

O Corpomídia como ignição para ensaios filmicos

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP

O Corpomídia como ignicão para ensaios filmicos

Aluno: Ernesto Filho
Orientadora: Prof^a Dra. Christine Greiner

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo
2016

Resumo

Esta dissertação busca organizar e complexificar uma certa dimensão do corpo no cinema tendo como ponto de partida a noção de ensaio filmico (*film essay*) e o filme de minha autoria “*Pas ce soir*”, finalizado e apresentado, pela primeira vez, em janeiro de 2015. O termo ensaio filmico começou a ser usado na década de 1940 para se referir a certos tipos de experiências cinematográficas que começavam a surgir. Grande parte desses experimentos estavam relacionados ao aparecimento de novas tecnologias como as câmeras 16mm, que possibilitaram que um único artista pudesse manusear o aparato necessário para a realização de um filme. A fundamentação teórica se apoia em algumas teorias que discutem o corpo e suas relações com o ambiente. Entre elas, a teoria Corpomídia (GREINER e KATZ); a noção de significado corporificado (JOHNSON, Mark) e a ideia de mente estendida (CLARK, Andy). A hipótese é a de que a noção de ensaio filmico precisa ser problematizada pois até hoje apoia-se em separações dualistas que não fazem sentido em termos corporais.

Palavras-chave: ensaio filmico, Corpomídia, significado corporificado, mente estendida

Abstract

This dissertation seeks to organize and complexify a certain dimension of the body in film making having as a starting point the notion of essay film and the film of my own "*Pas ce soir*", finalized and presented for the first time in January 2015. The term essay film began to be used in the 1940s to refer to certain types of cinematic experiences that were beginning to emerge. Many of these experiments were related to the emergence of new technologies such as 16mm cameras, which enabled a single artist to handle the apparatus necessary for the making of a film. Part of the theoretical work is based on theories that discuss the body and its relationship with the environment. Among them, "Corpomídia" theory (GREINER and KATZ); the notion of "embodied meaning" (JOHNSON, Mark) and idea of "extended mind" (Clark, Andy). The hypothesis is that the notion of essay film needs to be problematized because until today it relies on dualistic separations that do not make sense in bodily terms.

Keywords: essay film, Corpomídia, embodied meaning, extended mind

Agenciamentos

Christine Greiner
Ole Brekke
Léa Dant
Julia Feldens
Esmir Filho
Ismael Caneppele
Marta Machado
Zélia Monteiro
Ernesto Bezerra Cavalcanti
Maria Helena Trindade Henriques Bezerra Cavalcanti
Guilherme Cavalcanti
Mariana Almeida
Letícia de Almeida Bezerra Cavalcanti
Renato Galamba
Leonardo Barbalho
Aline Santini
Marta Soares
Fabiana Pirro
Peter Pál Pelbart
Helena Katz
Bernard Payen
Jorge de Albuquerque Vieira
Cecília Almeida Salles
Kuniichi Uno
Fernanda Capobianco
Justine Otondo
Vera Sala
Mônica Toledo
Tico Melo
Geo Freitas
Sigrid Husjord
Thiago Azambuja
Rafael Wallerius
Marcello Bosschar
Maria de Fátima Vidotto
Sarah Oliveira
Henrique César
Vivian Salles Alvarez
Arthur Dias
Cassiano Sydow
Martha Kiss Perrone
Bráulio Bandeira
Christopher Poll
Kari-Anne Deusund
Jonna Lehto
Joanna Junqueira
Thure Lindhardt
Inês Efron

Katharina Stalder
Laurent Poncelet
Rico Vasconcelos
Alejandra Sampaio
Lianna Matheus
Patrícia Gordo
Mauro Restiffe
Silvio Restiffe
Rosa Hércoles
Dalva Garcia
Bacco Andrade
Christophe Delachaux
Mercêdes Costa Pinto

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de estudos

Índice

Agenciamentos -----	5
O Corpo e os sonhos -----	8
Introdução -----	12
Capítulo 1 – Ensaio filmico como experiência cinematográfica -----	15
1.2 – Exemplos de ensaios filmicos -----	26
- Voice-over – a voz como gesto -----	26
- Som como deslocamento -----	32
- Câmera como cartógrafa do corpo -----	34
Capítulo 2 – Pas ce soir – uma trajetória possível -----	39
2.1 – Corpomídia, Significado, Mente -----	40
2.2 – Performance como operador -----	46
2.3 – Pas ce soir -----	47
Ensaio de imagens – Pas ce soir (textos de Brigitte Fontaine)-----	68
Conclusão -----	73
Bibliografia -----	86
Discografia Brigitte Fontaine -----	93
Filmografia -----	95

O corpo e os sonhos

Na segunda vez em que ele dormiu na minha cama, acordei no meio da noite com imagens de escombros sobre meu corpo. Falo sobre meu corpo porque se dissesse “imagens de escombros na minha cabeça ou mente”, ignoraria o fato dessas imagens se utilizarem do meu corpo inteiro para existirem.

Eram imagens-sensações que me cobriam dos pés à cabeça. No início, eram imagens de pessoas presas em escombros depois de um possível desabamento ou terremoto. Apenas a cabeça para o lado de fora do concreto; a respiração acontecendo entre o pó que nunca cessava de cair, de invadir os menores espaços por entre o concreto; a angústia de uma imobilidade forçada, atuando de cima pra baixo, esmagando o corpo sem matá-lo, sem extinguir a consciência de si.

Depois, era eu embaixo dos entulhos. De observador me tornara o próprio corpo desnorteado pela situação extrema. Ao mesmo tempo, eu, semiacordado, sabia que me encontrava deitado na minha cama com um outro corpo, masculino como o meu, ao meu lado. Sabia também que este outro corpo respirava tranquilamente e há alguns minutos atrás me abraçara.

Na terceira noite em que ele dormiu na minha cama, sonhei que caminhava numa rua de barro; era uma rua que parecia uma das ruas perto da casa onde morei quando criança, mas não era mais apenas aquela rua, existiam elementos que a faziam parecer várias outras ruas por onde já possivelmente caminhei.

Ouço um barulho e olho pra trás. Avisto um cachorro imenso, magro e forte, uma raça tão misturada que não é mais nenhuma raça que eu possa nomear. É um bicho. Viro a cabeça, continuo a caminhar. Aos poucos, sem que eu precise olhar pra trás, sinto que o bicho-cachorro começa a correr em minha direção e que a sua vontade é a de me estraçalhar, me arrancar as batatas da perna. Acelero o passo, tento acreditar que se não olhar pra trás ele nunca me alcançará.

Mas a distância se torna insuportável e me viro. Vejo-o saltar, um salto calculado pelo seu corpo-de-bicho que sabia que se saltasse naquele instante cairia

exatamente sobre mim. No segundo anterior ao bote acordo gritando. O corpo deitado ao meu lado prontamente me abraça. E sorri quando conto com o que sonhava.

Na quarta noite em que dormíamos juntos, tive outro sonho com um bicho que me ataca, dessa vez um macaco imenso no terraço de uma casa com jardim. Mais uma vez acordo um segundo antes do bote, o mesmo corpo ao meu lado me abraça.

Me tranquilizava o fato de que ele sorria, pois o significado daqueles sonhos e sensações produziam-se em mim. Não tinham nada a ver com a ideia de significado muito difundida segundo a qual o significado é um conceito ou verbete de dicionário que pode ser explicado pela junção de algumas palavras e frases para então ser entendido pela “razão”.

Aqueles estados experimentados na minha cama, ao lado daquele corpo que eu começava a conhecer, tinham sua significação costurada ao meu corpo. Era em silêncio que eu me perguntava o que eram aqueles escombros, aqueles bichos velozes que a presença daquele corpo suscitava e fazia brotar, em mim, um significado que é carne.

Que memórias eram aquelas ? Que estado-presente era aquele ? Por que a presença do outro causava aquilo em mim ?

Eu me perguntava mas não tentava solucionar nada, pois os significados devem virar dança e não a construção de um caminho para a saúde.

Aqueles significados são a beleza de meu corpo vivo.

Um corpo no coração do mundo, sem fim, sem parar, um milhão de palavras pronunciadas simultaneamente.

Ao mesmo tempo eu pensava: mas para ser significado não deve haver uma resposta que justamente signifique algo ? Uma resposta para a qual olhamos e nos dizemos: isto é o que significa tudo isso ?

Para logo entender que não! Este seria o significado dos dicionários, dos manuais e livros sagrados ou não nos quais querem que creiamos.

Não há crença no significado. E sim pontos de propulsão.

O significado, por ser corpo, não poderia nunca ser apreendido num papel sem logo ser espremido pelo ‘espaço em branco entre as letras’. O significado é justamente o que me liberta do significado, o que me leva de um lugar a outro sem cessar, em durações e qualidades a cada vez diferentes.

O significado é desejante e “o desejo não ameaça a sociedade por ser desejo de fazer sexo com a mãe, mas por ser revolucionário... nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que as estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia sejam comprometidas”. Anti-édipo:

Aquelas imagens do meio da noite não cabem no meu quarto de infância nem no papai-mamãe dos psicanalistas... Logicamente, sou também aquele quarto em que dormia na casa de meus pais, mas sou principalmente seus escombros através dos quais luzes e sons o invadiam...

Tanto que na nona ou décima primeira noite em que ele dormia na minha cama, acordei somente por causa de uma gota de suor que escorregava entre a barriga dele e as minhas costas.

Na décima terceira noite, antes de pegarmos no sono, eu acariciava-lhe a cabeça e algumas lágrimas começavam a escorrer-me pelo rosto e eu sentia a tranquilidade de um espaço vazio e amplo de possibilidades.

O que me salva é ter aprendido que o significado é corpo, é ambiente, e movimenta-se comigo, através de mim, dentro e fora... e através do outro que dorme sem saber direito o que ele causa em meu corpo acordado.

Introdução

A principal ignição para esta pesquisa foi a necessidade de aprofundar e compreender melhor as questões surgidas durante a criação e edição do ensaio filmico de minha autoria, “*Pas ce soir*”, finalizado e apresentado, pela primeira vez, em janeiro de 2015. Boa parte das ideias que surgiram no decorrer do processo diziam respeito aos chamados ensaios filmicos (*essay films*) que vêm sendo testados em diferentes culturas e períodos históricos, criando uma rede de conexão com diversos artistas e pensadores, desde o texto inaugural, escrito pelo cineasta alemão Hans Ritcher, em 1940, até pesquisas mais recentes como a da professora da Universidade de Michigan, Laura Rascaroli, publicada em 2008.

Para construir o corpus teórico da dissertação, relaciono algumas discussões relativas aos ensaios filmicos a um entendimento específico de corpo (teoria Corpomídia) e à noção de significado corporificado. Estas escolhas referem-se à centralidade do corpo presente em todos os exemplos estudados e, sobretudo, na experiência de “*Pas ce soir*. Como será explicado no início do segundo capítulo, para estes autores o conhecimento é sempre construído no trânsito entre corpo, mente e ambiente. No caso dos ensaios filmicos, esta constituição que acontece o tempo todo na vida cotidiana, é evidenciada.

“*Pas ce soir*” é um diálogo entre a minha experiência artística e a obra da escritora, compositora e cantora francesa Brigitte Fontaine. O processo de realização da primeira etapa do filme aconteceu sem nenhum roteiro que ordenasse previamente as sequências. Os vídeos foram criados a partir da relação com músicas distintas, desde os álbuns dos anos 1960 até o penúltimo, “*L'un n'empêche pas l'autre*”, lançado em 2011. Em seguida, foram testadas possibilidades de concatenação desses vídeos. A edição seguia uma lógica de improvisação, a partir das imagens criadas a cada semana.

Esta dissertação é, portanto, uma maneira de dar continuidade ao meu processo de criação, de organizar e complexificar algumas questões que tem mobilizado uma certa dimensão do corpo no cinema e, especificamente, de “*Pas ce soir*” como um ensaio filmico corporificado.

O trabalho de escrita está dividido em dois capítulos. No primeiro, busco circunscrever a noção de ensaio filmico com a ajuda de pensadores e artistas de épocas e lugares distintos. Não se trata de traçar um histórico completo, mas de

contextualizar as interlocuções. No segundo, pontuo alguns conceitos que foram importantes durante a criação e edição de “*Pas ce soir*”: o conceito de Corpomídia, de significado corporificado, de mente estendida e de performance como operador de desestabilização, além de expor a rede complexa de experiências e apropriações que levaram à realização e finalização do filme.

Na conclusão do trabalho, apresento uma nova reflexão acerca da noção de ensaio filmico a partir da experiência de escrita aqui desenvolvida. Uma espécie de *reenactment* da criação. Este termo vem sendo discutido por vários autores da performance como Rebecca Schneider (2011). A tradução poderia ser uma espécie de reencenação corporificada de uma experiência que ao ser revivida age transformando o passado e o futuro. Este tema terá continuidade em meu doutorado que seguirá analisando o corpo no cinema a partir de pesquisas bibliográficas e experimentações.

Capítulo 1 - Ensaio filmico como experiência cinematográfica

Uma invenção está sempre conectada a uma coletividade. A noção de ensaio filmico surge a partir de uma rede de ações e maneiras de se pensar e fazer cinema. Os nomes, datas e obras aqui apontadas servirão de esboço dessa rede complexa e sempre inacabada.

“A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade... É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes.”

(SALLES, Cecília, 2014, 49)

Há um ponto de partida na Rússia soviética da década de 1920. Foi ali que alguns cineastas envolvidos na construção do socialismo vislumbraram no cinema mudo a possibilidade de promover um salto para outra modalidade discursiva, “fundada já não mais na palavra, mas numa sintaxe de imagens, nesse processo de associações mentais que, nos meios audiovisuais, recebe o nome de montagem ou edição (MACHADO, Arlindo, 2003, 69) Um dos principais nomes desse início de experimentação foi Serge Eisenstein, que formulou uma teoria sobre cinema conceitual “cujos princípios ele foi buscar no modelo de escrita das línguas orientais” (MACHADO, Arlindo, 2003, 69)

Outro nome importante entre os artistas soviéticos foi Dziga Vertov, responsável por levar as ideias desenvolvidas por Eisenstein “até as últimas consequências” (MICHELSON, Annette, 1984, 21), ou seja, a tentativa de realizar um cinema inteiramente baseado em “associações intelectuais e sem a necessidade do apoio de uma fábula” (MACHADO, Arlindo, 2003, 70).

Tanto o cinema soviético quanto os chamados ensaios filmicos das décadas seguintes possuem relação com ideias relacionadas ao campo literário. São tentativas de realizar o cinema fora de um certo “realismo” imposto pela imagem.

“O cinema sonoro sobretudo - constituído a partir dos anos 30 - tem feito de tudo para eliminar de seus recursos retóricos a eloquência expressiva de metáforas e metonímias, em razão principalmente da ditadura do realismo que nele se instalou e para qual toda interferência na “naturalidade” do registro é desvio “literário”. A esse respeito, são bastante conhecidos os esforços de André Bazin para desautorizar o cinema “metafórico” do período dito mudo, em especial o cinema russo do período soviético” (MACHADO, Arlindo, 2003, 69)

O foco aqui serão os chamados ensaios filmicos cujo o texto inaugural acredita-se fora escrito pelo cineasta Hans Richter, em 1940, que publicou uma matéria no jornal suíço-alemão *“Basler Nationalzeitung”* chamada *“Der Filmessay, eine neue form des dokumentarfilms”* (“Ensaio filmico, uma nova forma de filme-documentário”). Neste artigo, o autor “anuncia um novo tipo de cinema intelectual mas também emocional, capaz de prover imagens para ‘noções mentais’ e de ‘retratar conceitos’”. (RASCAROLI, Laura, 2008, 27)

“Diferente do filme documentário, que apresenta fatos e informações, o ensaio filmico produz pensamento complexo que muitas vezes não está fundado na realidade e pode ser contraditório, irracional e fantástico. Este novo tipo de filme, segundo Richter, não mais vincula o filmmaker às regras e parâmetros da prática de documentário tradicional, como sequências cronológicas ou a descrição de fenômenos externos. Em vez disso, ele dá asas à imaginação em toda sua potência artística, O termo ensaio é usado por significar um tipo de composição que está entre categorias e por isso é transgressor, digressivo, “playful”, contraditório e político.” (ALTER, Nora, 2002, 7-8)

Passados mais de setenta anos, “a maioria das contribuições acadêmicas admitem que a definição de ensaio filmico é problemática e sugerem que se trata de uma forma híbrida que atravessa fronteiras e se encontra em algum lugar entre a ficção e a não-ficção cinematográfica.” (RASCAROLI, Laura, 2008, 24)

Além dessa dificuldade em se definir o que seria o ensaio no cinema, parece existir um outro problema que perpassa grande parte das discussões propostas em torno do tema, tanto em textos mais antigos como o de Hans Richter citado acima, da década de 1940, quanto da pesquisadora Laura Rascaroli, da Universidade de Michigan, de 2008: um entendimento de corpo que ainda traz para a discussão separações que não fazem sentido em termos corporais, como a separação entre

emoção e intelecto, por exemplo.

Claro que é possível falar em emoção e intelecto, separadamente, para ressaltar alguma ideia específica que se queira desenvolver. O problema é utilizar essas separações de maneira ingênua, como se fosse possível existir um cinema intelectual e um outro emocional. Ou mesmo um cinema mais intelectual ou mais emocional do que outro. Em termos corporais, as separações entre razão e emoção; intelecto e emoção; corpo e mente, não fazem sentido. Por exemplo, a afirmação da pesquisadora Laura Rascarolli de que o “ensaio não é nem ficção nem fato, mas uma investigação pessoal que envolve tanto a paixão quanto o intelecto do autor” (RASCAROLI, Laura, 2008, 24) acaba por reforçar uma noção de corpo ainda apoiada nessas separações. No Capítulo 2, voltarei a essas questões mais específicas relacionadas ao funcionamento do corpo e à criação de significado.

As primeiras tentativas de descrever o ensaio no cinema buscam apontar algumas do que seriam suas principais características, entre elas, a qualidade transgressora herdada do ensaio literário. Denomina-se

“ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados ‘literários’, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias)” (MACHADO, Arlindo, 2003, 64)

Há um texto do crítico de cinema Alexandre Astruc, um dos mais importantes do início de teorização sobre o assunto, de 1948, chamado “*Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*” (“*Da caneta à câmera e da câmera à caneta*”), que começa a deixar clara essa aproximação do ensaio filmico e o autor que o produz, filma, pensa... O próprio título do texto, em que a caneta aparece associada à câmera, fala desse tipo de experiência cinematográfica da qual se começa a falar. Experiência que se aproxima do ensaio literário, pois

“ambos situam-se numa espécie de limbo, sempre num entre-lugar ou num “entre-gêneros”, já que não parecem querer filiar-se a gênero algum ou menos ainda constituir-se eles mesmos em gêneros autônomos, dotados de demarcações internas próprias, ainda que sejam identificáveis algumas recorrências e traços típicos, como apontam os estudos que se ocupam de um e de outro”. (RASCAROLI, Laura, 2008, 31)

O papel do diretor da obra cinematográfica deixa de ser aquele de mostrar ou ilustrar determinadas cenas. No ensaio filmico, dirigir se torna realmente um ato de escrita. “O film-maker/autor escreve com sua câmera da mesma maneira como um escritor escreve com sua caneta” (ASTRUC, Alexander, 1948, 13). Abre-se espaço, no cinema, para um tipo de criação como a que acontece na literatura, na qual o autor não depende de um roteiro prévio detalhado ou de um storyboard do que será filmado.

Deve-se tomar cuidado, no entanto, com essas comparações entre a câmera e a caneta feitas por alguns autores principalmente nesse início de teorização sobre o assunto. O ensaio filmico hoje pode ser construído a partir de imagens criadas nas mais diversas fontes como imagens desenhadas ou geradas em computador, “além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de toda espécie” (MACHADO, Arlindo, 2003, 72)

A maior parte dos autores parecem concordar em relação a essa dificuldade de classificar o que seria o ensaio filmico, justamente porque o ensaio é aquilo que foge das classificações, ao menos das classificações feitas a priori, já que qualquer experiência estará sujeita a classificações feitas a posteriori. Qualquer objeto, por mais idiossincrático que seja, pode ser classificado, descrito pelo olhar que o observa depois de pronto, editado, apresentado.

O que parece diferenciar o ensaio filmico das demais experiências cinematográficas é que será necessário ao crítico, que deseja analisar ou escrever sobre a obra-ensaio-filme em questão, criar uma maneira para falar daquele objeto, para se aproximar daquela experiência. É como se o ensaio filmico possilitasse ao crítico experimentar também um lugar novo de fala, já que a “única generalidade que parece ser possível afirmar sobre um ensaio-filme é que cada filme... é um caso particular.” (WEINRICHTER, Antonio, 2007, 23)

“A estrutura característica do filme-ensaio é híbrida, uma estrutura que vai do pessoal-biográfico (dividido em experiências pessoais, sonhos, opiniões) ao reflexivo, filosófico, artístico etc. Tem ao menos dois níveis, portanto: um através do qual persegue um objeto, um tema (ou vários) e outro por meio do qual este tema se expressa esteticamente: o entremeado, o caráter híbrido se expressa ao mesmo tempo em que o seu próprio tema. A forma sobe claramente à superfície...” (CATALA, 2005, 145)

Alexandre Astruc afirma que o novo cinema será capaz de se expressar de maneira mais flexível, sutil e eficiente, assim como acontece na literatura, já que o cinema está aos poucos se tornando uma linguagem e explica:

“Por linguagem eu quero dizer sobre a maneira como um artista pode expressar seus pensamentos, por mais abstratos que eles sejam, ou possa traduzir suas obsessões da mesma maneira que ele o faz no ensaio ou romance contemporâneos. É por isso que eu gostaria de chamar essa nova era do cinema contemporâneo a era do cinema-caneta (Caméra-stylo). Esta metáfora possui um sentido muito preciso. Com ela quero dizer que muito brevemente o cinema se libertará da tirania daquilo que é visual, da imagem pela imagem, da imagem presa às demandas imediatas e concretas da narrativa, para se tornar uma maneira de escrever tão flexível e sutil quanto a literatura” (ASTRUC, Alexander, 1948)

O que fica claro também nas discussões sobre ensaio filmico é o lugar ocupado pelo espectador. Por serem deliberadamente processuais, os ensaios filmicos constituem-se por aquele que vê. Trata-se de um tipo de mediação que explicita a não dualidade entre espectador e obra. Assim como no ensaio literário, em que os leitores são “incluídos numa conversa verdadeira, autorizada através de processos mentais de contradição e digressão, os espectadores dos ensaios filmicos devem ser forçados a reconhecer uma conversação com o filmmaker” (RASCAROLI, Laura, 2008, 27), ou seja, a narrativa se construirá a partir do olhar daqueles que assistem ao filme.

“A interação entre a perspectiva do sujeito e a realidade diante dele se torna um teste ou questionamento de ambos, e a estrutura do filme, assim como no ensaio literário, segue o movimento indeterminado deste diálogo” (RASCAROLI, Laura, 2008, 32).

O desafio será então tentar descrever e seguir esse movimento indeterminado dos ensaios filmicos, não para finalmente enquadrá-los numa definição final mas para torná-los cada vez mais repletos de possíveis enquadramentos. Num artigo intitulado “*In search of the Centaur*” (“*Em busca do Centauro*”), de 1999, Phillip Lopate tenta definir algumas dessas características:

“*Um ensaio filmico deve ter palavras, na forma de texto falado, legendado ou como intertítulos; ‘o texto deve representar uma voz única’, ‘o texto deve tentar representar e descobrir alguma linha de discurso fundamentada num problema’, ‘o texto deve transmitir mais do que informação, ele deve conter um forte ponto de vista pessoal’; ‘a linguagem do texto deve ser o mais eloquente, interessante e bem escrita possível...*” (LOPATE, Phillip, 1999, 5)

Para Lopate, o puro fluxo de imagens silenciosas não pode constituir um ensaio filmico. Ele cita como exemplo um dos primeiros ensaios realizados no cinema por Resnais, em “*Nouit et Brouillard*” (1955), com “sua voz auto-interrogatória, como um verdadeiro ensaísta, duvidoso, irônico, em busca do coração de seu assunto” (LOPATE, Phillip, 1999, 286).

“*Assim como nos ensaios literários, os leitores devem se sentir inclusos numa conversação real, que acontece através de processos mentais de contradição e digressão, os espectadores dos ensaios filmicos devem ser ‘forçados a reconhecer’ uma conversação com o filmmaker*” (LOPATE, Phillip, 1999, 13)

Outra contribuição, sobre a relação entre filme e literatura, vem do professor e teórico Timothy Corrigan da Universidade da Pensilvânia, que afirma ser possível rastrear o ensaio filmico num tipo de prática de documentário tão antiga quanto a dos Irmãos Lumière. Corrigan descreve algumas características do que seria um ensaio filmico:

“(1) Normalmente – mas não necessariamente – trata-se de um curta-metragem documentário (2) em que existe a falta de uma organização narrativa dominante (embora a narrativa possa fornecer um dos vários padrões existentes no filme) e (3) a interação de uma voz ou visão pessoal, às vezes através de uma ‘voice-over’. No ensaio filmico, a interação entre uma perspectiva pessoal e a realidade diante dela torna-se um teste ou questionamento de ambas, e a estrutura do filme, assim como no ensaio literário, segue o movimento indeterminado desse diálogo” (CORRIGAN, Timothy, 1999, 160)

Gilles Deleuze, em seu livro póstumo “*L'île déserte et autres textes*” (2002), descreve como alguns cineastas, sobretudo Godard, introduziram o pensamento no cinema. Alguns autores referem-se a isso como uma espécie de pensamento audiovisual, ou seja, “eles fizeram o cinema pensar com a mesma eloquência com que, em outros tempos, os filósofos o fizeram usando a linguagem verbal” (MACHADO. Arlindo, 2007, 69)

Começar a pensar e a escrever sobre um objeto cuja característica principal parece ser fugir das classificações, manter-se num lugar amplo de possibilidades de experimentação, é desafiador. Corre-se o risco de enquadrar aquilo que existe exatamente por estar fora de qualquer manual. Ou então seria necessário pensar um tipo novo de manual, que através de suas instruções procurasse forçar o criador para além do manual, que mostrasse caminhos possíveis de escrita, de filmagem, que levassem à modificação do próprio manual. Ao final do trabalho, o manual seria apenas vestígio de um início.

“Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la (Calvino, 1990). Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia quanta esplêndida arte se perde por não assistir aos ensaios (Louis, 1992). O artefato que chega às livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado, mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade (Marx apud Eisenstein, 1942) que a obra carrega” (SALLES, Cecília, 2014, 33)

Uma afirmação que se repete em textos de épocas e lugares distintos é a de que não existe um acordo comum e geral sobre o que seja um ensaio filmico. É justamente essa característica de não pertencimento que preserva aquela que parece

ser uma das principais qualidades do ensaio, seja ele literário ou cinematográfico, que é a possibilidade de inventar sua maneira de existir a partir de uma variedade inusitada de combinações e procedimentos. “O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal de certeza. Ele ocupa um lugar entre os despropósitos” (ADORNO apud MACHADO, Gabriela, 2014, 167)

O tipo de experiência gerada pelos ensaios filmicos cria um espaço de experimentação também para aqueles que desejam escrever a respeito de tais realizações. É como se quem observasse um ensaio filmico fosse obrigado a criar uma narrativa própria através das pistas dadas pelo criador da obra em questão.

O que começa a ficar claro, ao ler diferentes autores que estudam o tema, é que não existem regras para a realização de um ensaio filmico; o que existem são características que parecem estar presentes na maioria deste tipo de experiência, como a narração em *voice-over* acompanhada por seleções musicais, por exemplo. No entanto, para que o ensaio filmico aconteça é necessário existir um campo livre para experimentação.

“O filme-ensaio pode ser constituído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres gráficos e também materiais sonoros de toda espécie. É por isso que o filme-ensaio ultrapassa longinamente os limites do documentário. Ele pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque a sua verdade não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual” (MACHADO, Arlindo, 2003, 72)

Esse tipo de não pertencimento típico corre o risco de cair no lugar do valedo, do qualquer coisa. Mas não, parece que a dificuldade maior do ensaio parece ser criar ele próprio, a cada experiência, não algo novo, até porque a ideia de novidade é muito difícil de sustentar; as coisas estão no mundo e ganham vida a partir dos encontros com coisas já existentes. É o que afirma a teoria Corpomídia: cada um de nós, que somos uma coleção de informações que viram corpo, temos encontros com outros corpos e objetos que farão com que as experiências surjam; é a maneira como organizamos essas experiências que possuem por vezes ares de novidade. Porém, como a novidade está sempre necessariamente conectada à experiência; algo nunca é completamente novo, há sempre elementos em sua composição que já foram

experimentados. Até porque aprendemos com o que existe, partimos sempre de objetos e ideias com as quais entramos em contato no mundo. Em vez de classificar um evento ou experimento como novo, deveríamos falar sobre a unicidade mais presente em alguns experimentos devido à maneira como determinado artista, por exemplo, juntou e traduziu um conjunto de informações.

Isso não desmerece o fato ou criação em questão, não se trata de menosprezar a invenção, mas valorizar as cadeias que levaram a tal invenção. Deixar mais claro o conjunto de experiências que leva à invenção, que passa a ser uma ação conjunta, mesmo quando assinada por um único artista.

As tentativas de definir o que venha a ser um ensaio filmico são importantes por levantarem características sem dúvida relevantes. Mesmo assim, essas características

“divergem de maneiras substanciais, talvez devido ao fator ‘herege’ que caracteriza o ensaio literário e, consequentemente, suas versões cinematográficas. Ao mesmo tempo em que é importante respeitar o aspecto “herege” do ensaio e, assim, evitar um excesso de teorização a respeito de tal prática, é importante entender porque certos filmes produzem no espectador a impressão de assistirem a um ensaio, em oposição a um documentário ou ficção, poema ou diário de viagem.” (RASCAROLI, Laura, 2008, 28)

Para Paul Arthur, uma característica presente em qualquer ensaio filmico é a “presença de uma clara e ruidosa pesquisa autoral”. (ARTHUR, Paul, 2003, 35). A pesquisadora Laura Rascaroli afirma que os enunciadores dos ensaios filmicos se dirigem diretamente aos espectadores e tentam criar um diálogo. O “Eu” do ensaio filmico, segundo a pesquisadora, implica claramente e fortemente um “você”. Esta seria uma das características mais profundas deste tipo de experimento no cinema. “O ‘você’ é chamado para participar e compartilhar as reflexões do enunciador . É importante entender que esse ‘você’ não é o público em geral, mas um só espectador corporificado” (RASCAROLI, Laura, 2008, 35) Ela conclui explicando que, no ensaio filmico, o espectador é convidado a se engajar individualmente com o filme, para refletir sobre o mesmo assunto sobre o qual o autor do filme está interessado. Para ela, isso ocorre devido à “abertura” dos ensaios.

“A estrutura do ensaio filmico (assim como do ensaio literário), em outras palavras, é aquela de uma constante interpelação, cada espectador, como um indivíduo e não como membro de uma audiência coletiva e anônima, é convidado a se engajar numa relação dialógica com o enunciador, a se tornar ativo, intelectual e emocionalmente, e interagir com o texto...O significado do filme se constrói a partir desse diálogo” (RASCAROLI, Laura, 2008, 35 e 36)

A presença do autor parece ser uma característica central e comum aos ensaios filmicos, presença que pode ser obtida de diversas maneiras, através de diversas técnicas e em níveis diferentes.

Para Lukács, o ensaio filmico “deve criar a partir dele mesmo todas as pré-condições para a eficácia e solidez de sua visão”. (LUKÁCS, Georg, 1974, 11). Há vários outros teóricos e ensaístas que compartilham ideias similares. Para Jean Starobinski, o ensaio “não obedece regra nenhuma” (LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, 2004, 8). Aldous Huxley descreve-o como um “dispositivo para dizer quase tudo sobre qualquer coisa”(HUXLEY, Aldous, 1960,5) Snyder, por sua vez, considera-o como um não-gênero. “O ensaio parece querer preservar algo do processo de pensamento.” (RASCAROLI, Laura, 2008, 31)

Ao analisar as experiências nota-se que este pensamento do ensaio filmico é um pensamento do corpo, como toda ação cognitiva.

1.2 - Exemplos de ensaios filmicos

A partir das ideias sobre ensaio filmico desenvolvidas acima, buscarei mapear experiências filmicas às quais podemos dar o nome de ensaio. A lista de filmes está organizada a partir de algumas redes de questões em vez de obedecer à determinada cronologia ou lugares específicos onde tais trabalhos foram criados. As redes a partir das quais os filmes serão analisados são: voice-over, som e câmera. Isso não quer dizer que os filmes em questão se limitam a experimentações relacionadas apenas à *voice-over* ou ao som, por exemplo. Essa divisão apenas ressalta as características ensaísticas mais presentes em cada um dos exemplos citados.

- Voice-over - a voz como gesto

“A presença-ausência do enunciador é um ponto chave dos ensaios filmicos. A inscrição da figura autoral pode ser muito direta, por exemplo, ao tornar o corpo do cineasta visível ou sua voz audível. Em outros momentos, pode ser mais indireta, através do uso de um narrador, de intertítulos, de comentários musicais, de movimentos de câmera etc... No entanto, um dos elementos chaves dos ensaios filmicos é a fala direta com o receptor e voice-over é a maneira mais simples e bem sucedida de realizar tal endereçamento.”
(RASCAROLI, Laura, 2008, 38)

Voice-over é um recurso muito utilizado pelos criadores de ensaios filmicos. Uma razão dessa constância é a clareza com que possibilita a presença autoral. Há casos em que o próprio cineasta-autor fala como o diretor lituano Jonas Mekas em “*A walk*” de 1990:

“Sim, chove no Soho. Eu recebi uma carta de meu irmão, Petras, faz alguns dias. Ele escreveu que está nevando. Há muita neve na Lituânia neste momento. Eu fico imaginando o que está acontecendo na Lituânia. Não, Gorbachev não vai se apoderar dela... Ah, as raízes, ninguém sabe realmente quais são suas raízes, nem o que significa casa. Jogue-me num deserto, volte em alguns dias e eu já terei raízes profundas sob a areia, como um cactos”

(MEKAS, Jonas – *A Walk*)¹



“A walk” (1990) – Jonas Mekas – Lituânia / EUA

“A walk” é um plano sequência de 58 minutos, uma caminhada do próprio diretor, num dia chuvoso, pelas ruas de Nova Iorque. Em princípio, o filme dá a impressão de que todo o texto falado, que é a voz do próprio Mekas, é improvisado. Até que o próprio diretor revela, em dado instante, de maneira discreta, que segura papéis ao mesmo tempo em que filma, ou seja, parece existir um roteiro de fala que o guia por aquelas ruas. Mekas é tido como um dos cineastas mais influentes do cinema de vanguarda e fez trabalhos com Andy Warhol, Salvador Dali, Yoko Ono, Allen Ginsberg e Jack Kennedy. Numa entrevista dada em 2012, para o jornal “The Guardian”, ele se classificou como uma figura do que ele chama de “cinema underground”.

Outro exemplo é “*Un homme qui dort*” (1974) de Georges Perec e Bernard Queysanne. O roteiro é do próprio Perec a partir do livro homônimo escrito por ele. Em nenhum momento se escuta a voz do personagem central da trama feito pelo ator

¹ *“Yes, it is raining in Soho. I got a letter from my brother, Petras, some days ago. He said it is snowing. There is a lot of snow in Lithuania. I wonder what is happening in Lithuania. No, Gorbachev will not take over it... Ah, the roots, no one knows exactly what are your roots nor what home means. Throw me in a desert, come back in a few days and I will have deep roots in the sand like a cactus”*

Jacques Spiesser. A extensa voice-over do filme é feita pela atriz Ludmila Mikael. A escolha de usar uma voz feminina, que fala incessantemente, diante da figura sempre silenciosa do jovem, cria várias possibilidades de leitura, de deslocamentos. Numa sala de aula qualquer, na qual o personagem parece fazer uma prova, ele olha para a câmera e pela primeira vez escutamos a voz feminina que permanecerá durante todo o filme. Ela fala:

*“Seu despertador soa. Você não se mexe absolutamente. (*as imagens voltam a ser do personagem em seu pequeno quarto onde mora em Paris) Você permanece na cama. Você fecha os olhos novamente. Não é um gesto premeditado. Não é gesto algum. É uma ausência de ação. Um gesto que você não faz. Gestos que você evita fazer. Você foi dormir cedo. Seu sono foi tranquilo...”*



“Un homme qui dort” (1974) – Georges Perec e Bernard Queysanne - França

...Você tinha colocado o despertador. Você o escutou soar. Você deixou que ele soasse por alguns minutos pelo menos. Já acordado pelo calor ou pela luz. Ou pela espera. Você não se mexe. Você não se mexerá. Um outro. Gêmeo. Um duplo consciente talvez, realizará, em seu lugar, um por um, os gestos que você não realiza mais. Ele se levanta, ele se lava, ele faz a barba, ele se veste. E sai...”²

² “Ton réveil sonne. Tu ne bouges absolument pas. Tu restes dans ton lit. Tu refermes les yeux. C'est n'est pas un geste pré-médité. C'est n'est pas un geste d'ailleurs mais une absence de geste. Un geste qui tu ne faites pas. Des gestes que tu évites de faire. Tu t'as couché tôt. Ton sommeil a été paisible. Tu avais remonté ton réveil. Tu l'as entendu sonner. Tu as entendu qu'il sonne pendant plusieurs minutes au moins déjà réveillé par la chaleur ou par la lumière ou par l'attente. Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas. Un autre, un sosie un double fantôme méticuleux fait peut-être à ta place les gestes que tu ne faites plus. Il se lève, se lave, se rase, s'en vais”

Nas cenas de rua do filme, mesmo quando há muitas pessoas em volta do personagem, os ruídos predominantes não são os das vozes humanas, mas dos automóveis, apitos, buzinas, escadas rolantes, tic-tac de relógios, sapatos sobre o asfalto etc. O filme faz pensar sobre a importância da tensão entre imagem e *voice-over*. O que importa não é a quantidade de texto falado, mas a maneira como o texto se relaciona com as imagens. A *voice-over* não pode ser um texto que simplesmente descreve o que se vê, é necessário existir um entre-choque, um espaço que se cria a partir da fricção voz-imagem. Ao menos, logicamente, que a mera descrição do que mostram as imagens seja uma escolha, uma maneira de construir o que se deseja, de se expor uma ideia.

A *voice-over* tem uma presença importante também em “*A.K.A. Serial Killer*” (1969) do diretor japonês Masao Adachi cujos principais trabalhos foram realizados nas décadas de 60 e 70. Adachi é conhecido por suas colaborações com diretores japoneses como Koji Wakamatsu e Nagisa Oshima. Diferentemente do ensaio de Georges Perec e Bernard Queysanne, em que a *voice-over* é utilizada em abundância, no filme de Adachi, tal recurso é utilizado em quantidade bem menor. O filme conta a história real de um assassino em série japonês, Norio Nagayama, que, entre 11 de outubro e 5 de novembro de 1968, matou quatro pessoas com uma pistola. Norio tinha 19 anos e foi preso pela polícia japonesa. Em nenhum momento, durante o filme, é possível identificar um possível ator interpretando Nagayama. Não há um rosto específico que se reconheça como sendo o rosto do assassino. Há uma fricção entre a *voice-over* que conta a história de vida desse “personagem” que viria a cometer quatro assassinatos e as imagens da multidão mostradas pelas lentes do diretor.



"A.K.A. Serial Killer" (1969) – Masao Adachi – Japão

A história individual do jovem se dilui, se mistura à realidade complexa daquelas cidades japonesas, aos vários entregadores de leite filmados em suas bicicletas distribuindo as garrafas de vidro pela cidade. Qualquer um pode ser Nagayama. Qualquer um pode vir a cometer seus crimes. A maneira como Adachi retrata a história de Nagayama fala do contraste entre uma história pessoal e, ao mesmo tempo, anônima.

Outro exemplo de ensaio filmico que possui a voice-over como elemento importante na construção da narrativa é “*Tokyo-Ga*” do diretor alemão Wim Wenders.



"Tokyo-Ga" (1985) – Wim Wenders – Japão/Alemanha

“Tokyo Ga” poderia ter resultado num tipo de documentário convencional, em que um determinado diretor ou diretora, escolhe um assunto sobre o qual decide se debruçar com uma câmera. Há, com frequência, neste tipo de documentário, algumas maneiras recorrentes de retratar determinada realidade. Há formas de enquadrar, de

entrevistar as pessoas, de falar sobre o assunto em questão, de fornecer informações e dados.

Em “Tokyo Ga”, no entanto, a partir do assunto/desejo que move a realização do filme, que é o de criar uma espécie de diário de viagem pelo país onde nasceu o diretor de cinema Yasugirô Ozu, Wenders cria um trabalho com várias características do ensaio filmico. A começar pelo fato do próprio cineasta fazer a voice-over que conta as histórias por detrás das imagens. Muitas vezes, antes de começar a falar sobre determinada cena que se desenrola, o diretor permite que as imagens transcorram por um bom tempo sem a interferência da *voice-over*. O espectador tem tempo de criar suas próprias decifrações daquelas imagens. Quando surge a interferência da voz, que de certa maneira explica aqueles lugares e hábitos, tem-se um contraponto entre as ideias que se fazia daquelas imagens-lugares e as informações fornecidas pelo narrador. Há sempre esse espaço entre o olhar do espectador que observa e a voz que narra.

“A lápide de Ozu não tem nome, apenas um antigo ideograma japonês, MU, que significa “vazio”, “nada”. Eu pensei sobre este símbolo ao voltar no trem. O nada. Quando criança, eu tentava, com frequência, imaginar o nada. A ideia me enchia de medo. “Nada” simplesmente não pode existir, apenas o que é de verdade pode existir: a realidade. Pouquíssimas ideias são mais vazias e inúteis quando aplicadas ao cinema. Cada pessoa sabe, sozinha, o que significa a percepção da realidade. Cada pessoa vê a sua realidade com seus próprios olhos. Ela vê os outros e, acima de tudo, as pessoas que ama; vê os objetos que a cercam, vê as cidades e os campos onde mora, mas também vê a morte, a mortalidade do Homem e a transitoriedade dos objetos. Ela vê e experimenta o amor, a solidão, a felicidade, a tristeza, o medo. Em resumo, cada pessoa vê, sozinha, a vida. E cada pessoa sabe, por si só, o grande abismo que existe entre as experiências pessoais e a representação dessas experiências na tela. Nós aprendemos a aceitar que a grande distância que separa o cinema da vida é tão perfeitamente natural que ficamos assombrados quando subitamente descobrimos algo verdadeiro ou real num filme. Não precisa mais do que o gesto de uma criança ao fundo do trem ou um pássaro que passa voando ou uma nuvem jogando sua sombra sobre a cena durante um instante. É uma raridade, no cinema de hoje, encontrar tais momentos de verdade onde pessoas ou objetos se mostram como realmente são. Isso era o que havia de único nos filmes de Ozu, principalmente nos últimos. Existiam grandes momentos de verdade. Não, não apenas momentos; eram verdades duradouras que se estendiam da primeira imagem à última. Filmes que, verdadeira e continuamente, lidavam

com a vida em si e nos quais as pessoas, os objetos, as cidades e os campos revelavam-se. Tal representação da realidade, tal arte não se encontra mais no cinema. Um dia, existiu. MU, nada. O que resta hoje.”³

Em alguns momentos, quando alguém fala em japonês, não há imediatamente uma legenda que decifra a língua estrangeira. Pode-se sentir, enquanto espectador, a relação com aquele conjunto de sons indecifráveis. Tem-se espaço para observar a cadência da língua, o movimento das cabeças que falam, o ambiente que circunda aquele que fala; já que ler legendas quase sempre acaba por ocupar boa parte da atenção.

- Som como deslocamento

“*Dog Star Man*” é uma série de cinco filmes criados pelo diretor americano Stan Brakhage entre os anos de 1961 e 1964. Os cinco curtas são normalmente exibidos em sequência, o que totaliza uma duração de uma hora e quatorze minutos. Brakhage fez trabalhos em colaboração com artistas como Joseph Cornell e John Cage.

³ “Ozu’s gravestone has no name. Only an old Chinese character: MU. Which means emptiness. Nothing. I thought about this symbol on the ride back in the train. Nothingness. As a child I’d often tried to imagine nothingness. The idea of it had filled me with fear. Nothing simply cannot exist I’d always told myself, only what’s there can exist, what’s real, reality. Hardly any other notion is more empty and useless when applied to the cinema. Each person knows for himself what’s meant by the perception of reality. Each person sees his reality with his own eyes. One sees the others above all the people one loves, one sees the objects surrounding one’s self, sees the cities and countryside in which one lives. One also sees death, men’s mortality and the transitoriness of objects, one sees and experiences love, loneliness, happiness, sadness, sadness, fear. In short, each person sees for himself life. And each person knows for himself the extreme gap that often exists between person experience and the depiction of that experience there on the screen. We’ve learned to consider the vast distance separating cinema from life as so perfectly natural that we gasp when we suddenly discover something true or real in a movie. Be it nothing more than the gesture of a child in the background or a bird flying across the frame or a cloud casting its shadow above a scene for but an instant. It is a rarity in today’s cinema to find such moments of truth. For people or objects to show themselves as they really are. That’s what was so unique in Ozu’s film and about all in his later ones. There were such moments of truth. No, not just moments but long ranging truth last from the first image to the last. Films which actually and continuously dealt with life itself in which the people, the objects, the cities and the countryside revealed themselves. Such a depiction of reality, such an art is no longer to be found in the cinema. It was once. MU. Nothingness. What remains today”



"Dog Star Man" (1961-1964) – Stan Brakhage - EUA

O tipo de imagens/colagens silenciosas criadas por Brakhage em "Dog Star Man" acabam por aguçar a percepção dos sons ao redor, que começam a ganhar um espaço importante no filme, desde a buzina de carros que passam na rua até o som de algum pássaro cantando ao longe.

"A manifestação ou o local da “voz” do autor do filme pode mudar de lugar em diferentes momentos ou vir à tona, de maneira expressiva, através da montagem, do movimento da câmera e assim por diante" (ARTHUR, Paul, 2003, 59)



"Não é o homossexual que é perverso, mas a situação em que ele vive" (1971) – Rosa von Prauheim - Alemanha

*“- Você é de Berlim ?
- Não, é minha primeira vez em Berlim.
- Gosta daqui ?
- É muito cedo para dizer.
- Já tem um quarto ?
- Estou em um hotel.
- Hotéis não são confortáveis a longo prazo. Quando viajo, prefiro ficar com amigos. E quando eles vêm pra Berlim, ficam na minha casa. Tenho um pequeno apartamento, não muito longe daqui.
- É difícil achar um apartamento por aqui ?
- Acho que é sempre difícil se você não está familiarizado.”*

Este é o diálogo inicial do filme do diretor, pintor e ativista gay alemão Rosa von Praunheim. Rosa é um diretor bastante prolífico, dirigiu mais de 70 filmes e começou sua carreira como membro da escola de cinema underground de Berlim. Ele passou a usar o nome feminino Rosa em referência ao triângulo cor de rosa que os homossexuais tinham que usar nos campos de concentração nazistas. O filme se inicia com um plano aberto de dois rapazes caminhando por alguma rua de Berlim. Quando eles se aproximam da câmera, percebe-se que há uma disjunção entre o som e o movimento das bocas. Em algumas cenas, as bocas dos personagens nem mesmo se movimentam enquanto o diálogo continua através da voice-over. Em nenhum momento há sincronia entre as vozes e os corpos que vemos no filme. Há o tempo inteiro a presença dessa dessincronia causada pelo som.

- Câmera como cartógrafa do corpo

“... é a câmera, a máquina cinematográfica inteira, que constitui um corpo que vê e escuta, que compõe imagem e som, que opera a síntese e a disjunção, e constitui o corpo do espectador, que recebe tudo isso que foi visto e escutado, recomposto e montado. É toda uma operação dessa máquina e do espectador maquinado que trabalha o corpo filmado, formado e transformado, conhecido e desconhecido que está presente para percepção ...” (KUNIICHI, Uno, 2012, 133)

Em “Pai e filhos”, o diretor Wang Bing instala uma câmera fixa dentro do espaço mínimo onde habitam o trabalhador de uma pedreira no interior da China e

seus dois filhos. Na tela, vê-se a cama onde dormem os filhos do trabalhador, vários objetos espalhados pelo chão de terra, as paredes feitas de um material que lembra o barro, além dos três cachorros da família que caminham pelo espaço mínimo onde moram. Não há nenhuma explicação sobre a situação em que vivem. Nos poucos momentos em que escutamos a voz do pai, não há uma legenda que traduza o que ele diz. As filmagens duraram apenas alguns dias, pois o dono da empresa mineradora ordenou que Bing parasse com as filmagens dentro de sua propriedade. Muitas críticas internacionais, feitas sobre o filme, comentam esse incidente como sendo prejudicial ao resultado final, como se este fato o tivesse impedido de realizar o filme que gostaria de realizar. Tal análise ajuda a enxergar e pensar as qualidades de ensaio da obra. O entendimento ensaístico do diretor permitiu que ele fizesse um filme de muita potência por simplesmente deixar-se afetar e transformar pelos acontecimentos. Isso não quer dizer falta de rigor ou critérios. A diferença é que o tipo de cinema feito por Bing não está atrelado à maquinaria típica de filmes mais convencionais, em que há planos de filmagem mais rígidos e grandes equipes atreladas ao trabalho. Olhar para a obra “*Pai e filhos*” e falar do que ela poderia ter sido é trazer um tipo de entendimento que não cabe nesse tipo de experiência realizada pelo diretor. A obra se fez exatamente por causa dos acontecimentos que a afetaram e pela maneira como Wang os integrou à sua narrativa.



“*Pai e filhos*” (2010) – Wang Bing - China

A partir do plano-estático de mais de uma hora, sem comentários, sem voice-over e quase sem legendas, o espectador é obrigado, a partir de sua própria

experiência e arredores, a preencher as lacunas do filme. A câmera parada se torna um operador de desestabilização de ambas as realidades, a de dentro e fora da tela.

“*Heartbeats*” é o segundo filme do diretor canadense Xavier Dolan, que ficou mundialmente conhecido após a repercussão de seu primeiro longa metragem, “*J'ai tué ma mère*”, dirigido e escrito por ele e no qual ele também atua. A princípio, “*Heartbeats*” respeita maneiras mais habituais de filmar, enquadrar, fotografar. No entanto, a presença de um ruído muito autoral começa a ficar visível no desenrolar da narrativa. Há um detalhe na maneira como ele se utiliza, em alguns momentos, do *zoom* da câmera, que parece ser um jeito de revelar a presença da máquina, é como se propositadamente ele quisesse romper com a ilusão de um cinema “realista”. Em determinadas cenas, a câmera faz um *zoom* muito rápido em direção ao rosto de algum personagem, não se trata de um *zoom* em grande profundidade, é apenas uma leve aproximação da imagem, que logo retorna à sua posição inicial. Durante todo o filme, esse mesmo tipo de *zoom*, com a mesma profundidade e velocidade se repete, é um ruído constante dessa voz autoral típica dos ensaios filmicos.



”*Heartbeats*” (2010) - Xavier Dolan – Canadá

Essa intensa presença autoral é confirmada nos créditos finais do filme quando se descobre que Dolan é responsável pela direção, pelo roteiro e diálogos, pela concepção de figurinos, pela concepção visual, pela montagem final, além do filme ter sido financiado de maneira privada por ele.

“*Journey to the West*” é um média-metragem de 56 minutos do diretor chinês Tsai Ming-Liang. O filme é composto por 14 tomadas estáticas (*static shots*). As cenas possuem durações diferentes e são filmadas sempre com a câmera parada. O

filme começa com um “close-up” da cabeça de um homem deitado que olha para a câmera. Este primeiro plano dura quase 9 minutos, durante os quais vemos esse senhor, em silêncio e na penumbra. Não é possível identificar o tipo de ambiente no qual ele se encontra, temos acesso apenas a seu rosto e a uma espécie de ruído branco que compõe a cena. Nas duas próximas imagens vemos um homem caminhar, vestido com uma túnica laranja, que lembra aquelas usadas por monges. Seu caminhar é extremamente lento. Durante todo o filme, tem-se a presença desse monge, que caminhará por diversos ambientes, sempre lentamente, enquanto as pessoas, automóveis e motocicletas passam e transitam a seu redor.



“Journey to the West” (2014) – Tsai Ming-Liang - China

“Journey To The West” é tão simples em suas variações sem palavras sobre uma única ideia visual como uma parábola budista”, esta frase, escrita sobre o filme pelo crítico A.A. Dowd, ajuda a compreender uma de suas características ensaísticas. Mais uma vez, é possível recorrer às palavras de Alexandre Astruc escritas em 1948:

“Por linguagem eu quero dizer sobre a maneira como um artista pode expressar seus pensamentos, por mais abstratos que eles sejam, ou possa traduzir suas obsessões da mesma maneira que ele o faz no ensaio ou romance contemporâneos. É por isso que eu gostaria de chamar essa nova era do cinema contemporâneo a era do cinema-caneta (Caméra-stylo).”
(ASTRUC, Alexander, 1948)

Não há nenhuma *voice-over* durante o trabalho, apenas as imagens captadas pela câmera estática e atravessadas lentamente pelo monge. Ao final do filme, aparece o seguinte poema, sobre uma tela preta, escrito pelo próprio Ming-Wing:

*“Como as estrelas
um defeito de visão,
como uma lâmpada
uma ilusão mágica,
Gotas de orvalho,
Ou uma bolha, um sonho,
Um raio ou uma nuvem,
Assim deveríamos ver
Aquila que está condicionado”*

Capítulo 2 – Pas ce soir – uma trajetória possível

2.1. Corpomídia, significado, mente

Antes de entrar nas ideias específicas relativas à criação e edição do ensaio filmico “*Pas ce soir*”, buscarei mapear e descrever certas ideias sobre o funcionamento do corpo com as quais tenho entrado em contato e que acabaram por nortear sua realização.

A primeira é a noção de Corpomídia, que compõe o título desta monografia e sobre a qual já falei brevemente na introdução do trabalho. Entrar em contato com as ideias que delineiam o conceito de Corpomídia modificou radicalmente o meu estar no mundo. Só isso bastaria para explicar o porquê desse conceito encontrar-se rente ao meu trabalho de criação. “A mídia ao qual o Corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.” (GREINER; KATZ, 2015)

‘As informações constituem o corpo’: essa frase parece chave para entender a ideia norteadora da teoria Corpomídia. E o que quer dizer essa afirmativa de que as informações constituem o corpo ? Primeiramente, isto quer dizer que o corpo não pode ser entendido nem pensado como um recipiente, que recebe as informações do mundo (ambiente) para então processá-las e, em seguida, devolvê-las ao mundo. Não existe esse caminho desenhado a priori: informação que entra, é processada e sai. A ideia de recipiente diz respeito a um corpo que seria um processador (recipiente) que muito pouco se modifica ao entrar em contato com as informações do ambiente.

“... o corpo não é um processador porque processadores não mudam de forma quando lidam com as informações com as quais se relacionam. Uma televisão não brilha mais ou menos quando noticia uma bomba matando civis no Egito ou o nascimento de um urso panda no zoológico. Um liquidificador não altera sua aparência quando processa uma sopa de batata ou um milk shake. Mas o corpo, sim, se transforma em acordo com o tipo de informação com o qual lida justamente porque a transforma em corpo.” (GREINER; KATZ, 2015, 9)

Quando uma informação entra em contato com o corpo ela fica, se espalha, pode alterar a respiração ou causar taquicardia. A informação existe em contato com aquele corpo que a recebe, ela existe no corpo e o modifica de maneira complexa. O que uma informação causa num corpo é um emaranhado de possibilidades, de

(re)organizações, por isso, o corpo como recipiente não é apenas uma simplificação como também um entendimento limitado do sistema complexo que o constitui. As informações entram em contato com o corpo e o modificam num fluxo constante, muito longe da ideia mecânica por detrás de um processador.

Por isso, as informações não existem apenas fora do corpo, pensar a informação como aquilo que está fora do corpo é criar uma dicotomia irreal, que pressupõe o corpo como a parte de dentro que recebe a informação da parte de fora (ambiente). Dentro e fora se constituem por contaminação, logo, não existe separação precisa, nem deve existir, começar a enxergar dentro e fora como uma imbricação é um exercício de muita potência.

A segunda ideia é a noção de significado, desenvolvida pelo filósofo Mark Johnson, que descreve um tipo de funcionamento corporal que corrobora com as ideias da teoria Corpomídia. A pesquisa de Johnson em torno do significado busca evidenciar os aspectos da experiência que se encontram abaixo das palavras e sentenças. É algo que ele chama de nosso engajamento significativo com o mundo, com as qualidades sentidas, imagens, sentimentos e emoções que fundamentam as nossas estruturas mais abstratas de significado.

O primeiro capítulo de seu livro “*The meaning of the body*”, por exemplo, procura demonstrar a importância do movimento corporal para a maneira como o mundo se revela para nós. Trata-se de uma tentativa de “descrever importantes dimensões do significado que são normalmente negligenciadas e excluídas das visões de significado disponíveis na maior parte da filosofia analítica anglo-saxônica.” (JOHNSON, Mark, 2007, 11)

“Até hoje, nós ainda sucumbimos ao velho estratagema lógico empirista que clama uma rígida distinção entre significado (ou usos da linguagem) “descritivo” ou “cognitivo” de um lado, e o significado (ou usos da linguagem) “emotivo” do outro lado. Essa dicotomia extremamente rígida, articulada por C.K. Ogden e L.A. Richards’ em “O significado do significado” (1923) e mais tarde defendida por A.J. Ayer em seu influente “Linguagem, Verdade e Lógica” (1936), foi vista como uma questão de tipos diferentes de significado, ou então, como funções diferentes da linguagem. A dicotomia emoção/cognição efetivamente excluiu a emoção e o sentimento do domínio privilegiado do significado cognitivo e dos usos descritivos da linguagem, absolvendo, assim, os filósofos da linguagem, de terem que dar

qualquer consideração séria do sentimento em suas teorias do significado.” (JOHNSON, Mark, 2007, 9)⁴

Johnson tenta explicar por que as ideias pensadas por Descartes prevaleceram dentre outras possibilidades de como se enxergar a mente e o corpo. Ele afirma que isso se deve ao fato de nossa experiência vivida reforçar uma aparente e inescapável visão dualista da mente. Nós não precisamos nos esforçar para ignorar o trabalho de nossos corpos. Pelo contrário, para tornar nossos atos de criar significado e experiência possíveis, nossos corpos se escondem de nós. Por isso, o jeito como experimentamos as coisas parece “ter esse caráter dualista. Ironicamente, é a natureza de nossos corpos e cérebros que gera essa experiência de um ser (mental e físico) separado.” (JOHNSON, Mark, 2007, 27)

“Por exemplo, nossos atos de ver acontecem direcionados e focados naquilo que vemos. Nossa intencionalidade parece estar “lá fora” no mundo. Os mecanismos de nossa visão não estão, nem podem ser, o foco de nossa atenção e consciência. Nós temos consciência do que vemos, mas não de nossa visão. Os processos corporais escondem, a fim de tornar possível nosso fluxo, as experiências automáticas do mundo. Como Leder diz: ‘Dessa maneira é possível afirmar um princípio geral: na medida em que eu percebo através de um órgão, este necessariamente recua do campo perceptivo que ele revela. Eu não cheiro meus tecidos nasais, nem ouço minhas orelhas assim como não provo minhas papilas gustativas, no entanto, percebo com e através desses órgãos.’ (1990,14) Numa discussão sobre o “corpo em êxtase”, Leder nomeia este esconderijo perceptual do corpo de “desaparecimento focal” dos órgãos corporais específicos e das atividades da percepção.” (JOHNSON. Mark, 2007, 5) ⁵

⁴ “Even today, we still succumb to the old logical empiricist ploy of claiming a rigid distinction between “descriptive” or “cognitive” meaning (or uses of language) on the one hand, and “emotive” meaning (or uses of language) on the other. This overly rigid dichotomy, articulated in C.K. Ogden and I.A. Richards’ *The meaning of meaning* (1923) and later championed by A.J. Ayer in his highly influential *Language, Truth, and Logic* (1936), was viewed as a matter of different kinds of meaning, or else different associated functions of language. The cognitive/emotive dichotomy effectively excluded emotion and feeling from the privileged domain of cognitive meaning and descriptive uses of language, thereby absolving philosophers of language from having to give any serious consideration to feeling within their theories of meaning”

⁵ “For example, our acts of seeing are directed toward and focused on what we see. Our intentionality seems to be directed “out there” into the world. The mechanisms of our vision are not, and cannot be, the focus of our awareness and attention. We are aware of what we see, but not of our seeing. The bodily processes hide, in order to make possible our fluid, automatic experiencing of the world. As Leder says, “It is thus possible to state a general principle: insofar as I perceive through an organ, it necessarily recedes from the perceptual field it discloses. I do not smell my nasal tissue, hear my ear, or taste my taste buds but perceive with and through such organs” (1990, 14) In a discussion of the

Johnson demonstra, portanto, os funcionamentos comuns ao corpo humano que parecem ter contribuído para que Descartes chegasse a certas conclusões acerca do pensamento e, mais importante, para que suas ideias possam ter ganhado espaço na maneira como grande parte da cultura ocidental olha para o corpo e suas relações com o ambiente.

“Reconhecer que qualquer aspecto do ser humano vincula-se a formas específicas de engajamento corporal, num ambiente, requer um repensar de longo alcance de quem e do que somos; de uma maneira que, em grande parte, está em desacordo com muitas de nossas tradições filosóficas e religiosas” (JOHNSON, Mark, 2007, 1-2)⁶

A terceira ideia é a de mente do filósofo Andy Clark. Na introdução de seu livro “*Supersizing the mind*”, o filósofo propõe duas maneiras distintas de se enxergar a mente: *brainbound* ou *extended*. Não há uma tradução precisa em português. “*Brainbound*” é uma palavra composta, “*bound*”, neste caso, significa limite territorial, fronteira, “*brain*” significa cérebro, a junção das duas palavras traz a ideia de algo que possuiria o cérebro como limite, como fronteira, uma espécie de contorno que separa. “*Extended*” quer dizer estendido, ou seja, o que acontece no cérebro depende das relações do corpo com o ambiente.

Segundo Clark, a mente humana está profundamente em contato com os corpos humanos e o mundo em sua volta. “As sensações, o aprendizado, o pensamento e os sentimentos humanos são todos estruturados e informados pelas nossas interações corporais com o mundo à nossa volta” (CLARK, Andy, 2008, 57)

Na introdução de seu livro, o filósofo cita Esther Thelen, que é uma das principais proponentes da “*embodied perspective*” (perspectiva corporificada). Thelen afirma que dizer que a cognição é corporificada significa que ela surge das interações corporais com o mundo.

“ecstatic body”, Leder names this perceptual hiding of the body “focal disappearance” of the specific bodily organs and activities of perception”

⁶ “Acknowledging that every aspect of human being is grounded in specific forms of bodily engagement with an environment requires a far-reaching rethinking of who and what we are, in a way that is largely at odds with many of our inherited Western philosophical and religious traditions”

“Desse ponto de vista, a cognição depende dos tipos de experiências que ocorrem pelo fato de termos um corpo com capacidades motoras e sensoriais particulares que estão ligadas de maneira inseparável e que, juntas, formam a matriz dentro da qual a memória, a emoção, a linguagem, e outros aspectos da vida estão imbricados. A noção contemporânea de cognição corporificada (embodied cognition) se coloca em contraste com a noção cognitivista prevalecente que vê a mente como um dispositivo para manipular símbolos e está dessa maneira preocupada com as regras formais e os processos pelos quais os símbolos apropriadamente representam o mundo” (CLARK, Andy, 2008, 4)⁷

De acordo com as ideias em torno do modelo “*brainbound*”, o corpo (não-neural) é apenas o sensor e sistema efetor do cérebro. O resto do mundo seria apenas a arena onde problemas adaptativos se colocam e onde o sistema cérebro-corpo deve sentir e agir. A atividade neural pode, logicamente, por sua vez, depender de estímulos vindos do mundo (inputs) assim como das habilidades corporais. Mas “isso seria meramente o que Hurley (1998) chama de “dependência instrumental”, como quando movemos nossas cabeças ou olhos e recebemos um novo ‘input’ perceptivo como resultado. Tudo o que importa em relação aos mecanismos da cognição humana, assim defende o modelo “*brainbound*”, é o que acontece no cérebro.” (CLARK, Andy, 2008, 21)

“se quisermos entender a mente como o lugar da inteligência, não podemos seguir Descartes que a enxerga separadamente em princípio do corpo e do mundo... Abordagens mais amplas, livres desse comprometimento preconceituoso, podem olhar novamente para a percepção e a ação, para o envolvimento hábil com o espaço público e a organização social, e não enxergar princípios separados mas vários tipos de acoplamentos e uma unidade funcional... A mente, portanto, não está incidentalmente mas intimamente corporificada e intimamente incorporada em seu mundo.” (CLARK, Andy, 2008, 33)⁸

⁷ “From this point of view, cognition depends on the kinds of experiences that come from having a body with particular perceptual and motor capacities that are inseparably linked and that together form the matrix within which memory, emotion, language, and all other aspects of life are meshed. The contemporary notion of embodied cognition stands in contrast to the prevailing stance which sees the mind as a device to manipulate symbols and is thus concerned with the formal rules and processes by which the symbols appropriately represent the world”

⁸ “If we are to understand mind as the locus of intelligence, we cannot follow Descartes in regarding it as two separable in principle from the body and the world... Broader approaches freed of that prejudicial commitment, can look again at perception and action, at skillfull involvement with public equipment and social organization, and see not principled seperation but all sorts of close coupling and functional unity... Mind, therefore, is not incidentally but *intimately* embodied and *intimately* embedded in its world”

Em oposição ao modelo de “*brainbound*” está o modelo “estendido”, segundo o qual, o pensamento e a cognição podem (às vezes) depender diretamente e não de maneira instrumental do trabalho ininterrupto do corpo e/ou do ambiente extra-organismo. “Se esta ideia estiver correta, os mecanismos locais da mente não estão todos na cabeça. A cognição vaza pelo corpo e pelo mundo” (CLARK, Andy, 2008, 17)

*“Isso pode soar como uma ideia estranha. Mas é bem mais estranho, penso eu, que a ideia comum seja a de que o cérebro seja responsável por tudo o que importa sobre a cognição humana. Ao questionar a ideia de “*brainbound*”, eu não estarei de maneira alguma questionando a visão materialista básica da mente como emergindo plenamente e sem resíduos de acontecimentos físicos. Qualquer estranhamento vem simplesmente do fato de que alguns dos acontecimentos relevantes, se a visão ESTENDIDA estiver correta, não se limitam precisamente ao cérebro. Eles nem se limitam com precisão ao corpo biológico. Pelo contrário, eles se mostram perfeitamente capazes de abranger o cérebro, o corpo e o mundo. Obviamente, nem todos os acontecimentos físicos (nem mesmo todos os acontecimentos físicos que interagem, de uma maneira ou de outra, com os desdobramentos dos nossos aparelhos neurais e corporais) são plausivelmente escalonados como partes da maquinaria da mente. Um dos meus objetivos é perguntar quando e onde uma perspectiva estendida é indicada e mostrar o que ganhamos ao adotá-la.”*⁹ (CLARK, Andy, 2008, 12)

⁹ “That may sound like a strange idea. But it is hardly stranger, I think, that the commonplace idea is that the activity of *brain-meat* realizes all that matters about human cognition. In questioning BRAINBOUND, I shall not in any way be questioning the basic materialistic vision of mind as emerging fully and without residue from physical goings-on. Any added strangeness flows merely from the fact that some of the relevant goings-on, if EXTENDED is correct, don’t stay neatly in the brain. They don’t even stay neatly within the biological body. On the contrary, they prove perfectly and productively to span brain, body, and world. Of course, not all physical goings-on (not even all the physical goings-on that Interact, one way or another, with the unfolding activity of our neural and bodily apparatus) are plausibly cast as parts of the machinery of mind. One goal of this book is to ask when and where an extended perspective is indicated and to show what we gain by adopting it”

2.2. Performance como operador

A quarta ideia que gostaria de pontuar, antes de entrar nas questões específicas de “*Pas ce soir*”, é a noção de performance desenvolvida pela pesquisadora e professora Christine Greiner num artigo intitulado “*A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance*”. (GREINER, Christine, 2013)

As ideias desenvolvidas por Greiner, neste artigo, sobre a prática da performance, são muito pertinentes para pensar o ensaio no cinema. A pesquisadora propõe a possibilidade de se enxergar a prática da performance como “um operador de desestabilização de outras linguagens artísticas (dança, teatro, filmes, literatura etc...)” (GREINER, Christine, 2013) Ou seja, em certas experiências, a performance pode ser pensada não como uma linguagem em si, mas como uma maneira de atuar. Em seu texto, o principal foco é a relação entre a performance e a dança contemporânea. Aqui, buscarei relacioná-las à noção de ensaio filmico.

Ao pesquisar e ler as diferentes opiniões e visões de artistas e pesquisadores sobre o que seria o ensaio no cinema, tal ideia da performance como desestabilizador de linguagens parece muito adequada para pensar os ensaios filmicos, já que o ensaísta no cinema aparece como alguém que desestabiliza maneiras de fazer e pensar o cinema. Pensar o ensaio filmico é elencar maneiras de desestabilização da linguagem cinematográfica que acabam por criar um objeto com certos contornos classificados como ensaísticos.

O que me atrai na ideia de pensar o ensaio, assim como a performance, como “operador de desestabilização”, é o fato da palavra *operador* conter em si o verbo, a ação de *operar*. Dessa maneira, preserva-se a ideia de movimento, de deslocamento tão importante em tais experiências.

A ideia de “operador de desestabilização” não nega, de maneira alguma, a performance nem o ensaio filmico, ela apenas nos ajuda a entender, de uma maneira muito pertinente, o tipo de ação que acontece nesses tipos de criação artística, o tipo de movimento que geram.

2.3. Pas ce soir

Apesar da impossibilidade de se apontar, com exatidão, o ponto inicial de um processo de criação, se levarmos em conta a noção de que uma criação surge sempre de uma rede complexa, posso dizer que o projeto "*Pas ce soir*" teve início no ano de 2006, em Copenhague, Dinamarca, quando apresentei um trabalho solo de quinze minutos chamado "*A fearless face*", como conclusão de meus estudos sobre melodrama, na "*The Commedia School*", escola onde estudei teatro ("*fysisk teaterskole*") entre os anos de 2004 e 2007.

"Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão" (SALLES, Cecilia, 2014, 34)



"A fearless face" – Copenhague, Dinamarca, 2006

"A fearless face" foi convidado para participar, um ano mais tarde, de um festival de teatro, música e performance, numa cidade no nordeste da Islândia chamada Seyðisfjörður. No país-ilha de pouco mais de 300 mil habitantes, pude vislumbrar a potencialidade poética e comunicativa daquele trabalho.

Em 2009, já de volta ao Brasil, comecei a estudar "*Comunicação das Artes do Corpo*" com habilitação em dança na PUC de São Paulo. Lá, entrei em contato com o trabalho de diversos artistas que eram professores do curso, além de começar a

estudar sobre a teoria Corpomídia desenvolvida pelas professoras e pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz.

Em 2010, fui convidado pelo diretor Laurent Poncelet, da companhia de teatro "Ophélia", para participar da montagem do espetáculo "*Le cri*". Conversei com os professores na PUC e consegui passar três meses em Grenoble durante o primeiro semestre daquele ano. Enquanto trabalhava na França, encontrei-me com um bailarino português e amigo, Bráulio Bandeira, que gravou-me no HD vários discos de uma artista francesa que até ali eu desconhecia: Brigitte Fontaine.



"*Le cri*" – direção Laurent Poncelet – Grenoble, França, 2010

Somente em maio de 2011, no entanto, eu pararia para escutar sua obra. Na época, eu estava trabalhando com a diretora francesa Léa Dant num projeto teatral chamado "*Antes de partir*". Éramos sete performers e partimos de uma pergunta feita por Léa para criarmos sete solos diferentes. Ao final, criamos um "*théâtre parcours*", o público caminhava pelo espaço e encontrava cada um dos solos espalhados por diferentes espaços de um casarão localizado no centro de São Paulo. O solo que criei em diálogo com Léa acabou se chamando "*Pas ce soir*", nome de uma música da artista Brigitte Fontaine que eu usava em cena.



“Antes de partir” (solo “Pas ce soir”) – em parceria com Léa Dant - São Paulo, 2011

Um certo final de semana, eu estava em meu quarto, no meu apartamento em São Paulo, deitado na cama. Era final de tarde, o céu estava nublado e a qualidade da luz que vinha de fora me atraiu. Peguei o telefone celular, posicionei-o na cama e comecei a improvisar movimentos na contraluz da janela. Os únicos ruídos que eu escutava eram dos meus amigos que conversavam na sala e dos automóveis que passavam na rua.

Alguns dias depois, transferi as imagens para o computador e pude observá-las numa tela maior. Deixei-as guardadas ali e apenas algumas semanas depois tive a ideia de utilizá-las para tentar fazer um vídeo da música *“Pas ce soir”*, que integrava o espetáculo *“Antes de partir”* do qual eu participava.

Eu nunca havia editado antes. Utilizei a única ferramenta que havia disponível para mim naquele momento, que era o programa de edição *“Imovie”*. Eu não sabia nem mesmo colocar a música dentro do programa. Eu cortava os “frames” e colocava a música para tocar em outro programa. Algumas horas depois, acabei conseguindo editar um vídeo a partir daquelas imagens. Eram cortes secos, sem nenhum efeito de transição, não por opção mas devido ao meu pouco conhecimento de como utilizar aquela ferramenta.

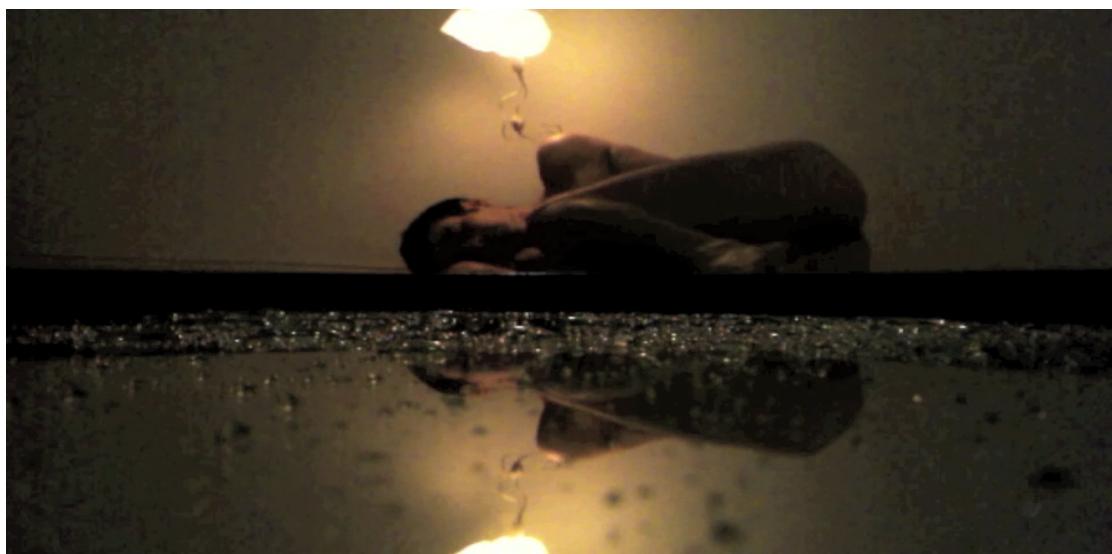


“Pas ce soir” (Brigitte Fontaine / Areski Belkacem / Art Ensemble of Chicago) – vídeo – São Paulo, 2011

Depois dessa primeira experiência com edição e vídeo, eu comecei a filmar dentro de meu apartamento, que se tornou um grande ateliê onde eu criava espaços e situações a partir dos textos e melodias de Brigitte Fontaine que eu ia descobrindo. Grande parte do trabalho da cantora é fruto de sua colaboração com o músico Areski Belkacem.

Essa primeira etapa do trabalho durou cerca de nove meses e gerou mais de quinze horas de imagens registradas com iphones 3G e 4S. Eu criava vídeos a partir da relação com músicas distintas, desde os álbuns dos anos 1960 até o penúltimo lançado em 2011. Por ser escritora, as letras de Brigitte são muito ricas em imagens e normalmente não seguem o padrão verso – refrão comum na música pop. Belkacem é responsável por colocar melodia nos longos e variados textos das canções.

O que começou a surgir, nesse primeiro momento, foram vídeos separados de músicas distintas:



“Encore” (Brigitte Fontaine / Areski Belkacem) – vídeo – São Paulo 2011



“Hollywood” (Brigitte Fontaine / Astor Piazzolla) - vídeo – São Paulo, 2012



“J’ai 26 ans” (Areski Belkacem / Brigitte Fontaine / Art Ensemble of Chicago) – vídeo – São Paulo 2012

Em 2012, enquanto eu trabalhava na construção desses vídeos, fui convidado pelo diretor de cinema Esmir Filho para participar do espetáculo “*Kollwitzstrasse 52*”. Era a primeira experiência de Esmir no teatro, num trabalho que misturava dança, projeção de vídeos, música e texto. Ficamos em cartaz no MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo – por três meses.



“Kollwitzstrasse 52” – direção Esmir Filho – São Paulo, 2012

Eu passei a mostrar os experimentos em vídeo que fazia para Esmir e para Ismael Caneppele, escritor e co-autor de “*Kollwitzstrasse 52*”. Fazia sempre uma sessão especial para os dois que me falavam suas impressões. Um dia Esmir me perguntou se eu não gostaria de experimentar filmar com uma câmera profissional e me emprestou uma Canon 7D com a qual fiquei durante três meses e pude começar a filmar, os próximos experimentos, em alta definição:



“L'auberge” (Brigitte Fontaine / Areski Belkacem) – vídeo – São Paulo, 2012



“Duel” (Brigitte Fontaine / Jacques Higelin) – vídeo – São Paulo, 2012

Depois de quase um ano eu havia criado 13 vídeos a partir de 13 canções distintas. Esses vídeos existiam de maneira independente, cada um fora criado separadamente. Numa conversa com Esmir, tive a ideia de tentar concatená-los e criar uma narrativa. Era o início de um processo completamente distinto que acabaria por ganhar o nome de “*Pas ce soir*” e se tornaria um média metragem de 53 minutos.

O processo de realização dessa segunda etapa de construção do filme aconteceu sem nenhum roteiro que ordenasse previamente as sequências. Eu experimentava possibilidades de concatenação dos vídeos, alguns iam ficando de fora, pois não faziam mais sentido no material maior que surgia; outros sugeriam caminhos

e possibilidades. A edição seguia uma lógica de improvisação, que dependia das imagens que iam sendo criadas a cada semana. O primeiro corte de uma hora acabou se tornando o roteiro que, em vez de ter sido pensado na forma escrita, em papel, fora realizado, durante nove meses, já no formato de filme.

Uma semana após a finalização desse roteiro de imagens aconteceu algo no “*Imovie*” que fez com que eu perdesse os nove meses de trabalho de edição. Num manual de roteiro isso seria chamado de “*Inciting Incident*”, ou seja, um evento que marca o início do problema que faz a história se desenvolver. A partir daquele incidente, algumas decisões importantes foram tomadas. A primeira foi começar a usar um programa de edição profissional, que me daria mais segurança e possibilidades técnicas e criativas. Passei a usar o “*Finalcut pro*”. Tive uma hora e meia de aula particular com um professor e depois recorri a tutoriais do “*youtube*” como assistentes.

Outro aspecto importante dessa segunda etapa do projeto foi a tentativa de refazer o que eu havia construído até ali a partir da memória que eu tinha do roteiro que se perdera. Essa necessidade acabou sendo muito importante para o trabalho, já que me obrigou a refazer toda a trajetória do filme. Fui forçado pelas circunstâncias a repensar aqueles nove meses de trabalho, o que acabou por proporcionar um redimensionamento e uma compreensão mais aprofundada da criação que se desenvolvia.

Nesse momento da construção, comecei a ter vontade de gravar textos para inserir no filme. Os textos que eu viria a utilizar já tinham sido escritos por mim noutras ocasiões. Era como se aquela obra fosse o desdobramento de trabalhos que eu já tinha realizado antes, mesmo que em circunstâncias muito diferentes.

“O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. As tendências são, portanto, indefinidas, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência.” (SALLES, Cecília, 2014, 37)

O primeiro texto que gravei para utilizar no filme, por exemplo, havia sido escrito seis anos antes, em 2006, quando estudei melodrama na minha escola de teatro. Ele tinha sido escrito numa situação completamente diferente, em meio às diagonais e entonações típicas do melodrama, mas havia algo em seu conteúdo que ultrapassava a técnica e as regras a partir das quais ele fora criado. Eu cheguei a tentar gravá-lo em português, mas havia algo na musicalidade do texto que se perdia, por isso, gravei o áudio em inglês e escrevi as legendas-tradução em português:

“Yes, a fearless face

(Sim, um rosto sem medo)

Outrageous coincidences

(Coincidências ultrajantes)

The innocent bystander

(O inocente que passa)

And yet

(E ainda assim)

This is the house of the individual

(Essa é a casa do indivíduo)

Myself

(Eu)

The place where I saw objects

(O lugar onde vi objetos)

Obtain a different dimension

(Obterem uma dimensão diferente)

As time went by

(Com a passagem do tempo)

As a child

(Quando criança)

I could not see

(Eu não conseguia ver)

What was on top of the furniture

(O que estava em cima dos móveis)

The big mystery wrapped on brown paper packages

(O grande mistério embrulhado em papel marrom)

And tied up with strings

(E barbante)

The uncoordinated child

(A criança descoordenada)

Always two steps ahead from reality

(Sempre dois passos à frente da realidade)

Speechless until the age of five

(Muda até os cinco anos de idade)

But still

(Mas ainda assim)

This is the house of the individual

(Essa é a casa do indivíduo)

Myself

(Eu)

I have to burn all my old notes

(Tenho que queimar todas as minhas anotações)

All of them

(Todas)

From now on

(Daqui em diante)

I want

(Eu quero)

White pages

(Páginas em branco)

Vacuum

(Vácuo)

Hopelessness

(Falta de esperança)

Emptiness

(Vazio)

I have been so happy in my imaginary
(Tenho sido tão feliz em meu imaginário)

Long well articulated dialogues
(Diálogos longos e bem articulados)
Walks in the park
(Caminhadas no parque)
Arms that embrace me at night
(Braços que envolvem à noite)

It was always so difficult
(Sempre foi tão difícil)
For me
(Pra mim)
To write on top of the notebook lines
(Escrever em cima das linhas do caderno)

My sentences
(Minhas frases)
Sentences
(Frases)
They always described an ascendant line
(Sempre descreviam uma linha ascendente)
Tending to the infinite
(Tendendo ao infinito)

Will my solitary mumblings at night...
(Será que meus murmúrios noturnos e solitários...
... reveal me some kind of truth...
(...irão revelar-me algum tipo de verdade...)
... I can grasp ?
(...à qual eu possa me ater ?)

O segundo texto foi escrito para o solo teatral em parceria com a artista francesa Léa Dant, em 2011, no qual eu utilizava a canção “*Pas ce soir*” que deu nome ao solo e seria o título do ensaio filmico criado e editado por mim alguns anos mais tarde. Dessa vez aconteceu o contrário em relação ao idioma. Eu havia escrito o

texto em português para as apresentações em São Paulo, porém, ao gravá-los para inseri-los no filme, senti que para o que eu estava construindo teria mais sentido usar uma língua estrangeira. Nesse caso, fiz uma versão do texto falado em francês e pus o texto original no formato de legendas :

“*J'ai toujours aimé les tempêtes*
(Eu sempre adorei as tempestades)

Avec ses bruits et ses lumières
(Com suas luzes e sons)

La danse folle des petites feuilles
(A dança enlouquecida das folhinhas)

Le ciel une immense nuage
(O céu uma imensa nuvem)

Les arbres penchés sur le côté
(As árvores inclinadas para o lado)

Horizons effacés
(Horizontes apagados)

Des animaux muets
(Animais emudecidos)

Le corps déshabillé
(O corpo nu)

La lumière de la cité se éteint
(A luz da cidade se apaga)

Pas plus des portes
(Não há mais portas)

Fenêtres ouvertes
(Janelas abertas)

La nuit au cœur du monde
(A noite no coração do mundo)

Au cours de la tempête
(Durante a tempestade)

C'est le mouvement des choses
(É o movimento das coisas)

Qu'on a l'opportunité de voir
(Que temos a oportunidade de ver)

Ordre spiralé
(Ordem espiral)
Sans fin
(Sem fim)
Sans arrêt
(Sem parar)

L'amour c'est n'est pas un bloc de marbre
(O amor não é um bloco de mármore)
Dressé devant la mer
(Fincado diante do mar)
C'est moi avec toi
(Sou eu com você)
Et Je t'aime comme je peux''
(E eu te amo como posso)

O terceiro texto foi escrito em 2012 durante o processo de ensaio e criação de “*Kollwitzstrasse 52*”. Esmir pediu que eu escrevesse algo que seria dito por mim enquanto imagens gravadas por ele e Ismael em Berlim eram projetadas na parede do Museu. Para o ensaio filmico, eu acabei misturando os idiomas de acordo com uma certa musicalidade:

“*Qu'est-ce que cette une maison ?*

(O que é uma casa ?)

Un corps au cœur du monde

(Um corpo no coração do mundo)

Underground

(Underground)

Domestiqué

(Domesticado)

*Devenir “enfant-
- terrible”*

(Devir “enfant-terrible”)

J'ai rêvé d'une chambre sans portes
(Eu sonhei com um quarto sem portas)
Un petit carré fermé où tous bougeait
(Um pequeno quadrado onde tudo se movia)
Un million des mots prononcés au même temps
(Um milhão de palavras pronunciadas ao mesmo tempo)
Des mots, des mots
(Palavras, palavras)
Comme à la radio
(Como na rádio)

Eu vi um vulto ontem ao meio-dia
Je confonds tous
(Eu confundo tudo)

There isn't anyone shooting
(Não há ninguém filmando)
Only a machine
(Apenas uma máquina)

A silente machine
(Silenciosa)

Not an eye that looks either
(Tampouco um olho que vê)
But moving eye lids
(Apenas sobrancelhas movendo-se)

Not a mouth
(Nem uma boca)
Not a voice
(Nem uma voz)

Sound waves

(Ondas sonoras)

Waves of sound”

(Ondas de som)

Apesar da diversidade e qualidade das letras das músicas de Brigitte Fontaine que compõem o filme, eu decidi colocar legendas em português apenas numa delas chamada “*Je suis en poète*” do disco “*Prohibition*” de 2009 :

“Je suis un poète

(Eu sou um poeta)

Je rêve et je flashe

(Sonho e me encanto)

Sur les lueurs du liquide vaisselle

(Com a luz fraca do detergente líquido)

Sur la couleur des bonbons à la menthe

(Com a cor de bombom de menta)

Le long de l'Atlantique

(Ao longo do Atlântico)

Sur le ciel plombé

(Com o céu de chumbo)

À travers les vitres

(Através dos vidros)

Des bars parisiens

(Dos bares parisienses)

Je suis un poète

(Eu sou um poeta)

Je tâte avec délicatesse

(Tateio com delicadeza)

Les flaques de merde

(As poças de merda)

Plus douces que le miel

(Mais doces que o mel)

*Je hume l'urine musquée des chats
(Aspiro a urina almiscarada dos gatos)*
*Dans les taudis des quartiers chics
(Nos pardieiros dos bairros chiques)*
*Gothiques
(Góticos)*

*Je suis un poète
(Eu sou um poeta)*
*Je file avec délices, merveilleusement
(Corro com prazer, maravilhosamente)*
*Le long des autoroutes
(Ao longo das estradas)*
*Noires et blanches
(Escuras e brancas)*
*La nuit, au cœur du monde
(A noite, no coração do mundo)*
*Entre les squelettes obscurs
(Entre os esqueletos obscuros)*

*Des arbres déshabillés
(Das árvores despidas)*
*Sous la lune secrète
(Sob a lua secreta)*

*Je suis un poète
(Eu sou um poeta)*
*Je craque pour les mammifères
(Seduzo-me pelos mamíferos)*
*Gracieux et immondes
(Graciosos e imundos)*
*Oxymores
(Oxímoros)*
*Domestiqués
(Domesticados)*
*Dans les quartiers chics
(Nos bairros chiques)*

Et les H.L.M. tentants*

(E pelas moradias populares)

Aperçus par la vitre

(Vistas através do vidro)

De la limousine ou du train

(Da limusine ou do trem)

Je suis un poète

(Eu sou um poeta)

Et je ne vous embrasse pas

(E não vos beijo)

Mais je vous invite

(Mas vos convido)

Au bal des obscurs

(Ao baile dos obscuros)

Des petits voleurs

(Dos pequenos ladrões)

Des veines bleues, des basanés

(De veias azuis)

*À Fleury-Mérogis***

(Em Fleury-Mérogis)

À la Santé et aux Baumettes

(Em Santé* ou em Baumettes****)**

Ouvrez les prisons !

(Abram as prisões)

Elles nous tuent”

(Elas nos matam)

* H.L.M. são grandes conjuntos de moradia cujos alugueis são, em parte, subsidiados pelo governo francês.

** É a maior prisão europeia, localizada no município de Fleury-Mérogis, sudeste de Paris.

*** Prisão parisiense localizada no bairro residencial do 14º distrito.

**** Prisão localizada no 9º distrito de Marseille, França.

O outro texto de Brigitte Fontaine em que aparecem legendas em português foi retirado do romance escrito por ela em 2012 chamado “*Portrait de l’artiste en déshabillé de soir*” . O texto foi gravado por mim para compor o filme:

“Non, franchement, la légende de l’amour

(*Não, francamente, a lenda do amor*)

C’est laborieux

(*É laboriosa*)

C’est n’importe quoi, non ?

(*É qualquer coisa, não ?*)

Et puis d’ailleurs, qu’est-ce que c’est, à la fin ?

(*E o que é ao final ?*)

Un état ?

(*Um estado ?*)

Une maladie ?

(*Uma doença ?*)

Une envie de pisser ?

(*Uma vontade de mijar ?*)

Quelque chose qui vous prend et vous lâche ?

(*Uma coisa que te agarra e te larga ?*)

Le lieu de tous les désirs, des impossibilités,

(*O lugar de todos os desejos, impossibilidades*)

Des angoisses, des questions,

(*Angústias, questões*)

Des haines, de l’intelligence ?

(*Ódio, inteligência ?*)

Je n’y crois plus

(*Eu não acredito mais*)

Depuis combien de temps ?

(*Depois de quanto tempo ?*)

Est-ce que j’y ai jamais cru ?

(*Será que eu já acreditei ?*)

*Est-ce qu'un jour je serai capable d'aimer,
(Será que um dia eu serei capaz de amar,
et d'ailleurs est-ce que ça existe vraiment, aimer ?
além disso, isso existe realmente, amar ?)*

*Est-ce que c'est ça la question:
(É essa a pergunta
Aimer ou ne pas aimer ?
Amar ou não amar ?)*

Nous sommes des malappris, des malapprises.

(Nós aprendemos mal)

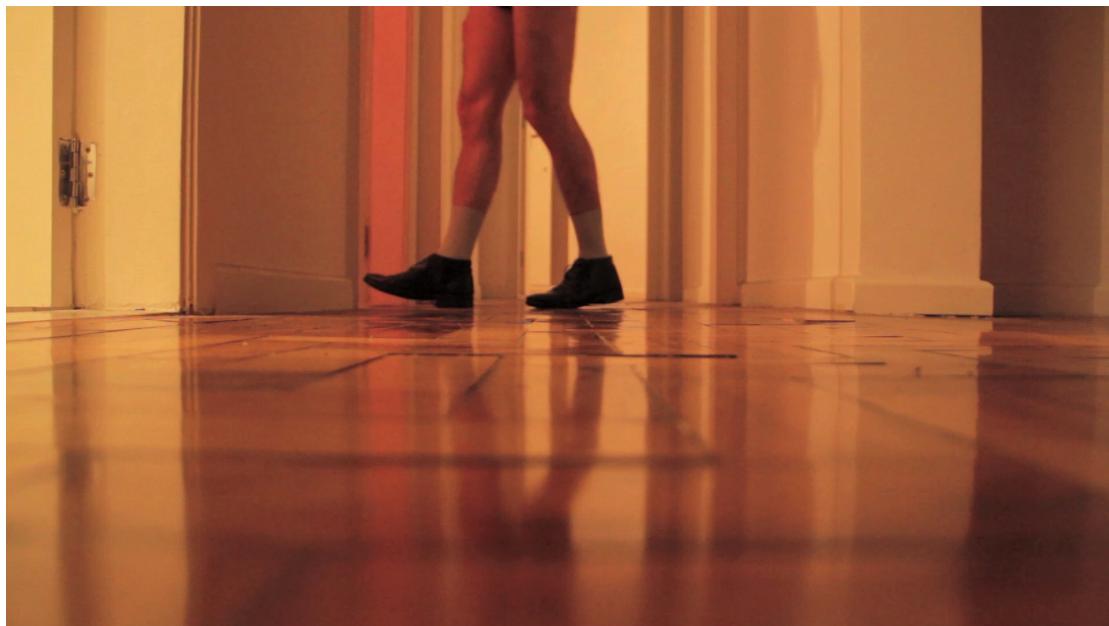
L'amour n'existe pas.

(O amor não existe)

C'est pour ça qu'il faut le faire "

(É por isso que é preciso fazê-lo)

Alguns textos da artista francesa haviam feito parte de uma Iniciação Científica e do meu projeto de TCC em “Comunicação das Artes do Corpo”, ambos orientados pela professora Christine Greiner, chamados “Dicionário da Indisciplina: Foucault e as Artes do Corpo”, escritos entre 2011 e 2012. A letra da canção “*Je suis en poète*” foi usado na introdução do verbete sobre literatura, em que eu relacionava suas ideias sobre uma poesia dos lugares sujos, inóspitos, de “*mamíferos graciosos e imundos*” a uma certa noção de literatura em Foucault. Além disso, a letra da canção menciona um dos assuntos muito estudados pelo filósofo: as prisões.



Je suis un poète (Brigitte Fontaine) – vídeo – São Paulo 2012

“Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído deste anseio por uma forma de organização... O percurso de concretização da obra caminha para uma satisfação mesmo que transitória... Pois há uma profunda verdade que ele procura expressar em sua obra, mas nunca o consegue integralmente” (SALLES, Cecília, 2014, 41)

Em “*Artes do Corpo*”, aprendi que em relação ao corpo não há diferença entre teoria e prática. O que existem são maneiras distintas de entrar em contato com as informações. “Há que se considerar ainda, outra característica central quando se estuda corpo: não há nenhum conhecimento formulado na linguagem que não tenha sido experienciado no corpo” (GREINER; KATZ, 2015, 17)

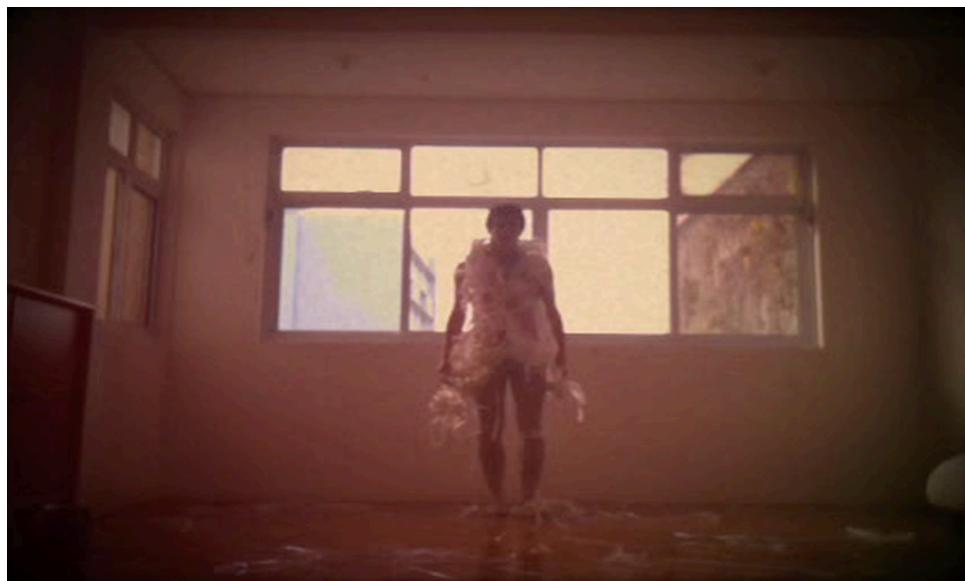
Em 2006, durante os estudos sobre melodrama, o professor Ole Brekke propôs um exercício no qual nos deu trinta minutos para preparamos, individualmente, uma cena de um minuto que seria apresentada à turma. A única instrução foi de que era necessário criar algo que ele julgasse interessante por um minuto. Caso ele perdesse o interesse pelo que alguém estivesse mostrando ele bateria uma palma para indicar o término do exercício. Não havia palco na “*The Commedia School*”. A escola era um grande galpão vazio com piso de madeira e cortinas ao fundo. Estábamos todos no

mesmo nível em relação ao campo de visão, professores e alunos. Quando chegou minha hora de apresentar o que havia preparado, posicionei-me ao fundo e esperei a indicação para começar o exercício. Quando Ole fez sinal, comecei a fazer uma lenta caminhada em direção ao centro da sala. Parei, inclinei o corpo levemente para a direita, depois voltei ao meu eixo, levei as duas mãos para frente do rosto, as palmas em direção à plateia, mexi levemente os dedos e disse com uma certa trepidação na emissão da voz: “*Yes, a fearless face*”, frase que acabou sendo ponto de partida para o texto do solo de melodrama que criei e que viria a ser usado, sete anos depois, numa das primeiras cenas do ensaio filmico “*Pas ce soir*”.

*“Être enfermée dans un corps est une épreuve terrible,
mais j'oublie, je ris, je tire les cheveux,
j'adore à tort et à travers.
Je rutile et je flambe
jusqu'à ne laisser
aucune cendre, comme les diamants”*

Ensaio de imagens – Pas ce soir – textos de Brigitte Fontaine

*“Estar encerrada num corpo é uma provação terrível
mas eu esqueço, eu sorrio, eu puxo os cabelos,
eu adoro a torto e a direito.
Eu rutilo e chamusco
até não deixar
cinza alguma, como os diamantes”*



“Quelqu'un est mort près d'ici. Je ne sais plus si c'est un voisin ou moi ou quelqu'un dans un livre”

“Alguém morreu perto daqui. Eu não sei mais se foi um vizinho ou eu ou alguém num livro”



“Les vaches ne peuvent pas dormir. C'est l'été une fois de plus”

“As vacas não conseguem dormir. É verão, mas uma vez”



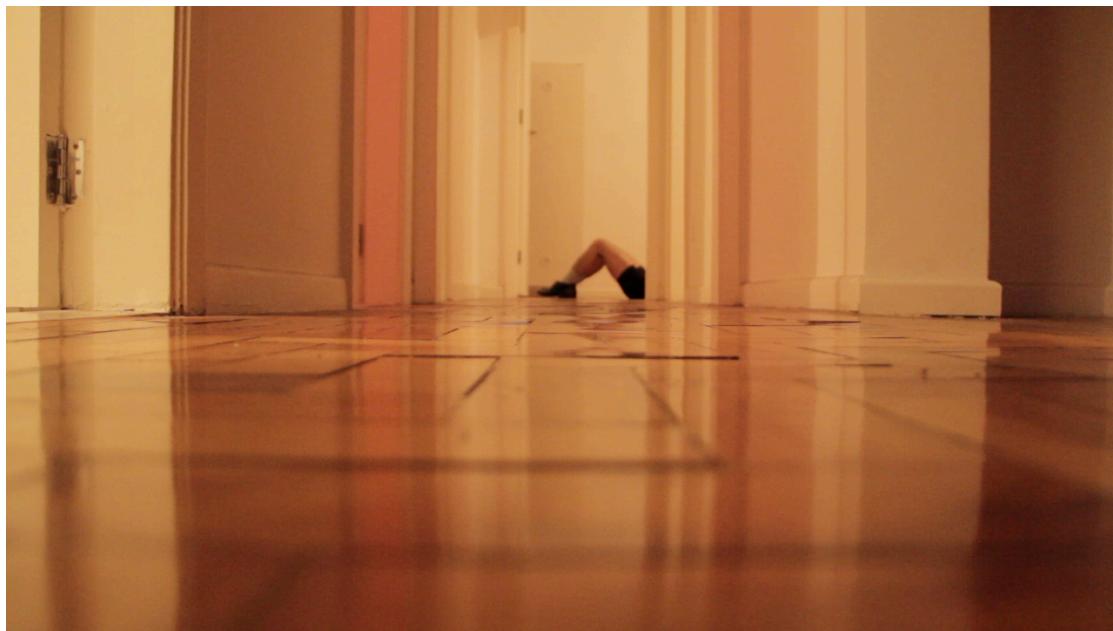
*“Je tourne aveuglée dans des salles d’enseignes vertes en dédales.
J’entends se déclencher des fêtes et des chansons sans queue ni tête”*

*“Dirijo-me cega pelos salões de sinais verdes labirínticos.
Ouço o deslanchar de festas e canções sem pé nem cabeça”*



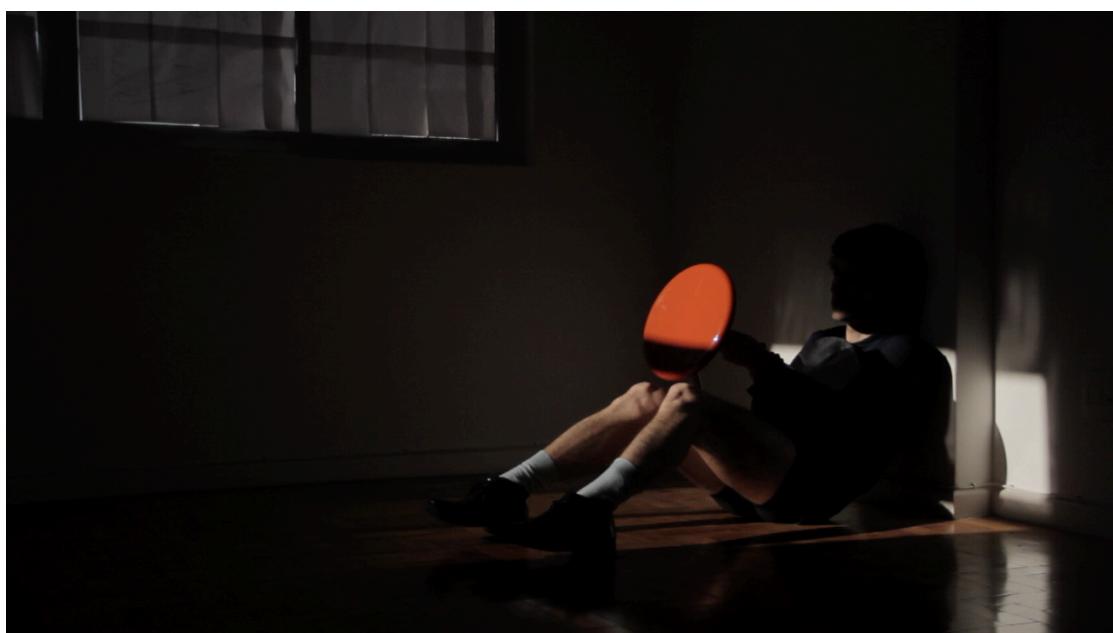
*“J’ai vécu très longtemps ici ou là, chez des amis.
Un jour j’ai cassé une table en marbre. J’aime les hommes pas rasés.
J’ai solvante mal aux dents. J’ai faim quand il ne faut pas”*

*“Eu vivi por muito tempo aqui e acolá, na casa de amigos.
Um dia eu quebrei uma mesa de mármore. Eu adoro homens com barba por fazer.
Tenho dor de dente com frequência. Sinto fome quando não deveria.”*



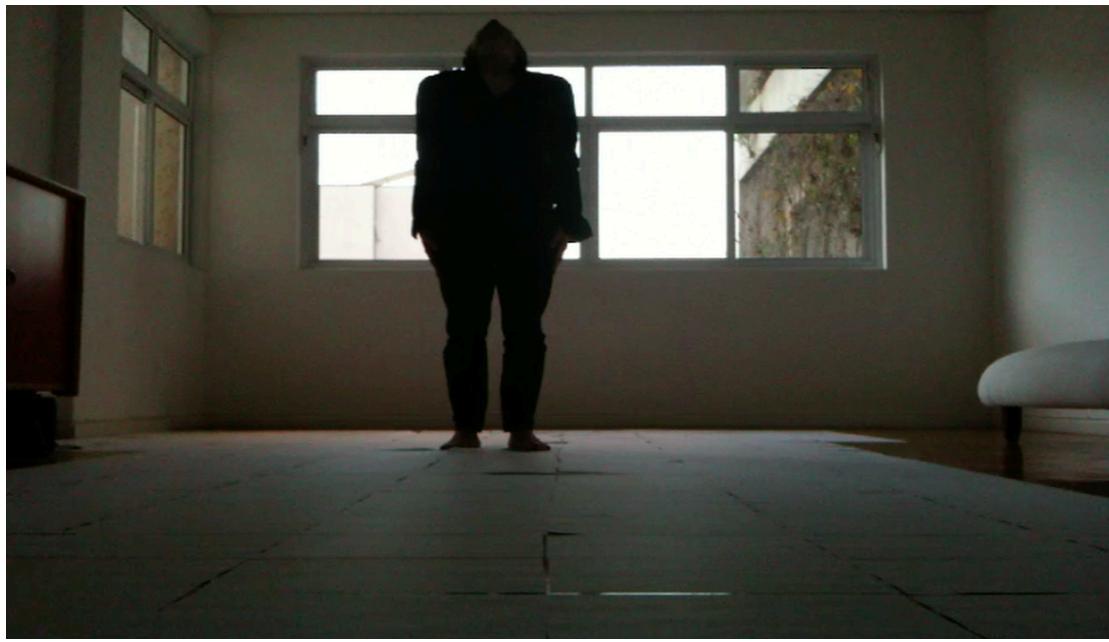
*“Il faut te dire que j'ai derrière l'oreille un coin de peau extraordinairement doux
Que j'aime les laitages et les bananes très mûres
Je souhaite toujours qu'un ouragan m'emporte. C'est pourquoi je me suis attachée sur ce
fauteuil avec des sangles de vélo”*

*“Devo te dizer que tenho atrás da orelha um canto de pele extremamente suave.
Que eu amo os produtos lácteos e bananas bem maduras.
Eu desejo sempre que um furacão me leve. É por isso que me amarrei nesse sofá
Com correntes de bicicleta”*



“Quand j'étais petite. J'avais un gilet en angora rose qui s'arrêtait avant les côtes flottantes”

“Quando eu era pequena. Eu tinha um casaco de lã angorá rosa que terminava antes das costelas flutuantes”



*“Garde-moi même si je suis méchante. Même si je ne t'aime pas.
Je t'aime comme je peux. L'amour c'est ça. Ce n'est pas un bloc de marbre dressé devant la
mer”*

*“Fique comigo mesmo que eu seja malvada. Mesmo que eu não te ame.
Eu te amo como posso. O amor é isso. Não é um bloco de mármore fincado diante do mar”*



*“Dans la salle aux orgies pleurent les chandeliers. Sur les ventres polis. Sur le feu des
colliers”*

“Na sala das orgias lamentam os castiçais. Sob ventres polidos. Sob o fogo dos colares”

Conclusão

Como foi apresentado no primeiro capítulo, teóricos e artistas de diferentes épocas e lugares partiram das ideias relativas ao ensaio literário para pensar uma maneira de fazer cinematográfico que começou a surgir em meados da década de 1920. Essa relação foi claramente demarcada no início da teorização em torno do tema pelo crítico de cinema Alexandre Astruc, num artigo intitulado “*Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*” (“*Da caneta à câmera e da câmera à caneta*”).

“Entre o cinema puro dos anos 1920 e o teatro filmado, existe lugar para o cinema que se liberta. O que implica, entenda-se bem, que o roteirista faça ele mesmo seus filmes. Ou melhor, que não existam mais roteiristas, pois num tal cinema essa distinção entre autor e roteirista não tem mais sentido. A ‘mise en scène’ não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta.” (ASTRUC, Alexandre, 1948)

Antes dele, o cineasta Hans RITCHER já havia afirmado, em 1940, que o ensaio fílmico possibilitaria tornar o “invisível mundo do pensamento e das ideias visível na tela” (RITCHER, Hans, 1940) Em seu livro póstumo “*L’île déserte et autres textes*” (2002), publicado mais de sessenta anos depois, Gilles Deleuze descreve como alguns cineastas, sobretudo Godard, introduziram o pensamento no cinema. Para esta dissertação interessa particularmente problematizar e demonstrar que tais ideias, sobre o ensaio fílmico como um tipo de criação que privilegia o pensamento, constituem-se a partir de um entendimento de corpo ainda apoiado em separações dualistas que não fazem sentido em termos corporais.

“Não é o corpo que se comporta de determinado modo, mas o que ressoa o sentido vivo de um comportamento em primeira pessoa. Há portanto uma ligação fundamental entre o pensamento, o espaço e a senciência cinética da vida. Antes de se falar em uma grande inteligência ou em uma consciência mais sofisticada, Sheets-Johnstone considera fundamental observar ‘novos modos de pensar’. Isso se dá pelo toque e pela experiência do corpo cinético-tátil, ou seja, é através do movimento, que se distinguem coisas importantes como saber que se está andando na areia ou num chão de pedra, o toque da mão na boca que faz um som de ‘m’ ou um som de ‘p’ e assim por diante. **O sensorialmente sentido parece ser fonte da cognição***” (GREINER, Christine, 2008, 101)

*grifo meu

Seria mais pertinente, portanto, descrever novas maneiras de atuar produzidas pela experiência dos ensaios filmicos em vez de apontar um certo lugar privilegiado do pensamento nesse tipo de realização cinematográfica. Não existe tal lugar, o que há são ‘novos modos de pensar’, de agir, de filmar, de narrar uma história. As mudanças relativas aos modos de produção/criação possuem conexão direta com a tecnologia. O cinema-caneta postulado por Astruc foi possível devido ao surgimento da câmera 16mm, que permitiu que um único artista pudesse manusear o aparato necessário para a realização de um filme. Os telefones celulares, hoje, podem ser facilmente grudados no teto para captar determinado ângulo ou acoplados ao corpo para registrar certo tipo de movimentação.

Falar do Corpomidia como ignição para ensaios filmicos é uma maneira de preservar a complexidade dos funcionamentos, pois fica mais difícil acreditar em pressupostos imutáveis visto que “um corpo nunca se apronta” (GREINER; KATZ, 2015, 10) Pensar o Corpomidia é abrir espaço para o ‘sensorialmente sentido’, é permitir que a própria experiência filmica crie os pressupostos para sua existência. Pensando novos vocabulários, talvez seja necessário desvincular esse tipo de criação da correlação com a literatura. O ensaio não mais vinculado à caneta mas ao próprio corpo. Corpo que manuseia a câmera, edita, escreve, dança, fala, corta, transforma e é transformado pelas tecnologias. O ensaio como modo de operar, de criar suas narrativas a partir de estratégias inventadas a cada vez, que não se fecha em certos modos ou regras, mas que propõe rastros e vestígios a serem a cada vez ressignificados. O Corpomídia não se fecha no nome ensaio, na caneta, nem mesmo na câmera digital dos telefones celulares, mas no ‘sensorialmente sentido como fonte de cognição’ (GREINER, 2015).

Há uma rede de agenciamentos que pulsa e aponta uma continuidade. O

TRABALHO DE ESCRITA
INTERFÉRIOS
NA EDIÇÃO

DE "PAS CE SOIN". FORAM
VÁRIAS PEQUENAS
MODIFICAÇÕES
RELATIVAS PRINCIPALMENTE
AO SOM DO FILME.
TAIS MUDANÇAS VIERAM COM
CLAREZA E FORAM FEITAS
EM MENOS DE 24 (VINTE
E QUATRO) HORAS.
O MOVIMENTO NÃO SE CONFUNDE
COM O ESPAÇO PERCORRIDO —
MOVIMENTO É OATO DE PERCORRER

~~O ORCÂMICO~~. LA FENÊTRE
EST DEVENUE NOIRE DEPUIS
LONGTEMPS, LA NUIT S'EST INSTALLE.
JE VAIS CONTINUER ~~À ÉCHIRE~~.
A EMOÇÃO É O MOVIMENTO
PELO QUAL O ESPÍRITO APREENDE
O MOVIMENTO DAS COISAS, DOS
SERES, OU O SEU PRÓPRIO. OU
MEILLEUR, O MOVIMENTO É O
PRÓPRIO ESPÍRITO DAS COISAS
É DOS SERES, É AQUELE QUE
NOS FAZ VIBRAR INTERIORMENTE,
NA PROFUNDIDADE. OU SETA 

E magia é o MOVIMENTO
VIRTUAL - MAS REAL - DOS
MOVIMENTOS ATUAIS QUE SE
REALIZAM NO MUNDO.

Todo o PROBLEMA VEM
DE QUE O PENSAMENTO SE
APEGOU AOS SERES - E NÃO
AO MOVIMENTO
O PINTOR QUE OPERA POR
TRAÇOS ~~REBELDES~~ DISPERSES
TOMADOS NA MASSA,
LINHAS FRAGMENTÁRIAS

É QUEBRADAS QUE INDICAM
AQUI O ESTREMECIMENTO DOS
LÍBROS, ALI O BRILHO
DE UM OLHAR, E QUE
COMPONHAM UMA MATERIA
MAIS OU MENOS REBELDE
AOS CONTORNOS.

ESTE CORPO É ISOLADO
DO MUNDO E, AO MESMO
TEMPO VINCULADO AO MUNDO,
~~INVA~~ INVADIDO PELO MUNDO.

UMA CRIATURA ESTÁ
DIANTE DO QUE VÊ,
TOMADA PELA QUALIDADE
DO QUE VÊ; COM OS OLHOS
OFUSCADOS PELO PRÓPRIO MODO
CALMO DE OLHAR; A LUZ DA
COZINHA
É
O SEU MODO
DE VER-
AS COISAS ÀS DUAS HORAS
PARECEM FEITAS,

1 MESMO NAS PNO FUN DEZAS,

DO MODO COMO SE LHES

VE A SUPERFÍCIE.

O QUE EXISTE EXPLICA-SE

AO MÁXIMO, E O MÁXIMO

É O ESTREMECIMENTO

DE UMA FLOR NO

JARRO...

MAIS LE TEMPS, C'EST
TRÈS RELATIF. PAR FOIS
UNE SECONDE SUFFIT
ALORS QUE TRENTE ANS
N'ONT RIEN DONNÉ.

C'EST COMME LES SENS.
UN JOUR C'EST tout, UN
JOUR CE N'EST PLUS RIEN
RIEN, RIEN, RIEN.

SOB OS DEDOS DO OUTRO QUE TE
PERCORREM, TODAS AS PARTES
INVISÍVEIS DO TEU CORPO
SE PÔEM A EXISTIR,
CONTRA OS LÁBIOS DO OUTRO
OS TEUS SE TORNAM
SENSÍVEIS, DIANTE DE
SEUS OLHOS SEMI-ABERTOS
TEU ROSTO ADQUIRE UMA
CERTEZA, HÁ UM
OLHAR FINALMENTE PARA
VER TUAS PÁLPEBRAS
FECHADAS

A ARTE QUER CAPTAR FORÇAS.
A OBRA SÓ SE REALIZA QUANDO
SE DESMANCHA. A OBRA —
DIZ BLANCHOT, NO MELHOR
ENIGMÁTICO DE SEUS
PENSAMENTOS, QUE AINDA
MOS CABERÁ DE CIFRAR
É "DÉSŒUVREMENT",
QUE TRADUZIREI, DE
FORMA SELVAGEM,
TALVEZ, POR
"DESOBRAMENTO"
→

AS IMAGENS TRANSITAVAM
ENTRE O SONHO E A
REALIDADE,
ESCORRENDO DE Ntro E
FORA DO CORPO, ATÉ
CHEGAR ONDE A PELE
EXPRESSAVA A SUA
TEMPERATURA MAIS
FEBRIL
~ A PONTO
DE EMBAGAR
AS LENTES DA CÂMERA

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. São Paulo: Editora 34, 2008

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

AMAGATSU, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Actes Sud, 2000

ASTRUC, Alexandre. *Nacimiento de una nueva vanguarda: la “câmera-stylo”*. In: RAMIÓ, Joaquim; THEVENET, Homero (orgs.) *Textos y manifestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madri: Ediciones Cátedra, 2010

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008

BURROUGHS, William S. *Queer*. USA: Viking Penguin, 1985

CARLSON, Marvin. *Performance. Uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009

CLARK, Andy. *Supersizing the mind: embodiment, action, and cognitive extension*. Nova Iorque: Oxford University Press Inc., 2011

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – história e antropologia culturais da deformidade. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo 3 – as mutações do olhar. Século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.p. 253-340

COHEN, Jerome Jeffrey. A cultura dos monstros: setes teses. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p. 21-58

CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014

DAMÁSIO, António R. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Ed. 34, 2000

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003

FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

FONTAINE, Brigitte. *Contes de chats*. Paris: Archimbaud, 2009

FONTAINE, Brigitte. *La bête curieuse*. Paris: Flammarion, 2005.

FONTAINE, Brigitte. *Portrait de l'artiste en déshabillé de soie*. Paris: Actes Sud, 2012

FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique*. Transmissão radiofônica de 1966

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2 – o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 1984

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3 – o cuidado de si*. Rio de Janeiro, Graal, 1985

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2010

FOCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos – volume I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos – volume V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2003

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p. 160-179

GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle. *La dance au XXe siècle*. Paris: Larousse, 2008

GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2008

GREINER, Christine. *O corpo em crise – novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010

GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão*. São Paulo: N-1 Edições, 2015

JOHNSON, Mark. *The meaning of the body – aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007

JOHNSON, Steven. *De onde vêm as boas ideias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

KATZ, Helena. *Um, dois, três – a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005

KAUFMANN, Ursula. *Pina Bausch und das tanstheater wuppertal*. Wuppertal: Die Deutsche Bibliothek, 2002

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão – a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009

LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: N – 1 Edições, 2013

LECOQ, Jacques. *O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010

LIANDRAT-GUIGUES, Sandra, GAGNEBIN, Murielle (orgs.) *Le essai et le cinema*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004

LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

LOCKHART, Tara. *Revising the essay: Intellectual Arenas and Hybrid forms*. Universidade de Pittsburgh: 2008

LOPATE, Philip. *In Search of the Centaur: The essay film*. In: WARREN, Charles. *Beyond Document: Essays on Onfiction Film*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996, p. 243 - 270

MACHADO, Arlindo. *Filme-ensaio*. Revista Intermídias, ano 2, n. 5, 2006

MCKEE, Robert. *Story – substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

MIRBEAU, Octave. *Diário de uma criada de quarto*. Lisboa: Editorial Minerva, 1973

MISHIMA, Yukio. *Cores Proibidas*. São Paulo: Companhia das Letras. 2002

MISHIMA, Yukio. *Le tumulte des flots*. França: Éditions Gallimard, 1954

MOUCHART, Benoît. *Brigitte Fontaine, intérieur/extérieur*. Paris: Éditions Panama-Archimbaud, 2008

NOE, Alva. *Action in perception*. Londres: The Mit Press, 2004

NOISETTE, Philippe. *Talk about contemporary dance*. Paris: Flammarion, 2011

NOISETTE, Philippe. *Le corps et la danse*. Paris: Éditions La Martinière, 2005

PAGELS, Elaine. *Adão, eva e a serpente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e Razão*. São Paulo: Iluminuras, 2009

PICCIOTTO, Danielle De. *The beauty of transgression*. Berlim: Gestalten, 2011

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas. Tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996

POL-DROIT, Roger. *Michel Foucault – entrevistas*. São Paulo: Graal, 2006

RASCAROLLI, Laura. *The essay film: problems, definitions, textual commitments*. In: Framework: The Journal of Cinema and Media, Vol. 49, N.2, 2008, p. 24-47

RICHTER, Hans. *El ensayo filmico. Una nueva forma de la película documental*. In: WEINRICHTER, Antonio (org.) *La forma que piensa, Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013

SANTAELLA, Lucia. *O método anticartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012

VEYNE, Paul. *Foucault – seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify; N-1 Edições, 2015

TANNUS MUCHAIL, Salma. *Foucault, simplesmente (textos reunidos)*. São Paulo: Edições Loyola, 2004

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 Edições, 2012

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009

Discografia – Brigitte Fontaine



Álbuns solos:

- *13 chansons décadentes et fantasmoriques*, Saravah, 1966
- *Brigitte Fontaine est folle*, Saravah, 1968
- *Brigitte Fontaine*, Saravah, 1972
- *French Corazon*, EMI, Polydor, 1988
- *Genre Humaine*, Virgin Records, 1995
- *Les palaces*, Virgin Records, 1997
- *Kékéland*, Virgin Records, 2001
- *Rue Saint Louis en L'île*, Virgin Records, 2004
- *Libido*, Polydor, Universal Music France, 2006
- *Prohibition*, Polydor, 2009
- *L'un n'empêche pas l'autre*, Polydor, Universal Music France, 2011
- *J'ai l'honneur d'être*, Universal Music Group, 2013

Álbuns com Areski Belkacem:

- *Comme à la radio*, Saravah, 1969
- *Je ne connais pas cet homme*, Saravah, 1973
- *L'incendie*, Byg Records, 1974
- *Le bonheur*, Saravah, 1975
- *Vous et nous*, Saravah, 1977
- *Les églantines sont peut-être formidables*, Saravah, 1980

Álbuns com Jacques Higelin:

- *12 chansons d'avant le déluge*, Productions Jacques Canetti, 1966
- *15 chansons d'avant le déluge, suite et fin*, Productions Jacques Canetti, 1976

Filmografia

- *Absences Répétées*. Direção: Guy Gilles. 1972. (85 min.)
- *A.K.A. Serial Killer*. Direção: Masao Adachi. 1969. (86 min.)
<https://www.youtube.com/watch?v=2t4ztcQnLdA>
- *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of Beauty*. Direção: Jonas Mekas. 2000. (288 min.)
- *A Walk*. Direção: Jonas Mekas. 1990 (58 min.)
http://jonasmekas.com/online_materials/#a_walk
- *Dog Star Man*. Direção: Stan Brakhage. 1962. (78 mim.)
<https://www.youtube.com/watch?v=NAoTHILzheo>
- *J'ai tué ma mère*. Direção: Xavier Dolan. K Films Amerique; Kino Lorber; Rézo Films, 2009. (96 min.)
- *Journey to the West*. Direção: Tsai Ming-Liang. 2014. (71 min.)
<https://www.youtube.com/watch?v=SLrg6ehWzbA>
- *In the woods*. Direção: Angelos Frantzis. 2010. (67 min.)
- *La Jetée*. Direção: Chris Marker. Argos Films, 1962. (28 min.)
- *La vie à l'envers*. Direção: Alain Jessua. 1964. (92 min.)
- *Les amours imaginaires (Heartbeats)*. Direção: Xavier Dolan. Alliance Atlantis Vivafilm, 2010. (101 min.)
- “*Não é o homossexual que é perverso, mas a situação em que ele vive*”. Direção: Rosa von Prauheim. 1971. (64 min)
<https://www.youtube.com/watch?v=2hUYgYbhq8>

- *Pas ce soir*. Direção: Ernesto Filho. Saliva Shots, 2015. (53 min.)

<https://vimeo.com/132717235>

senha: *pascесoir2016*

- *Pátio*. Direção: Glauber Rocha. 1959. (12 min.)

<https://www.youtube.com/watch?v=P-Q3Dyn4r3s>

- *Song of Avignon*. Direção: Jonas Mekas. 1998. (8 min.)

<https://www.youtube.com/watch?v=QIOiMoG74kE>

- *On vous parle du Brésil*. Direção: Chris Marker. 1969. (24 min.)

<https://www.youtube.com/watch?v=3oL5ovnt-A4>

- *Un homme qui dort*. Direção: Georges Perec e Bernard Queysanne. 1974. (93 min.)

<https://www.youtube.com/watch?v=moEKNyCBaes>

- *Tokyo-ga*. Direção: Wim Wenders. 1985. (92 min.)