só esses que eu trabalhei nesse meio-tempo.

Rodrigo: E, aí por que você saiu desse...

Viviane: Só que nunca dá certo, porque eu, eu sou... eu não tenho papa na língua, meu... Meu pavio é muito curto. Aí eu não aceito a pessoa querer me humilhar, me esculachar no ambiente de trabalho. Ainda mais na frente dos outro. Eu acho que se você comete um erro, eu acho que pessoa tem que chegar em cima

de você, trocar uma ideia, né, levar um papo, do que chegar e querer te humilhar na frente dos outros. Eu não aceito isso, então, na maioria das vezes foram esses os motivos, foi esse motivo que eu saí...

Rodrigo: Quem, os chefes...

Viviane: Chutei, chutei o balde e fui embora. Não quis nem saber de nada. Porque eu tô ali porque eu queria arrumar um emprego digno. Só que eu não preciso passar por isso não.

Rodrigo: E nesse trabalho que você faz hoje não tem esse tipo de problema?

Viviane: Até tem, só que, se o cara vinhe querendo humilhar, querendo sacanear ou querendo esculachar, eu vou pegar a minha bolsa e vou sair andando. Eu não quero saber. Oh, eu já chego no lugar, chego no hotel, no apartamento, já cobro adiantado. Se o cara fica de graça, eu vou embora. E se ele vier de caô eu chamo a polícia e não quero nem saber.

Como várias vezes já aconteceu comigo. Não vai tirar onda comigo só porque eu sou garota de programa, que eu trabalho na noite, não. Porque eu sou um ser humano como qualquer um, entendeu, então tem que me respeitar, porque eu respeito todo mundo.

Rodrigo: E qual... é... e você gosta do seu trabalho?

Viviane: Olha, falar a verdade pra você, eu não gosto. Eu tô porque eu preciso. Eu tô ali, tipo assim, não é que eu não gosto, eu não gosto nem não gosto. Eu, tipo, tô ali tranquila, já tô acostumada com essa situação. Pra mim tanto faz como tanto fez. O homem que eu pego, é tudo a mesma coisa. É, ir lá, botou a camisinha, transou, fez o que tinha que fazer, cabou, cabou, vou embora. Tipo, é uma coisa natural já. Depois desses anos todos que eu tô aqui, então, acho que é uma coisa já natural.

Mas como muitas garotas de programas falam que tão por prazer, tão porque gostam muito de sexo. Eu não, eu não sou satisfeita com essa vida. Por isso que eu

tô estudando... eu tô estudando. Vou começar meu curso esse ano, ano que vem agora e... pra ter um futuro melhor, um futuro mais digno, um futuro mais tranquilo.

Rodrigo: Tá estudando o quê?

Viviane: Não, eu tô terminando o segundo grau, que eu não... eu parei de estudar na sexta série. Eu parei de estudar com onze anos eu acho... doze. Na sexta série. Então... eu tô já há dois anos fazendo supletivo.

Rodrigo: E alguma vez você já foi agredida nesse trabalho?

Viviane: Já... uma vez só, graças a Deus. Tipo assim, eu sei que eu tô fazendo coisa errada, mas eu peço muita proteção de Deus na minha vida. E, e...

Rodrigo: Por que você tá fazendo coisa errada?

Viviane: Ah, eu acho que isso não é do agrado de Deus.

Rodrigo: Você acha isso?

Viviane: Eu acho que não é do agrado dele. Sendo que eu acho que mesmo não sendo, é... ele me protege sempre, porque... É difícil acontecer coisas ruins comigo, como acontece com muitas... todas as meninas que eu conheço lá, aonde eu trabalho, é... já aconteceu coisas terríveis... terríveis com elas.

Rodrigo: Tipo o quê?

Viviane: Ah, tipo o homem levar pro matagal. É... espancar. Comer sem camisinha. Transar sem camisinha. Isso é terrível! Porque você não sabe qual é a do cara!

Rodrigo: E você é uma pessoa religiosa?

Viviane: Eu sou. Eu sou. Minha mãe é evangélica. E... eu cresci indo na igreja com ela e frequento até hoje, de vez em quando eu vou, recebo uma oração, que eu acho bom. Fico mais leve. Fico mais tranquila.

Rodrigo: E a sua família sabe o em que você trabalha?

Viviane: Não... Olha, minha mãe sabe, mas ela não aceita não. Ela respeita, tipo, eu sou adulta, ela não fica me incriminando. Mas eu vejo pela cara dela que não, ela não tá satisfeita com essa situação.

Já o meu pai, ele não sabe. Pra ele eu trabalho como garçomete e... Se ele soubesse, ele não ia aceitar nunca. Ia querer me arrancar daqui pelos cabelo. Ele não sabe. Meus irmãos, meu irmão homem não sabe. Minha irmã mulher sabe. Tenho uma irmã de vinte e três e um irmão de vinte e oito. Ele não sabe e a minha irmã sabe. Só as mulheres da família sabem, os homens não. [risos]

Rodrigo: Quando você era criança você tinha algum sonho de alguma profissão?

Viviane: Eu tinha! Eu queria ser marinheira. Minha mãe falava que eu ia ser linda, uma morena linda de branco. [risos] Eu cresci com esse sonho, mas... aconteceu tanta coisa difícil na vida que... foi...

Rodrigo: E por que você queria ser marinheira?

Viviane: Porque minha mãe que botava isso na minha cabeça, que eu ia, que eu era... Eu parecia uma boneca quando eu era criança, aí ela falava que eu ficar linda de branco. Uma morena, uma mulata de branco, lá no barco e tal. Ia tirar onda. [risos] Entendeu?

Rodrigo: Mas você como criança você gostou desse sonho?

Viviane: Eu gostei! Eu sonhei com isso até a minha adolescência. Mas aí pela situação da vida eu esqueci isso. Saiu da minha cabeça. Mas até eu adolescente, até eu terminar... Enquanto eu tava estudando, eu estudava pra isso!

Sempre fui muito boa aluna porque a minha mãe falava: “Se você quiser ser, você tem que estudar pra isso. Você tem que estudar muito, tem que ser muito inteligente, tal”. Até eu parar de estudar eu queria ser; depois que eu larguei a escola, na adolescência, aí esqueci desse sonho.

Rodrigo: Você se lembra dos seus sonhos que você tem dormindo?

Viviane: Não...

Rodrigo: Não?

Viviane: Não lembro. [risos] Às vezes eu lembro, mas quando eu lembro é sempre sonho ruim.

Rodrigo: Ah é?

Viviane: É.

Rodrigo: Qual, como, que tipo?

Viviane: Ah, tipo... é... com tiro, com morte, com briga. Só coisa ruim mesmo quando eu lembro. Eu acho que eu não sonho. Difícil eu sonhar, mas quando eu sonho é coisa ruim, não sei por quê.

Rodrigo: Entendi. Você sonha às vezes com o seu trabalho?

Viviane: Não...

Rodrigo: E pesadelo? Isso é meio pesadelo né?

Viviane: Eu, só tenho pesadelo. [risos] Eu só sonho coisa ruim. Eu acordo assustada. Mas é difícil acontecer. Quando acontece é tipo uma vez na semana.

Rodrigo: Uhum. Aí geralmente é tiro, é alguma coisa assim, né?

Viviane: É! É coisa com sangue. É sempre alguma coisa com sangue. É assustador... E a minha vida é tão tranquila. Eu não sei por que eu tenho esses sonhos estranhos...

Rodrigo: Vou pedir pra você contar uma história. Uma história. Pode ser uma história que aconteceu, uma história de invenção. Uma história. Conta uma história pra mim.

Viviane: Vou contar uma história pra você.

Rodrigo: Tá.

Viviane: Quando meu pai separou da minha mãe, a gente morava numa casa de madeira, num barraco que fala, eu, meus irmãos e minha mãe. Minha mãe saiu de casa pra trabalhar à noite, deixou...

Rodrigo: Ela fazia o quê?

Viviane: Eu não lembro, eu era criança. Eu era muito criança quando a minha mãe separou do meu pai. Aí minha mãe saiu pra trabalhar e deixou a gente lá. Sendo nisso, acabou a luz... Isso é verdade mesmo, acabou a luz. [som de toque de telefone celular] Deixa eu desligar aqui rapidinho...

Rodrigo: Tá.

[som de toque de telefone celular]

Viviane: Acabou a luz, nós ligamos uma vela, numa casinha de brinquedo do McDonald's na época, botamo em cima de uma mesa, numa cadeira de madeira e fomos dormir.

Quando nós acordamos, a casa tava toda pegando fogo. Isso foi uma situação muito marcante na minha vida, porque foi muito desesperador... [som de toque de telefone celular]

Porque a gente tava trancada dentro de casa, a gente tava trancada dentro de casa e a gente não tinha pra onde sair. Então, sorte da gente que os barracos eram todos colados um no outro. A gente muito desesperada. Eu fui queimada, meus irmão foi queimado. A nossa sorte foi que um vizinho, na hora do desespero, escalou o beco e, tinha uma janelinha, e puxou a gente pela janela. Aquilo foi desesperador.

Eu lembrei disso não sei por que agora. Porque eu não lembrava disso há muitos anos.

[Fim]

4.5 Encontro com Jonh Lenno

Jonh Lenno: Jonh Lenno. Trabalho num pizzaria. Sou masseiro.

Rodrigo: E o que você faz exatamente como masseiro?

Jonh Lenno: Eu, o que eu faço mais assim no meu dia a dia é mais recheiar pizza, fornear, passar pro cliente. Abro massa, mas nem tanto, né. Tem um rapaz lá que fica responsável, fica abrindo massa. Eu fico mais recheando, fazendo o serviço do pizzaiolo, e forneando e passando pro cliente.

Rodrigo: E essa pizzaria tem uma coisa diferente que ela fica dentro de um supermercado.

Jonh Lenno: Dentro do supermercado.

Rodrigo: Você gosta de trabalhar com alimento, com comida? Fazendo assim a...

Jonh Lenno: Eu gosto... Assim, gosto, só que tem uma hora que é estressante, enche o saco.

Rodrigo: Por quê?

Jonh Lenno: Porque, assim, vamos dizer assim, quando o trabalho ele é valorizado, né, você se interessa mais. É legal trabalhar com alimento, é legal você fazer alguma coisa pro cliente, o cliente vim te falar que tava bom... Mas eu, o que eu queria fazer mesmo era estudar teatro.

Rodrigo: Estudar teatro?

Jonh Lenno: Estudar teatro. Mas aí... Tô trabalhando, né, pretendo usar, né, o que eu ganho nesse trabalho pra poder futuramente investir, estudar teatro.

Rodrigo: E, estudar teatro pra ator?

Jonh Lenno: Pra ator.

Rodrigo: Seu sonho é...

Jonh Lenno: Ser ator.

Rodrigo: Ser ator. Qual é a sua idade, Jonh?

Jonh Lenno: Vinte e dois anos.

Rodrigo: Você nasceu onde?

Jonh Lenno: Nasci na Paraíba.

Rodrigo: Ah, você nasceu na Paraíba? Você veio pro Rio com... quando?

Jonh Lenno: Com nove anos.

Rodrigo: Com nove anos.. só... com a família?

Jonh Lenno: É, minha mãe já tava aqui já, né. Ela veio primeiro que eu. Aí quando a minha mãe veio pro Rio, minha mãe não tinha condições pra me trazer. Só dava pra trazer só a minha irmã. Aí acabou me deixando com os meus avós.

Aí depois quase de um ano minha tia viajou pra cá, aí eu não aguentava mais ficar lá. Meus avós não aguentava mais ficar comigo, só vivia chorando, aí me trouxe.

Rodrigo: E quando você veio pro Rio na verdade você era muito... nove anos é criança.

Jonh Lenno: Criança.

Rodrigo: Você tinha alguma imagem do Rio, alguma coisa você imaginava como é que ia ser aqui?

Jonh Lenno: Ah, pelo que eu via pela televisão achava deslumbrante, né. O Rio de Janeiro que só mostra a cidade, né. Tipo, novela, mostrando a cidade. Então eu imaginava, nossa, uma maravilha o Rio de Janeiro.

Rodrigo: E depois você chegou aqui, qual foi a sua... como é que foi assim?

Jonh Lenno: Bom, achei muito estranho, né? Achei muito estranho porque eu queria ver as praias. [risos] Eu queria ver a cidade, então eu não vi a cidade. Falei assim... aí depois eu fui entender que tem a parte da cidade, e tem as partes que não é a cidade. Então eu entendi que aquela área onde eu tava não era parte da cidade. Mas que eu ia ver, qualquer dia eu ia ver a parte da cidade, então... esperei.

Rodrigo: E isso que você tá chamando a parte da cidade é a...

Jonh Lenno: Tipo a Zona Sul, tipo Leblon, Copacabana...

Rodrigo: As praias, né?

Jonh Lenno: As praias. E demorou muito eu ver a parte da cidade. Eu só vim ver a parte da cidade com 18 ano.

Rodrigo: É mesmo? Chegou com nove e só foi ver...

Jonh Lenno: Com 18 anos. Quando eu vim trabalhar na Zona Sul. Eu não conhecia a parte da cidade.

Rodrigo: Você ficou então...

Jonh Lenno: Eu conhecia só a área de Caxias. A parte da cidade, assim do Rio, né. A cidade maravilhosa, as praias, eu não conhecia.

Rodrigo: Entendi. E na Paraíba, John, qual a cidade era que você morava?

Jonh Lenno: Eu morava no interior, próximo... Eu não sei se você conhece por nome, Guarabira. É o interior. O interior. Mas, nossa, quando eu vim pra cá é como, tipo assim, tivesse saído de uma gaiola, sabe?

Rodrigo: E o trabalho lá era mais pesado do que aqui?

Jonh Lenno: O trabalho de lá... no interior?

Rodrigo: Isso.

Jonh Lenno: Bem mais pesado. Meu avô ele cuida de boi até hoje, ele tem bois, cavalos... né... E, é pesado, sim. Plantações de abacaxi gigantescas, grande... Plantações de aipim, que lá é que se chama macaxeira, aipim. Plantações de feijão. Então, é, não é fácil... Pra você plantar a semente de feijão naquele sol quente, que lá faz muito sol quente, aquele pano na cabeça.

Então, eu nunca me via fazendo aquilo. Meu avô, ele me levava pra... [risos] Quando ele ia plantar feijão ele me levava e eu não gostava. Eu ficava lá fatigado, querendo sair de lá. Falando assim: "Ai que coisa chata!". Ai tinha uma... Ai eles pensava que eu ia trabalha lá, né, e falava: "Ah, quando você cresce você vai trabalhar". E eles queria me ensinar já pra mim, né, de pequenininho ir aprendendo, mas só que eu nunca me interessei por boi, nunca me interessei por cavalo, nunca me interessei por nada que eles tinham lá.

Minha ideia era outra, entendeu? Era fazer outras coisa, não... Apesar de que eu não tinha noção do que eu ia fazer, mas minha intenção não era trabalhar na roça.

Eu, ano passado eu fui lá em janeiro. Aí eu vi um amigo meu, um colega meu, que a gente estudava, brincava junto quando era pequeno. E me deu muita pena dele porque... Ele passou assim num caminhão, o caminhão tava cheio de abacaxi, cheio de abacaxi. Aí ele tava em cima, numa lona, em cima.

Aí eu fui cumprimentar ele, falar com ele, que tinha muito anos, tinha cinco anos que eu não tinha voltado lá. Aí eu fui cumprimentar ele, apertei a mãe dele, a

mão dele superáspera, muito grossa, sabe? Mão muito calo e muito áspera devido aos abacaxi que fura a mão. Já tá até acostumado, coitado.

Aí pergunta assim pra mim: se é bom o Rio de Janeiro. Eu falei assim: “É... mas não é lá essas coisas também não.” Eu falei: “Ah, é aquilo que você vê na televisão, tanto a parte boa quanto a parte ruim”. [risos]

Entendeu? Só que não é tão bom assim, entendeu? “É bom pra quem tem dinheiro”. Eu falei pra ele: “Rio de Janeiro é bom pra quem tem dinheiro... É bom.”

Rodrigo: E quando você tava lá, morava lá, ainda não conhecia o Rio, qual era...Você falou: “Ah, eu não queria nada com boi, com cavalo.” E aí você... que que te interessava?

Jonh Lenno: Como eu era muito pequeno, eu não pensava em trabalhar. Eu tinha... Eu falava que queria ser cantor, né. Quando era pequenininho, eu falava que eu queria ser cantor.

Jonh Lenno:

[cantando]

“Deus do impossível

Não desistiu de mim

Sua destra me sustenta

E me faz prevalecer

O Deus do impossível

Não desistiu de mim

Sua destra me sustenta

E me faz prevalecer

O Deus do impossível...”

Rodrigo: E seu nome é... seu nome é Jonh Lenno.

Jonh Lenno: Jonh Lenno. [riso]

Rodrigo: E... Qual é a história desse nome, assim? Por que que a sua mãe... foi a sua mãe...

Jonh Lenno: A minha mãe. A história eu não, eu nunca entrei em detalhe com ela, mas eu falei assim: "Jonh Lenno, mãe? Mãe, a senhora gostava do John Lennon?" Eu cheguei perguntei assim pra ela. Ela falou, "gostava".

Falei: "Nossa, a senhora na Paraíba, na roça, gostava de John Lennon?" Eu falei pra ela. Ela: "Eu gostava John. Na época era muito sucesso, né? Um excelente cantor." Então quando ela teve, quando teve o ultimo, né, que sou eu, o caçula, por ela gostar tanto de John Lennon, que ela falou que gostava muito de John Lennon, gostava das músicas de John Lennon. Aí ela falou que resolveu colocar meu nome Jonh Lenno.

Rodrigo: Mas você gosta de ter esse nome?

Jonh Lenno: Gosto. E eu fico pensando assim: "Nossa, eu tenho vontade de ser cantor e meu nome é Jonh Lenno." Como é que isso seria? [riso] Fico pensando, no John Lennon brasileiro. Fico pensando...

Rodrigo: E sonho dormindo? Você sonha com o que geralmente?

Jonh Lenno: Eu não sonho. Muito difícil eu sonhar.

Rodrigo: É mesmo? Não lembra?

Jonh Lenno: Não sonho!

Rodrigo: Não sonha?

Jonh Lenno: Não sonho.

Rodrigo: Não lembra de nada no sonho.

Jonh Lenno: Não tenho sonho.

Rodrigo: E pesadelo?

Jonh Lenno: Pesadelo eu já, eu tinha... Hoje em dia eu não tenho mais pesadelo, mas eu tive muito pesadelo. E quando eu era pequeno eu tinha muito, mas muito pesadelo. Acho que devido a eu ter muito pesadelo quando eu era pequeno, hoje eu nem sonho mais.

Eu tinha muito pesadelo. Eu via gato no espelho da... montado no espelho da cama assim... Gato... Olho de fogo. Eu tinha muito... Eu via vultos, eu via muito essas coisas quando era pequeno.

Uma vez eu no colo da minha mãe, acordado, eu via bolas de espinho caindo em cima de mim e eu me... botando a mão pra aquela bola não cair em cima de mim. E eu via a minha mãe e não via a minha mãe. Minha mãe mandando eu ficar quieto: “Calma, não tem nada...” Eu sonhava que tava dormindo, aí acordava. Aí tinha uma foto de uma avó minha que tinha falecido e eu via a minha vó falando comigo no quadro da parede, era horrível.

Rodrigo: E quais são seus... do que que você tem medo, John? Seus medos, assim...

Jonh Lenno: Medo?

Rodrigo: É.

Jonh Lenno: De morrer. Não saber como é que é após a morte. Ninguém sabe como é que é após a morte, aí fica aquele... Às vezes me dá uma aflição muito grande. Eu já parei pra pensar nisso, que um dia eu vou morrer, um dia eu não estarei mais aqui.

Aí eu fiquei pensando nisso, eu fiquei muito aflito. Meu deu uma aflição muito grande. Que apesar que na igreja, né, eles falam que quando você morre você vai pra um lugar bom, eles explicam. Mas quando você para pra pensar que você não estará um dia mais nesse mundo, que você vai embora, nunca mais vai voltar, vai ser eterno, é estranho...

Às vezes eu penso assim, eu não queria ter nascido, eu penso. Eu preferia nunca ter nascido. Pra morrer, então é melhor nunca ter nascido. Se fosse pra viver eternamente, valeria a pena, mas pra morrer? Eu não quero morrer. Ninguém aceita morrer. Ninguém quer morrer. Então, eu tenho muito medo da morte...

[Fim]

5 A BUSCA DA FORMA DO FILME

Antes de expormos os caminhos que nos levaram a encontrar a forma do filme é importante fazer uma observação. Neste trabalho não fazemos uma distinção entre cinema e vídeo. Por isso, ao longo do texto nós chamamos o projeto intimidades ora por filme e outras vezes por vídeo. O projeto foi captado em vídeo digital de alta definição mas muitos dos conceitos que são levantados pelo trabalho pertencem ao cinema e foram tirados de autores que pensam e estudam o cinema. Acreditamos que esta distinção entre cinema e vídeo tem uma origem histórica, ela se refere ao momento em que o vídeo surgiu. Este novo meio de produzir imagens em movimento, o vídeo, corria paralelamente às produções de cinema (feitas em película). Mas com o avanço do suporte de vídeo, essa distinção foi se tornando menos clara. Hoje nós temos filmes que são inteiramente feitos em vídeo de alta definição. E mesmo as salas de cinema estão se tornando digitais, isto é, estão projetando os filmes em sinal de vídeo de alta definição. Num futuro próximo todas as salas vão se converter em projeção digital, e, muito provavelmente, por razões econômicas, os filmes serão todos captados em vídeo de alta definição.

Portanto, em relação ao suporte em que as imagens em movimento são reproduzidas, em pouco tempo o vídeo substituirá a película (o filme). Não será mais o suporte que marcará a diferença entre cinema e vídeo, como ocorreu no surgimento do vídeo. Mas mesmo em relação à “linguagem”, às especificidades de cada meio, as diferenças tendem a desaparecer. Hoje, o “vídeo” de arte alimenta o cinema, e o cinema respira ou se reinventa no vídeo de arte. A tal ponto que a distinção, que antes era bastante clara, entre o que é cinema e o que é vídeo se dilui. Esses dois meios têm se influenciado e se alimentado reciprocamente. De modo que atualmente nós temos objetos híbridos, filmes que se aproximam da vídeo arte (no seu suporte e na sua “linguagem”) e vídeos que tratam questões cinematográficas. Por conta dessas mútuas influências e unidade de suporte (vídeo de alta definição), é bastante difícil hoje identificar o que é “vídeo puro” e o que é “cinema puro”. O projeto intimidades foi produzido neste momento histórico da reprodução das imagens em movimento em que temos dificuldade de dizer o que é cinema e o que é

vídeo. Mas para a presente reflexão importa saber que estamos lidando com imagens em movimento e que as questões formais (plásticas) problematizadas pelo filme/vídeo intimidades foram tiradas de pensadores do cinema. Após esta breve observação podemos avançar na nossa reflexão.

No início do projeto nos confrontamos com um problema formal: qual seria a melhor maneira de transpor para o mundo das imagens em movimento (cinema, vídeo) esses encontros com os intercessores? Como encontrar uma “imagem” precisa para retratar (mostrar) esses discursos e essas personagens? E como evitar uma falsificação audiovisual, neste caso? Não queríamos nem glorificá-los (aumentá-los epicamente, heroicamente), nem reduzi-los (com um olhar piedoso e compadecido). Ao mesmo tempo, sabíamos que as imagens em movimento têm a tendência de esvaziar as imagens de seu peso (ontológico) e de sua matéria. Queríamos evitar que as imagens “espetacularizassem” as funções (os trabalhos, a vida) dos nossos intercessores. Sabemos que pode ser “belo” e mesmo visualmente excitante ver os intercessores no trabalho. Como no caso do pizzaiolo: as imagens de alguém fazendo uma pizza tem elementos de cor e uma dinâmica que desviaria as intenções do projeto. Ou no caso da garota de programa cujo cotidiano noturno pode ser também visualmente exuberante. Mas isso não nos interessava, não só porque essas imagens repetiriam fórmulas (clichês) já utilizadas por reportagens jornalísticas televisivas mas também porque o projeto intimidades se propõe a mostrar o “dentro” (o íntimo), o “depois” ou os “efeitos” destes trabalhos (e da vida) nos intercessores. Queríamos mostrar “[...] um peso específico do tempo se exercendo no interior das personagens e minando-as de dentro [...]” (DELEUZE, 1990a, p. 35). Esse “peso específico do tempo” são os efeitos dos trabalhos e da vida sobre nossos intercessores.

A solução encontrada para se atingir a intensidade (e densidade) pretendida pelo projeto foi colocar os intercessores (fixá-los) num “tempo morto” (tempo sem ação) e num “espaço desconectado” (espaço qualquer) para podermos vê-los (lê-los), para que eles (e seus discursos) pudessem “aparecer”, e não as suas ações (não as suas funções sociais no mundo). Segundo Antonioni, citado por Deleuze: “Quando tudo foi dito, quando a cena maior parece terminada, há o que vem depois... [...] A narrativa só pode ser lida em filigrana, através das imagens que são consequências, e não mais ato.” (DELEUZE, 1990a, p. 16). As narrativas, as

conversas, os discursos dos nossos intercessores só poderiam ser “lidos” (vistos e ouvidos) se estivessem fora da ação, desconectados das imagens movimento (das imagens-ação).

Tínhamos que criar uma “situação ótica e sonora pura” que permitisse que nossos interlocutores fossem vistos e suas falas ouvidas. Os intercessores não poderiam ser vistos numa série de imagens encadeadas (montadas) pois neste caso eles seriam percebidos apenas como agentes de uma ação (um vetor do movimento), isto os apresentaria como peças da engrenagem da cadeia de montagem econômica da nossa sociedade. Visualmente nós estaríamos dizendo “Ângelo” é igual a garçom, “Viviane” é igual a garota de programa, “Jonh” é igual a pizzaiolo, e, assim, para todos os nossos intercessores. Mas este movimento de atribuição (e inserção) de função (de ação) é justamente o oposto a que este filme se propõe.

Como já foi dito anteriormente, queríamos ouvir e ver o Ângelo, a Viviane, o Jonh... Para isso era preciso “desencadeá-los”, retirá-los das suas cadeias (séries, sequências) de ações cotidianas (de trabalho) e colocá-los num “espaço desconectado” (espaço qualquer) e num “tempo morto” (tempo não trabalhado). Pois é no “espaço qualquer” e no “tempo morto” que podemos atribuir sentido, construir uma imagem (fora dos clichês) porque esse “não-espaço” e esse “não-tempo” funcionam como uma “tela preta” (ou “tela branca”) em que o espectador pode ler e projetar sentidos “outros”, fora dos clichês. Esses são “não-espaço” e “não-tempo” na medida em que não têm interpretações prévias clichêizadas (a priori) para eles e, por isso, o sentido se faz a posteriori, no “depois”.

E como, concretamente, foi produzido este tempo morto e este espaço desconectado no filme? Criamos um dispositivo que foi aplicado na gravação de todos os nossos intercessores. A eles foi pedido que ficassem diante da câmera durante o tempo de cinco minutos, uma vez antes do início do trabalho e outra vez depois do fim da jornada de trabalho. Eles foram enquadrados em plano fechado ou em close. Nenhuma indicação lhes foi dada sobre o que fazer ou não fazer diante da câmera, apenas que ficassem diante dela. Os espaços onde os planos foram feitos foram escolhidos na hora da gravação, de forma bastante aleatória. Eles são “desconectados” na medida em que não se conectam com o espaço que é visto na

imagem seguinte (no close seguinte), nem com o espaço que foi visto na imagem anterior (close anterior). A montagem dos planos, sua sucessão no tempo, não produz nenhuma impressão ou ideia de continuidade, nenhum encadeamento.

Cada plano é um plano sequência bastante autônomo, que não cria a impressão de um “todo” externo à imagem, não cria a ilusão de um extra-campo, um espaço ao qual as imagens estivessem se referindo. É como se cada plano de cinco minutos fosse em si mesmo um pequeno filme (um pequeno mundo) que não se conecta com o plano seguinte. Cada plano “desenquadra” o seguinte, entra em “choque” com o seguinte. Ao mesmo tempo, existe uma não-ação na imagem, a câmera não se move, permanece fixa, e a personagem permanece fixa diante dela. A ação de permanecer fixa diante da câmera não é uma ação que se prolonga num movimento. As personagens estão “paralisadas” diante da câmera. Por isso, a ação mais importante das personagens nesse dispositivo é a ação de “ver” e “ouvir”. Elas olham para um lado, olham para o outro e olham para a câmera. A cadeia de ação e reação do “esquema sensório-motor” das personagens foi cortada, retida, paralisada.

Essa cadeia de ação e reação pode ser entendida da seguinte maneira: no nosso dia a dia a percepção sensória (principalmente visão e audição) está ligada (se desdobra em) uma ação. Por exemplo: eu vejo um copo com água, eu pego o copo e bebo a água. Ou: eu ouço o apito da porta do metrô, eu entro no vagão do metrô. Com isso, dentro deste esquema, não vemos as coisas e não ouvimos as coisas elas mesmas, vemos apenas clichês. “Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa.” (DELEUZE, 1990a, p. 31). Dentro do esquema sensório-motor os sentidos operam conforme uma realidade funcional, ver para agir, ouvir para agir.

Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical e injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada” como bem ou como mal... (DELEUZE, 1990a, p. 31).

Com a paralisia do esquema sensório-motor algo novo pode acontecer: por que, se eu vejo o copo de água, mas, por algum motivo exterior ou interior, eu não pego o copo e sustento a visão dele, o copo aparece para mim de uma outra maneira, não mais como um meio para se atingir um fim (matar a sede), mas como um copo com toda a sua “copidade”; objeto “desencadeado”, fora das cadeias de ação e reação do esquema sensório-motor (fora dos clichês da percepção sensível).

E o copo, nessa nova perspectiva, não é nem bom (serve para matar a sede) nem mal (pode quebrar e me cortar). Nessa outra percepção, ele atinge a sua autonomia, sua existência, seu peso ontológico.

Para Deleuze, o rompimento do esquema sensório-motor é uma das marcas que caracterizam o surgimento do cinema moderno em oposição ao cinema clássico. Nesta distinção o cinema clássico estaria relacionado a reprodução do esquema-sensório motor. Nos filmes clássicos a percepção das personagens está diretamente relacionada ao movimento (à ação). A percepção neste regime de imagens sempre se desdobra numa ação. Por exemplo, um cowboy vê um índio, e essa visão desencadeia uma ação: matar o índio. No regime do cinema moderno, esse mesmo cowboy veria o índio e essa visão não se desdobraria em ação. Assim, o cowboy continuaria a ver o índio e ficaria entregue a esta visão, paralisado: vendo as penas do cocar do índio, as pinturas do seu rosto, suas expressões, etc; numa espécie de mergulho na própria visão (percepção). Sua ação principal, neste caso, seria a ação de ver (perceber). Com isso o próprio espectador do filme também pode ver com mais atenção (e tempo) aquilo que é visto pela personagem do filme. Por que, quando o esquema sensório-motor é interrompido a personagem do filme se torna, ela mesma, espectadora do mundo e assim ocorre uma identificação entre os espectadores do filme e as personagens deste.

O filme intimidades provocou o rompimento do esquema sensório-motor das suas personagens. Elas estão ali diante da câmera entregues às suas visões e audições. Com isso, as personagens se tornaram espectadoras. Elas observam (percebem) o seu entorno imediato, aquilo que estava acontecendo no momento da gravação das imagens. E o que estava acontecendo era a própria gravação, a presença do diretor do filme olhando-as, e a presença delas mesmas diante da câmera. O filme, devido ao seu dispositivo, guarda esse aspecto especular (de espelho) em abismo que faz com que a percepção (o olhar, a audição) seja sempre remetida para ela mesma, efeito da interrupção do esquema sensório-motor. Os intercessores se veem sendo vistos, eles se percebem sendo olhados pelo diretor. E os espectadores veem as personagens do filme, mas, também, vendo as personagens sendo vistas, se veem a si mesmos vendo o filme. Por que, interrompendo-se o esquema sensório-motor, a percepção (visão, audição) se volta

para o próprio ato de perceber, criando um efeito de abismo (uma percepção da percepção).

Ao mesmo tempo, os espectadores do filme podem ver esses personagens fora de seus esquemas sensoriais-motores. Os intercessores estão “desencadeados”, estão fora de suas funções cotidianas. E por isso adquirem seu peso ontológico próprio, sua presença na imagem. Não mais vemos o Ângelo (o garçom) e pensamos “quero uma cerveja!” (um clichê), não mais vemos a Carla (a ascensorista) e pensamos “décimo primeiro andar!” (um clichê). Agora eles surgem fora de suas funções, como pessoas “estranhas”, que devem ser vistas, “lidas”, as quais algum novo sentido deve ser atribuído. O sentido a priori da função que vinculava (encadeava) Ângelo-garçom, Carla-ascensorista, foi interrompido. Agora temos de dar conta do Ângelo, da Carla. Temos que trabalhar nossa percepção para extrair significados (ler) e projetar significados (ativar memória e imaginação) nessas personagens. Temos de conhecê-los e “reconhecê-los” fora dos encadeamentos de suas ações cotidianas (de suas funções sociais).

Deleuze, citando Bergson, distingue dois tipos de reconhecimento: o reconhecimento automático ou habitual e o reconhecimento atento. O reconhecimento automático:

[...] opera por prolongamento: a percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar, dela, efeitos úteis. É um reconhecimento sensorio-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos: basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismos motores que se constituíram e acumularam. (DELEUZE, 1990a, p. 59).

É a visão do copo de água (percepção) que se prolonga numa ação (movimento) de pegar o copo para beber a água (atingir um efeito útil). O reconhecimento automático é fundamental no nosso cotidiano, ele nos indica como agir para tirarmos o melhor efeito útil de cada objeto ou situação. É o tipo de reconhecimento que opera por clichês. No entanto, apesar de útil e prático, este reconhecimento não nos faz “ver” as coisas, nele estamos cegos para as coisas, as situações, as pessoas. Uma vez que, nesta perspectiva, tudo se reduz a uma função dentro do esquema sensorio-motor.

Por outro lado, no reconhecimento atento:

Meus movimentos, mais sutis e de outra natureza, retornam ao objeto, voltam ao objeto, para enfatizar certos contornos seus e extrair “alguns traços característicos”. E recomeçamos, a fim de

destacar outros traços e contornos, porém, a cada vez devemos começar do zero. (DELEUZE, 1990a, p. 59).

Neste reconhecimento somos forçados a “ver” o objeto, por que ele está fora de sua função habitual, está fora de seu clichê. Mas essa “visão” não é um movimento que se esgotaria depois de atingida uma interpretação para o objeto. Pois, essa interpretação correria o risco de se tornar um outro clichê (uma imagem congelada da coisa que teria um aspecto descritivo com finalidade de desdobramento motor). Por isso, no reconhecimento atento, a percepção entra num estado de “puro devir”. É um movimento da percepção que diante do objeto deve sempre recomeçar para não correr o risco de parar e formar um clichê da coisa. O reconhecimento atento é o primeiro momento de percepção da coisa que ainda não se prolonga num movimento útil do esquema sensório-motor. Sustentar esse movimento da percepção sem deixá-la derivar numa resposta motora útil. Por isso esse reconhecimento deve sempre recomeçar do zero, desse modo ele não se petrifica num clichê (não produz um novo clichê sensório-motor) e não se prolonga num movimento motor (utilizando um clichê sensório-motor já existente, acumulado). Manter o movimento dessa percepção diante da coisa quer dizer também reconhecer a coisa e não reconhecer a coisa diante da qual estamos. Quer dizer instaurar o “espanto primordial” diante das coisas. No caso do nosso filme isso quer dizer: ver um garçom e dizer “Quem é você? Eu não te reconheço.” E se manter neste não reconhecimento, neste não saber.

No caso de um reconhecimento atento somos obrigados a trabalhar o sentido do que é visto. Segundo Deleuze, neste reconhecimento nós constituímos da coisa uma imagem ótica (e sonora) pura, fazemos uma descrição.

[...] por mais que a imagem ótica pura não passe de uma descrição, e se refira a uma personagem que não sabe mais ou não pode mais reagir à situação, a sobriedade dessa imagem, a raridade do que retém, linha ou mero ponto, “fragmento mínimo sem importância”, sempre elevam a coisa a uma singularidade essencial, e descrevem o inesgotável, remetendo sem fim a outras descrições. (DELEUZE, 1990a, p. 61).

A descrição a partir de uma imagem ótica (e sonora) pura (desencadeada do esquema sensório-motor), nos força a ver a singularidade de cada coisa, não um copo qualquer, mas este copo que está agora na minha frente, e que é diferente de todos os outros copos que existem, por que ele tem ranhuras e pequenas falhas mínimas que o singularizam, que o tornam único. A mesma coisa para as personagens do filme: buscar perceber não um garçom qualquer (vetor da ação de

servir as mesas, figura impessoal porque se reduz ao clichê do personagem “garçom”), mas o Ângelo com a sua singularidade, sua história, seu rosto, sua memória. Ver as coisas (e as pessoas) é algo extremamente difícil pois temos a tendência automática de recorrer aos clichês (às imagens sensório-motoras das coisas) e a reduzir tudo a sua função motora (útil). Por outro lado, a “imagem ótica (e sonora) pura” não serve para nada, não tem uma utilidade imediata que possa se desdobrar em ação no mundo, não regula (não ordena) nossa relação com o mundo. Mas a inutilidade da “imagem ótica (e sonora) pura” é também a sua força.

A “imagem ótica (e sonora) pura”, apesar de não regular o encadeamento da nossa percepção com nossas ações no mundo, instaura um outro tipo de encadeamento. Este não é um encadeamento de tipo horizontal que se desdobra em ação e que liga termos da mesma natureza como copo de água e sede. Segundo Bergson citado por Deleuze, a “imagem ótica (e sonora) pura” entra em relação com uma “imagem lembrança”. Mas para Deleuze é preciso conceber também outras ligações possíveis, pois com a “imagem ótica (e sonora) pura”: “[...] o que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, *atual e virtual...*” (DELEUZE, 1990a, p. 61, grifo do autor). Ou seja, com a “imagem ótica (e sonora) pura” os termos do encadeamento não são da mesma natureza. Talvez por conta disso podemos dizer que não se trata de um “encadeamento” em sentido forte, pois não se cria uma linha que possa ser percorrida sem saltos, sem quebras, sem “falsos raccords”. O encadeamento criado pela “imagem ótica (e sonora) pura” revela uma “diferença”, uma não continuidade dos termos, uma “indiscernibilidade” entre eles:

[...] os dois termos em relação diferem em natureza, mas no entanto, “correm um atrás do outro”, refletem-se sem que se possa dizer qual é o primeiro, e tendem, *em última análise*, a se confundir caindo num mesmo ponto de indiscernibilidade. (DELEUZE, 1990a, p. 61, grifo do autor).

Esse ponto de indiscernibilidade é o resultado do encadeamento vertical produzido pela percepção atenta diante de uma “imagem ótica (e sonora) pura”. Porque a percepção atenta é um estado de “puro devir” que não pode se fechar numa interpretação final para a coisa (clichê, numa imagem sensório-motora da coisa) e deve estar sempre gerando novos sentidos para aquilo que é visto (produzindo novos encadeamentos entre termos diferentes), por isso ela cai necessariamente num ponto de indiscernibilidade. A “imagem ótica (e sonora) pura” não resolve a questão sobre o que nós estamos vendo, sobre diante de que nós

estamos. Ao contrário, ela “serve” para problematizar a visão, para colocar a visão em crise. Para que nós não saibamos mais diante de que nós estamos, para que nós não saibamos mais o que é o mundo e as coisas do mundo, para gerar um estranhamento diante do mundo, um *pathos*, um “espanto” (ou maravilhamento). Como se a coisa e a nossa visão automática (clichê) dela não se encaixasse mais.

O copo não serve mais para beber água. Para que serve então? Não serve para nada. Mas se não serve para nada o que é então esse objeto “copo”? Ficamos diante de um problema que temos de resolver. Um garçom que não serve a mesa, não é um garçom. É o que, então? É uma pessoa... Mas o que é isso, “uma pessoa”? Temos um problema. Uma “pessoa” é muitas coisas, é um “pai”, um “estrangeiro”, um “angolano”, um “ator”, um “piadista”, e todas as outras camadas possíveis de personagens reais que se somam nesta pessoa. Mas neste movimento da percepção atenta diante dessa pessoa nenhuma destas personagens prevalece sobre a outra, temos o movimento destas imagens se substituindo no tempo sem que possamos discernir qual delas é mais importante, ou qual delas prevalece sobre a outra. Não há a formação de um clichê, de uma imagem petrificada que poderia responder pela “verdade” da pessoa. Trata-se de um duplo devir, pois, ao mesmo tempo que a coisa, liberta dos clichês da percepção habitual, não para de transformar diante de nossos olhos – apresentando a cada momento um aspecto diferente dela mesma – nós, diante desse fluxo, somos provocados e, a cada momento, um circuito ou plano da imaginação, ou da memória, ou do pensamento é ativado em nós, gerando um fluxo de “imagens óticas (e sonoras) puras” que nunca esgotam a coisa.

Ou seja, ao mesmo tempo em que a coisa não para de se apresentar de modos diferentes diante de nós, nós também não paramos de referir esses aspectos novos da coisa a circuitos diferentes dentro de nós mesmos, num fluxo ininterrupto.

A tal ou qual aspecto da coisa corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a coisa passa por uma infinidade de planos e circuitos que correspondem a suas próprias “camadas” ou aspectos. (DELEUZE, 1990a, p. 61).

Paradoxalmente, é este movimento ininterrupto de “imagens óticas (e sonoras) puras” e seu não congelamento num clichê (imagem sensório-motora) que nos traz um “retrato” mais fiel da coisa ela mesma. Pois as coisas no mundo estão sempre se construindo e reconstruindo, se significando e re-significando, num fluxo

de devir constante. Por isso, a percepção atenta nos coloca em contato com um movimento que é próprio do mundo e que nos revela as contradições, os opostos, as múltiplas camadas, que existem em cada coisa, que constituem cada coisa. No reconhecimento atento as “imagens óticas (e sonoras) puras” vão se sucedendo, se substituindo, se contradizendo, se anulando, bifurcando, não há a formação de uma imagem final (definitiva), ficamos dentro do fluxo do ponto de indiscernibilidade.

6 SOBRE AS IMAGENS E OS SONS

No capítulo anterior analisamos a “imagem” do filme intimidades de forma geral, sem fazer uma distinção entre os dois tipos de imagens que o filme engendra. No filme nós temos as imagens visuais, trazidas pelas imagens óticas, e as imagens sonoras, produzidas pelos discursos dos intercessores. Essas duas imagens, visual e sonora, mantêm relações complexas, mas são, ao mesmo tempo, independentes. Cada um desses tipos de imagem cria no filme seu universo próprio. Por isso elas são autônomas: as imagens visuais desenvolvem seu campo, enquanto as imagens sonoras, trazidas pelas narrativas dos intercessores, desenvolvem um outro campo. Esses dois campos ou linhas visuais seguem de modo paralelo se afastando ou se tocando conforme seus movimentos próprios.

Podemos dizer que, neste filme, as imagens são mudas, não têm som: mesmo quando a personagens diante da câmera fala, não ouvimos o que ela diz, como no caso do plano da Carla (a ascensorista), no qual sua conversa com o diretor do filme não é audível. Não há som sincrônico, ou seja, o áudio original das gravações das imagens visuais não foi utilizado. O que nós ouvimos no filme é o áudio das conversas que foram gravadas antes da captação das imagens. Mas, mesmo as imagens sendo mudas, ou conforme define Michel Chion “surdas” (pois não podemos ouvi-las), o filme não é mudo. Portanto, temos neste filme imagens mudas (surdas) num filme sonoro; onde vemos imagens visuais das personagens e ouvimos os depoimentos não sincrônicos destas personagens que estão na imagem.

Não há nenhum tipo de sincronismo nem mesmo de simultaneidade entre a imagem e o som, por que eles foram gravados em tempos diferentes. Além disso, foram editados separadamente sem nenhuma intenção de estabelecer uma relação direta (de subordinação) entre o som e a imagem. Na verdade, não houve “edição” propriamente das imagens (cortes de imagens), mas, sim, uma montagem de planos integrais. A montagem das imagens visuais seguiu um plano que foi traçado durante a feitura do roteiro do filme e não foi alterado. Os planos foram gravados em tomada única (take único), sem repetição ou regravação, e foram utilizados integralmente no

filme, elas não foram “editadas”, nenhuma imagem foi “cortada” ou deixada de fora do filme. Na montagem os planos foram colocados um depois do outro, sendo o primeiro plano correspondente ao momento antes do trabalho e o segundo relativo ao final da jornada de trabalho.

O áudio por sua vez foi editado para respeitar o limite de tempo de dez minutos para cada personagem e para criar uma narrativa que possuísse curvas dramáticas, que correspondem às histórias e às situações contadas pelos intercessores. Depois que o áudio foi editado ele foi colado diretamente sobre as imagens, sem nenhum controle prévio (intencional) sobre o que resultaria desta colagem. As interações entre som e imagem foram obtidas dessa maneira aleatória, automática (mecânica). Não se pensou em colocar tal trecho de depoimento em tal momento da imagem para se obter um efeito dramático específico. Não se desejou manipular a relação entre as imagens (visuais) e as imagens sonoras (dos discursos). Caso essa manipulação das imagens (sonoras e visuais) acontecesse, corria-se o risco do filme afirmar os clichês do diretor sobre os seus intercessores (os homens e mulheres do labor). E o filme poderia se tornar melodramático ou, ao contrário, crítico demais sobre a realidade mostrada.

Tal manipulação nos faria ver somente a visão do diretor sobre os intercessores, seus desejos sobre os intercessores e não os intercessores “eles mesmos”. Sabemos que essa vontade de não manipulação do filme é no limite impossível, pois o cinema sempre recorta e manipula o real, mas tentamos dentro do possível, no momento de reunir imagem e som, nos aproximarmos de uma não manipulação. Por isso a relação entre áudio (imagem visual) e imagem (imagem ótica) no filme ocorre de modo aleatório. Mas isso não quer dizer que essas imagens (óticas e sonoras) não se correspondam, não se comuniquem. Pois elas, apesar da total autonomia entre ambas, estabelecem relações complexas.

Para entendermos a relação entre as imagens visuais e as imagens sonoras é preciso antes compreendermos alguns aspectos específicos de cada um dos dois tipos de imagem no filme intimidades. Vamos começar analisando as imagens visuais. No filme intimidades nós vemos o rosto das personagens. Mas este rosto em primeiro plano, devido à longa duração do plano, não permanece rosto. Um close de cinco minutos não é um close mas sim uma paisagem. O que nós vemos,

essa paisagem-rostos, extrapola os efeitos estéticos e perceptivos habituais do uso do close no cinema. Normalmente no cinema narrativo clássico (nos filmes de imagem-ação), os closes têm uma curta duração. Eles servem para comunicar uma única “imagem”, ou uma única emoção (afeto) dentro do encadeamento da montagem.

Por exemplo, num filme narrativo vemos, numa sequência de ação, o rosto do herói num breve momento expressando medo. Assim, temos numa cena de briga entre um herói e um vilão, um breve close de dois segundos que mostra a expressão do herói com medo. Esse close tem uma função específica neste filme, que é aumentar a tensão da cena ao mostrar ao espectador que o herói teme pela sua vida durante esta luta. Desse modo, esse plano tem uma função unívoca de atribuição de sentido. Ele deve ser lido da mesma maneira por todos os espectadores do filme: “o herói está com medo”. A sua curta duração garante que nenhum outro significado seja extraído desse close. Por isso, este é um tipo de “imagem centrípeta” onde um único ponto dramático da imagem deve ser visto e entendido pelo espectador. Assim, esta imagem possui um ponto de maior densidade dramática, e é este ponto que deve ser “lido” e entendido pelo espectador. É esse mesmo ponto que é selecionado pelo montador no momento da edição desse filme.

Muito provavelmente se esse close durasse mais tempo, se, por exemplo, durasse dois minutos, ele não seria mais uma imagem de interpretação unívoca (plano centrípeta). A duração maior daria margem para outras interpretações possíveis, pois o rosto iria mudar de expressão mesmo que de maneira quase imperceptível e isso geraria uma ambiguidade (uma multiplicação, bifurcação) na leitura dessa imagem. Essa imagem teria mais de um ponto de densidade dramática e geraria mais de um significado possível. Estes significados dramáticos poderiam ser contraditórios e, com isso, criar uma ambiguidade (indiscernibilidade) de interpretação (leitura) da imagem. Por isso, esse plano de maior duração, não teria um sentido unívoco (único) que pudesse ser controlado e determinado pelo diretor do filme. Ele seria, ao contrário do outro (de curta duração), um plano de interpretações múltiplas, não unívocas. O espectador receberia (leria) esse plano de maneira múltipla (ambígua). Com uma duração maior, o olho teria tempo de percorrer livremente a imagem e de fazer conexões entre as partes do rosto. Este

passeio do olho sobre e imagem iria gerar sentidos outros que não podem ser pré-determinados pela montagem nem, conseqüentemente, pelo diretor do filme.

O close de maior duração corresponde a uma “imagem centrífuga”. Este tipo de imagem possui múltiplos pontos dramáticos dispersos sobre sua superfície e não apenas um ponto dramático, como no caso da imagem centrípeta. Desta forma, na “imagem centrífuga”, o olho pode percorrer esta imagem (sua superfície) e tirar dela as suas próprias interpretações e leituras. Na verdade, as imagens centrifugas exigem do espectador uma leitura, uma interpretação. Essa interpretação não é dada a priori, pela edição, ela deve ser feita individualmente pelo espectador. Cada espectador individualmente, segundo suas limitações e suas possibilidades, atribui para a “imagem centrífuga” sentidos (interpretações) a posteriori (durante a projeção do filme e mesmo depois dela ter terminado).

Neste caso, é o espectador que “faz” a edição de cada imagem. É o espectador que, diante de imagens centrifugas, “trabalha” durante a projeção do filme. Ele seleciona, a cada vez, quais pontos deve ver na imagem e como relacioná-los (ligá-los), criando sua própria leitura e interpretação para elas (seu próprio caminho do olhar através das imagens). Enquanto as “imagens centrípetas”, ao contrário, têm o seu sentido atribuído pela edição do filme de forma bastante fechada e unívoca.

No sistema do cinema narrativo clássico, além do uso sistemático de imagens centrípetas, é também o encadeamento das imagens do filme que indica para o espectador qual o sentido de cada imagem. No caso do exemplo do close do herói durante a briga, os espectadores sabem que o sentido deste plano se trata de “medo”, porque esta imagem está encadeada numa cena de luta contra o vilão. Mas se esta mesma imagem fosse colocada em uma outra sequência, por exemplo, durante um encontro do herói com a mocinha do filme, este plano seria percebido como uma anomalia e seu sentido seria ambíguo, não haveria uma interpretação unívoca para este close. O espectador teria que trabalhar o sentido dessa imagem.

Isto ocorre por que as imagens centrípetas do cinema narrativo clássico funcionam dentro de uma série, de uma montagem (de um encadeamento). Essas imagens não têm autonomia, elas adquirem seu sentido na relação que estabelecem com as outras imagens da sequência em que estão inseridas. E este sentido é

estabelecido (a priori), no momento da feitura do filme, pelo diretor (ou pelo montador). Assim, neste regime de imagens clássicas pre-existe (antes da projeção do filme) um modo de leitura fechado (unívoco) para as imagens. Com esta espécie de “trilho” (unívoco) a ser seguido pelo espectador o trabalho de atribuição de sentido deixa de ser necessário. Segundo André Bazin:

[...] com a montagem analítica, ele [o espectador] deve apenas seguir o guia, deixar fluir sua atenção junto com a do diretor que escolhe para ele o que deve ser visto, ele é requerido neste caso a um mínimo de escolha pessoal.⁸ (BAZIN, 1999, p. 75, tradução nossa).

No cinema narrativo clássico a montagem analisa (quebra, fragmenta) as sequências (as ações) em diversos planos. Cada plano mostra ao espectador o que deve ser visto naquele momento. Com isso a atenção do espectador é guiada pelo diretor. É como se, neste regime de imagens, existisse uma maneira unívoca de interpretação da cena, toda a interpretação e percepção sendo direcionada pela montagem de planos centrípetos. No cinema narrativo clássico, “O *sentido* não está na imagem, ele é a sua sombra, projetada pela montagem, sobre o plano de consciência do espectador.”⁹ (BAZIN, 1999, p. 65, grifo do autor, tradução nossa). Nesta perspectiva, nós podemos dizer que o cinema narrativo clássico é um tipo de cinema de manipulação da interpretação das imagens apresentadas. Manipulando-se as imagens, seus ritmos e seus encadeamentos, manipula-se seu sentido e, com isso, manipula-se a interpretação dos espectadores sobre essas imagens.

Não estamos fazendo um julgamento moral sobre o cinema clássico quando afirmamos essa manipulação. Trata-se apenas da constatação de que o uso destes dispositivos estéticos, montagem analítica, plano centrípeto, implicam na produção a priori de sentido para as imagens. Se desejamos trabalhar com imagens em movimento devemos saber das implicações que cada tipo de dispositivo estético produz, para não correremos o risco de produzir o efeito contrário do que se deseja em cada filme. Sabemos que existem belíssimos exemplos de filmes narrativos clássicos, que manipulam com precisão a atenção (a percepção) e a interpretação do espectador para produzir efeitos narrativos complexos, como por exemplo nos filmes de Alfred Hitchcock. Segundo Bazin:

⁸ O texto em francês é: [...] dans le montage analytique il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici à un minimum de choix personnel.

⁹ O texto em francês é: Le *sens* n'est pas dans l'image, il en est l'ombre projetée, par le montage, sur le plan de conscience du spectateur.

Tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelo recurso da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de dispositivos para impor ao espectador sua interpretação do acontecimento representado.¹⁰ (BAZIN, 1999, p. 66, tradução nossa).

Mas, se um diretor deseja mostrar o real ou um aspecto do real, como fazer para manipular ao mínimo esse real? Com fazer para deixar o real “respirar” na imagem? Como fazer para o mundo “entrar” na imagem cinematográfica e não apenas a interpretação do mundo feita pelo diretor do filme? Essas questões foram levantadas pelos diretores dos filmes neo-realistas italianos. Estes diretores perceberam que essa maior abertura do cinema para o mundo estava ligada à questão de dar aos espectadores um espaço maior nos filmes, na construção dos sentidos (de leituras) do filme. Pois, em 1945, ano do surgimento do movimento neo-realista italiano, a Europa havia passado por uma experiência radical de sujeição das massas. No campo do cinema, o nazismo com seus filmes de propaganda, tratava os espectadores como massa e não como indivíduos.

Os filmes produzidos, por exemplo, por Leni Riefenstahl, como “O triunfo da vontade” (1934) ou “Olympia” (1938), exibiam um domínio total sobre a técnica e os dispositivos cinematográficos. No entanto, não havia espaço nenhum para os espectadores existirem como indivíduos diante destes filmes. Por que neste regime de imagens, os espectadores, como um bloco, reagem e percebem as imagens de modo unívoco. Não existe ambiguidade, portanto não há necessidade de interpretação (de leitura) das imagens representadas. Não há como, diante de Olympia, escapar da ideia de supremacia e superioridade do povo alemão. Todo o filme é construído tendo como objetivo esta interpretação, essa leitura das imagens. Todos os ruídos ou possibilidade de outras leituras foram cuidadosamente retirados do filme. Cada imagem centrípeta deste filme é bastante “controlada”, escolhida, selecionada, editada. O uso da câmera lenta exacerba ainda mais esse controle das imagens. E a montagem cria uma curva ascendente que leva o espectador a um ápice final grandioso, épico.

Os diretores neo-realistas repudiavam esse nível de manipulação das imagens e conseqüentemente de manipulação dos espectadores. Manipular as imagens ao extremo para tratar o público dos filmes como massa seria agir de modo

¹⁰ O texto em francês é: Tant par le contenu plastique de l'image que par les ressources du montage, le cinéma dispose de tout un arsenal de procédés pour imposer au spectateur son interprétation de l'événement représenté.

totalizador e repetir, na forma dos filmes, a ideologia nazista. A questão para os diretores neo-realistas era então: como mostrar as coisas, o mundo, as pessoas, as situações, sem manipular? Como mostrar (apresentar) e ver o mundo ao invés de representá-lo já com uma interpretação prévia? Segundo Deleuze, no regime das imagens neo-realistas:

O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. (DELEUZE, 1990a, p. 9).

Uma das soluções estéticas (plásticas) encontradas pelos diretores neo-realistas para tentar resolver essa questão foi a substituição da montagem analítica, que dividia (quebrava) a ação em planos (centrípetos) de curta duração, pelo plano sequência que restituía a continuidade espaço-temporal do real. Uma vez que, a montagem extremamente analítica e controlada – que quebrava em diversos planos centrípetos aquilo que era representado na imagem – dirigia o olhar do espectador e infundia uma interpretação fechada (unívoca) para a sequência, eliminando qualquer ambiguidade (múltiplas interpretações) para o que era visto. Segundo Bazin:

Ao analisar a realidade, a montagem supunha, por sua própria natureza, a unidade de sentido do acontecimento dramático. Sem dúvida um outro encadeamento analítico seria possível, mas então seria um outro filme. Em suma, a montagem se opõe essencialmente e pela sua natureza à expressão da ambiguidade.¹¹ (BAZIN, 1999, p. 75-76 , tradução nossa).

É importante frisar que estamos nos referindo à montagem analítica (ou montagem das representações) do cinema narrativo clássico. Sabemos que o cinema experimental já fez uso da montagem com outros fins que não o de retirar a ambiguidade da imagem mas, ao contrário, para torná-la mais ambígua e misteriosa (portadora de múltiplos sentidos).

Mas foi em reação à manipulação das imagens representadas do cinema clássico que os diretores do cinema neo-realista opuseram o plano sequência como um modo de restituir a ambiguidade do real na imagem cinematográfica. Estes diretores entendiam que o real é sempre ambíguo e, por isso, comporta múltiplas interpretações. Esta opção estética, de adoção do plano sequência, derivava de uma posição política (ética) no mundo. Os filmes do cinema clássico pressupõem que existe uma verdade, e uma verdade apenas, sobre os fatos mostrados, que deve ser

¹¹ O texto em francês é: En analysant la réalité, le montage supposait, par sa nature même, l'unité de sens de l'événement dramatique. Sans doute un autre cheminement analytique était possible, mais alors c'eut été un autre film. En somme, le montage s'oppose essentiellement et par nature à l'expression de l'ambiguïté.

percebida pelos espectadores. O filme é o portador dessa verdade, dessa interpretação do que é representado. Assim, os diretores neo-realistas se recusavam a atribuir, com seus filmes, um sentido único (verdade) ao mundo pois com isso eles estariam julgando moralmente este mundo representado. Atribuir um sentido unívoco a uma coisa (ou a um fato), interpretá-la de modo unívoco (verdadeiro), é julga-la moralmente. “Eles [os filmes neo-realistas] não esquecem que antes de ser condenável o mundo é, simplesmente.”¹² (BAZIN, 1999, p. 264, grifo do autor, tradução nossa).

Mas como transpor para o cinema esse uso do verbo “ser” intransitivo? Ou, dito de outra maneira, como transportar para o mundo do cinema a presença (as potências ontológicas) da imagem das coisas? Como mostrar as coisas, as pessoas, os fatos sem julgá-los, sem atribuir sentido prévio a eles, sem representá-los? O problema do julgamento sobre as coisas no cinema é que, ao se atribuir um sentido único (verdadeiro, certo) para as imagens, nós vemos apenas essa verdade sugerida pelo filme e não as imagens elas mesmas. Por que no sistema estético do cinema clássico as imagens estão a serviço dessa verdade. É essa verdade (interpretação unívoca dos fatos) que deve ser “vista” pelos espectadores e não as imagens elas mesmas (desencadeadas). Assim, nesse regime de imagens, a visão do espectador fica obstruída pelo julgamento (interpretação unívoca) que se antepõe sobre as imagens das coisas. Ou seja, não se veem as imagens mas apenas a verdade (interpretação) que o diretor deseja que se perceba.

O plano sequência foi a solução cinematográfica encontrada pelos diretores neo-realistas para resolver este problema. Por que num plano de maior duração temporal, sem os cortes (manipulações) produzidos pela montagem analítica, a unidade espacial e temporal da realidade é restituída no cinema. Dessa maneira, os fatos deixam de ser representados e passam a ser apresentados, com toda a sua ambiguidade e multiplicidade de sentidos. Esse gesto de inclusão da ambiguidade do real na imagem cinematográfica, feita pelos diretores neo-realistas, inaugura, segundo Deleuze, o cinema moderno. Neste novo regime não há mais uma verdade (única) que deve ser absorvida pelo espectador. A continuidade sensível do real é

¹² O texto em francês é: Ils n'oublient pas qu'avant d'être condamnable le monde est, tout simplement.

restituída e, com isso, a ambiguidade e multiplicidade deste real entra (habita) na imagem cinematográfica.

Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa a ser vista, conferindo a ela, por este meio, uma *significação* a priori, é o espírito do espectador que se encontra forçado a discernir, na espécie de paralelepípedo de realidade contínua tendo a tela por seção, o espectro dramático particular da cena.¹³ (BAZIN, 1999, p. 271, grifo do autor, tradução nossa).

Esse “paralelepípedo de realidade contínua” é o plano sequência, é a inserção do real – sempre ambíguo, a ser decifrado – no cinema. O real visado pelo cinema, mencionado por Deleuze na citação acima, é mostrado no plano sequência (“paralelepípedo de realidade contínua tendo a tela por seção”) que restitui a unidade espaço-temporal do real e exige do espectador um trabalho de leitura, de decifração. Agora vemos a imagem de um fato (coisa ou acontecimento do mundo) restituído à sua continuidade espacial e temporal. E, assim, nos filmes neo-realistas, os espectadores devem interpretar estes planos sequências, como fragmentos de realidade bruta, múltiplos de sentido e ambíguos. Por não haver uma interpretação unívoca (uma verdade) para tais planos, como havia nas sequências de montagem analítica do cinema clássico, cada espectador individualmente é forçado a trabalhar o sentido do que é visto. Desse modo, o público dos filmes neo-realistas não são mais tratados como massa, como acontecia no cinema de propaganda nazista, e sim como indivíduos. Pois nos filmes neo-realistas cabe a cada espectador individualmente interpretar a cena vista, enquanto no cinema narrativo clássico a interpretação (unívoca e verdadeira) das sequências já era dada pelo diretor do filme.

Ou seja, o plano sequência coloca os espectadores diante de um enigma a ser decifrado. Esta foi a maneira encontrada pelos diretores neo-realistas de introduzir o real, com sua ambiguidade e dificuldade de decifração, dentro do cinema. Bazin chama o plano sequência de “imagem-fato”:

Mas a natureza da “imagem-fato” não é apenas de manter com outras “imagens-fatos” as relações inventadas pelo espírito. Está presente nelas de certa forma as propriedades centrífugas da imagem, aquelas que permitem constituir a narrativa. Considerada em si mesma, cada imagem não sendo mais que um fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície da tela deve apresentar uma mesma densidade concreta.¹⁴ (BAZIN, 1999, p. 282, tradução nossa).

¹³ O texto em francês é: Ce n'est plus le découpage qui choisit pour nous la chose à voir, lui conférant par là une *signification* à priori, c'est l'esprit du spectateur qui se trouve contraint à discerner, dans l'espèce de parallélépipède de réalité continue ayant l'écran pour section, le spectre dramatique particulier à la scène.

¹⁴ O texto em francês é: Mais la nature de « l'image-fait » n'est pas seulement d'entretenir avec d'autres « images-faits » les rapports inventés par l'esprit. Ce sont là en quelque sorte les propriétés centrifuges de

A imagem-fato, por ter uma longa duração, ao mesmo tempo que exige do espectador uma decifração, permite ao olho do espectador percorrer toda a sua superfície. Não existe nessas imagens um ponto que seja mais denso (mais importante) do que outro. Cabe ao espectador ligar os pontos densos da imagem, percorrer os pontilhados que ela apresenta e formar as “figuras” ou as interpretações que ele desejar ou puder formar. Ao mesmo tempo, por serem planos sequências, elas são imagens autônomas. Dependem menos do encadeamento das outras imagens do filme para adquirirem sentido. Cada imagem-fato (ou plano sequência) é uma espécie de pequeno filme autônomo. São, portanto, imagens desencadeadas. Elas não precisam de uma série ou de uma sequência para terem sentido.

Mas, vamos voltar ao caso concreto da construção da forma do filme intimidades, queríamos mostrar nossas personagens sem julgá-las, sem interpretá-las, como o um fato do mundo e no mundo. Conhecendo o dilema e a opção adotada pelos diretores neo-realistas, decidimos por utilizar o plano sequência. Assim, cada uma das personagens é vista em dois closes de cinco minutos. A longa duração de cada plano permite ao espectador percorrer com o olhar toda a superfície da imagem. Este tempo longo e a recusa de edição (que quebraria a sequência em vários planos curtos) permitem que a presença ontológica da imagem das personagens se instaure no filme.

Ou seja, nesses planos não é o diretor do filme quem indica para o espectador o que olhar a cada momento. Cabe ao espectador a decisão sobre para onde olhar na imagem e quando olhar. Cada espectador individualmente pode fazer seu “próprio filme” a partir destes planos sequência. Não existe uma interpretação unívoca para estas imagens, elas são dadas à visão dos espectadores como um fato bruto, não editado. Não existe nenhum sentido a priori (nenhuma verdade) para a leitura dessas imagens. O filme na verdade não está pronto. Ele fica pronto no momento em que é visto pelo espectador. É o trabalho de atribuição de sentido, feito por cada espectador individualmente, que faz o filme, que “fecha” e “arremata” o filme. Trabalho que pode sempre recomeçar numa nova exibição do filme.

l'image, celles qui permettent de constituer le récit. Considérée en elle-même, chaque image n'étant qu'un fragment de réalité antérieur au sens, toute la surface de l'écran doit présenter une égale densité concrète.

A forma encontrada para a construção do filme (imagem-fato, plano centrífugo, plano sequência) é bastante apropriada nesse caso, pois, ao tocar o tema do trabalho no mundo (labor), o filme força os espectadores a trabalhar o seu sentido. Enquanto os espectadores trabalham diante do filme – e por isso trata-se de um filme que muitas vezes pode cansar o espectador –, as personagens (que são os homens e as mulheres do labor) são vistas paradas, sem trabalhar. Neste sentido o filme provoca uma irônica inversão de situação. Nele as personagens (trabalhadores) ficam paradas “observando” (olhando para a câmera) os espectadores trabalharem.

No mundo é exatamente o oposto que ocorre: os trabalhadores do labor trabalham enquanto as outras pessoas observam. Portanto, os planos sequência do filme intimidades criam uma espécie de situação que é o negativo (ou o “contra-plano”) do que ocorre no real. Paradoxalmente, tal inversão de situação tem como consequência sublinhar ou marcar a realidade a que estão entregues os trabalhadores do labor. Pois nota-se a atividade das nossa personagens (seus trabalhos) através do seu repouso. Não os vemos trabalhar, o filme faz uma elipse que oculta a visão da ação no trabalho. Saltamos do início do dia de trabalho das personagens para o final do dia. No entanto, vemos os efeitos do trabalho retratados nos corpos cansados.

E qual é o papel do som no filme? Como ele se relaciona com as imagens visuais? Segundo Deleuze quando o cinema se torna sonoro,

[...] quando a palavra se faz ouvir, dir-se-ia que ela faz ver algo novo, que a imagem visível, desnaturalizada, começa a se tornar também legível, *enquanto* visível ou visual. Esta, assim, adquire valores problemáticos ou uma certa equivocidade que não tinha no cinema mudo. (DELEUZE, 1990a, p. 272, grifo do autor).

No cinema mudo as imagens eram percebidas como “naturais”. Ou seja, nesses filmes os espectadores percebiam as imagens como algo que não era passível de questionamento. Mas com o surgimento do som e principalmente da fala (da palavra, do ato de fala), as imagens se “desnaturalizam” deixam de ser inquestionáveis, adquirem uma ambiguidade (uma equivocidade). Agora, com o sonoro (com as palavras), as imagens podem ser confrontadas com sentidos (imagens sonoras criadas pelas palavras) que as colocam em questão.

Por que nesta nova relação entre fala (imagem sonora) e imagem visual, o ato de fala pode instaurar interações complexas (ambíguas) com a imagem visual. Como, por exemplo, no filme de curta metragem “Lettre à Freddy Buache” (1982) de Jean-Luc Godard, onde a voz do diretor paira sobre as imagens visuais fazendo comentários – que por vezes se refere diretamente às imagens e outras vezes não – tendo como efeito ampliar ou confundir a percepção do espectador sobre as imagens visuais do filme. Ou, num outro exemplo, o ato de fala pode negar abertamente um aspecto bastante perceptível da imagem visual. Como ocorre em profusão no filme “O ano passado em Marienbad” (1961) de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, em cenas em que o protagonista masculino fala, se referindo ao passado, “estava nevando” e a imagem visual da cena nos mostra uma total ausência de neve, gerando uma ambiguidade interpretativa.

Essas interações entre as imagens visuais (ópticas) e as imagens sonoras (trazidas pelo ato de fala) geram bifurcações interpretativas (equivocidade) e choques de opostos (ambiguidades) que forçam o espectador a ver a imagem visual com mais atenção (lê-la) e a confrontar essa leitura das imagens visuais às imagens sonoras geradas pelo ato de fala. Com isso, a “naturalidade” com que as imagens visuais eram recebidas no cinema mudo, dão lugar a uma “desconfiança” em relação à imagem visual que força o espectador agora a se perguntar, diante de uma imagem visual, “o que é isto que eu estou vendo?”. A imagem visual se torna legível porque ela se apresenta agora como ambígua (múltipla), como algo a ser decifrado, investigado pelo olho do espectador. Não é mais possível uma interpretação unívoca (natural, verdadeira) para as imagens visuais. Elas agora têm de ser trabalhadas pelo espectador, que deve elaborar ligações entre as bifurcações (disjunções) geradas pelo choque entre as imagens visuais e as imagens sonoras (dos atos de fala).

No filme intimidades vemos na imagem visual o rosto das personagens. Mas, devido à longa duração do plano e à autonomia das imagens sonoras, esse rosto pode ser percebido como uma paisagem. Ao longo dos cinco minutos de cada plano, alterações mínimas e outras bastante perceptíveis ocorrem na imagem destes rostos, alterações devidas à própria duração do plano (transformações na imagem visual) e outras devidas à interação entre as imagens visuais (dos rostos) e as imagens sonoras (dos discursos dos intercessores). O rosto exposto (mostrado) nesta longa

duração, e interagindo com as imagens sonoras dos discursos, se estratifica, a carne trona-se terra, minério. O inumano do rosto (seu aspecto mineral, terroso) pode aparecer, assim como, simultaneamente, vemos a história (humana) destes rostos em camadas. Segundo Deleuze, quando no cinema o ato de fala se torna autônomo:

[...] a imagem, por seu lado, fazia ascender as fundações do espaço, as “bases”, potências mudas de antes ou depois da fala, de antes ou depois dos homens. A imagem visual torna-se *arqueológica, estratográfica, tectônica*. Não que sejamos remetidos à pré-história (há uma arqueologia do presente), mas às camadas desertas de nosso tempo que dissimulam nossos próprios fantasmas, às camadas lacunares que se justapõem conforme orientações e conexões variáveis. (DELEUZE, 1990a, p. 289, grifo do autor).

Os rostos das nossas personagens são imagens “arqueológicas”, pois toda a história de nossos intercessores está presente simultaneamente nesta imagem. Ou seja, a infância, a juventude, a fase adulta, o sofrimento, a alegria, todos os estados pelos quais nossos intercessores passaram estão em camadas “estratográficas” nessa imagem visual. E, o olho, penetrando nesta imagem, pode prospectar, como se extrai minério da terra, estas camadas de história. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, os planos dos rostos, devido a suas exposições de longa duração, podem também revelar algo de inumano. O excesso (temporal) de visão dos rostos no filme nos faz ver o não-humano do rosto. Neste caso a paisagem-rosto se revela como um “espaço-qualquer”, desconectado (desencadeado), que provoca o espectador a projetar um sentido novo (um significado novo) para o que é visto. O rosto no filme passa por mutações e transformações ao longo do tempo em cada plano sequência. E, a cada vez, cabe ao espectador projetar sentido ou extrair camadas de sentido a partir do que é visto.

Ao mesmo tempo em que a imagem visual dos rostos remete a um aprofundamento do olhar sobre a imagem (leitura da imagem visual), a imagem sonora, produzida pelo ato de fala cria uma outra dimensão que corre paralela à imagem visual. Segundo Deleuze, o ato de fala no cinema moderno já não se insere no encadeamento das ações e reações. Ou seja, a fala não serve mais para fazer avançar a ação ou a trama no filme. No cinema clássico, a fala de uma personagem muitas vezes estava subordinada ao desenrolar da ação no filme. Assim, num filme clássico, a heroína usa seu ato de fala para alertar o herói de um perigo iminente numa cena de ação e desse modo impedir que ele morra. Por exemplo, numa cena o herói está brigando com o vilão sobre o trilho de uma ferrovia sem perceber que o

trem se aproxima. A heroína percebe o trem se aproximar e alerta, com a sua fala, o herói. Este recebe o alerta e sai dos trilhos evitando ser esmagado pelo trem.

No cinema moderno, a fala não tem mais uma função motora na trama do filme – não se insere mais no encadeamento das ações e reações –, nem mesmo função de comentário (verdadeiro/unívoco) sobre as imagens mostradas, o que serviria para avançar a trama (ação) do filme, conforme vimos nos exemplos citados do filme de Godard e no de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet. Esta nova relação entre imagem e som, para Deleuze, corresponde ao segundo momento do cinema sonoro, quando o ato de fala se torna autônomo. Nesta autonomia,

Ele [o ato de fala] se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual. (DELEUZE, 1990a, p. 288).

No filme intimidades os atos de fala dos personagens, e as imagens sonoras criadas por eles, não estabelecem uma ligação unívoca (verdadeira) com a imagem visual. Os atos de fala no filme são autônomos, eles correspondem ao discurso indireto livre dos nossos intercessores sobre suas histórias pessoais, seus sonhos, suas memórias. Assim, algumas vezes, uma imagem sonora entra em choque com uma imagem visual. Por exemplo, quando a narração (imagem sonora), de um fato triste que foi vivido por um dos intercessores, coincide com a imagem visual do rosto deste mesmo intercessor rindo (feliz). Ou, ao contrário, quando a imagem sonora, trazida pelo ato de fabulação do intercessor, corresponde a um momento feliz de sua história, mas vemos na imagem visual o rosto triste deste mesmo intercessor, gerando ambiguidade (bifurcação de leitura).

Deleuze, citando Marguerite Duras falando sobre o seu filme “La femme du Gange”:

“São dois filmes, o filme da imagem e o filme das vozes. (...) Os dois filmes estão ali, com total autonomia. (...) [As vozes] também não são vozes *off*, na acepção habitual da palavra: não facilitam a o desenrolar do filme, ao contrário, elas o entram, o perturbam. Não deveríamos prendê-las ao filme da imagem.” (DELEUZE, 1990a, p. 297, grifo do autor).

Poderíamos dizer o mesmo sobre a relação entre imagem visual e imagem sonora no filme intimidades. As vozes estão lá mas elas “flutuam” sobre as imagens visuais, elas não as arrematam, nem fecham o sentido (verdadeiro) dessas imagens mas, ao contrário, muitas vezes entram o desenrolar dessas imagens do filme,

através da instauração da ambiguidade (da disjunção entre a imagem visual e a imagem sonora).

E o que nós ouvimos os nossos intercessores dizerem? Eles nos contam suas histórias, de maneira desencadeada, sem uma linha fixa. Ou melhor, as linhas de cada história se desenham e se quebram, dando lugar a outra história (outra imagem do passado), outra linha narrativa. E nós saltamos, junto com os intercessores, pelas diferentes camadas do passado de cada história contada. Grande parte das imagens sonoras produzidas pelos atos de fala dos nossos intercessores são “imagens-lembrança”. Nós penetramos na memória através dos atos de fala dos intercessores para encontrarmos as regiões do passado que contêm as lembranças puras que serão atualizadas numa “imagem-lembrança”.

O movimento do ato de fala no filme pode ser resumido assim: os intercessores penetram na memória para encontrar as “lembranças-puras” que são virtuais, mas ao vocalizarem essas lembranças, ao torná-las concretas (sons), elas se atualizam em “imagens-lembranças”. E são as “imagens-lembrança” dos intercessores que são percebidas como imagem sonora pelos espectadores do filme. Estas “imagens-lembrança” dos atos de fala dos intercessores têm total autonomia em relação às imagens visuais do filme. Segundo Deleuze,

[...] quando os atos de fala são supostamente puros, quer dizer, não são mais componentes ou dimensões da imagem visual, o estatuto da imagem se modifica, pois o visual e o sonoro se tornaram dois componentes autônomos de uma mesma imagem realmente audiovisual [...]. (DELEUZE, 1990a, p. 299).

Aqui é preciso fazer uma observação, pois o uso da palavra “audiovisual” por Deleuze não se refere ao atual audiovisual da televisão, mas sim a um conceito para pensar esta nova relação de autonomia entre a imagem (imagem visual) e o som (imagem sonora) que é instaurado pelo cinema moderno.

O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heautônomos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um “irracional” que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável. (DELEUZE, 1990a, p. 303).

Essa relação não totalizável entre imagem sonora e imagem visual é um movimento (um fluxo) que se estabelece entre estes dois tipos de imagem. Pois assim como a imagem visual (paisagem estratográfica) resiste ao ato de fala lhe impondo um amontoado silencioso de camadas arqueológicas que devem ser

prospectadas pelo olho do espectador, o ato de fala (a imagem sonora) resiste ao desaparecimento (ao ocultamento, ao esquecimento) das camadas da terra e se eleva, arrancando dela (da terra) imagens. A origem da fala (das imagens sonoras) é o rosto (a paisagem estratográfica), que aqui representa a totalidade do corpo do intercessor, mas este rosto (corpo) está mudo, ocultando o ato de fala, mostrando e apagando (esquecendo) as camadas do passado que são recuperadas (atualizadas) pelos atos de fala em ação. Por isso essa imagem (visual) do rosto exige uma leitura:

Em suma, o que chamamos leitura da imagem visual é um estado estratificado, a revirada da imagem, o ato correspondente de percepção que está sempre convertendo o vazio em pleno, o direito em avesso. Ler é re-encadear em vez de encadear, é girar, revirar, em vez de seguir do lado direito: uma nova Analítica da imagem. (DELEUZE, 1990a, p. 291).

É esta dinâmica complexa que imagem visual e imagem sonora, agora autônomas, estabelecem. Nesta nova interação entre elas ocorre um “re-encadeamento” que não é da mesma ordem do encadeamento (unívoco) das imagens do cinema clássico. Re-encadear no cinema moderno quer dizer estabelecer relações que sustentem as ambiguidades geradas pela disjunção entre as imagens sonoras e as imagens visuais. Essa nova interação é uma relação de luta (guerra) e de resistência mútua, que faz ver (revela) e oculta (enterra) aspectos de uma e de outra, e de uma na outra, conforme estas imagens autônomas se desdobram no tempo.

É preciso manter a um só tempo que a fala cria o acontecimento, o faz surgir, e que o acontecimento silencioso é encoberto pela terra. O acontecimento é sempre a resistência, entre o que o ato de fala arranca e o que a terra enterra. (DELEUZE, 1990a, p. 303).

No filme intimidades a “ação” se concentra nas imagens sonoras criadas pelos atos de fala. É nelas (nas imagens sonoras) que os intercessores, usando a terceira pessoa, falando de si mesmo com se fossem outros (o outro do passado que realizou as ações descritas), desenvolvem as ações (os acontecimentos). Enquanto a imagem visual nos dá a ver o rosto (corpo) estrato do intercessor, origem dessas imagens sonoras, estando silencioso, parado diante da câmera. A fala profere algo da ordem do invisível, lembranças que são atualizadas em “imagens-lembranças”. Ela, portanto, torna o invisível (o passado) visível (atual). Enquanto a imagem visual oculta e revela as camadas arqueológicas das personagens, num duplo movimento constante de revelação e ocultação.

7 CONCLUSÃO

O movimento de escuta, de encontro, de busca de contato com o outro, implementado pelo projeto intimidades pode ser visto como um mergulho profundo no banal do nosso cotidiano. O filme mergulha e tenta entender, ver e ouvir, as bases mesmas do nosso cotidiano, aquilo que normalmente não desperta a atenção, nem o interesse, de ninguém. Fomos, portanto, neste projeto, na contramão do senso comum, que tende a apagar os discursos (as produções) e a presença dos homens do labor. Ao mesmo tempo, no campo cinematográfico, é como se tivéssemos colocado os figurantes (os homens do labor) em “close”, no lugar do herói. Provocando uma subversão dos valores morais e estéticos do cinema clássico.

Nos colocamos inicialmente um problema prático: o nosso maior desafio talvez tenha sido o de encontrar uma forma para registrar em vídeo os encontros. Pois queríamos evitar repetir as formulas (clichês) já utilizadas pela televisão, e pelo cinema comercial (clássico). Era preciso encontrar uma forma específica para o filme para não se correr o risco de mascarar (deformar, negar) o que se estava querendo mostrar. Assim, nos intercedemos (encontramos) o pensamento de Deleuze, de Nietzsche e de André Bazin para construir nosso filme e nosso texto. Foi o problema prático de como registrar as imagens e os sons desses encontros que nos fez recorrer a estes pensadores. A teoria foi utilizada neste projeto como uma “linha de fuga”, ou abertura de horizonte, para se chegar a uma forma plástica (estética) para o filme, que fosse compatível com o que queríamos mostrar.

Encontramos em Deleuze, mais propriamente no seu conceito de “falência do esquema sensório-motor”, que ele desenvolve no livro *A imagem-tempo*, um ponto de partida para a construção da forma do nosso filme. Foi a partir desse conceito que iniciamos nosso pensamento sobre a forma do filme. Resumidamente, a ideia contida nele diz que o desencadeamento da série de ação e reação das personagens do cinema clássico abre um nova perspectiva para entendermos a relação do cinema com o mundo. Pois não estando mais (pre)ocupado em reproduzir as ações dos heróis dos filmes, o cinema moderno, que surge com este

desencadeamento, pode se tornar uma poderosa ferramenta de investigação do real (do mundo) e principalmente do cotidiano, do banal.

Este conceito de Deleuze, juntamente com os conceitos de “plano centrífugo” e “plano sequência” (ou “paralelepípedo de realidade”) desenvolvidos por André Bazin, formaram a base teórica a partir da qual a ideia de usar o cinema para investigar o real se construiu neste projeto. Esses conceitos de Bazin, apontam para a mutação que o cinema passou com o neo-realismo italiano, quando a vontade de inserir a ambiguidade e a multiplicidade de sentido do real nas imagens cinematográficas, levou a uma transformação estética do cinema: a desconstrução da montagem analítica e o uso de planos de longa duração. O cinema, então, passa a “visar” o real, sem julgá-lo ou impor verdades pré-estabelecidas (a priori) ao real. Eram estes instrumentos conceituais que precisávamos para evitar impor nossas verdades ao que era mostrado no filme.

O caminho percorrido pelo pensamento neste projeto foi este: primeiro queríamos filmar os encontros com os homens e mulheres do labor sem mascará-los. Delimitamos nosso problema prático-conceitual. Num segundo momento, encontramos o pensamento de Deleuze e de Bazin, que nos mostrou uma “linha de fuga”, uma possibilidade de escapar às determinações do poder do audiovisual atual. Com isso, utilizamos o cinema como uma espécie de microscópio (ou qualquer outro instrumento científico) para captar e registrar o contato com os homens do labor. Pois acreditamos, junto com Deleuze, que o cinema é um campo fértil para o desenvolvimento do pensamento. A filosofia, assim como o cinema são modos de expressão do pensamento.

Nesta abordagem a filosofia não é vista como um meio que afastaria o pensamento do mundo, com reflexões sobre questões transcendentais. Mas, ao contrário, ela agiria como uma forma de expressão que coloca o pensamento em contato com o mundo. E foi nessa acepção, de inserção da filosofia no mundo, que a utilização de conceitos da filosofia aconteceu neste projeto. Nesta apropriação de conceitos filosóficos tivemos, algumas vezes, que deslocá-los de seus eixos (descongelá-los), colocá-los em movimento para que novas articulações fossem possíveis.

Utilizamos tanto a filosofia quanto o cinema para investigar, através do pensamento, um aspecto do nosso mundo: a presença (a existência) destes homens do labor. E com isso, estávamos investigando um dos aspectos do nosso cotidiano (sua base), utilizando o cinema como instrumento privilegiado para ver (e ouvir) o mundo. Mas, para se chegar a esta investigação, tivemos que criar nosso instrumento de constatação, a forma do nosso filme, e para isso tivemos que pesquisar sobre o cinema, suas possibilidades, sua história. Como se o caminho para se investigar o banal do cotidiano levasse a uma investigação sobre o cinema. Assim como o caminho para se pensar o mundo leva a uma investigação sobre os conceitos da filosofia. Talvez uma das maiores contribuições de Deleuze, assim como de Nietzsche, seja inserir a filosofia no mundo, e com isso, num movimento inverso, colocar o mundo (o extra-filosófico) dentro da filosofia. Este duplo movimento permite que os conceitos destes filósofos possam circular e “contaminar” produções fora do âmbito da filosofia. E permite que o pensamento possa povoar novos territórios de expressão, como a arte e o cinema.

A filosofia se intercede o seu “outro”, o cinema, terreno do não-filosófico, para expandir o campo do pensamento. Por isso, neste projeto, nos aproximamos dos conceitos destes filósofos como artista. Sabendo que a arte, no caso o cinema, apesar de ser o campo do não-filosófico pode conter e expandir o pensamento sobre o mundo. Usamos estes conceitos para criar, para produzir imagens visuais e imagens sonoras, sabendo que estas são portadoras de ideias e, conseqüentemente, de pensamento.

O movimento entre os elementos que o projeto coloca em contato pode ser resumido assim: os conceitos iluminam o filme, o filme mostra o mundo, e o pensamento circula entre os conceitos e o filme (as imagens e os sons), iluminando o estado de coisas (o banal cotidiano) constatado no mundo. Com isso o pensamento se volta para o mundo e para a vida, deixando de ser um instrumento dogmático ou de uso moral (normativo). Pois neste novo “uso” o pensamento constata, faz ver o ouvir, ao invés de impor uma verdade prévia (moral).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jane de (Org.). *Alexander Kluge: o quinto ato*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel (Org.). *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus editora, 1993.
- _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que Le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1999.
- BELLOUR, Raymond. *L'Entre-Images, Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Éditions de La Différence, 2002.
- _____. *L'Entre-Images 2, Mots, Images*. Paris: P.O.L. éditeur, 1999.
- BELLOUR, Raymond; DUGUET, Anne-Marie (Org.). *Vidéo*. Paris: Seuil, 1988.
- BERGALA, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 1999.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BONITZER, Pascal. *Décadrages, peinture et cinema*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1995.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2009.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CHION, Michel. *Le cinéma comme art sonore I: La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982.
- _____. *Le cinéma comme art sonore II: Le son au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1984.
- _____. *Le cinéma comme art sonore III: La toile trouée, La parole au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1988.
- _____. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 2003.
- COSTA, Pedro. *O cinema de Pedro Costa*. Rio de Janeiro: Edição do Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.
- DANEY, Serge. *La Rampe*. Paris: Éditions Gallimard, 1983.
- _____. *Ciné-Journal*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. v.1.
- _____. *Le Salaire du Zappeur*. Paris: P.O.L., 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

- _____. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- _____. *L'Image-Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983
- _____. *L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990a
- _____. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3.
- _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1993.
- _____. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011. v.1.
- GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard*. Organização Alain Bergala. Paris: Flammarion, 1989.
- GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler, une histoire du cinéma allemand 1919-1933*. Paris: Flammarion, 1987.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Les éditions de Minuit, 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.
- _____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SCHEFER, Jean-Louis. *Du monde et du mouvement des images*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1997.
- _____. *L'Homme ordinaire du cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1997.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*. New York: Simon & Schuster Inc., 1985.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

VIRILO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1994.

YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yashugiro Ozu*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

APÊNDICE - Vídeo elaborado pelo autor - Material adicional