

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e cultura

LEONARDO COUTO DA SILVA

**O CINEMA DE ALBERT SERRA: grandes personagens, histórias
mínimas**

Rio de Janeiro

Abril de 2020

Leonardo Couto da Silva

O CINEMA DE ALBERT SERRA: grandes personagens, histórias mínimas

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Consuelo Lins

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro

2020

Leonardo Couto da Silva

O CINEMA DE ALBERT SERRA: grandes personagens, histórias mínimas

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em

Consuelo da Luz Lins, doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Denilson Lopes, doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mariana Baltar, doutora, Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais — ambos cientistas de excelência formados também pela UFRJ, instituição pública de extrema importância para o país —, que sempre me apoiaram e desde novo me instigaram desenvolver um pensamento crítico.

À Consuelo Lins, orientadora que me acompanha desde a graduação. Obrigado por sempre estar aberta às minhas propostas, estimulando-me a cada encontro a seguir com maior vitalidade a pesquisa.

Ao Denilson Lopes, cujas aulas durante a graduação foram de grande importância para a minha formação. Sou grato pela sua participação na banca de qualificação, fundamental no percurso tomado por este trabalho.

A todos os professores e funcionários do PPGCom da UFRJ, pelos saberes compartilhados e o auxílio dado às diversas experiências que compuseram a trajetória no mestrado.

Aos queridos amigos da pós-graduação, que compartilharam da experiência árdua que é ser um jovem pesquisador da comunicação no contexto atual. Clarisse, Marina, Dani, Anita, Felipe, Mariana e Júlia, muito obrigado.

Ao Vini, irmão mais velho que sempre me escuta. Ao Julito, amiga linda que ri comigo diante dos desesperos. A Liz, Júlia, Rafa, e Mari, amigos especiais das ciências sociais. Ao Joci, pesquisador incrível e grande companheiro dessa jornada.

A Clara, Bia, Lu e Helena, irmãs que há anos estão comigo.

Ao Thales, que tentou me acalmar nos momentos de maior ansiedade durante a parte final da escrita. Sem você, todo esse processo teria sido mais difícil. Obrigado por estar ao meu lado.

Por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa concedida, essencial para o desenvolvimento desta dissertação.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotogramas de <i>O canto dos pássaros</i> (2008), de Albert Serra.....	51
Figura 2: Fotogramas de <i>Honor de Cavalleria</i> (2006), de Albert Serra.....	63
Figura 3: Fotogramas de <i>História da minha morte</i> (2013), de Albert Serra.....	65
Figura 4: Fotogramas de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016), de Albert Serra.....	69
Figura 5: Fotogramas de <i>História da minha morte</i> (2013).....	72
Figura 6: Fotogramas de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	75
Figura 7: Fotogramas de <i>Honor de Cavalleria</i> (2006).....	77
Figura 8: Fotogramas de <i>Honor de Cavalleria</i> (2006).....	82
Figura 9: Fotograma de <i>Alma do Osso</i> (2004), de Cao Guimarães.....	82
Figura 10: Fotograma de <i>O canto dos pássaros</i> (2008).....	85
Figura 11: Fotograma de <i>O canto dos pássaros</i> (2008).....	86
Figura 12: Fotogramas de <i>História da minha morte</i> (2013).....	88
Figura 13: Fotogramas de <i>História da minha morte</i> (2013).....	91
Figura 14: Fotograma de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	92
Figura 15: Fotogramas de <i>História da minha morte</i> (2013).....	92
Figura 16: Fotogramas de <i>Crespià, the film not the village</i> (2003), de Albert Serra.....	92
Figura 17: Fotogramas de <i>Honor de Cavalleria</i> (2006).....	93
Figura 18: Fotograma de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	95
Figura 19: Fotogramas de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	96
Figura 20: Fotograma de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	102
Figura 21: Fotograma de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	102
Figura 22: Montagem de fotografias do personagem Antoine Doinel.....	105
Figura 23: Fotogramas de <i>A mãe e a puta</i> (1973), de Jean Eustache.....	109
Figura 24: Fotogramas de <i>Le pornographe</i> (2001), de Bertrand Bonello.....	112
Figura 25: Fotograma de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	115
Figura 26: Fotogramas de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	117
Figura 27: Fotograma de <i>Os incompreendidos</i> (1959), de François Truffaut.....	119
Figura 28: Fotograma de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	119
Figura 29: Fotogramas de <i>Honor de Cavalleria</i> (2006).....	123
Figura 30: Reprodução da pintura <i>Cementiri</i> de Modest Urgell.....	123
Figura 31: Fotogramas de <i>História da minha morte</i> (2013).....	125

Figura 32: Fotogramas de <i>História da minha morte</i> (2013).....	126
Figura 33: Fotogramas de <i>Honor de Cavalleria</i> (2006).....	129
Figura 34: Fotogramas de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	131
Figura 35: <i>Vanitas natureza morta</i> (1603), de Jacques de Gheyn II.....	133
Figura 36: Fotograma de <i>A morte de Luís XIV</i> (2016).....	133
Figura 37: Fotograma de <i>O canto dos pássaros</i> (2008).....	138

SILVA, Leonardo Couto da. **O cinema de Albert Serra: grandes personagens, histórias mínimas.** 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) — Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO

Nesta dissertação são analisados quatro longas-metragens de ficção do cineasta catalão Albert Serra: *Honor de Cavalleria* (2006), *O canto dos pássaros* (*El cant dels ocells*, 2008), *História da minha morte* (*Història de la meva mort*, 2013) e *A morte de Luís XIV* (*La mort de Louis XIV*, 2016). Os filmes de Serra se destacam no cenário contemporâneo pela maneira singular de abordar personagens, fictícios ou históricos, cujas narrativas foram amplamente exploradas, habitando os mais diversos campos, como a história, a cultura popular e a arte. O cineasta catalão se inspirou livremente em figuras como Dom Quixote, os Três Reis Magos, Casanova, Drácula e Luís XIV na composição de seus trabalhos, removendo qualquer caráter épico que pudesse haver nas histórias desses homens. Percorrendo um caminho oposto ao da representação, Serra dilui as cadeias de significado conformadas de acordo com preceitos do discurso lógico, fundamentado na causalidade. Este trabalho mapeia os procedimentos fílmicos utilizados pelo cineasta para romper com a representação, buscando compreender quais os efeitos produzidos. Atravessando um percurso em que são adotadas diferentes perspectivas de análise, acionando múltiplos campos teóricos, observamos na obra de Serra o trânsito entre diversos pólos, que vão do realismo ao artifício, da paisagem ao rosto, da História ao cotidiano, da sensorialidade à abstração conceitual, do passado ao presente, e que fazem pensar a própria vida.

Palavras-chave: Albert Serra; cinema contemporâneo; estética; tempo e cinema.

SILVA, Leonardo Couto da. **Albert Serra's cinema: great characters, minimal stories.** 2020. 164p. Thesis (Masters degree in Communication and Culture) - Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.

ABSTRACT

In this thesis four fiction feature films by the Catalan filmmaker Albert Serra are analyzed: *Honor de Cavalleria* (2006), *Birdsong* (*El cant dels ocells*, 2008), *Story of my death* (*Història de la meva mort*, 2013) and *The death of Louis XIV* (*La mort de Louis XIV*, 2016). Serra's films stand out on the contemporary scene for the unique way of approaching characters, fictional or historical, whose narratives have been widely explored, inhabiting the most diverse fields, such as history, popular culture and art. The Catalan filmmaker was freely inspired by figures such as Don Quixote, the Three Wise Men, Casanova, Dracula and Louis XIV in the composition of his works, removing any epic character that could be in the stories of these men. Following a path opposite to that of representation, Serra dilutes the chains of meaning conformed according to the precepts of logical discourse, based on causality. This work maps the filmic procedures used by the filmmaker to break with representation, seeking to understand the effects produced. Crossing a path in which different perspectives of analysis are adopted, triggering multiple theoretical fields, we observe in Serra's work the transit between different poles, ranging from realism to artifice, from landscape to face, from History to everyday life, from sensoriality to conceptual abstraction, from the past to the present, fluid passages that force us to think about life itself.

Keywords: Albert Serra; contemporary cinema; aesthetics; time and cinema.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Poética histórica do cinema contemporâneo: Albert Serra e os contextos espanhol, catalão e global	24
O início da carreira	26
Algumas tendências do cinema espanhol contemporâneo	31
Em busca de uma identidade? Serra e o cinema catalão	35
Grandes figuras, encenações mínimas: Serra e o cinema contemporâneo mundial.....	38
2. O plano de longa duração	50
O slow cinema, o plano-sequência e a duração média dos planos.....	50
O plano-sequência e a construção espaço-temporal.....	55
Hiper-realismo e literalidade	57
A longa duração nos filmes de Serra: dispositivos de filmagem singulares, novas formas de atuação	59
3. Da paisagem ao rosto: entre realismo e artifício	71
A paisagem como abertura	76
De volta ao rosto: fisiognomias, máscaras e close-ups	86
4. A atuação de Jean-Pierre Léaud em A morte de Luís XIV	97
O ator-autor.....	97
Dos atores não-profissionais à estrela de cinema: um mise en abyme da atuação	100
A carreira de Léaud: personagens relevantes e o léxico gestual.....	103
O Rei Sol encarnado: o rosto dilacerado pelo tempo	114
5. Sensibilidades do tempo: a nostalgia, a melancolia, o efêmero e a fragilidade da existência	120
Nostalgia e melancolia: o cinema de Albert Serra e as ruínas da modernidade	122

Idealismo e mal-estar: a nostalgia	124
Memento mori: a melancolia barroca e a pedagogia da morte	130
O tempo como passagem: do efêmero melancólico ao cósmico	132
Kairós: imagens do Neutro e o cotidiano	137
Considerações finais.....	144
Referências bibliográficas.....	152

Introdução

Esta dissertação analisa quatro longas-metragens de ficção do cineasta catalão Albert Serra: *Honor de Cavalleria* (2006), *O canto dos pássaros* (*El cant dels ocells*, 2008), *História da minha morte* (*Història de la meva mort*, 2013) e *A morte de Luís XIV* (*La mort de Louis XIV*, 2016). São filmes que possuem uma trajetória expressiva no cenário contemporâneo, tendo sido exibidos nos principais festivais internacionais, onde receberam prêmios importantes e uma série de críticas positivas, seja de veículos voltados para o público cinéfilo, como a revista *Cahiers du cinéma*, seja dos de maior abrangência, como o *The New York Times*. Em revisões dos primeiros dez anos deste milênio, como as dos críticos Cyril Neyrat e Olivier Père pela revista *Cinema Scope*, Serra se destaca como um dos novos realizadores mais promissores, sendo eleito um dos 15 cineastas mais relevantes da década pela *Film Comment*. A obra do artista já foi tema de retrospectivas realizadas por instituições culturais importantes da Europa, como a Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa e a Tate Modern de Londres.

Honor de Cavalleria, primeiro longa-metragem de ficção do cineasta, estreou na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 2006 e foi escolhido pelos *Cahiers* como o sétimo melhor filme daquele ano. O filme seguinte, *O canto dos pássaros*, também foi exibido em Cannes e recebeu nos Prêmios Gaudí da Academia do Cinema Catalão os títulos de melhor diretor, melhor longa-metragem em catalão e melhor fotografia. *História da minha morte* foi vencedor do Leopardo de Ouro no Festival de Locarno de 2013, o prêmio de maior relevância recebido por Serra até então, marcando o lugar do diretor não mais como um novo realizador, e sim de um cineasta já experiente do cinema contemporâneo. *A morte de Luís XIV* foi exibido em uma sessão especial do Festival de Cannes e laureado com o *Prix Jean Vigo*. O filme mais recente de Serra, *Liberté* (2019), também foi exibido em Cannes, na mostra “Um certo olhar”, na qual foi contemplado com o prêmio especial do júri.

Serra nasceu em 1975 na pequena cidade de Banyoles, localizada na região autónoma da Catalunha, na Espanha. Estudou filologia e teoria literária na Universidade de Barcelona. Em seu primeiro filme, *Crespià: the film not the village* (2003) — que o cineasta exclui de seu próprio portfólio por conta do caráter amador com que foi realizado —, é apresentado o vilarejo de *Crespià*. Transitando entre a ficção e o documentário, acompanhamos o cotidiano de um grupo de amigos durante o festival de verão. A partir desse primeiro experimento — feito de forma improvisada e até mesmo tosca, com amigos do artista que nunca haviam trabalhado com cinema —, Serra começou a criar não apenas filmes, mas também instalações, performances e peças de teatro.

Buscando mapear os processos criativos do realizador, articulando-os com a configuração do tempo em seus filmes, percorremos a obra do artista a partir de diferentes perspectivas. Primeiramente, inspirados pela poética histórica proposta pelo teórico americano David Bordwell (2008), investigamos como seus filmes se configuram dentro dos contextos local e global. A partir disso, destacamos o uso do plano de longa duração como um procedimento fundamental nos trabalhos de Serra, característica comum a um certo tipo de cinema contemporâneo. Após essa primeira parte, examinamos a relação entre paisagens e rostos, elementos que explicitam um trânsito entre realismo e artifício presente no estilo do artista. A presença de um rosto singular, da estrela do cinema francês Jean-Pierre Léaud, em um dos filmes, produz mudanças estéticas notáveis no trabalho do diretor. Um novo problema demanda um modo diferente de ver, e, portanto, realizamos a análise mais detida da atuação de Léaud. Por fim, exploramos com maior profundidade a configuração do tempo nos filmes, questão colocada anteriormente a partir da indagação sobre a duração dos planos, mas que reaparece menos com base em uma reflexão sobre a modulação temporal dos elementos profílmicos do que com a meditação acerca de afetos temporais acionados pela encenação, como a nostalgia e a melancolia.

Breve descrição dos filmes: grandes personagens, histórias mínimas

Os filmes aqui analisados se destacam dentro do contexto contemporâneo, como veremos na primeira parte deste trabalho, devido, primeiramente, aos temas e personagens abordados. Enquanto, a partir do fim do século XX e o início do XXI, observamos uma profusão de filmes que exploram as figuras de homens comuns e anônimos inseridos em um cenário contemporâneo globalizado e intercultural, o cinema de Serra, afastando-se do filme histórico convencional e da adaptação cinematográfica mais corrente, explora a mitologia criada a partir de grandes nomes da História, como Luís XIV, ou personagens importantes da literatura ocidental, como Dom Quixote. *Honor de Cavalleria* é uma adaptação livre de *Dom Quixote*, escrito por Miguel Cervantes. O filme não se propõe a transpor para a tela do cinema as histórias narradas no romance espanhol. Enquanto neste nos é contado que Quixote é um senhor letrado que se lança na busca das aventuras que tanto leu em romances de cavalaria, na obra de Serra não nos são apresentados esses acontecimentos, nem diversos outros que se tornaram icônicos, como a luta desastrosa, consequência de um dos delírios do fidalgo, contra os moinhos de vento.

O que presenciamos, ao invés disso, é o encontro de dois corpos com uma natureza bucólica do interior da Espanha. Filmam-se os intervalos das ações: já na sequência inicial vemos Sancho

ajudar o Quixote a vestir sua armadura, cerimônia que se repete em outros momentos. Ao longo do filme, o cavaleiro busca por aventuras, mas nunca vemos efetivamente os combates. O que se torna sensível é a sua espera, explicitada pela passagem dos dias: o filme mostra, repetidamente, o amanhecer, o entardecer e o anoitecer. Vemos os dois homens sentados na mata, tomando banho de rio, deslocando-se pela paisagem. Os planos alternam-se regularmente entre enquadramentos mais fechados dos rostos dos atores, realizados com a câmera na mão, e planos médios ou gerais, mais estáticos, que nos mostram os grandes espaços abertos habitados pelos personagens. Nos últimos planos do filme, vemos de longe o Quixote preso dentro de uma jaula, puxada a cavalo, e alguns homens que acompanham esse comboio. Contudo, não vemos as razões pelas quais o herói teria sido preso.

No filme seguinte, *O Canto dos pássaros*, acompanhamos a busca dos Três Reis Magos pelo menino Jesus. Os três corpos se deslocam por geografias variadas, como montanhas gélidas e um deserto. Os homens não sabem exatamente para onde vão, nem qual é a sua missão. A dimensão religiosa ou sagrada não aparenta estar apartada do mundo material, mas se faz possível apenas por ele. Em um certo momento, vemos o Anjo que anuncia o nascimento de Jesus. Ele mira diretamente a câmera, dirigindo-se ao público como que para assegurar a sua compreensão de que a história narra um episódio bíblico, pois, novamente, não há muitos dados dramáticos que caracterizem os personagens. Como no longa-metragem anterior, as perambulações são mais importantes do que as ações que dão prosseguimento à narrativa. Há a presença de longos planos, enquadrados a uma grande distância dos atores, cujas figuras se apequenam diante da grandiosidade das paisagens. No fim, após encontrarem o filho de Deus, os reis magos retornam para casa, mas sem demonstrarem nenhum tipo de elevação espiritual. Não há um drama que modifique as ações dos personagens.

No terceiro longa-metragem de ficção do cineasta catalão, *História da minha morte*, acompanhamos os últimos dias de vida do libertino italiano Giacomo Casanova, encarnado pelo poeta catalão Vincenç Altaió. O filme se inicia com um banquete noturno em algum palácio Suíço, cujo dono não é precisado. Casanova se hospeda nesse lugar, junto de seu criado, Pompeu, encarnado por Lluís Serrat, o Sancho de *Honor*. Vemos o conquistador falar sobre suas experiências passadas, notadamente a sua relação com as mulheres e a defesa da liberdade empreendida ao longo de toda sua vida. Cita os encontros que teve com Voltaire, com quem rompera, apontando a sua diferença com o pensamento iluminista. Casanova, nesse momento, prevê uma revolução na Europa, que fará com que “cabeças caiam”. A liberdade para o italiano parece se misturar com libertinagem: ele constantemente flerta com jovens mulheres que estão no palácio, lambe o ânus de uma delas por debaixo do vestido.

Depois dessa primeira parte inicial, Casanova e Pompeu partem para o leste europeu, no sul dos Cárpatos. O filme passa a ter então uma atmosfera mais soturna, com muitas imagens crepusculares ou sombrias, nas quais as trevas da noite se apoderam das luzes do dia. Há mais cenas externas, que nos mostram paisagens românticas, com florestas densas, cujas imagens são mais lúgubres do que as campinas de *Honor* ou o deserto de *O canto*. Antes de chegar no lugar onde se hospedará, na humilde casa de um camponês, o aventureiro italiano cruza com Drácula na travessia do rio que o leva à estadia. Casanova e o vampiro disputam, de maneira indireta, as filhas do camponês. A filha mais velha, cansada do trabalho doméstico, é seduzida por Drácula, que a convence matar seu pai e destruir sua família. No final, com as três moças transformadas em vampiras, Casanova é morto. No último plano, vemos o libertino abrindo os olhos, uma imagem que suscita a sua transformação num vampiro.

A decadência continua como uma das principais questões do trabalho seguinte do cineasta: em *A morte de Luís XIV* acompanhamos, como no filme anterior, os últimos dias de vida de uma figura importante dos séculos XVII/XVIII. Jean-Pierre Léaud, o grande ator da *Nouvelle Vague* nos anos 60, interpreta o Rei Sol, que está envelhecido e doente. A primeira cena do filme é a única externa, na qual o personagem passeia pelos jardins do palácio sobre uma cadeira de rodas. Depois disso, vemos os aposentos reais, de onde o monarca não sairá até a sua morte. A trama se resume basicamente às tentativas dos médicos de salvar o monarca. Há a tensão entre uma medicina que se torna cada vez mais científica, representada pelos médicos da Universidade de Paris, e a perspectiva cosmológica do charlatão LeBrun, ambas vistas de forma cética por Fagon, o médico oficial do Rei. Ao longo do filme, Luís XIV vai perdendo cada vez mais as suas capacidades motoras, e podemos ver a vida que lhe escapa.

Esse processo é assistido a todo tempo. A corte faz visitas ao rei, que demonstra seu cansaço durante rituais da nobreza, que aplaude, por exemplo, quando o monarca realiza sua refeição. Sua esposa, Madame de Maintenon, está desde o início com um vestido preto, como se já começasse o luto. Ela é uma testemunha silenciosa do declínio desse homem que fora um dos símbolos do Absolutismo. Mesmo quando a esposa ou os médicos não estão presentes, há sempre homens guardando as entradas dos aposentos, que parecem se misturar aos retratos pendurados nas paredes.

A morte de Luís XIV se destaca na obra de Serra devido à presença massiva de primeiros planos dos rostos dos personagens. A profundidade de campo, diferentemente dos outros três filmes citados acima, é bastante reduzida. Não vemos o espaço em grandes planos gerais, como nas paisagens de *O canto*, mas fragmentado em planos médios e enquadramentos mais fechados. Apesar disso, temos uma sensação de unidade, de um ambiente hermético, pois as regras de

continuidade espacial são respeitadas. Os personagens muitas vezes se encontram apertados, uns ao lado dos outros, em volta da cama do rei. Há longuíssimos planos de Léaud sofrendo na cama, tossindo, pedindo por água, e o nosso olhar é liberado para explorar as luzes de um claro-escuro barroco, as dobras dos tecidos, as rugas dos rostos. O filme não acaba com o que já nos é antecipado pelo título - a morte do Rei - mas na sala de autópsia, onde vemos os médicos examinando os órgãos do recém-falecido.

Primeiras reflexões: filmes contra a representação

Diante das breves descrições realizadas acima, podemos indicar que os filmes de Serra têm como uma de suas questões centrais a dissolução de grandes narrativas ligadas a grandes personagens da história e da literatura, ou em outros termos, podemos afirmar que os filmes promovem a desorganização de uma configuração poética definida pelo filósofo Jacques Rancière (2009) como “regime representativo das artes”, a partir da *Poética* de Aristóteles. Rancière opõe a esse regime poético o regime estético da arte, uma episteme na qual os princípios miméticos da representação perdem a sua hegemonia ao colocar a arte no campo específico do sensível. Assim, desfazem-se hierarquias que ditavam regras particulares para os modos de criação de cada arte, cujas normas se baseavam na noção do artista como força criativa que molda uma matéria passiva.

O regime representativo, ou poético, é regido por um princípio mimético. Nos fragmentos que sobreviveram dos escritos originais do século IV a.C., o filósofo grego se aplica ao estudo das diferentes formas da poesia mimética, com maior destaque para a tragédia, criada no século VI a.C. Um dos motes iniciais do empreendimento do filósofo é prescrever o modo de composição da poesia, tendo em vista efeitos miméticos e de verossimilhança. É na busca da *mímesis* que a poesia se diferencia da história: “o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em verso ou prosa [...] mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido” (*Poética*, 1451b).

A *mímesis* aristotélica não deve ser compreendida como a simples imitação (*imitatio*), ou seja, a cópia ou reflexo de algo existente, e sim como um ato criativo. O poeta articula de maneira inventiva a trama (*mythos*), organizando as ações humanas (*práxis*) com uma finalidade (*télos*) estética. Na tragédia — para Aristóteles, a arte mimética superior por ser uma associação de diferentes meios, como o ritmo, o canto e a métrica —, o *télos* é a produção de um evento patético (*pathos*), a comoção por via da compaixão e o pavor. Com isso, promove-se a catarse, isto é, a depuração dessas emoções violentas. A catarse não é apenas uma reação

do público, mas uma operação da própria tragédia, que faz isso por meio da palavra¹. É menos importante, por esse entendimento, a imagem ou gesto de violência do que o discurso (*lógos*). Os filmes de Serra, como veremos, desarticulam o discurso, afrouxando as cadeias de ação. Com isso, não se exclui por completo o *pathos*, mas revela uma outra dimensão dele: a emoção violenta não é mais produto do *logos* e sim da *ópsis*, isto é, do espetáculo cênico, da organização visual das cenas, da materialidade da imagem cinematográfica.

Na tragédia são mimetizadas ações nobres, os heróis, pertencentes a linhagens divinas, têm os seus feitos elevados pelo poeta dramático. Já na comédia, os personagens não são necessariamente de baixa índole, mas as suas ações que são rebaixadas pelo artista que compõe a obra, retirando a seriedade e gravidade trágicas. A trama das ações deve ser composta em uma totalidade orgânica, em que “se estabeleça uma ação única [...] e que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo” (*Poética*, 1451a-1451b). Serra, apesar de tratar de narrativas tão grandiosas quanto o nascimento de Cristo, presente em *O canto dos pássaros*, rompe a unidade da ação ao exaltar aquilo que é inesperado e até mesmo aleatório. O encontro dos reis magos com Jesus é um acontecimento menos importante do que a própria errância desses homens, que parecem estar perdidos no deserto.

Dom Quixote, ponto de partida para o filme de Serra, teria sido o primeiro exemplo de um romance moderno - portanto incompatível com o espírito trágico da antiguidade - cujo herói é a figura do homem isolado e que não consegue mais compartilhar a sua experiência, isto é, a perda da capacidade transmitir um passado coletivo, conservado numa memória inconsciente, e que se impõe como tradição a ser seguida. O Quixote é a paródia de um herói dos romances medievais de cavalaria, que, por sua vez, inspiraram-se em heróis trágicos: ele pertence à nobreza, é um fidalgo, mas não sabemos qual a sua linhagem exata. O autor o caracteriza de maneira decadente, um nobre já velho, por volta dos 50 anos, com uma figura frágil e sem grandes fortunas. O título de “Dom Quixote de la Mancha” foi auto-concedido, fruto de uma fantasia que visa emular os títulos dos cavaleiros. Alonso Quixada, o nome verdadeiro do personagem, evoca repetidas vezes Amadis de Gaula, seu modelo cavaleirístico a ser seguido, mas que é deformado pelos delírios do fidalgo. Portanto, o romance de Cervantes — pela paródia, um modo de escrita que se afasta da seriedade trágica —, contorce os fundamentos da

¹ Por exemplo, Édipo, após o reconhecimento (*anagnórisis*) de quem ele é, parricida e incestuoso, cega-se. Porém, este ato não é mostrado, e sim narrado por um emissário a Corifeu, e apenas depois disto que se vê o herói com os olhos ensanguentados.

poética clássica de Aristóteles, mostrando-nos um homem impossibilitado de realizar grandes feitos.

O tom paródico é menos presente em *Honor de Cavalleria*. Como será visto com maior profundidade ao longo do trabalho, não vemos no filme a diferença entre a realidade e o delírio do Quixote, algo que está presente no romance. Cervantes destaca, por exemplo, o riso das prostitutas que caçom do fidalgo por conta do modo como ele se comporta ao confundí-las com nobres donzelas. Serra não se concentra nesses acontecimentos narrativos, mas o que acontece entre eles. A obra do catalão opera uma cisão no regime representativo não pela deformação da ação — que demonstra a incorrespondência entre as palavras e as coisas, destruindo assim a verossimilhança mimética —, e sim através da dissolução do drama a partir da exploração dos gestos insignificantes de um tempo efêmero.

É próprio ao regime estético a reconfiguração do passado, que pode ser visto de duas perspectivas: “como hieróglifo criptografando uma época, uma sociedade, uma história e, ao inverso, como pura presença, realidade nua, ornada com o novo esplendor do insignificante” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). Os trabalhos de Serra transitam entre essas duas formas. Em *A morte de Luís XIV*, podemos ver uma vida palaciana que se configura como espetáculo teatral, característica da sensibilidade barroca existente na época de Luís XIV. Ao mesmo tempo, a disjunção entre duração dos planos e ação dramática faz com que vejamos as imagens de maneira literal: prestamos atenção nas rugas de Léaud, seu rosto deformado pela velhice, um simples movimento dos olhos que não possuem qualquer função semiótica. Dessa maneira, para a criação de *Honor de Cavalleria*, por exemplo, as descrições de Cervantes das paisagens atravessadas pelo Quixote — Tomás Polo Santamaría (*apud* FERNÁNDEZ, 2013) dizia que Miguel de Cervantes era apaixonado pelos campos e na novela mostra um grande conhecimento sobre os animais, as plantas ou as árvores —, talvez sejam tão importantes quanto a narração dos delírios do personagem, pois são dados nos dão uma dimensão sensível daquele mundo ficcional.

Diante disso, em nossas análises, temos sempre como horizonte a indagação sobre quais procedimentos Serra utiliza para se afastar da representação. Como o cineasta aborda essas figuras históricas e literárias amplamente conhecidas sem necessariamente adaptar as suas histórias a partir das ações que as caracterizam? Qual a relação entre modulação temporal e narrativa nesses filmes? A paisagem representa apenas o espaço onde estão inseridos os personagens? Quais são as potências de um rosto para além da construção de significados? Como a atuação escapa da *mimesis*? De que maneiras Serra agencia sensibilidades temporais que nos dão imagens de um tempo menos linear?

O pensamento crítico em torno das obras de Serra

Apesar do percurso de sucesso de seus filmes pelos mais importantes festivais de cinema e o respaldo positivo da crítica, ainda encontramos poucos trabalhos acadêmicos se debruçam sobre a obra de Serra. É necessário destacar, primeiramente, o trabalho desenvolvido por mim na monografia de conclusão de graduação, cujo título é *A paisagem vê, o corpo sente: realismo, dispositivo e sensação em “O canto dos pássaros” de Albert Serra (2017)*. Nesse texto, uma das primeiras e poucas publicações brasileiras em que se analisa com profundidade alguma obra do realizador catalão, busquei contextualizar o segundo longa-metragem do cineasta dentro do cinema contemporâneo. Abordei as categorias de *slow cinema* (FLANNAGAN, 2012), cinema de fluxo (BOUQUET, 2002; OLIVEIRA JR., 2013), realismo sensório (VIEIRA JR., 2017) e realismo dos sentidos (DE LUCA, 2014), indicando diversas similaridades entre esses quatro pontos de vista, a partir dos quais poderíamos incluir os procedimentos realizados por Serra dentro de um *corpus* maior de filmes contemporâneos. Esta dissertação surge, portanto, de uma expansão dessa monografia. Analisar a obra de Serra em conjunto, e não apenas um filme, possibilita que compreendamos melhor as particularidades dos trabalhos do catalão, permitindo, assim, que diversos aspectos previamente analisados sejam reformulados e apresentem aqui uma nova configuração e diferentes conclusões.

Destacamos também a dissertação de mestrado defendida em setembro de 2018 por Manfred Long-Mpébé na Escola de Artes da Sorbonne, intitulada *Le réel inspiré dans les films d'Albert Serra: une poétique cinématographique des éléments*, na qual é realizada uma análise dos quatro filmes que também compõem o nosso *corpus*, porém por uma perspectiva completamente diferente da que propomos.

Long-Mpébé, tendo a filosofia de Gaston Bachelard como principal referência teórica, estabelece pontos de estudo a partir dos quatro elementos da natureza (água, terra, fogo e ar) e que estavam presentes em diversos pensadores pré-socráticos na definição da *physis*. Esses elementos se encontram na obra de Serra de maneira diretamente visual, mais explicitamente nos filmes em que há a presença da paisagem (o céu, as montanhas, o deserto, o mar, o rio), e também de forma menos óbvia, como nos fluidos e excrementos dos corpos, nos líquidos bebidos, no fogo que queima documentos. Eles também podem se expressar de um modo mais abstrato ou conceitual, como o fogo que estaria representado pela luz do pensamento iluminista proferido por Casanova, que contrasta com as sombras do romantismo de Conde Drácula, ou presente no brilho emanado simbolicamente pelo Rei-Sol. O autor argumenta que a partir dessa

presença de uma fisicalidade dos elementos e dos corpos conjugada com a dimensão espiritual ou sagrada, mesmo que profanada, Serra busca constituir um presente do passado, compondo uma estética realista que retoma elementos do cinema de diretores como Rossellini e Pasolini.

Antoni Maestre Brotons, no artigo *Mitos sexuales masculinos: Casanova y Drácula en Historia de mi muerte de Albert Serra* (2017), analisa como os personagens do filme do artista catalão retomam representações da masculinidade arquetípicas — o libertino e o predador — que perturbam a moral burguesa, argumentando que nessa adaptação cinematográfica elas se encontram reconfiguradas, afastando-se dos clichês que encontramos em outros filmes. Para Brotons, o encontro entre Casanova e Drácula faz pensar sobre o processo que transformou a libertinagem burguesa do século XVIII em uma moral vitoriana do século XIX, na qual foram gerados modelos de gênero e sexualidade que atravessam a nossa cultura até hoje. Já Lídia Carol Geronès, no texto *Dracula, the vampire in Catalonia: between literature and cinema through Pere Gimferrer* (2014), realiza um estudo sobre a figura do Conde Drácula a partir de obras da literatura e do cinema da Catalunha. De acordo com a autora, Pere Portabella, que realizou *Cuadecuc* (1971), um longa-metragem experimental sobre o vampiro, e Serra, com *História da minha morte*, criaram obras que resgatam o personagem de Bram Stoker como uma maneira de se criar uma atmosfera sombria ou decadente, enquanto Joan Perucho e Pere Gimferrer, importantes poetas catalães, buscaram reinterpretar Drácula por um viés mais abstrato ou intelectual, publicando não apenas romances e poesias sobre vampiros, mas também ensaios teóricos que refletem sobre a presença do mito na cultura, incluindo o cinema como importante criador de um imaginário do terror no século XX.

No artigo *El cine de Albert Serra: apropiación y reinterpretación fílmica de los clásicos literarios* (2017), Julia Gonzáles de Canales Carcereny retoma teorias formuladas por críticos como Robert Stam, James Naremore, David Bordwell e diversos outros que refletiram sobre a adaptação literária para o cinema. A autora defende que Serra não realiza exatamente adaptações de textos, e que, portanto, seria mais correto ver os filmes do cineasta como recriações de mitos que se preocupam menos em manter a fidelidade com a fonte literária do que com a reinterpretação de figuras conhecidas da cultura ocidental por uma visão pessoal. Nesse contexto, Serra constrói seus personagens a partir da iconografia que os cerca ao invés de trabalhar as estruturas narrativas e de significação das histórias nas quais se baseia. As características físicas dos atores, os figurinos, os cenários e outros elementos fílmicos são mais importantes do que a reprodução de passagens dos livros. Carcereny concorda com o crítico Pedro Garcia (2011) que o personagem de Lluís Carbó não é o Dom Quixote, mas é como Dom Quixote. Com isso, a pesquisadora conclui que Serra se insere dentro do contexto de um cinema

poético, isto é, de autor, ao se apropriar livremente as obras da literatura universal utilizando uma prática, de acordo com ela, transficcional, em que a fidelidade à adaptação de um texto original é substituída pela articulação de diferentes ficções criadas a partir de tal narrativa.

Horacio Muñoz Fernández, nos artigos *Paisajes románticos y estéticas sublimes: el cine de Albert Serra (2013)* e *Estéticas románticas en el cine de Albert Serra (2015)*, analisa os três primeiros longas-metragens de ficção do artista, encontrando neles diferentes aspectos que estão presentes na estética romântica. O pesquisador indica que cada uma das obras possui similaridades com três fases do pensamento romântico: *Honor de Cavalleria* se aproximaria da primeira, na qual se manifesta uma sensibilidade otimista de reunificação do homem com uma Natureza ideal através da razão e da liberdade, defendendo a crença na possibilidade de se ter uma unidade entre o Uno e o Todo; *O canto dos pássaros* resgata características da segunda ao explicitar o mistério evocado pela presença da paisagem, diante da qual o homem percebe a grandeza da Natureza, gerando uma “tensão metafísica com a figura humana” (FERNÁNDEZ, 2015, p. 15); *História da minha morte* rememora um romantismo negro, obscuro, cuja nostalgia, já presente anteriormente, transforma-se num abismo dilacerante e que contesta o racionalismo iluminista.

Virginia Trueba Mira, professora da Universidade de Barcelona, analisa *A morte de Luís XIV* em dois artigos: *El archivo barroco de la muerte de Luís XIV (2018)* e *Muerte y representación en el cine de Albert Serra (2019)*. No primeiro, partindo do conceito de “dobra” criado por Gilles Deleuze, a autora afirma que o filme de Serra constitui um mundo em que as dobras infinitas do Barroco, presente no cenário, no vestuário do Rei e na própria pele de Léaud, contrasta com um Iluminismo — fundamento pelo pensamento de Descartes — que é condensado principalmente nas figuras dos médicos que tentam salvar a vida do monarca. Enquanto Luís XIV é o único personagem que olha para fora de campo, que parece pensar em outros lugares possíveis, os médicos seguem uma linha reta, lançam um olhar sempre analítico, que vê as coisas do mundo como objetos de conhecimento. Os olhos falsos de porcelana, que vemos no filme, para Mira, são símbolos de um mundo possível apenas através do uso de instrumentos. No segundo artigo de Mira, são retomadas questões do texto anterior, mas com o enfoque na presença da morte. Utilizando o pensamento de filósofos como Foucault, Derrida, Blanchot e Deleuze, a pesquisadora indica que o longa-metragem trata a morte como algo que não se diferencia da vida, uma presença virtual coextensiva à morte, ao invés de representá-la como unidade de medida da própria vida. Novamente, Luís XIV é diferenciado de seus médicos como uma potência barroca que afirma a materialidade da vida e a ambiguidade que a envolve, contra a instrumentalização racional dos objetos do mundo e do corpo. Nessa perspectiva, o

projeto da modernidade e o surgimento da medicina clínica afastam o homem da morte, enquanto o filme de Serra, para Mira, recoloca a morte como aquilo que sustenta a vida em si.

Diante da fortuna crítica exposta acima, o primeiro apontamento que temos a realizar é o fato de não haver no levantamento bibliográfico realizado nenhum trabalho que diretamente e profundamente buscasse contextualizar historicamente a obra de Serra. Pouco se discorreu sobre o cenário no qual o cineasta se insere. Não há descrições sobre o cinema espanhol atual, por exemplo, e qual o lugar de Serra dentro desse contexto. Interessa-nos não apenas assinalar as confluências estéticas com outros realizadores contemporâneos, mas também compreender os meios materiais disponíveis ao artista. É importante, por exemplo, sublinhar o fato de que o primeiro longa-metragem fora realizado com pouca mão de obra especializada devido à falta de orçamento, algo visto com positividade por Serra, pois ofereceria a possibilidade de se estabelecerem novos olhares. Essas informações sobre a organização os modos de produção são importantes dentro da poética histórica defendida por David Bordwell, pois podem nos oferecer dados úteis para compreender como os cineastas chegam a determinados procedimentos a partir das técnicas concretamente possíveis. Como será visto, o diretor tenta replicar em seus outros filmes as instabilidades que um *set* de filmagem amador pode proporcionar como forma de instigar a sua equipe a criar novas imagens. Nesse sentido, também é preciso realçar que a escolha de se filmar com duas câmeras foi primeiramente uma decisão econômica. Após experimentar com esse modo de filmagem que Serra o transformou num método, um dado pouco salientado por outros analistas.

Outra questão que cremos ser importante para a compreensão da obra de Serra que foi ignorada pelos autores citados é o desenvolvimento, que se explicita em *A morte de Luís XIV*, de uma encenação cada vez mais artificiosa. Os longos planos de *O canto dos pássaros* podem ser vistos como imagens cuja composição formal é excessiva ao serem enquadrados em uma forma *tableau*, que lembram pinturas de paisagens. No entanto, há sempre os acontecimentos incontroláveis da natureza que agem sobre essas imagens, perturbando essas composições. Já em *A morte de Luís XIV*, o cenário é uma reconstituição dos aposentos do monarca, possuindo um jogo de luz bastante controlado. Os figurinos são afetados, os rostos maquiados — características já presentes em *História da minha morte* — e há um excesso de quadros e outros itens decorativos, padrões próprios à época barroca. A peruca utilizada por Léaud ao longo de quase todo o filme é de um tamanho exagerado. Além disso, o sistema de três câmeras simultâneas se torna mais evidente: o espaço se constrói de maneira contínua, com enquadramentos menos abertos, e o quarto de Luís XIV se transforma em um palco, onde os

atores não apenas atuam, mas também são testemunhas de outros rituais cênicos, fazendo da própria vida do rei um espetáculo.

Além disso, não foram encontrados textos que pensassem nas mudanças que a introdução de uma estrela do cinema como Léaud pode provocar na estética do cineasta. Este, em todos os outros filmes, utilizou atores não-profissionais, todos catalães e seus amigos próximos. Por isso, é necessário refletir sobre essa grande transição, contemplando não apenas o que a presença de um ator profissional de longa e conhecida carreira pode modificar no processo de criação do cineasta, mas também indagando como o espectador se relaciona com esse corpo projetado na tela.

Portanto, esta dissertação busca, em parte, preencher determinadas lacunas deixadas pela minha própria monografia e trabalhos de outros pesquisadores que se debruçaram sobre os filmes de Serra. Não pretendemos esgotar todas as questões a serem exploradas, e sim somar à compreensão de uma obra ainda pouco estudada. Adotando múltiplas perspectivas, cremos ser possível apontar as particularidades do trabalho do artista, que podem nos fornecer novos pontos de vista sobre um determinado tipo de cinema contemporâneo.

Organização dos capítulos

No primeiro capítulo, analisamos o contexto no qual a obra de Serra se insere. Iniciamos introduzindo a metodologia que será utilizada na primeira parte da dissertação: a poética histórica pensada por Bordwell. Inspirado pelos formalistas russos, o pesquisador americano propõe um tipo de análise em que os procedimentos criativos — estilísticos, narrativos, temáticos e diversos outros — sejam mapeados a partir do cenário histórico em que os filmes são feitos. Devem-se estabelecer quais técnicas e práticas estavam disponíveis no momento da criação, quais maneiras de fazer eram comuns, apontando em que medida os trabalhos analisados se aproximam ou se afastam desses padrões. Portanto, essa metodologia possui a comparação como fundamento. Diante disso, iniciaremos a nossa análise descrevendo os primeiros momentos da carreira de Serra, refletindo sobre como ele chegou a determinados procedimentos, e quais efeitos esses buscam produzir. Então, pensamos como os filmes do cineasta catalão se relacionam com a produção espanhola e catalã, e, posteriormente, mundial.

O segundo capítulo se concentra na análise de um procedimento comum ao *corpus* de filmes contemporâneos delineado no capítulo anterior, no qual o cinema de Serra estaria inserido: o uso do plano de longa duração. Pensar sobre essa prática não diz respeito apenas à modulação temporal dos elementos profílmicos, mas também possibilita que compreendamos

como a narração e a montagem se configuram na obra do cineasta. Argumentamos que a longa duração, no caso de Serra, seja primeiramente uma estratégia para se ativar um modo de atuação, e também de filmagem, dentro de um registro automático. O artista tenta efetivamente cansar os atores e a equipe para que estes não tentem justificar intelectualmente suas escolhas, o que daria a abertura para que se encontrassem novas posturas corporais, gestos inesperados e outros enquadramentos da imagem.

No terceiro capítulo, que inicia a segunda parte da dissertação, partimos da constatação inicial de que encontramos nos filmes de Serra maneiras distintas de se enquadrar as cenas, e que são consequência, em parte, das próprias locações de filmagem. Inicialmente, há a preponderância de espaços ao ar livre, que são constantemente enquadrados em planos gerais, notadamente em *O canto dos pássaros*, em que os primeiros planos são quase inexistentes. Em *Honor de Cavalleria* há a alternância desses enquadramentos mais abertos, que nos mostram os corpos dos atores imersos em uma natureza selvagem, e planos fechados dos rostos. Já em *História da minha morte*, há a presença mais enfática de locações internas, e percebemos a multiplicação de planos médios. *A morte de Luís XIV* se destaca pela concentração das cenas em uma única locação, interna e com iluminação quase toda artificial, e a proliferação de primeiros planos. Analisamos, a partir disso, o desenvolvimento na obra do cineasta de uma passagem da exploração da paisagem para o destaque dado ao rosto. Ao nos indagarmos sobre o que seriam esses dois elementos, inferimos que haja uma proximidade entre rosto e paisagem, e a obra de Serra se dá no trânsito entre realismo e artifício.

Quando nos debruçamos sobre a questão do rosto, voltamo-nos necessariamente para a figura humana. No cinema, quando pensamos o rosto, estamos no geral nos referindo ao rosto de alguém, de um ator. No terceiro capítulo, a análise da atuação já era algo presente, pois cremos que haja uma ligação muito orgânica entre rosto e ator. No entanto, há um rosto no cinema do artista catalão que se destaca de todos os outros: o da estrela do cinema francês moderno Jean-Pierre Léaud. Defendemos que a presença deste promove mudanças tanto nas maneiras de fazer do realizador, quanto também no modo de recepção por parte do espectador. O rosto de Léaud não é desconhecido como o de Serra, que, por exemplo, trabalhou como ator apenas nos filmes de Serra. Por isso, com esse novo problema, torna-se necessária a adoção de uma nova perspectiva de análise. Dessa forma, o quarto capítulo analisa a atuação de Léaud em *A morte de Luís XIV*. Nesse caso, compreendemos o trabalho do ator como uma obra autoral, assim como fazemos com o diretor, e para que a nossa investigação seja mais profunda, percorremos papéis importantes interpretados por Léaud, que nos fornecem um léxico gestual e de personagens que podem nos auxiliar na compreensão de como ele encarna o Rei Sol.

No quinto e último capítulo, nos aprofundamos em um tópico que se coloca de maneiras diferentes em todo o nosso trabalho: o tempo. Pensar o plano de longa duração, por exemplo, nos faz refletir sobre o ritmo dos filmes, como a temporalidade pode engajar de maneiras diversas o espectador. O rosto, por sua vez, dá-nos acesso ao tempo: ao vermos o rosto de Léaud, por exemplo, não assistimos apenas ao idoso que ele é atualmente, mas também à criança do primeiro longa-metragem de François Truffaut, o jovem militante dos filmes de Jean-Luc Godard. Esse rosto, mais explicitamente, expressa algo que é comum a todos os rostos, a morte. Diante disso, o último capítulo examina os afetos do tempo criados pela encenação de Serra, como a nostalgia e a melancolia. cremos que pensar o cinema como agenciador de imagens que nos apresentam diferentes sensibilidades temporais é um caminho interessante para escapar de dicotomias simplificadoras que opõem lentidão e rapidez. Dessa maneira, concluímos que a positividade dos filmes de Serra não reside na lentidão destes, mas na possibilidade de se sentir o tempo fora de regimes que se submetem às urgências do presente ou à reconstituição reacionária do passado.

1. Poética histórica do cinema contemporâneo: Albert Serra e os contextos espanhol, catalão e global

Diante da escassez de trabalhos que busquem com maior profundidade contextualizar a obra de Serra no cenário contemporâneo, propomos, neste capítulo, analisar os filmes do cineasta inspirando-nos na poética histórica elaborada por David Bordwell. Gary Bettinson afirma que a poética histórica atua “debaixo para cima” (BETTINSON, 2016, p.2), pois não submete os efeitos estéticos de uma obra a esquemas teóricos prévios, fazendo do cinema ou qualquer outra arte um reflexo direto da sociedade. Para Bordwell, a poética enquanto modo de análise aplicada a qualquer meio artístico tem como perguntas-chave quais os princípios que formulam um trabalho e por quais meios eles atingem efeitos particulares. Os princípios são entendidos pelo pesquisador americano como “conceitos estruturais, constitutivos ou reguladores, que são aplicados aos tipos de materiais que podem ser usados em um filme e as formas possíveis nas quais esses podem ser moldados” (BORDWELL, 2007, p. 15)

Com isso, é necessário reconstruir as opções que estavam disponíveis ao cineasta dentro de uma determinada conjuntura histórica, levando em conta que o realizador toma certas decisões objetivando alcançar alguma finalidade. Contudo, a finalidade estabelecida por algum realizador não deve ser confinada apenas aos significados que visam ser produzidos. Por essa perspectiva, ao se colocar os filmes em contexto, o pesquisador analisa — tendo a descrição dos objetos grande importância nessa tarefa — as formas criadas pelo artista a partir da explicitação das normas ou padrões — que possuem uma historicidade — com os quais este rompe, reinventa ou reproduz, com o intuito de “explicar porque filmes têm certas características” (BORDWELL, 1988, p. 21).

Portanto, um aspecto importante da poética histórica é a necessidade de se identificar os modos de produção da obra, indicando não apenas os materiais utilizados — como, por exemplo, o uso do som direto ou não, movimentos de câmera, iluminação artificial ou natural —, mas também toda uma estrutura institucional, como meios de financiamento e divisão do trabalho. Esses dados mostram que, para além da ideia de restrição, as escolhas do diretor “são em grande parte constituídas por fatores estruturados socialmente” (BORDWELL, 2007, p. 28). Contudo, não se deve transformar esses fatores em causas diretas de formas cinematográficas determinadas.

Por exemplo, Bordwell, em *Ozu and the poetics of cinema* (1988), narra toda a carreira de Yasujiro Ozu, desde o seu início, como assistente de câmera e de direção no estúdio Shochiku, até a sua maturidade, quando ele já havia se tornado um grande mestre do cinema japonês

reconhecido mundialmente. Nessa trajetória é importante, por exemplo, o fato de que Ozu, antes de dirigir seus próprios filmes, aprendeu de maneira prática a escrever roteiros, como escolher enquadramentos e planejar a manutenção da continuidade espacial. Também é relevante que quase todos os trabalhos do cineasta foram realizados dentro do mesmo estúdio, o que o possibilitou manter equipes já adaptadas ao seu modo de criação, assim como é significativo que esse mesmo estúdio se inseria em uma estrutura de produção similar à de Hollywood, na qual a divisão do trabalho é bem segmentada e os filmes são conformados a determinados gêneros e temas, como o melodrama e, especificamente no Japão, o “filme da vida moderna” (*gendai-geki*), a comédia *nonsense* (*nansensu*) e filmes sobre a classe-média (*shoshimin-geki*). Ao estudar convenções propriamente japonesas e mapear temas, o pesquisador americano apresenta uma divisão da obra de Ozu diferente da estabelecida pela fortuna crítica, que destacava uma mutação profunda nos filmes depois da 2ª Guerra Mundial. Bordwell aponta como trabalhos da maturidade do cineasta repetem e reconfiguram, a partir de mudanças estilísticas, questões que estavam presentes em filmes da juventude. Além disso, ao traçar padrões de procedimentos estilísticos e analisar quando e como eles foram aplicados, adota-se uma perspectiva que não organiza a obra em termos de evolução ou programa, risco corrido por uma bipartição que visa destacar os contrastes e diferenças.

Bordwell argumenta que Ozu, apesar de ter um estilo bastante particular, realizou obras que não rompiam completamente com normas de narração clássica, como a causalidade das ações, a manutenção da continuidade espaço-temporal ou a escolha de temas. Com isso, não se apresentam problemas para a compreensão narrativa, e não poderíamos enquadrar os seus filmes dentro de um “conceito de transgressão que deveria se opor à transparência clássica” (BORDWELL, 1988, p. 74). Para o teórico americano, Ozu tomava decisões estilísticas que excluía procedimentos, limitando a variedade de escolhas possíveis — como o posicionamento da câmera, que não deveria ser um plano subjetivo do personagem, pois o cineasta tinha como objetivo fugir de um ponto de vista humano —, o que modifica as normas narrativas usuais.

A partir desse caso exemplar da aplicação da poética histórica de Bordwell e inspirados por essa abordagem, iniciamos a nossa análise contextualizando o início da carreira de Serra, apontando como determinadas estruturas de produção podem ter fomentado algumas escolhas, que posteriormente se transformaram em procedimentos repetidos pelo cineasta em diferentes trabalhos. Em um segundo momento, pensamos os filmes de Serra a partir de um panorama do cinema espanhol e catalão. Podemos encontrar uma série de semelhanças estéticas entre a obra de Serra e de outros cineastas contemporâneos, como José Luis Guerin e Isaki Lacuesta.

Contudo, em uma conjuntura mais geral, Serra se apresenta como um *outsider* do que podemos entender como cinema nacional, calcado no conceito de identidade, o que se reflete na bibliografia escassa sobre seus filmes em relação a um contexto local. Dessa forma, argumentamos que a obra do artista pode ser melhor compreendida se a pensarmos dentro de um contexto global. Diante disso, mapeamos certas características que se repetem em um grupo de filmes realizados a partir de meados da década de 1990, em um contexto de globalização e grande trânsito entre culturas, circunstâncias que reverberaram nas obras produzidas, assim como nas novas perspectivas teóricas adotadas.

O início da carreira

Serra não possui nenhuma formação, teórica ou prática, voltada para o cinema, nem foram encontrados em nossa pesquisa relatos de que ele tenha tido alguma experiência em *sets* de filmagem. Além disso, desconhecemos se o cineasta se engajou em alguma produção artística de qualquer tipo anteriormente. É relevante na sua formação o fato de ter estudado literatura comparada na Universidade de Barcelona, o que não apenas indica uma possível fonte de influência para a escolha de obras literárias como ponto de partida dos seus filmes, mas também que Serra é um artista consciente de suas práticas e que sabe elaborar suas obras de maneira conceitual, mesmo que ele tente negar o lado intelectual de sua arte.

O seu primeiro projeto como cineasta foi com *Crespià, the film not the village* (2003), um filme que aborda o cotidiano de uma cidade do interior da Catalunha, Crespià, a partir da perspectiva de um grupo de amigos que trabalham e frequentam um bar da comunidade. Alguns dos personagens são pessoas que depois vieram se tornar importantes parceiros de Serra, como Montse Triola — produtora de todos os outros filmes do cineasta — e Lluís Carbó, ator que interpreta o Quixote. O longa-metragem é realizado de maneira completamente amadora: a equipe é formada por amigos que nunca haviam trabalhado com cinema; os custos de produção são baixos, como podemos ver pelo uso de uma câmera digital que registra imagens em baixa qualidade e um microfone que capta mal o áudio; as situações filmadas são improvisadas, havendo poucos planejamentos de roteiro, de fotografia, de direção de atuação. A montagem, ao invés de polir os “erros” do filme, deixa-os mais realçados ao selecionar cenas em que os atores parecem não saber o que fazer ou ao realizar cortes acentuados na faixa sonora, passando de sons baixos e/ou abafados a altos e estourados.

Dessa maneira, o caráter cômico da obra não se dá apenas pelos acontecimentos absurdos e as ações *nonsense* dos atores, mas também pela escolha explícita de se fazer um “filme ruim”.

A forma um tanto esdrúxula ou ridícula que o filme tem não é inocente, mas proposital. *Crespià* não é exatamente um filme experimental ou de vanguarda, pois seu mote não é experimentar com novas linguagens ou romper com normas estéticas clássicas, e sim um filme caseiro, que aparenta ser exatamente aquilo que ele é: uma brincadeira realizada entre amigos. Talvez por isso Serra o exclua de seu portfólio e considere *Honor de Cavalleria* o seu primeiro filme. Se a emulação de uma certa falta de seriedade, como beber vinho durante as filmagens ou rir dos atores em cena, faz parte de seu método nos outros trabalhos, em *Crespià* as proporções são outras. Ainda assim, podemos ver latentes ali características que atravessam a obra do artista e que se tornaram práticas estéticas no momento em que Serra passou a encará-las com a gravidade de uma proposição artística.

Dois anos após *Crespià*, em 2005, iniciaram-se as filmagens de *Honor de Cavalleria*. Para se preparar para as filmagens, Serra escreveu um caderno de notas², no qual refletiu sobre as principais premissas do trabalho, elaborando ideias de cenas, indagando-se como abordar em seu filme o texto de Cervantes, descrevendo imagens ou gestos que lhe ocorriam e definindo o tom do filme e as temáticas principais. Apesar do improvisado ser um procedimento central em suas criações, podemos ver que há previamente uma profunda elaboração conceitual, algo que aparentemente esteve ausente em *Crespià*.

Para realizar *Honor de Cavalleria*, Serra pleiteou financiamento via editais públicos, tanto do governo espanhol quanto da administração catalã, porém não foi selecionado por nenhum dos dois. Bordwell assinala que a contextualização dos meios de produção faz parte da constelação que a poética histórica busca desenhar. O acesso a determinados equipamentos e técnicas, que necessitam de maior aporte financeiro, podem, direta ou indiretamente, condicionar determinadas escolhas dos artistas. O cinema da Espanha, assim como de muitos outros países, é quase inteiramente dependente dos recursos do Estado (CASTILLO e RIPOLLÉS, 2010; VIÑA e GARCÍA, 2014), pois há uma forte barreira levantada pelas grandes empresas americanas que impedem uma vasta distribuição dos filmes nacionais, dificultando, dessa forma, a arrecadação pela venda de ingressos. De acordo com Castillo e Ripollés (2010), de 10 a 20% da produção espanhola não chegam a estrear nas salas de cinema. Após a redemocratização, principalmente a partir da segunda metade da década de 80, com a criação do *Instituto del cine y de las artes audiovisuales* (ICAA), são adotadas medidas governamentais

² Alguns trechos estão disponíveis no apêndice do livro *Honor de cavalleria: plano a plano* (2010), no qual Cyril Neyrat comenta as proposições de Serra para a preparação do filme e como elas se desenvolveram na feitura da obra.

que buscam fomentar o mercado do audiovisual. Uma das mais importantes é a cobrança de uma taxa de 5% sobre a receita anual das emissoras de televisão, cuja importância para o cinema espanhol não se dá apenas no financiamento da produção, mas também na distribuição: 51% do conteúdo exibido nos canais deve ser europeu, o que alavanca as vendas de filmes para as emissoras. *Honor de Cavalleria*, *O canto dos pássaros* e *História da minha morte* foram, por exemplo, exibidos na Televisão da Catalunha (TV3).

O fomento ao cinema da região da Catalunha também se deu com a redemocratização. O *Instituto Catalán de las Empresas Culturales* (ICEC) regula o cinema da região e tem sido um dos maiores suportes financeiros para o trabalho de Serra: *O canto dos Pássaros*, *História da minha morte*, *A morte de Luís XIV* e *Liberté* foram todos custeados em parte com verba concedida pela instituição. É importante ressaltar que durante a ditadura franquista a autonomia da Catalunha e outras regiões era duramente reprimida, e uma das formas de controle cultural era a obrigatoriedade de se dublar em espanhol os filmes em outras línguas. Em 2010, implementou-se uma nova lei de cinema na Catalunha, cuja missão é projetar a língua catalã. Uma das normas estabelecidas foi a obrigatoriedade de que 50% das cópias de filmes dublados ou legendados deveriam ser em catalão.

Serra (2010) admite que talvez tivesse conseguido verbas de instituições públicas se um produtor experiente tivesse integrado a sua equipe, mas esta era quase inteiramente formada por pessoas de seu povoado, Banyoles, que participavam pela primeira vez de um filme. Apenas os operadores de som eram externos e possuíam formação técnica especializada. É importante ressaltar que parte do grupo que acompanha Serra ao longo de sua trajetória começou a trabalhar com cinema através dos projetos do cineasta. Jimmy Gimferrer, por exemplo, tem formação inicial em design e comandou a direção de arte em *Honor de Cavalleria*. Estando muito presente no *set*, próximo dos operadores de câmera, regularmente compartilhava ideias de enquadramentos com Serra, ou sugeria situações para serem filmadas.

Gimferrer assumiu o posto de diretor de fotografia nos dois filmes seguintes de Serra e atualmente atua nessa área em outros projetos. Ele relata, em uma entrevista concedida em 2015 para Martin Kudlac, que parte do método de filmagem do cineasta catalão está em deixar o *set* num estado caótico, transferindo diversas decisões que usualmente seriam tomadas pelo diretor para a equipe de fotografia, como a escolha final dos enquadramentos e o posicionamento dos atores no espaço. Uma certa anarquia nas atitudes de Serra, que diz repetidamente não saber o que quer com determinada cena, parece ter como objetivo infectar seus filmes com o amadorismo presente em *Crespià* para evitar a formação de clichês, escapando do que seria “bom” ou “certo” cinematograficamente. Gimferrer afirma que Serra começou a julgá-lo ser

profissional demais depois que o fotógrafo se especializou na área e, para remediar esse profissionalismo, colocou Àngel Martín, o montador dos filmes, como um dos operadores de câmera de *História da minha morte*, pois ele teria, na visão do cineasta, um olhar “fresco”.

Esses dados são importantes porque nos informam sobre como é feita a divisão do trabalho nessas obras e nos permitem saber o quanto de improviso está presente no processo. O relato de Gimferrer nos mostra que não são apenas os atores que improvisam, mas também os operadores de câmera, que não recebem instruções precisas, apenas que devem estar prontos para filmar a todo instante. Dessa maneira, parte da equipe possui uma autonomia maior do que encontraríamos num contexto mais industrializado. Por exemplo, a cena de *Honor de Cavalleria* na qual Sancho se apoia com um braço em uma árvore enquanto escuta o Quixote falar, alternando o seu olhar entre o chão e a face de seu mestre, é produto de um encontro fortuito: o ator estava realmente cansado e parou naquela pose para descansar. Porém não foi o diretor quem propôs aproveitar essa situação, pois ele estava distante daquele local. Alguém da equipe que o alertou para a disposição interessante do corpo de Sancho. Assim, os operadores de câmera e som, sem preparo algum, tiveram que rapidamente posicionar seus equipamentos, escolher, diante da contingência, como captar aquelas imagens e sons.

Grande parte do dinheiro necessário para iniciar as filmagens de *Honor de Cavalleria* foi doado por Lluís Coromina, um milionário de Banyoles que decidiu se tornar mecenas do filme, cedendo 70.000 euros para a produção. Em 2005, ainda não eram comuns as modalidades virtuais de financiamento como o *crowdfunding*, prática que se tornou comum a partir da década de 2010 na Espanha e que foi impulsionada pelos cortes feitos no *Fondo de protección a la cinematografía* (VIÑA e GARCÍA, 2014). Então, para complementar a verba dada por Coromina, amigos do diretor e pessoas que trabalharam no filme e acreditavam na importância do projeto, doaram quantias menores. Ainda assim, o dinheiro arrecadado não foi o suficiente para cobrir todos os gastos. As despesas do longa-metragem foram quitadas apenas após a venda dos direitos exibição, impulsionadas pela influência dos festivais internacionais nessas transações.

Essas condições materiais mais escassas não subordinam todas as escolhas estéticas do realizador, mas restringem opções e colocam problemas a serem resolvidos. Serra e sua produção optaram, por exemplo, por ter uma equipe reduzida³ e utilizar a luz natural dos ambientes. Duas características, que se complementam, são bem importantes e devem ser

³ O cineasta admite que 90% dos créditos finais são inventados. A equipe era pequena, mas dada a grandiosidade da história do Quixote, Serra quis dar a impressão de que o filme possuía grandes proporções.

destacadas: a escolha de se filmar em suporte digital e a disponibilidade de poucos dias de filmagem. *Honor de Cavalleria* foi rodado com duas Panasonic DVX 100 Mini DV. Este modelo de câmera não possui alta definição e foi marcante na transição da película para o digital. A lente de 35mm não é cambiável e não há tantas possibilidades de se configurar a captação da imagem como em modelos mais recentes. Com isso, o equipamento é utilizado de forma mais automática, sem muitas opções de ajustes, acelerando a preparação das cenas, além de ter dimensões menores e peso mais leve, facilitando o transporte. A imagem possui uma profundidade de campo razoável, é bastante granulada e não dispõe de um balanceamento de brancos muito preciso, fazendo com que em situações de muita luz (o caso do filme de Serra) o branco fique estourado. Além disso, a capacidade de tempo de filmagem pode chegar a 90 minutos. Essa possibilidade de se filmar de maneira prática e menos custosa possibilita que se registrem mais horas em menos diárias. O longa-metragem foi rodado durante apenas 14 dias, uma quantidade muito pequena em relação a outras produções. Porém, o material bruto duplica em termos de horas filmadas, pois as duas câmeras registravam simultaneamente de perspectivas diferentes.

Nos trabalhos seguintes, mesmo com maior verba, uma produção mais experiente e mais tempo para as rodagens, Serra buscou replicar aspectos de *Honor de Cavalleria* que foram condicionados, em parte, pela situação financeira. O cineasta relata que foi uma escolha deliberada filmar *O canto dos pássaros* em um curto espaço de tempo: “Cheguei à conclusão, e assim será no meu próximo filme e para todos os seguintes, de que são necessários 21 dias de filmagem, dos quais 14, 15 ou 16 serão de filmagem real” (SERRA, 2010, p. 92). Enquanto *Honor* foi filmado próximo da casa de Serra e seus companheiros, *O canto* teve locações distantes, como Islândia e Ilhas Canárias, somando no total, ao se incluir o tempo de viagem, cerca de 30 dias. Porém apenas 18 destes foram de filmagem efetiva. O segundo longa-metragem também manteve a utilização de duas câmeras simultâneas, porém podemos perceber menos os efeitos desse procedimento, pois na montagem houve a escolha recorrente de planos-sequência — apenas 2% do material filmado foi utilizado (MONTERRUBIO, 2017) — e cenas inteiras são mostradas em apenas um longo plano. Não tivemos acesso à informação sobre a quantidade de diárias utilizadas para filmar *História da minha morte* e *A morte de Luís XIV*. Contudo, é relevante destacar que *História* teve cerca de 440 horas de material registrado, e que ambos os filmes utilizaram três câmeras, aumentando ainda mais a capacidade de imagens captadas por hora de filmagem.

A redução do número de diárias torna os momentos das filmagens mais intensos, diminuindo, por exemplo, a possibilidade de se utilizar muito tempo para enquadrar cenas e

arquitetar planos e movimentos de câmera complexos. Essa é mais uma estratégia do artista para escapar de lugares comuns, devendo reconfigurar as suas escolhas de acordo com as contingências do *set*. Com isso, Serra parece buscar colocar em funcionamento um automatismo das ações, que não se estende apenas aos seus atores, mas inclui a si mesmo e toda uma parte importante da equipe, especialmente de fotografia. O automatismo se coloca como uma maneira de liberar a exploração de caminhos não pensados anteriormente.

Algumas tendências do cinema espanhol contemporâneo

Em 2011, o Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona iniciou a exposição do projeto, desenvolvido ao longo de anos, *Todas las cartas: Correspondencias fílmicas*, no qual realizadores espanhóis e de outros países trocaram cartas filmadas. Não era obrigatória a forma epistolar explícita, porém quase todos os trabalhos seguiram uma estrutura ensaística, na qual pensavam o que era o cinema e a imagem, ao mesmo tempo em que expunham a sua intimidade. As duplas formadas foram José Luís Guerin e Jonas Mekas, Isaki Lacuesta e Naomi Kawase, Victor Erice e Abbas Kiarostami, Jaime Rosales e Wang Bing, Fernando Eimbcke e So Yong Kim, e, por fim, Albert Serra e Lisandro Alonso. Estes dois últimos produziram filmes nos quais não encontramos nenhuma forma de diálogo direto entre os realizadores, mas que, ainda assim, promovem um intercâmbio entre as intimidades e reflexões sobre o processo criativo de ambos.

Serra realizou o longa-metragem *El Senyor ha fet en mi meravelles* (2011), um *making-off* falso de um filme que não existe. Junto de Lluís Carbó e Lluís Serrat, Quixote e Sancho de *Honor de Cavalleria*, e outros amigos de Banyoles, o cineasta visita a região da Mancha, local da Espanha onde a história de fidalgo teria se passado. Não sabemos o que o cineasta filma exatamente, qual enredo o suposto filme teria. Diversas cenas são enquadradas distantes dos atores e ocorrem num único e longo plano, no qual a câmera está quase sempre fixa. Vemos Serra conversar com seus atores, contar piadas, fazer brincadeiras. A relação entre Carbó e Serrat é bastante parecida com a dos personagens que eles interpretaram no filme de 2006, e os dois são chamados pela equipe pelos nomes do herói e seu escudeiro. Serrat, assim como em *Honor*, aparece quase sempre sentado ou deitado, e pouco fala. Ele apenas olha Carbó com candura e admiração ou ri timidamente nas conversas descontraídas do diretor com sua equipe. Carbó diz repetidas vezes que está a serviço de Serra, que este tem a palavra final, como se ele fosse um cavaleiro que serve respeitosamente a um nobre. Serra repete uma característica importante de sua obra: explora o cotidiano desses homens, mas, nesse caso, transformando-se

ele também em um personagem. O cineasta busca, através desse falseamento que faz do filme um híbrido entre documentário e ficção, fabular sobre o seu processo criativo.

O convite para participar de tal projeto sublinha a expressividade do artista catalão dentro do cinema espanhol: junto de Lacuesta e Rosales — que possuem idades próximas à de Serra e também iniciaram suas carreiras nos anos 2000 —, ele foi escolhido como um jovem cineasta para projetar, nesse intercâmbio com nomes reconhecidos internacionalmente — como o também espanhol Guerin e, notadamente, Mekas —, a produção contemporânea da Espanha. Contudo, *El senyor ha fet en mi meravelles* é um filme bastante distinto dos outros de Serra que compõem o *corpus* aqui analisado.

Apesar das semelhanças estéticas entre o falso documentário e os longas-metragens de ficção, como o uso dos planos de longa duração e a presença de uma câmera que não cessa de observar os microacontecimentos, *El senyor* aproxima Serra de um conjunto de filmes espanhóis que trabalham explicitamente nas fronteiras entre ficção e documentário. Por exemplo, Llorenç Soler, com *Lola vende cá* (2004) e Gonzalo López-Gallego, com *Sobre el arcoiris* (2004), trabalham com o hibridismo da não-ficção. O primeiro intercala as situações de personagens fictícios com relatos documentais dos atores; o segundo, utilizando uma miniDV, realiza o diário de viagem de um personagem inventado.

*En construcció*n (2001), de Guerin, *El cielo gira* (2005), de Mercedes Álvarez, e *La leyenda del tiempo* (2006), de Lacuesta exploram, de acordo com Lourdes Monterrubio (2017), a realidade como um relato, isto é, não como reprodução de uma existência anterior ao filme, mas como uma criação. Nesse sentido, ficção e realidade são indissociáveis, e os documentaristas têm como dispositivo o ato de “pôr em situação” — termo utilizado por Guerin (*apud* MONTERRUBIO) — cujo objetivo é colocar em tensão o “cálculo”, aquilo que é pensado e planejado previamente pelo cineasta, e o “aleatório”, o que é contingente no momento da filmagem. Podemos encontrar uma proposta semelhante nos filmes de ficção de Serra, nos quais a improvisação possui protagonismo. Entretanto, em casos como *Honor de Cavalleria*, a exploração reflexiva sobre o processo de criação não se desenvolve dentro do próprio filme.

Um procedimento que se destaca em muitos dos trabalhos que compõem esse conjunto de filmes é o uso da enunciação em primeira pessoa, que expõe a subjetividade do cineasta a partir da sua relação individual com o mundo. Dessa maneira, a forma do filme-ensaio é retomada em larga escala, apresentando-se, em diferentes casos, a partir do dispositivo da carta ou do diário. Por esse motivo, o projeto *Correspondencias filmicas* não propôs exatamente uma novidade dentro do cinema espanhol, visto que a forma epistolar já estava sendo trabalhada de diversas maneiras por diferentes cineastas. A escolha de Serra para participar de tal empreendimento foi,

ao nosso ver, um caso singular, pois, diferentemente dos outros cineastas — espanhóis ou não —, o artista catalão não havia trabalhado de modo mais substancial com a não-ficção.

Os filmes que constituem o nosso *corpus* se enquadram dentro de um tipo de produção espanhola em que a diluição do drama possui protagonismo, utilizando-se práticas não tão distantes das que apontamos acima, presentes no campo da não-ficção. Em *Mundo fantástico* (2003), de Max Lemcke, por exemplo, “a narração ficcional se transforma em exercício de observação documental, em retratos situacionais das vivências de seus protagonistas” (MONTERRUBIO, 2017, p. 64). Como fora salientado, as premissas de Serra não se distanciam daquelas de Guerin e Lacuesta, regidas pela ideia de se “colocar em situação”, que se transforma, no caso do cineasta catalão, “na modelação da improvisação do ator, entendida como a destruição da fronteira entre documental e ficção, entre produção e reprodução, entre ator e personagem” (MONTERRUBIO, 2017, p. 65).

Nesse contexto, o uso do plano de longa duração se explicita como maneira de criar uma distensão entre tempo e narrativa, questão que será aprofundada no capítulo seguinte. Por exemplo, em *Finisterrae* (2010), dirigido por Sergio Caballero, acompanhamos a jornada de dois homens cobertos por lençóis brancos com furos nos olhos, como as fantasias de fantasma para crianças. Eles percorrem o caminho de Santiago, uma via sacra que leva a Santiago de Compostela na Espanha, onde se deparam com situações surreais cujos significados parecem estar velados pelos ícones que se apresentam diante deles. O longa-metragem é composto de longos planos-sequência estáticos, que se apresentam na forma de um *tableau*. Essa característica fez com que ele fosse comparado aos filmes de Serra, especialmente porque o diretor de fotografia, Eduard Grau, atuou como um dos operadores de câmera de *Honor de Cavalleria*. Contudo, diferentemente de Serra, Caballero realizou uma obra alegórica: todos os planos do filme buscam significar algo, relacionar-se com outras imagens do cinema e da história da arte. A fantasmagoria se coloca como um sentido presente, mas sem matéria ou substância. Concordamos com a análise de Filipe Furtado (2011), crítico da revista Cinética, que define o filme como “uma prisão de imagens [...] enquanto para Serra toda a ‘inocência’ das situações sugere um olhar direto e nada pré-formatado”.

Diante disso, acreditamos que o plano de longa duração tenha importância para pensarmos a obra de Serra e o cinema espanhol contemporâneo. Contudo, é necessário que se adote uma outra perspectiva, que também é apontada por Monterrubio (2017), que construiu em seu artigo *Tecnología digital y cine español contemporáneo* um panorama de grande importância para as reflexões realizadas nesta parte da dissertação. A pesquisadora espanhola propõe pensarmos

determinados filmes a partir do conceito de “cinema subtrativo”⁴ (*cinéma soustractif*), criado por Antony Fiant (2014). Fiant constata a presença, no cenário contemporâneo, de filmes criados a partir da subtração de procedimentos fílmicos, isto é, que reduzem de maneira deliberada o campo de possibilidades estéticas ou dramaturgicas. Esse conjunto de obras — no qual o trabalho de Serra é incluído por Fiant — retornaria aos primórdios do cinema na sua maneira de articular o espaço e o tempo, e a imagem digital, diferentemente do que era defendido pelos seus críticos, parece ter provocado a volta do pensamento ontológico proposto por Bazin, de que o cinema continuaria a ser a mais realista das artes (QUINTANA *apud* FIANT, 2014, p. 9). Nesse contexto, a percepção da duração estendida dos planos seria consequência da austeridade de elementos, tanto estilísticos quanto narrativos.

Caracremada (2010), dirigido pelo também catalão Lluís Galter, seria, de acordo com Monterrubio, o filme exemplar do cinema subtrativo na Espanha. O longa-metragem é a biografia de Ramón Vila Capdevila, uma importante figura catalã que militou contra a ditadura franquista. O filme acompanha os últimos de vida de Capdevila, transformando a sua história

“[...]em uma experiência estética em torno de duas operações de exclusão: a fragmentação e a elipse [...] A respeito do enquadramento, o filme alterna os primeiros e primeiríssimos planos, predominantemente de objetos, com os planos gerais do entorno natural da Catalunha próxima aos Pirenéus [...] Quanto à construção elíptica, além de situar a ação fora de campo, Galter constrói seu discurso a partir de elipses temporais que resultam no contrário do que se obtém numa narração clássica” (MONTERRUBIO, 2017, p. 66).

Certamente podemos encontrar algumas similaridades desses procedimentos subtrativos com as operações realizadas por Serra. Como será visto em outro momento, há em *Honor de Cavalleria* a alternância entre primeiros planos e planos gerais, como em *Caracremada*. Entretanto há alguns pontos importantes de contraste. A primeira é a centralidade da figura humana — mesmo que apequenada pela paisagem — nos filmes de Serra. São poucos os primeiros planos “bressonianos”, que fragmentam os corpos e o próprio espaço. O cinema de Serra é elíptico, no sentido em que as relações de causa são afrouxadas. Entretanto, não é recorrente que as elipses provoquem anomalias espaço-temporais, fazendo com que o espectador não compreenda o que se passa. *O canto dos pássaros* e *A morte de Luís XIV* são filmes bastante lineares no tange às situações: os reis magos caminham até Jesus; Luís XIV vai

⁴ A ideia proposta por Fiant de subtração de procedimentos é importante para nosso trabalho, e defendemos que isso efetivamente se dê na poética de Serra, como será visto em outros pontos da dissertação. Bordwell, como fora visto, também indicou, em Ozu, a escolha de se trabalhar com um número limitado de operações. Infelizmente, tivemos acesso apenas ao primeiro capítulo de *Pour un cinéma soustractif*, o que impossibilita que aprofundemos melhor o conceito a partir da perspectiva de Fiant. Este aborda a obra de Serra em uma parte de seu livro.

gradualmente se aproximando da morte. Em *Honor de Cavalleria*, há um momento de maior ambiguidade e incerteza na parte final do filme, quando Quixote e Sancho se separam e depois se reencontram e não vemos o que causou isso nem compreendemos quem são os novos personagens que aparecem repentinamente. *História da minha morte* é a obra mais obscura ao ter, não apenas mais elipses que fragmentam a narrativa, mas também mais imagens escuras, nas quais não conseguimos perceber com muita acuidade o que acontece no plano. As subtrações realizadas por Serra, de maneira geral, não visam criar uma opacidade — presente em determinados filmes modernos como os de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet — a partir das elipses e fragmentações com o objetivo de problematizar o próprio dispositivo do cinema e revelar os artifícios inerentes à construção de discursos. Ao contrário, o caráter subtrativo é uma estratégia para se buscar outras formas de engajamento do espectador, mais ligado à imersão em uma atmosfera, isto é, a exploração de potências afetivas que não estão inscritas diretamente na articulação de um discurso. A opacidade, nesse caso, afasta-se de uma perspectiva semiótica e vai em direção à excitação sensorial.

Em busca de uma identidade? Serra e o cinema catalão

No item acima, conseguimos assinalar, de forma panorâmica, determinadas tendências estéticas presentes no cinema espanhol contemporâneo. Esse trajeto é importante, dentro da perspectiva proposta por Bordwell, para se definirem certos padrões que podem mediar a nossa compreensão da obra de Serra. Se foi possível aproximar algumas práticas estéticas do cineasta catalão com as de outros realizadores espanhóis, o mesmo não ocorreu em relação aos temas abordados, aspecto também importante para a poética histórica. Não foi encontrado, no cinema da Espanha realizado desde o início do milênio, um número expressivo de filmes cujas temáticas explorassem grandes figuras históricas ou literárias anteriores ao século XX. Podemos encontrar, ao contrário, uma grande quantidade de filmes que se centraram na representação dos imigrantes na Espanha contemporânea, abordando-se questões como o racismo e o eurocentrismo. A relevância dessa característica se reflete no grande número de publicações em que a noção de identidade possui centralidade nas análises (FECÉ, 2005; ELENA, 2005; GORDILLO, 2007; FARRÉ, 2011; PÉREZ, 2012). Há também um grande volume de filmes históricos que se voltaram para o período da ditadura franquista com o intuito de se construir uma política da memória (BIOSCA, 2005; FEENSTRA e HERMANS, 2005).

No contexto mais especificamente catalão, a busca por uma identidade através da abordagem do passado ditatorial é uma temática muito relevante. Um dos filmes catalães de

maior relevância nos últimos anos, *Pa negre* (2010), de Augustí Villaronga, é um drama histórico que acompanha Andreu, um menino da zona rural da Catalunha cujo pai é um militante de esquerda que tenta fugir da ditadura franquista. Como descrevemos acima, *Caracremada* aborda o mesmo período e também mostra a perseguição violenta aos opositores do regime de Franco. *Salvador* (2006), de Manuel Hueriga, aborda a figura de Salvador Puig Anitch, jovem anarquista que participou da criação do grupo armado *Movimiento Ibérico de Liberación* (MIL), que se opunha ao regime de Franco, e que foi executado pelo regime, acusado de ter assassinado Luís Carrero Blanco, importante militar do final do período ditatorial.

Sarah Gabhart (2012) assinala que o âmbito — palavra utilizada como forma de incluir não apenas os filmes e artistas em sua análise, mas também os meios de produção, de distribuição e outros elementos que contextualizam historicamente as obras — cinematográfico catalão a partir dos anos 2000 é caracterizado por um desejo de se criar uma identidade autónoma e diferente da espanhola. É relevante, nesse sentido, acentuar que a produção cinematográfica do período franquista foi marcada pela forte censura às obras artísticas e a dura repressão à autonomia do povo catalão, visando impor a cultura espanhola. Uma das principais formas de controle era, como fora visto, a obrigatoriedade da dublagem em castelhano. Nesse cenário, foi de grande importância, portanto, a criação da *Generalitat de Catalunya*, instituição que regula o cinema regional e que criou entidades de fomento com o objetivo de promover e fortalecer as identidade e língua catalãs nas produções da região.

Dessa maneira, as temáticas abordadas pelo cinema de Serra se distanciam dos enredos históricos que possuem grande expressividade dentro da produção catalã atual. *Pa negre* e *Caracremada*, por exemplo, possuem grandes diferenças estilísticas e narrativas: o primeiro se fundamenta na dramaturgia clássica do cinema, adotando o ponto de vista do menino que sofre com a perseguição de seu pai pelos órgãos de opressão; o segundo se aproxima de uma estética moderna, centrada menos na psicologia do personagem delineada pelo encadeamento causal das ações. Contudo, ambos se centram entorno do mesmo tema. Os filmes de Serra, ao contrário, não se voltam para questões diretamente identitárias do povo catalão. Nenhuma das grandes figuras presentes em sua obra têm origem catalã. Seu primeiro longa-metragem, *Honor de Cavalleria*, ao contrário, trata de um dos maiores personagens da cultura espanhola. *Dom Quixote* é reconhecido como romance definidor da língua espanhola até a atualidade. No epílogo escrito para a edição comemorativa de 400 anos da primeira publicação do livro, em 2004, Guillermo Rojo realiza um pequeno estudo para explicar por que o castelhano é hoje conhecido como a “língua de Cervantes”. O linguista afirma que no século XVII a obra do escritor espanhol, apesar do sucesso que obteve, não era considerada erudita o suficiente para

ocupar o lugar de um clássico da literatura da época. O próprio Cervantes era consciente da pouca erudição de seu livro, tratando tal característica de maneira irônica no prólogo da publicação ao relatar que não seriam encontradas no seu texto citações em latim com frequência, já que ele considerava que sua obra não necessitaria desse tipo de adornos. Isso revela “o projeto linguístico que Cervantes se propõe a desenvolver: expressão simples e natural, sem nenhuma afetação e apropriada a cada um dos personagens envolvidos no romance” (ROJO, 2004, p. 1124). Já no século XVIII, Cervantes passa a ser admitido como um grande escritor da língua espanhola. Por exemplo, no dicionário produzido pela Real Academia Espanhola, dentre as 1120 entradas que vão de A a B, há 836 citações retiradas dos livros do autor. Já no século XIX, são encontrados diversos tratados gramaticais que utilizam trechos de *Dom Quixote* como modelos e estudiosos de literatura colocam a escrita de Cervantes como aquela a ser imitada. Nos séculos XX e XXI, passagens do romance continuam a ser aplicadas como exemplos em materiais pedagógicos e a leitura do livro realizada em diferentes aulas.

Se o romance de Cervantes foi de grande relevância para a constituição da própria língua hispânica, Serra, apesar de ser também espanhol, escolheu o catalão como o idioma falado originalmente em seu filme. O cineasta afirma, dessa maneira, o seu lugar como artista catalão sem, contudo, recorrer à defesa de uma identidade autenticamente catalã e diferente da espanhola. Por exemplo, Lidia Carol Geronès (2014) assinala que *História da minha morte* faz parte de um conjunto de trabalhos literários e cinematográficos catalães que retomam a figura do Drácula, personagem do romance do século XIX escrito por Bram Stoker.

Os poetas Joan Perucho (1920-2003) e Pere Gimferrer (1945) reinterpretaram o mito criado entorno do vampiro através de poemas e ensaios que evocam uma atmosfera sombria e misteriosa. Nesses trabalhos, estão presentes referências a filmes, como *Nosferatu* (1922), colocando o cinema como arte importante para a constituição da imagem do personagem na cultura popular. Pere Portabella⁵ realizou, em 1970, o longa-metragem experimental *Cuadecuc, vampir*, feito nos bastidores da rodagem de outro filme, *El Conte Drácula*, produção comercial dirigida por Jesús Franco. Filmado em preto e branco de alto contraste, e sem diálogos falados — contando apenas uma faixa sonora repleta de ruídos —, a película de Portabella rememora os filmes expressionistas da década de 20. A ficção de Serra não cita diretamente essa produção já consistente sobre um Drácula catalão, buscando, como será visto em outros momentos desta dissertação, materializar em seu filme a essência do mito — não a pura maldade e sim a revolta,

⁵ Gimferrer é amigo, desde os anos 60, de Portabella - importante cineasta da Escuela de Barcelona - com quem assistia a diversos filmes de terror.

através da liberação de potências destrutivas do corpo, contra a razão instrumental — menos do que refletir exatamente sobre como tal figura inspirou toda uma cena artística da região autónoma.

Contudo, para atingir essa essência, profundamente conceitual, Serra necessitou desconstruir os mitos, não apenas desarticulando as ações dramáticas que os fundam, mas também lhes dando um corpo. Os atores, através da improvisação, encarnam os papéis, mas sem interpretá-los. Como veremos, é nessa mediação bruta, entre ator e personagem, que o cineasta acredita residir a potência da criação cinematográfica. Dessa maneira, podemos ver a natureza do Drácula apenas através do corpo de Eliseu Huertas, ator que encarna o vampiro. Serra, portanto, apropria-se livremente de grandes figuras da cultura ocidental, cujas narrativas são amplamente conhecidas ao redor do globo, ao mesmo tempo em que — em *Honor de cavalleria*, *O canto dos pássaros* e *História da minha morte* — dá a elas traços locais, presentes nos corpos dos atores e acentuados pela língua que estes falam, que ressignificam as imagens desses personagens.

Grandes figuras, encenações mínimas: Serra e o cinema contemporâneo mundial

Diante da dificuldade de se inserir os filmes de Serra dentro de uma cinematografia local ou nacional a partir das noções de identidade e de nação, seria possível pensá-los utilizando perspectivas que se indaguem sobre os fenômenos globais e interculturais, e cujas teorias começaram a ser delineadas nos estudos cinematográficos a partir da virada do milênio? Essa é uma pergunta importante, dentro de uma perspectiva inspirada pela poética histórica de Bordwell, porque nos possibilita refletir sobre como determinados contextos históricos podem suscitar algumas escolhas artísticas. Portanto, antes de adentrarmos especificamente os trabalhos de Serra, estabelecemos aqui um breve panorama de filmes e teorias expressivos no cenário contemporâneo e que nos auxiliam a mapear certas direções tomadas pelo cinema atual.

Os anos 90 e o início do século XXI foram marcados por um grande crescimento dos processos de globalização: as redes de informação e tecnologias da comunicação se expandiram e adquiriram uma velocidade jamais vista antes; os mercados e sistemas financeiros tornaram-se mais mundializados e outras economias — fora do eixo Estados Unidos-Europa — passaram a ter maior protagonismo no cenário internacional; o fluxo entre culturas se intensificou, não apenas pelos deslocamentos geográficos mas também através dos produtos midiáticos, ao mesmo tempo em que se aumenta o perigo da homogeneização de imaginários; houve uma explosão de movimentos humanos, com a multiplicação de imigrantes que saíram de seus

territórios de origem pelas mais diversas razões. Diante desse cenário, diversos pesquisadores do cinema (MARKS, 2000; NAFICY, 2001; FRANÇA, 2003; GALT e SCHOONOVER, 2010; NAGIB, 2011; LOPES, 2012) questionaram quais efeitos essa nova ordem mundial poderia produzir sobre o cinema, seja em termos estilísticos, temáticos, de produção ou de circulação.

Hudson Moura (2010) atenta para o fato de haver uma série de publicações que analisam o cinema por conceitos como o transnacionalismo, a diáspora ou o pós-colonial e que adotam um ponto de vista sociológico, trabalhando com representações em detrimento de uma abordagem estética. É o que ocorre em diversos dos textos sobre o cinema espanhol ou catalão contemporâneo que citamos anteriormente, um referencial teórico que cremos não conseguir dar conta do trabalho de Serra.

Não somos os primeiros a propor tal questionamento em relação à obra de Serra. Julia Carcereny (2015), no artigo *El espacio fílmico hispano: la disolución de los cines nacionales en favor de producciones glociales*, buscou criticar as restrições colocadas pelo conceito de “cinema nacional” para se pensar produções realizadas no âmbito ibero-americano. A pesquisadora analisa filmes de Fernando Eimbcke e José Luis Valle (México), Lisandro Alonso (Argentina) e Albert Serra (Espanha), argumentando que em tais obras “as noções de local e global necessitam de uma nova perspectiva que deve ir além dos limitantes critérios geo-estatais e adentrar-se em considerações glociais” (CARCERENY, 2015, p. 4). O adjetivo “glocal” vai em direção não apenas ao processo de penetração da cultura global na local, mas como também no sentido inverso, de projeção do local no global: “histórias minúsculas, cotidianas, [que] transcendem sua privacidade e individualidade e se descobrem como partes da verdadeira história que a grande História havia excluído, mas que por sua vez são as que constroem a grande História” (DE TORO *apud* CARCERENY, 2015, p. 3-4).

Carcereny, em filmes como *Lake Tahoe* (Eimbcke, 2008), *Las búsquedas* (Valle, 2013), e outros dois trabalhos já citados anteriormente, *Sin título* (Alonso, 2011) e *El senyor ha fet en mi meravelles* (Serra, 2011), indica procedimentos que se repetem e que produzem a rarefação da narrativa: a escassez de diálogos, a pouca profundidade psicológica dos personagens, a atuação menos dramática realizada por atores não-profissionais e a ausência de grandes acontecimentos. A proximidade estética entre os cineastas, para a autora, seria indicativa de uma inquietação artística que atravessa um conjunto global de produções que, por sua vez, tratam de questões locais.

Concordamos que seja através do mapeamento de práticas estéticas semelhantes a diferentes cineastas dentro de um contexto transnacional, e não apenas espanhol ou europeu, que conseguiremos compreender melhor a obra de Serra, traçando um panorama que nos

informe em quais circunstâncias históricas seus filmes são realizados, estabelecendo-se padrões que são repetidos ou transformados. Como veremos a seguir, em uma primeira mirada, os filmes do cineasta catalão estariam distantes de certa produção contemporânea devido às diferenças entre os temas das narrativas ou personagens abordados. Contudo, cremos que as semelhanças nos modos de encenação, pautados na redução dos procedimentos fílmicos e na austeridade da atuação, ressignifiquem o caráter épico que poderia se impor ao se abordarem enredos tão grandiosos como o nascimento de Jesus.

Desde a década de 90, com maior intensidade nos anos 2000, pode ser apontado um número considerável de filmes, que possuem as mais diversas origens e estéticas, cujas narrativas abordam as vivências de personagens comuns que se encontram em algum tipo de trânsito cultural, não apenas de forma física como a migração entre países ou regiões de uma mesma nação, mas também através dos imaginários criados pelos fluxos midiáticos globais. Podemos destacar, por exemplo, uma série de trabalhos desenvolvidos que pensaram a chegada do novo milênio e a coexistência de um tempo global, que integra diferentes partes do mundo, e um tempo local, do cotidiano.

Em *La vie sur terre* (1998) de Abderrahmane Sissako — cineasta mauritano — acompanhamos o dia a dia de Sokolo, pequeno vilarejo na região rural de Mali, nas vésperas do século XXI. Há a narração em forma de carta, dirigida a seu pai, feita pelo personagem que aparece no início do filme fazendo compras em um mercado que parece ser de algum local da França. O narrador rememora seu lugar de origem, relatando o desejo de filmá-lo, e reflete sobre a sua situação de migrante. Em Sokolo, vemos imagens corriqueiras que se repetem, como crianças que brincam ou o grupo de homens que colocam cadeiras na rua e observam o que se passa e que vão se deslocando de acordo com a sombra da casa atrás deles até ela estar tão pequena que eles decidem ir embora. Há a rádio local, que transmite programas educativos, música e notícias. Intercalam-se às vozes dos locutores malineses vozes que falam um francês com sotaque europeu, cuja origem desconhecemos e que talvez sejam a retransmissão, pela rádio local, de uma rádio francesa. Esta divulga informações sobre as festas de ano novo do mundo inteiro e relata que houve na Torre Eiffel uma contagem iniciada 1000 dias antes da virada do século. A locutora francesa atenta para o fato de que nem todas as pessoas do mundo entrarão no novo milênio, já que há povos que utilizam outros calendários. A população de Soloko parece ser um desses casos, pois não vemos nenhum tipo de celebração ou como esse evento poderia modificar diretamente a vida daqueles indivíduos. O que importa são os acontecimentos pequenos: um costureiro que faz uma roupa, a menina que fica triste por conta

de um telefonema não retornado, as fotografias dos habitantes feitas pelo fotógrafo da cidade, a música que ecoa na cidade.

O buraco (1999), de Tsai Ming-Liang, foi realizado dentro do mesmo projeto do filme de Sissako, intitulado *2000 vu par...* e coordenado pela produtora francesa Haut et Court junto da emissora de televisão Arte com o objetivo de produzir filmes dirigidos por 10 artistas de diferentes localidades sobre a chegada do novo século. No filme do cineasta de Taiwan, a mudança de época possui uma perspectiva mais apocalíptica. Em alguma cidade do país, cai uma chuva sem fim, ao mesmo tempo em que uma doença desconhecida, que faz com que suas vítimas se comportem como animais, torna-se epidêmica. Essas notícias são repetidas em noticiários de televisão. Acompanhamos dois personagens, um homem (Lee Kang-Sheng) e uma mulher (Yang Kuei-Mei), que são vizinhos, mas que não se conhecem. Um buraco, que vai aumentando de tamanho, aberto no chão da sala do rapaz vira um canal de comunicação indireta entre eles. Contrasta-se o cotidiano solitário com momentos musicais, que podem ser fantasias da mulher. Vemos esta, que volta cansada e molhada após sua jornada de trabalho, repentinamente, transformar-se em uma diva, com o rosto maquiado, roupas brilhantes e cabelo penteado. O elevador mal-cuidado e as escadas sujas são os lugares de suas performances, que contam com bailarinos que a acompanham. Ela dubla músicas de Grace Chang, atriz e cantora de Hong Kong muito famosa nos anos 50, que cantava canções populares inspiradas em ritmos ocidentais como mambo e outros estilos caribenhos.

A música é um elemento transcultural importante em diversos outros filmes. Por exemplo, em *Millennium Mambo* (2001), de Hou Hsiao-Hsien, a personagem principal, Vicky (Shu Qi) narra, em 2011, acontecimentos de sua vida 10 anos antes. Porém, ela o faz na terceira pessoa, como se aquela mulher de 2001 fosse outra que não ela mesma, e que aquela memória pudesse ter sido apagada. A jovem frequenta boates nas quais tocam música eletrônica, especialmente do tipo chamado *techno* — que tinha uma grande expressão no cenário musical da época em diversos locais ao redor do mundo — onde conhece um *gangster* de Taipei, envolvendo-se num triângulo amoroso junto de seu namorado ciumento. A juventude taiwanesa faz parte de uma juventude global embalada pelo *techno*, que compõe toda a trilha sonora do filme criada por Lim Giong. Esse filme é um ponto de mudança importante na filmografia do cineasta, que iniciou sua carreira na década de 80 dentro do Novo Cinema de Taiwan, junto de outros realizadores como Edward Yang, dirigindo filmes que abordaram o contexto social, histórico e cultural do país e sua luta por autonomia em relação a China. Com *Millennium Mambo*, Hou deixa de se voltar para a rememoração do passado de sua nação e parece querer mostrar a passagem do tempo, o esquecimento, o apagamento das origens.

Poderíamos explorar aqui muitos outros filmes realizados por esses mesmos três cineastas ou por outros como Jia Zhangke, Claire Denis, Sharunas Bartas, Wong Kar-Wai, Walter Salles Daniela Thomas, Karim Aïnouz e Aki Kaurismäki, que buscam abordar questões locais ou nacionais fora de um modelo representativo totalizador, no qual o presente só pode ser visto como consequência direta de um passado e as condições sociais, quase sempre precárias, se impõem como elemento definidor das subjetividades dos personagens. Essas obras propõem uma “desleitura do passado na invenção do novo, a afirmação de um essencial inacabado” (FRANÇA e LOPES, 2010, p. 12-13).

É possível, a partir das descrições feitas acima, inferir grandes pontos de diferença com os filmes de Serra. A primeira diz respeito aos momentos históricos abordados. Grande parte das narrativas do tipo de cinema contemporâneo que estamos pensando aqui neste caso abordam o presente no qual o cineasta que cria a obra está inserido, um presente que muitas vezes se apresenta com caráter de urgência. Por exemplo, nos filmes de Jia Zhangke realizados na primeira década dos anos 2000⁶ vemos a relação dos corpos com uma paisagem que está passando por um agressivo processo de modernização. Em *Unknown pleasures* (2002), dois jovens desempregados da província de Datong tentam conquistar uma dançarina, interpretada por Zhao Tao, que trabalha fazendo publicidade na rua para uma fábrica de vinhos baratos. A cidade onde vivem parece estar no meio do caminho entre um lugar rural e urbanizado: há uma infinidade de motocicletas, letreiros, luzes coloridas e prédios sendo construídos, ao mesmo tempo em que há muitas ruas ainda não asfaltadas e grandes espaços vazios. A falta de planejamento urbano cria uma paisagem precária, até mesmo tosca, na qual coexistem signos da cultura chinesa e global/americana, como nas cenas que emulam momentos de *Pulp fiction* (1994), de Quentin Tarantino, que também aparece no filme pela venda de um DVD falsificado. No longa-metragem *Em busca da vida* (2006) o operário de uma mina busca sua ex-esposa e uma mulher (Zhao Tao) tenta encontrar o marido de quem esteve afastada durante anos. O filme se passa na região de Fengjie, que teve parte de seu território inundado para a criação da usina hidrelétrica das Três Gargantas. Na época da rodagem, estavam ocorrendo desapropriações para que edifícios pudessem ser demolidos. Os personagens vão em busca de seu passado enquanto este ainda não é inundado e apagado pelas águas.

⁶ Observamos nos trabalhos mais recentes do cineasta chinês a presença de características de um melodrama histórico. Em *As montanhas se separam* (2015) e *Amor até as cinzas* (2018), acompanhamos a história da China através das vivências individuais de personagens, seus romances, desejos e dores. No entanto, Zhangke não cria apenas o passado e o presente desses indivíduos: o artista vislumbra futuro não muito distante de seus personagens e de seu país. O fim de *As montanhas se separam* parece uma ficção científica, com a imaginação de novas tecnologias e de um fluxo migratório de chineses ricos para Austrália no ano de 2025.

Já os filmes de Serra se passam em tempos distantes historicamente do presente do cineasta. Este demonstra bastante interesse pelos momentos que antecederam o estabelecimento mais profundo da modernidade⁷ na Europa, especialmente os séculos XVII e XVIII, dado que três de seus filmes (*História da minha morte*, *A morte de Luís XIV* e *Liberté*) têm narrativas que ocorrem nesse período. A publicação original do primeiro volume de *Dom Quixote* data de 1606. Porém, não encontramos no livro alguma informação que nos desse o período exato no qual a história da obra se passa. Apesar disso, sabemos que os seus personagens vivem em uma época já distante da Idade Média e da existência dos cavaleiros medievais. Walter Benjamin, em *O Narrador* (1994), indica a obra de Cervantes como o primeiro romance moderno, cujo herói é a figura do homem isolado e que não consegue mais compartilhar a sua experiência, isto é, um indivíduo moderno que constrói uma vivência que não está mais inserida em uma memória comum. Agamben (2005) caracteriza-o como “o velho sujeito do conhecimento [que] foi enfeitiçado e pode apenas fazer experiência, sem jamais tê-la”, enquanto Sancho seria “o velho sujeito da experiência, pode apenas ter experiência, sem jamais fazê-la” (AGAMBEN, 2005, p. 33). Podemos pensar que haveria no filme uma materialização dessa diferença presente no contraste imagético entre Quixote e Sancho. Há diferentes planos, filmados em *contre-plongée*, do fidalgo olhando para cima ou para algo fora de quadro, no qual vemos o céu ao fundo. Já o escudeiro se encontra boa parte do filme sentado ou deitado no chão, preso à terra. Sua fisionomia dócil e seus movimentos desengonçados, em certa medida burlescos, lembram os aprendizes de São Francisco no filme de Rossellini sobre a vida do santo católico. Há uma dimensão religiosa nessa tensão, não necessariamente oposta e negativa, entre céu e terra.

Giacomo Casanova, o personagem principal de *História da minha morte*, nasceu em 2 de abril de 1725 em Veneza. O filme de Serra se centra nas últimas semanas de vida do italiano, que morreu, na realidade, em um castelo na cidade de Duchcov, onde hoje é a República Checa, em 1798. No longa-metragem, o personagem se hospeda em uma casa simples de uma região rural, nos Cárpatos. A presença do Conde Drácula sugere que ele estaria na Transilvânia, região da Romênia, também no leste europeu. Serra se inspirou no livro *Histoires de ma vie*, onde foram publicadas as memórias de Casanova. Este não era exatamente um iluminista: é sabido que ele se encontrou com Voltaire, acontecimento que está presente no filme através do relato do personagem sobre sua relação com o filósofo francês. Contudo havia discordâncias no

⁷ Utilizamos o entendimento sociológico da palavra, que trata menos de um momento histórico com períodos bem demarcados e mais da fundação de um novo modo de organização social, econômica, política e cultural. A Idade Moderna, para a divisão cronológica da História, inicia-se no final do século XV, com o fim da Idade Média, até o século XVIII, quando ocorreram as revoluções na França e Estados Unidos.

pensamento dos dois. Casanova fora vítima da Inquisição Veneziana, tendo sofrido tortura devido não apenas aos seus textos, que pregavam ideais de liberdade, mas também pela sua facilidade de ascensão social e o envolvimento com a cabala e ciências ocultas.

Enquanto o Iluminismo, se adotarmos uma perspectiva nietzschiana, fomentou, através da elevação da razão instrumental em detrimento do instinto, a criação de um modo de vida orgânico, cujo princípio fundamental é a autoconservação, a vida de Casanova é uma oposição à moral burguesa que se instituía na sua época. Serra faz pensar essa dimensão pela inclusão imaginada de um vampiro, o avesso dessa moral cujo ápice se deu no período vitoriano, assim como nas cenas escatológicas da primeira parte do filme — Casanova lambe o ânus sujo de fezes de uma mulher e ri enquanto faz força para defecar — e na própria fotografia do longa-metragem: *História da minha morte* se inicia com um banquete na escuridão e, ao longo da narrativa, observamos repetidas vezes a passagem da luz do dia às sombras da noite.

Se com a literatura e as primeiras adaptações para o cinema — como *Nosferatu*, realizado em 1922 por F. W. Murnau —, os vampiros já faziam parte de uma cultura global, através da série de livros e filmes *Crepúsculo* (2008-2012) eles retornaram, neste século, como um fenômeno midiático que influenciou massas de adolescentes ao redor do mundo. No entanto, o vampiro Edward, herói dos romances juvenis, está longe da monstruosidade e afronta à moral burguesa presente na história original de Bram Stoker: interpretado pelo galã Robert Pattinson, que chegou, durante a feitura da saga, a ser um dos atores mais bem pagos do mundo, Edward e sua família de vampiros buscam se adaptar ao modo de vida dos humanos, alimentando-se de sangue de animais para não necessitar do fluido humano. O vampiro de *Crepúsculo*, na realidade, é o inverso do que esse monstro representa ao normalizar os seus desejos e negar seu corpo.

Em 2013, Serra restaura a potência de dissolução que está presente nessa figura. O Drácula de *História da minha morte* corrompe as jovens da casa onde Casanova está hospedado, instigando a irmã mais velha, que reclama do trabalho, a matar seus pais. No fim, as trevas se apoderam de todos os personagens, inclusive Casanova, que, após ter seu sangue chupado por uma das moças, abre os olhos, o que pode indicar a sua transformação em um vampiro. O Conde Drácula é encarnado por Eliseu Huertas, motoqueiro de Banyoles, cidade do cineasta catalão. Em *El senyor ha fet en mi meravelles*, Huertas conversa em uma cena com Carbó e a produtora Montse sobre as suas experiências na década de 70. O grupo está afastado da câmera, acompanhado pelo captador de som com a vara *boom*, próximo de um moinho de vento, objeto contra o qual Quixote, no livro, batalha durante um de seus delírios. Serra, que está distante dessas pessoas, às vezes ri das histórias do motoqueiro. Este relata sua viagem de moto pela

Inglaterra, na qual conheceu diversas bandas de rock e utilizou drogas alucinógenas. Também fala sobre a sexualidade da época, a liberdade dos corpos que se propunha, ao mesmo tempo em que expõe a radicalidade dessas experiências, que levaram muitos à morte. Dessa forma, podemos pensar que haja uma grande aproximação entre a vida do ator e o personagem que ele representa, aproximando uma figura da cultura global com uma vivência local e singular.

Luís XIV morreu no dia primeiro de setembro de 1715. Assumiu o trono em 1643, com apenas 4 anos de idade, e reinou durante 74 anos. Tendo o Sol como símbolo que o representava, elevando-o ao estatuto de um Deus brilhante como Apólo, o monarca ficou conhecido por centralizar o poder entorno de um Estado absolutista, cujo modelo fora inspiração para outras monarquias. É famosa a frase que teria sido de sua autoria “*L'état c'est moi*” (Eu sou o Estado). Apesar da Revolução Francesa ter se iniciado efetivamente apenas em 1789, em *A morte de Luís XIV* se observa a presença do iluminismo em um estado de latência. Primeiramente, na escolha do próprio título, que resume a trama do filme: a morte de Luís XIV pode ser interpretada como presságio da morte de uma época dominada pelo poder monárquico e a ascensão republicana.

Não cremos, no entanto, que o filme de Serra, ao se voltar para esse momento histórico, proponha a discussão sobre a dissolução do Estado-nação no contexto atual de globalização. Portanto, é mais importante, nesse sentido, a segunda forma na qual essa latência iluminista se expressa: através das figuras dos médicos reais, especialmente os pesquisadores da Universidade de Paris que foram convocados diante do estado de piora do rei. Esses investigam o corpo de Luís XIV como se percrustassem um objeto e são incapazes de compreender a fala do charlatão Lebrun, que pensa o funcionamento do corpo não como um sistema a ser normalizado, mas em relação aos outros acontecimentos da natureza, falando de doenças a partir de metáforas que revelam a própria fragilidade do rei diante da morte.

Como ressalta Virginia Mira (2019), a narrativa se situa no momento em que a clínica moderna está se formando e, com isso, o próprio conceito de vida se modifica, tornando-se algo a partir de então mensurável, “uma unidade de medida da própria vida” (MIRA, 2019, p.430), que não ocorre mais de modo “natural” e sim tendo sido provocada por alguma causa identificável. A morte de Luís XIV se apresenta aqui não como ponto final de uma linha reta cartesiana, e sim como dobra barroca, que aproxima indivíduos da sua própria materialidade ao aproximar a vida da morte, lembrando-nos da nossa própria mortalidade (*memento mori*) a inevitável efemeridade das coisas.

A segunda diferença notável entre as temáticas que atravessam a obra de Serra e os outros filmes do cinema contemporâneo supracitados está na escolha de grandes figuras históricas ou

literárias amplamente conhecidas no ocidente como personagens ao invés da exploração das vivências de pessoas comuns e anônimas. Denilson Lopes (2012) assinala que trabalhos de cineastas como Tsai Ming-Liang, Jia Zhangke, Lucrecia Martel, Lisandro Alonso e Béla Tarr nos oferecem a possibilidade de pensar o homem comum por uma perspectiva diferente daquela traçada pelo naturalismo, na qual o homem comum seria o homem pobre, determinado por condições sociais precárias e pela exclusão racial, econômica ou de gênero. Nos exemplos dados acima, é inegável a existência de uma realidade sócio-histórica marcada pela desigualdade. Contudo, os personagens “a ela resistem por uma espessura que não oferece sentidos óbvios associados à exclusão social ou à pobreza” (LOPES, 2012, p. 147). Não há situações de desespero diante da miséria, nem momentos de transgressão dessa estrutura ou de redenção espiritual (presente em Rossellini e Bresson). No caso dos filmes de Serra, não há o mesmo contexto histórico, porém também não há redenção espiritual de seus personagens. Luís XIV, ao olhar fixamente para a câmera, menos que romper com a diegese e mirar diretamente o espectador, convida a morte. No final, não há nenhuma glória, nem último suspiro. Na autópsia, abre-se seu corpo com completa indiferença.

A presença do comum, para Lopes, não se expressa apenas como tema, mas também através de uma encenação minimalista e pós-dramática, cujas características se aproximam do cinema subtrativo de Fiant:

“não é só no que refere à construção de personagens, o minimalismo seria também uma busca de despojamento e empobrecimento formais, na redução de elementos em cena sem que isso implique uma superestimação da presença do ator. Ao invés da multiplicação barroca de detalhes e ornamentos, o minimalismo valoriza a sobriedade e a austeridade sem realizar exercícios de metalinguagem desconstrutores nem de distanciamento, na esteira de Brecht” (LOPES, 2012, p. 115).

Ao nosso ver, há a possibilidade de encontrarmos na obra de Serra a exploração, em alguma medida, do comum. O comum seria uma questão central da figura do Quixote, tratada no livro através da ironia e da comédia. O fidalgo é um homem que tenta realizar grandes feitos e tornar-se herói. Cervantes explicita, através do olhar dos outros personagens, que estranham e ridicularizam as ações do caveleiro, e das constantes falhas nas aventuras, que o heroísmo pertence ao passado — as armas e armaduras de Quixote são velhas e enferrujadas — e se faz possível apenas no delírio do protagonista. Serra aborda a impossibilidade de ser herói — o homem que se destaca dos outros pela elevação das suas ações pelo próprio criador da obra — a partir da rarefação narrativa, que enfraquece os enlaces causais das ações — um dos fundamentos da poesia épica e do texto dramático — e exclui a profundidade psicológica dos

personagens, elemento que, com o cinema, tornou-se um dos principais agentes no processo de identificação entre personagem e espectador.

O cineasta não se centra na transposição de acontecimentos importantes do livro para a tela do cinema. O filme se inicia com planos longos, nos quais a câmera se movimenta, acompanhando o Quixote, interpretado por Lluís Carbó, recolhendo sua armadura do chão ao anoitecer. Ele anda de um lado para o outro, para, volta. Depois se aproxima de Sancho, encarnado por Lluís Serrat, que está sentado sobre a mata. Os dois se mantêm em silêncio, enquanto a luz diminui cada vez mais, até que possamos ver apenas as suas silhuetas. Não há nenhum tipo de contextualização de quem seriam aqueles dois personagens, de onde vieram ou quais seriam suas motivações. O que vemos, ao longo de quase todo o filme, são pequenas ações e gestos, como tomar banho num riacho, caminhar, sentar-se na grama. O Quixote, como fora dito, observa constantemente o céu ou o que está fora de plano, algo que pode ser interpretado como momentos em que o personagem delira, habitando um outro mundo diferente daquele material ao qual Sancho pertence. Entretanto, não são oferecidos ao espectador planos que mostrem com o que o personagem estaria fantasiando, sendo o delírio uma especulação.

Sancho auxilia repetidas vezes o Quixote a vestir sua armadura, mas presenciamos apenas um combate, na metade do filme, que ocorre de maneira estranha, sem batalha direta. O Quixote se afasta de seu escudeiro e anda por entre oliveiras, que balançam com o vento e dão uma atmosfera fantasiosa à cena, cujo som não está em completa sincronia com a imagem, de acordo com o relato de Serra. Após caminhar sem rumo, o Quixote se depara com uma armadura, cujo interior não sabemos se está vazio ou se há um homem. Os dois combatentes não aparecem no mesmo plano. Há o corte para um plano em que Sancho, em algum lugar diferente, segurando a lança enquanto se apoia numa árvore, e não há mais nenhuma referência à suposta batalha ao longo do filme.

Enquanto em *Honor de Cavalleria*, assim como em *História da minha morte* e *A morte de Luís XIV*, os personagens principais possuem nomes — que são verbalizados dentro das narrativas dos filmes — em *O canto dos pássaros* os reis magos são indivíduos anônimos. O narrador do livro de Cervantes se coloca como um biógrafo do herói; sobre Casanova temos as suas memórias e, o mesmo vale para Luís XIV, uma série de documentos históricos e publicações acadêmicas que nos informam sobre suas vidas. Já a principal fonte de conhecimento sobre os três reis magos é o Novo Testamento, no qual eles são, na realidade, referenciados apenas como magos. Além disso, não nos é informado o número exato de homens do grupo. Esses personagens, de acordo com o Evangelho segundo Mateus, “vieram do oriente a Jerusalém” (Mateus, 2:1). Sem nomes e sem origens exatas, não sabemos em quais

circunstâncias se encontravam antes de empreenderem sua missão, nem por que a realizam. Os nomes Melchior, Baltasar e Gaspar foram dados séculos depois desses escritos. Os reis magos, dessa forma, habitam a cultura cristã menos pela narrativa de suas histórias do que por meio de imagens e mitologias criadas ao seu redor. Não apenas vitrais de Igrejas ou pinturas realizadas por grandes artistas, mas também imagens que circulam por espaços menores e privados — como presépios de Natal — são mais importantes que a fábula narrada no texto sagrado na construção do conhecimento popular acerca dessas figuras.

Se não é a contextualização de suas origens, nem dos seus feitos e ações, o que faz, por exemplo, Carbó ser Quixote? Como o espectador identifica, para além dos nomes ditos nos filmes, que é tal narrativa que Serra transpõe para o cinema? Obviamente, há fatores exteriores ao filme, como sinopses, materiais de divulgação, e outros meios paratextuais que o informam antes de entrar na sala de exibição. Ao nosso ver, a identificação dessa figura se dá pela referência à iconografia construída ao longo da história em torno da figura de Quixote. Carbó é um senhor velho, magro, de cabelos e barba branca, que anda sempre acompanhado de um homem gorducho, Serrat. Somam-se a isso, a armadura, a espada, a lança e os cavalos. Serra utiliza imagens que habitam o imaginário coletivo como instrumento para inserir os atores dentro da narrativa. É pela aparência que Carbó pode ser Dom Quixote.

Nesse sentido, talvez as ilustrações de Gustave Doré, feitas no século XIX, e que estão presentes em diferentes edições do romance espanhol ao redor do mundo desde então, sejam tão importantes quanto o texto de Cervantes na relação que o espectador terá com o filme, assim como os inúmeros retratos de Luís XIV fabricaram a imagem que temos do monarca e possuam uma relevância tão grande quanto os relatos de Saint Simon, fonte que auxiliou na estrutura narrativa básica do longa-metragem. Portanto, concordamos com a defesa de Carcereny (2017) de que Serra rompe com a fidelidade ao texto literário ou histórico, reinterpretando-o de modo iconográfico: “sabendo que qualquer tentativa de adaptação literária está fadada ao fracasso, Serra se apropria das obras literárias que o interessam, submetendo-as a sua própria interpretação pessoal e a uma posterior transformação fílmica” (CARCERENY, 2017, p. 86).

Dessa maneira, assinalamos o uso dos “objetos expressivos” (NAREMORE, 1988), mas em um sentido diferente do que se passa no cinema clássico. Esses objetos não são utilizados, nos filmes de Serra, como meios de significação da interioridade dos personagens, extensões de suas emoções, e sim apenas como símbolos. A peruca vestida por Léaud em *A Morte de Luís XIV*; a maquiagem de Vicenç Altaió em *História da minha morte*; as coroas dos Reis Magos em *O Canto dos Pássaros*; a armadura de Quixote: todos esses itens fazem dos atores, quase que automaticamente, os personagens que encarnam, ao mesmo tempo em que marcam a

distância entre os dois, pois dão liberdade àqueles que atuam de serem eles mesmos, de não buscarem a imitação dos papéis que interpretam e utilizarem um gestual próprio.

Contudo, ainda que tenham essa liberdade, defendida por Serra no artigo *The dramaturgy of presence* (2014), os atores devem atuar dentro de um registro mais contido. Até mesmo Jean-Pierre Léaud, ator que, como veremos em outro momento, foi conhecido por um tipo de atuação explosiva — que combina uma fala verborrágica com movimentos enfáticos das mãos — teve uma performance em “tom menor”. Se o primeiro plano do rosto, questão que terá enfoque no terceiro capítulo, é um dos componentes mais importantes para a constituição do melodrama, em *A morte de Luís XIV*, feito quase inteiro de primeiros planos de rostos, esse procedimento parece visar apagar a psicologia dos personagens. O rosto de Léaud não nos mostra a interioridade de Luís XIV, mas a superfície do ator, suas rugas, olheiras, veias que saltam, músculos que ficaram flácidos. Os rostos são apenas rostos. De acordo com Lopes (2012), “para Tsai, lágrimas são lágrimas, um beijo é um beijo, o toque é o toque; nada de redentor, transgressor, exuberante, transformador, apenas algo que faz seus personagens se moverem para outro espaço, outro momento, a que não temos acesso” (LOPES, 2012, p. 150). Tiago de Luca (2014), em proposição similar, assinala a presença de atos fisiológicos no cinema de Tsai através da apresentação extrema de movimentos físicos que criam imagens sem interioridade. Podemos encontrar essa dimensão física nos filmes de Serra, como a apresentação da caminhada errática e de personagens sentados ou deitados por longas durações.

A partir da austeridade ou subtração de procedimentos, como a atuação desdramatizada, a rarefação da narrativa, o uso do som direto, uma montagem que não causa a fragmentação dos acontecimentos e significados, e a pouca utilização de movimentos de câmera e enquadramentos complexos, Serra transforma homens que, por conta das grandes ações que tomaram e da sua relevância na cultura ocidental, poderiam ser considerados como heróis, em homens comuns

2. O plano de longa duração

Apontamos, em grande parte do grupo de cineastas contemporâneos citados no capítulo anterior, a adoção do plano de longa duração como um dos procedimentos formais estruturantes. Nesses filmes, é usual que cenas inteiras se concentrem em um único plano, que pode se estender por minutos, dando à montagem um caráter serial ou episódico, no qual a continuidade espaço-temporal é mantida dentro da tomada. São poucas as ações dramáticas que ocorrem: os corpos executam gestos insignificantes que não são condicionados por necessidades narrativas, colocando-se em evidência, muitas das vezes, a fisicalidade da atuação. Há a equivalência entre as coisas filmadas, tendo a figura humana a mesma importância que objetos, espaços e paisagens. Esse desligamento entre duração do plano e desenvolvimento narrativo cria “um tempo saturado que se quer cada vez mais perto de um tempo real” (LOPES, 2012, p. 103) decorrente de processos de subtração de procedimentos fílmicos.

Neste capítulo, adotando ainda a poética histórica de Bordwell, partimos dessas tendências gerais que atravessam um *corpus* expressivo de filmes contemporâneos para analisarmos como Serra modela temporalmente os elementos profílmicos de seus trabalhos, indagando-nos o que define um plano de longa duração, como este procedimento se relaciona com a narrativa e a montagem, e quais efeitos são produzidos ao se adotarem determinadas práticas. Destacamos, nesse contexto, o sistema de filmagem simultânea com múltiplas câmeras, uma tática singular do cineasta utilizada desde o seu primeiro longa-metragem, *Honor de Cavalleria*. Argumentamos que a duração estendida não seja apenas um efeito da montagem, mas, primeiramente, uma estratégia de filmagem que objetiva acionar um modo de atuação.

O slow cinema, o plano-sequência e a duração média dos planos

Em *O canto dos pássaros*, há um plano que se tornou emblemático na obra de Serra, comentado por diversos críticos e teóricos como caso exemplar para dar destaque à expressividade do uso do plano de longa duração no cinema contemporâneo. Vemos os reis magos caminharem em direção ao horizonte durante cerca de 8 minutos. Eles se afastam de onde a câmera está posicionada até virarem pequenos pontos na imagem. Os atores voltam pelo mesmo caminho, como se estivessem perdidos, e parecem estar flutuando, pois mudanças na luz do Sol fizeram com que a areia do deserto e o céu tivessem a mesma tonalidade de cinza na fotografia em preto e branco, o que apagou a linha do horizonte.



Figura 1: Imagem extraída de *O canto dos pássaros*. Os reis magos caminham e se afastam da câmera. As luzes mudam e a linha do horizonte se apaga

Diante de tal *corpus* de filmes, houve na última década uma profusão de debates críticos e teóricos acerca do fenômeno da longa duração dos planos, constituindo todo um novo pensamento sobre esse procedimento, traçando-se origens que foram encontradas em práticas tanto do cinema moderno quanto do cinema experimental das décadas de 60 e 70. Também são relevantes os trabalhos que pensam a relação entre a duração do plano e modos de engajamento do espectador. Nesse contexto, estão presentes abordagens que utilizam categorias como contemplação, lentidão e realismo. Devemos destacar a nomenclatura *slow cinema*, cujas origens e desdobramentos já foram desenvolvidos por nós em outro trabalho⁸, que gerou, e talvez ainda gere, controvérsias no campo crítico e acadêmico. O *slow cinema* é definido por Matthew Flanagan (2012), primeiro pesquisador a publicar uma tese sobre a questão, a partir das seguintes características:

⁸ Ver SILVA, Leonardo Couto da. *A paisagem vê, o corpo sente: realismo, dispositivo e sensação em :o canto dos pássaros: de albert serra*. 2017. 83 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

“[...]ênfase na duração estendida (em aspectos formais e temáticos); uma exibição audiovisual da imobilidade e do cotidiano; o uso do plano de longa duração como dispositivo estruturante; uma forma de narração lenta ou desdramatizada (se ainda houver algum tipo de narrativa); e um modo ou intenção predominantemente realista (ou hiperrealista)” (FLANAGAN, 2012, p.4).

Flanagan indica que tais atributos já estavam presentes em filmes do cinema de ficção e experimental do pós-guerra. Contudo, nas últimas três décadas, esses traços foram radicalizados, tornando-se mais evidentes. No livro *Realism of the senses* (2014), Tiago de Luca — que organizou junto de Nuno Barradas Jorge um livro intitulado *Slow cinema* (2015) — aponta nos filmes de Carlos Reygadas, Tsai Ming-Liang e Gus Van Sant o uso hiperbólico de procedimentos presentes no Neorrealismo italiano, destacados pelos escritos de André Bazin, notadamente a duração estendida dos planos. A longa duração dos planos em um certo tipo de cinema contemporâneo leva o realismo a um caso-limite devido ao uso “tão excessivo que chama a atenção para si mesmo” (BERRY *apud* DE LUCA, 2014, p. 117), produzindo uma opacidade que provoca o espectador a estabelecer outra relação com o filme, mais atenta à própria materialidade daquilo que foi filmado.

Os críticos à categoria de *slow cinema*, como Steven Shaviro (2010), destacam que tal nome pode reduzir as obras estudadas a um binarismo superficial que opõe filmes “lentos” e filmes “velozes”, impedindo de se enxergar nuances e pontos de contato entre os dois lados. Além disso, a elevação da lentidão enquanto uma característica positiva e índice de qualidade de um filme, pode suscitar uma perspectiva negativamente nostálgica, de resgate de um passado inalterado pela velocidade da modernidade, no qual encontraríamos uma autenticidade do ser e sua harmonia com a Natureza, premissa presente em movimentos como o *slow life* ou o *slow food*, cujo objetivo é a criação de produtos de consumo de maneira tradicional com o intuito de gerar maior qualidade de vida. Concordamos com essas perspectivas e também cremos que o *slow cinema* talvez não seja a melhor categoria para pensarmos determinados filmes do cinema contemporâneo, incluindo os de Serra. No entanto, os textos sobre o *slow cinema* podem ser ferramentas úteis para esta investigação ao mapearem e examinarem como diferentes cineastas utilizam um mesmo procedimento formal. Nossa indagação, neste capítulo, não é, portanto, se os filmes de Serra são lentos ou não, e sim de que maneira os planos longos estruturam seus trabalhos e quais diferenças podemos encontrar em relação às obras de outros artistas contemporâneos.

Primeiramente, cremos que seja necessário diferenciar o que seria um plano longo (*long take*), ou de longa duração, de um plano-sequência (*sequence shot*). Em ambos os casos, buscase, primeiramente, postergar o corte de um plano. Um filme como *Festim diabólico* (1948) —

uma das primeiras experiências que objetivou realizar um longa-metragem sem cortes —, poderia ser entendido como uma obra que utiliza planos longos? Vemos nesse exemplo uma complicada coreografia da câmera e dos atores, arquitetada para esconder os momentos em que há a mudança de rolo de filme. Diferentes ações ocorrem em profundidade de campo nesse espaço, uma sala-de-estar na qual há o cadáver de um homem dentro de um baú. Philip e Shawn, os assassinos, recebem convidados em sua casa, e os movimentos de câmera, que enquadram e reenquadram personagens que circulam entorno do baú, visam criar um suspense a partir da possibilidade do segredo ser descoberto. Esse tipo de plano realizado por Hitchcock tem como objetivo materializar visualmente uma narrativa. De acordo com Lutz Koepnick (2017), o plano-sequência

“[...] envolve uma câmera que se move através de variados planos de ação, seguindo as trajetórias de diferentes atores, e pode realizar uma série de panorâmicas ou *travellings* com o propósito de integrar, dentro do espaço de uma única tomada estendida, os eventos narrativos usualmente englobados em uma sequência filmica completa” (KOEPNICK, 2017, p. 39)

Dessa maneira, o plano-sequência é uma estrutura que diz respeito à narrativa visual. A descrição supracitada dá destaque aos possíveis movimentos de câmera, o que pode nos levar a pensar que a centralidade da longa duração necessariamente ocorra a partir da fixidez do plano e uma certa simplicidade da tomada. Cremos que essa não seja uma abordagem correta, já que podemos encontrar casos de filmes cujos planos são muito bem arquitetados — com difíceis movimentos de câmera que necessitam de grandes planejamentos de produção para serem executados — mas que não empreendem esses esforços com finalidades essencialmente narrativas. Um exemplo é *O Cavalo de Turim* (2011), último longa-metragem de Béla Tarr. No plano de abertura, acompanhamos por cerca de 4 minutos um homem montado em uma carroça puxada por um cavalo. A câmera, montada sobre um *steadycam*, flutua seguindo o deslocamento dos personagens, afastando-se e reaproximando-se diversas vezes, sempre com movimentos estáveis. Um forte vento sopra na direção contrária a deles, dificultando a viagem. Em *Tarr Béla, I used to be a filmmaker* (2013), documentário realizado por Jean-Marc Lamoure que acompanha as filmagens do longa-metragem do cineasta húngaro, vemos toda a complexa estrutura necessária para realizar esse plano, que contou até mesmo com um helicóptero para produzir o vento. Contudo, não há acontecimentos narrativos nesse plano além do deslocamento dos corpos pelas intemperes da natureza, criadas artificialmente.

O plano de longa duração, portanto, é um modo de se modular o tempo e, enquanto ferramenta de análise, serve para “descrever uma captura prolongada e sem edição de eventos

profilmicos” (KOEPNICK, 2017, p. 39). No entanto, um problema se apresenta nessa definição do plano de longa duração: quais elementos diferenciam um plano longo de um plano curto? Essa é uma questão difícil de ser resolvida porque envolveria, primeiramente, a subjetividade de cada espectador.

Uma primeira possibilidade que se tem é a utilização de uma análise estatística (SALT, 2009). Bordwell (2002) parte desse tipo de análise para argumentar que no cinema americano contemporâneo há a existência de um estilo visual baseado no que o teórico nomeia de “continuidade intensificada”. Nesse estudo, Bordwell aponta que a duração média dos planos — do inglês *average shot length*⁹ (ASL) — de filmes realizados a partir da década de 90, especialmente *blockbusters* de ação como *Missão impossível* (1996), teve uma drástica diminuição em relação a outras épocas. O pesquisador americano relata que, “entre 1930 e 1960, a maioria dos longas-metragens de Hollywood tinham entre 300 e 700 planos, o que fazia com que a duração média dos planos (ASL) variasse entre 8 e 11 segundos” (BORDWELL, 2002, p. 16). A partir desse momento, as médias começaram a diminuir, chegando, no final do século, à barreira de quase 1,5 segundos, como em *Cidade das sombras* (1998), cuja duração média dos planos é de 1,8 segundos.

Podemos realizar tal análise com o grupo de filmes do cinema contemporâneo que estudamos aqui. Tomemos como referência primária longas-metragens das décadas de 60 e 70 dirigidos por grandes autores do cinema moderno, que são comparados por diferentes pesquisadores com obras contemporâneas por conta do uso recorrente de planos de longa duração como maneira de se diluir a ação dramática. Filmes como *A aventura* (1960), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni, possuem a duração média de planos, respectivamente, de 17,8s, 15,8s e 11,5s¹⁰; *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski, conta com 27,7s, enquanto *Stalker* (1979) chega a 64,5s; *Moses und Aron* (1975), do casal Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, alcança a média de 76,1s, e *News from home* (1977), de Chantal Akerman, 92,5s, número bem acima dos 53,4s de *Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

⁹ O ASL como ferramenta de análise foi introduzida por Barry Salt no capítulo *Statistical style analysis of motion pictures*, publicado no livro *Film style and technology: history and analysis* (2009). Salt propõe uma série de metodologias que vão além da descrição das imagens para estabelecer diferenças entre estilos de filmes. Por exemplo, o pesquisador contabiliza o número de primeiros planos, planos americanos, médios, gerais e de outros tipos de enquadramentos, criando gráficos que nos mostram as proporções em relação ao número total de planos de um filme. O *average shot length* é obtido a partir da divisão do tempo de duração do filme pelo número de planos.

¹⁰ Números consultados no site www.cinemetrics.lv, uma base online de dados coletados por pesquisadores de todo o mundo realizada com o suporte de instituições como a Neubauer Collegium for Culture and Society da Universidade de Chicago e o American Council of Learned Societies.

No cenário contemporâneo, encontramos uma média geral maior. Os trabalhos de Tsai variaram ao longo do tempo: *O rio* (1997), conta com o ASL de 52,3s; *Eu não quero dormir sozinho* (2006) com 65,7s; *Visage* (2009) com 84,1s e *Cães errantes* (2013) com 102,2s. Os filmes de Jia Zhangke diminuíram seus números: *Unknown pleasures* (2002) tem a média de 77,7s, *O mundo* (2004) 57s e *Em busca da vida* (2006) 37,8s. *Eternamente sua* (2002), *Mal dos trópicos* (2004) e *Síndromes e um século* (2006), de Apichatpong, possuem, nessa ordem, 38,3s, 16,7s e 36,4s. *Andarilho* (2006), documentário de Cao Guimarães, tem duração média de 39,7s. *Last days* (2005) de Gus Van Sant, conta com 46,5s. *A liberdade* (2001) e *Liverpool* (2008), de Lisandro Alonso, possuem 62,9s e 65,9s de média. *Café Lumière* (2003), realizado por Hou Hsiao-Hsien, tem o ASL de 70s. Os filmes de Béla Tarr são exemplos radicais de trabalhos que se estruturam no uso do plano de longa duração: *A harmonia Werckmeister* (2000) possui a média de 219,4s e *O cavalo de Turim* 229,2s.

O longa-metragem de Serra com a maior duração média dos planos é *Canto dos pássaros*, com 67,9s. *Honor de Cavalleria*, *História da minha morte* e *A morte de Luís XIV* possuem 33,6s, 28s e 24s respectivamente. Esses dados métricos nos informam que há um conjunto expressivo de filmes contemporâneos — dentro do qual a obra do cineasta catalão estaria incluída — que empregam planos mais longos que o usual se compararmos com *blockbusters* e até mesmo outros filmes que circulam pelos mesmos espaços — os festivais internacionais —, como *Chungking express* (1994) de Wong Kar Wai. Encontramos também exemplos desse *corpus* que radicalizam a duração média em relação às obras do cinema moderno. No entanto, esses fatos são pouco aprofundados, já que não diferenciam, por exemplo, tomadas cuja duração seria consequência de uma prerrogativa narrativa de planos que desfazem a relação direta entre tempo e ação dramática.

O plano-sequência e a construção espaço-temporal

O conhecimento estatístico é útil como um primeiro panorama, um ponto de partida para uma análise mais detalhada que se centrará no exame de casos singulares. Bordwell (2002) utiliza o ASL como princípio inicial para tratar do aumento da velocidade dos cortes no cinema americano popular. O pesquisador americano objetiva averiguar se o número maior de planos produz um rompimento efetivo com normas instituídas pelo cinema clássico, como a manutenção da continuidade espaço-temporal e a coerência narrativa. Ao realizar o escrutínio de diversos exemplos, Bordwell afirma, diferentemente do que certo discurso crítico defende, que são realizados determinados procedimentos estilísticos que criam uma continuidade

intensificada, isto é, a manutenção, com uma nova configuração, de princípios clássicos. Por exemplo, enquanto na década de 40 se seguia, habitualmente, um caminho que passava gradualmente de planos mais abertos — planos gerais, de conjunto e médios — a enquadramentos mais fechados — plano americano e primeiro plano —, em filmes mais recentes encontramos uma alternância maior entre dois polos: lentes teleobjetivas enquadram, de uma certa distância, os personagens e o espaço da ação, ao mesmo tempo em que se realizam primeiros planos com o enquadramento “*over-the-shoulder*”, que inclui dois corpos no mesmo plano enquanto se mantém a proximidade dos rostos durante os diálogos. Com esse mecanismo, é possível se utilizar mais planos dos rostos dos atores, acentuando os melhores momentos de suas performances, juntamente de tomadas que restabelecem, para o espectador, o espaço onde os personagens se encontram.

Seguindo o caminho de Bordwell, podemos indagar a relação entre a duração dos planos nos filmes aqui estudados e a construção da continuidade espaço-temporal. Assim como em obras do cinema moderno, há a subtração de procedimentos clássicos de montagem cuja finalidade é a criação de uma identificação do espectador com os personagens da trama, como o uso de planos subjetivos, o estabelecimento de um ponto de vista e o jogo de plano e contra-plano em diálogos. Nesse contexto, os escritos de André Bazin são importantes para pensarmos a centralidade do plano de longa duração no cinema moderno e suas reverberações no cenário contemporâneo. Não vamos aprofundar neste ponto as premissas realistas de Bazin, centrando-nos mais nos apontamentos realizados pelo crítico em relação às transformações estilísticas que ocorreram no cinema ocidental de sua época.

Em seu conhecido artigo, *A evolução da linguagem cinematográfica* ([1958] 2014), o crítico francês propõe que o plano-sequência em profundidade de campo é fruto de “um progresso dialético na história da linguagem cinematográfica” (BAZIN, 2014, p. 107). Para Bazin, o advento do som, uma invenção técnica, não haveria sido a condição necessária para a criação de uma nova estética. Trabalhos de cineastas como Orson Welles e William Wyler sintetizaram duas tendências presentes desde os primórdios do cinema: a vontade de se registrar a realidade de forma direta e, do outro lado, o desejo de se transformar essa realidade, exemplarmente expresso nos experimentos com elementos plásticos da imagem e da montagem realizados pelas vanguardas da década de 20. “Em outros termos, o plano-sequência em profundidade de campo do diretor moderno não renuncia à montagem [...], ele a integra à composição plástica” (BAZIN, 2014, p. 107). Esse tipo de plano modifica a decupagem clássica — calcada em uma montagem analítica que preza pela verossimilhança espacial — mas não rompe diretamente com os efeitos dramáticos e de continuidade que esse tipo de montagem visa

produzir. Nesse sentido, como fora discutido anteriormente, o plano-sequência definido por Bazin é um elemento da narrativa visual.

No entanto, o crítico introduz nesse artigo uma reflexão acerca da modulação do tempo, mesmo que com menor destaque, a partir da discussão sobre o neorealismo italiano presente no fim do texto. Bazin coloca a longa duração do plano como correlata temporal da profundidade de campo, um dado espacial. O “neorealismo italiano opõe-se às formas do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos de montagem” (BAZIN, 2014, p. 110). Nesse sentido, os cineastas italianos romperiam mais radicalmente com o drama clássico do que Welles ou outros realizadores americanos, mas, ainda assim, através da tomada única, buscam o mesmo objetivo de “dar ao filme o sentido da ambiguidade do real” (BAZIN, 2014, p. 110), isto é, a correlação entre todas as coisas: no cinema da decupagem em planos-sequência, os atores e o cenário são uma unidade, elementos que agem uns sobre os outros. Realizadores italianos como Cesare Zavattini e Luchino Visconti visavam apreender essa totalidade dos acontecimentos não apenas a partir do espaço — a profundidade de campo —, mas também do tempo, como nas “intermináveis panorâmicas” de Visconti. Como o crítico destaca: “O sonho de Cesare Zavattini é filmar noventa minutos da vida de um homem a quem nada acontece!” (BAZIN, 2014, p. 110).

Hiper-realismo e literalidade

“Nada acontece”, termo muitas vezes utilizado para se caracterizar as narrativas dos filmes contemporâneos, também é o título do importante livro de Ivone Margulies ([1996] 2016) sobre a obra de Chantal Akerman. No prefácio escrito para a edição brasileira, publicada 20 anos após o lançamento original em inglês, Margulies assinala a importância do cinema de Akerman para a “tendência contemporânea dos filmes de planos longos, ascéticos, que enquadram o cotidiano (de Tsai Ming Liang a Kelly Reichardt, de Gus Van Sant a Lisandro Alonso)” (MARGULIES, 2016, p. 25). A pesquisadora coloca o trabalho da cineasta belga como uma radicalização de parte do projeto neorealista:

“Sua atenção a um tema de interesse social é literal — quadro fixo, tomada longa — e tão estilizada a ponto de ser quase artificiosa. Dessa forma, ela denota a própria ideia de mostrar. Seu cinema concentra-se hiperbolicamente naquilo que Cesare Zavattini detectou como a principal exigência do cinema neorealista: a ‘atenção social’” (MARGULIES, 2016, p. 83).

Essa atenção social não é fruto de uma sociologia, que tenta explicar as causas para a opressão, mas de um enfoque no comum e no cotidiano, que, no caso de Akerman, incluem as políticas minoritárias, do corpo, do gênero e da sexualidade. Dessa forma, conjuga-se a duração

e o corpo, dois elementos que agem um sobre o outro e explicitam um cinema corpóreo no qual os corpos dos atores, quando submetidos a um tempo do cotidiano, criam figuras desdramatizadas, que muitas vezes expressam a exaustão, e trazem para o primeiro plano a sua materialidade. Portanto, podemos pensar o quanto a duração afeta a atuação, assim como o contrário, no quanto a atuação pode acionar um outro tipo de duração.

O hiper-realismo de Akerman, pensado por Margulies — assim como o realismo sensório no cinema contemporâneo mundial estudado por De Luca (2014) — propõe outras formas de engajamento do espectador ao mostrar, pela presença física do corpo do ator, uma materialidade da imagem que ultrapassa os limites da representação. É importante, nesse contexto, a influência que o cinema estrutural dos anos 60 teve sobre o trabalho de Akerman. Filmes de Andy Warhol, Michael Snow e Paul Sharits atuam dentro de um regime de literalidade. Elaborase uma estrutura simplificada e pré-estabelecida ao filme, como filmar o Empire State Building num único plano fixo, explicitando para o espectador a sua composição formal. Enquanto para o neorealismo o excesso de realidade tinha, em última instância, fins dramáticos e simbólicos — no sentido em que um pobre homem que tem a sua bicicleta de trabalho roubada ou um idoso que não consegue colocação no mercado de trabalho podem representar toda uma população de desempregados — para o cinema estrutural o tempo literal dos planos longos impede que a realidade registrada possa “significar qualquer outra coisa que não seja aquela ocorrência concreta” (MARGULIES, 2016, p. 99).

Koepnick em *On slowness: toward an aesthetic of the contemporary* (2014) e *The long take: art cinema and the wondrous* (2017) argumenta que o uso do plano de longa duração no cinema contemporâneo vai além do discurso cinéfilo que busca retroceder às origens do *slow cinema* presentes no cinema moderno de autor. Para o pesquisador, o plano longo atravessa diferentes meios na contemporaneidade, estando presente em diversos lugares da cultura visual. Podemos observar a concretização disso no fato de muitos dos cineastas supracitados, incluindo Serra, terem desenvolvido instalações em museus e galerias de arte. Nesse contexto, Koepnick destaca a importância do cinema estrutural, que já na década de 60 propunha novos acordos de espectadorialidade. Enquanto os filmes de Antonioni e Tarkovski não passavam dos limites de duração usuais para um longa-metragem exibido em sala de cinema — entre uma e duas horas e meia —, apoiando-se no “acordo silencioso de que os espectadores dedicariam a sua atenção indivisa ao produto projetado” (KOEPNICK, 2017, p. 35), os experimentos de Warhol com *Sleep* (1964) e *Empire* (1964) — com respectivamente 5 horas e 20 minutos e 8 horas e 5 minutos — colocavam esse modo de recepção em questão.

Se excluirmos algumas exceções, como *O tango de Satã* (1994) de Béla Tarr, que possui quase 8 horas de duração, e *Morte na terra de Encantos* (2007) de Lav Diaz, com cerca de 9 horas no total, o cinema contemporâneo aqui em questão não experimenta com a duração total dos filmes tanto quanto radicaliza na sua escolha da duração dos planos. Mas, ainda assim, há o procedimento semelhante de se usar hiperbolicamente o plano longo, que promove um olhar literal sobre a imagem. Podemos pensar na última cena de *Vive l'amour* (1994), no qual a atriz Yang Kuei-Mei, enquadrada num plano médio e depois num primeiro plano, chora exageradamente na plateia vazia de um teatro de arena durante cerca de 5 minutos. Não há acontecimentos anteriores que expliquem o porquê das lágrimas naquele momento, nem comoção dramática que nos faça ter vontade de chorar junto da personagem. Tsai explicita a fisicalidade do choro, o rosto que se enruga, as lágrimas que caem, os fluidos que escorrem pela boca e nariz.

Contudo, cremos que haja uma diferença entre o cinema contemporâneo e a sua herança estrutural, que já havia sido destacada por Margulies em relação ao cinema de Akerman. O cinema estrutural atua dentro de uma neutralidade, ou, no caso de Warhol, com indiferença em relação àquilo que é filmado. O neorealismo possuía um projeto metonímico e humanista. Warhol, ao contrário, visava descentrar o humano com a literalidade levada ao extremo. Já “Akerman prova como um corpo pode pulsar dentro e fora da personagem (por meio de um tipo de percepção oscilante tornada possível pela representação literal) e ainda assim promover o desenvolvimento de uma narrativa” (MARGULIES, 2016, p. 104). Dessa forma, a perspectiva de Margulies é, ao nosso ver, bastante aprimorada, pois não submete a obra da artista que estuda a um formalismo que defende a sensorialidade como único fim, nem a uma hermenêutica preocupada apenas com significados. Esse lugar híbrido, entre cinema moderno e de vanguarda, no qual a pesquisadora coloca Akerman condiz com a percepção que temos dos filmes contemporâneos aqui estudados.

A longa duração nos filmes de Serra: dispositivos de filmagem singulares, novas formas de atuação

A partir das discussões realizadas acima, vamos analisar com maior profundidade o plano de longa duração na obra de Serra. A primeira observação a ser feita é em relação à postura do cineasta ao filmar. A metodologia de Serra parece se inspirar na de Warhol e, por isso, o plano de longa duração se coloca como um dispositivo fundamental. Contudo, a existência, mesmo diluída, de uma narrativa e o interesse de Serra pela figura humana — as grandes figuras

abordadas em seu cinema se transformam em personagens conceituais que fazem pensar sobre questões existenciais como a relação que os indivíduos têm com a morte —, afastam a obra do catalão da literalidade extrema do artista americano. Portanto, iremos apontar aqui alguns procedimentos semelhantes, mas que não produzem os mesmos efeitos. Serra, como já relatamos, tenta transportar o caos presente no amadorismo de seu primeiro trabalho, *Crespià*, para os outros filmes. Assim como os artistas do cinema estrutural, Serra monta uma organização formal simples e concebida previamente: duas ou mais câmeras, sobre as quais ele pouco interfere, no sentido de escolher os enquadramentos, e que não devem parar de filmar. O plano de filmagem consiste em adiar ao máximo os cortes dos *takes*, mantendo um registro saturado do tempo presente que, posteriormente, é fragmentado (ou não) na montagem.

No documentário *Waiting for Sancho* (2008), *making-off* de *O canto dos pássaros* realizado por Mark Peranson, podemos ver diferentes exemplos de como o realizador, emulando Warhol, procura se mostrar indiferente àquilo que é filmado. A cena de abertura já demonstra uma intenção de abstenção do diretor. Vemos uma equipe de filmagem andando por uma montanha com o solo marrom, coberto de pedregulhos e cascalhos. O deslocamento não é fácil por conta da característica íngreme do terreno. Quase todos vestem chapéus e óculos por conta da forte luz do Sol. Eles filmam de longe os atores que interpretam os Reis Magos, cobertos por panos e com coroas no topo das cabeças, que perambulam. A equipe de filmagem é pequena: duas pessoas operam a câmera, outros três captam o som, mais alguns observam a cena, provavelmente produtores e assistentes. De início, não sabemos muito bem quem dirige esse filme. Não há uma figura que, de maneira assertiva, escolha os enquadramentos, reja os atores no espaço ou dê indicações de como executar determinadas ações. Após algum tempo, uma voz feminina comenta algo sobre a coroa de um dos personagens. Então, um homem sentado no chão próximo à lateral da câmera, que depois saberemos ser Serra, pega um *walkie talkie*, dá ordens e ri.

Há alguns poucos momentos do filme em que Peranson entrevista Serra, construindo a figura deste enquanto autor. Porém, diferentemente de *making-offs* que exaltam a mestria de grandes diretores — como *A.K.* (1985), documentário de Chris Marker que acompanha as filmagens de *Ran* (1985), de Akira Kurosawa, no qual vemos toda uma hierarquia de produção e respeito da equipe em relação ao cineasta japonês —, *Waiting for Sancho* se concentra em mostrar um artista que parece encarar seu próprio trabalho como algo banal. Em uma outra cena, em que está sendo filmada a sequência que ocorre no topo de uma montanha, Serra novamente não se posiciona próximo à câmera. Os atores conversam sentados. A uma certa distância, estão Serra e Montse, a produtora do filme, que abre uma garrafa de vinho com um saca-rolhas. Os

dois bebem e riem dos atores que ficam perdidos com as piadas que o cineasta fala ao *walkie-talkie*.

O registro ininterrupto permite que se capturem as aleatoriedades da atuação que esse dispositivo de confusão propositada dos atores visa produzir. Os “erros” de atuação, momentos em que percebemos que os atores não sabem como reagir ou hesitam em suas falas, poderiam ser retirados na montagem, mas são muitas vezes mantidos por Serra. Em *História da minha morte*, Vicenç Altaió, poeta e ator não-profissional, tinha muita dificuldade de decorar as suas falas, e podemos ver no filme momentos em que Casanova, ao discursar, faz pausas, sorrindo, e depois volta ao seu raciocínio. Por não conseguir repetir com exatidão o texto escrito, o ator transformava a sua fala em algo próprio. Enquanto para alguns artistas é importante a adesão integral aos diálogos roteirizados, controlando até mesmo entonações e ritmos de fala, Serra relata essa suposta falha de Altaió como algo positivo para seu trabalho.

Por outro lado, se é possível tratar os atores não-profissionais de seus filmes, que são seus amigos, com essa banalidade e ausência de seriedade que os desarma e os afasta da tentativa de representar, imaginamos que esse tipo de relação tenha sido menos presente com Léaud durante as filmagens de *A morte de Luís XIV*. Primeiramente, podemos perceber nos relatos de Serra sobre o ator e também a relação em público dos dois, nos debates em que Léaud esteve presente, que há uma grande admiração do cineasta por sua estrela, diferente da intimidade com o qual ele fala de Serrat ou Carbó, por exemplo. Porém, ainda que Serra aplicasse essa mesma estratégia com Léaud, a espontaneidade desejada pelo realizador talvez encontrasse mais entraves, já que o ator francês é um profissional de longa carreira. Uma tática de Serra para gerar um tipo de atuação mais automática e menos intelectual, é a criação de um cansaço físico. Este pode ser produzido antes das gravações. Para filmar o plano em que vemos os reis magos no topo da montanha, diante das nuvens, os atores tiveram que subir a pé um relevo íngreme. No *making-off*, vemos a dificuldade de Serrat para conseguir chegar à locação. O cansaço pode também se dar através das próprias filmagens, de maneira mais explícita nas sequências em que os atores executam ações físicas, como as longas caminhadas de *Honor de Cavalleria* e *O canto dos pássaros*.

Robert Bresson também se valia do cansaço dos seus atores, que ele chamava de modelos, como uma maneira de romper com o naturalismo mimético. Porém, diferentemente de Serra, ele alcançava o automatismo dos modelos a partir da repetição exaustiva dos planos, cujos enquadramentos — em grande parte primeiros planos —, falas e posturas eram muito bem arquitetados e rígidos. Os modelos deveriam obedecer mecanicamente às ordens do diretor, tornando-se, de acordo com o cineasta, “automáticos (tudo pesado, medido, cronometrado,

repetido dez, vinte vezes) e soltos no meio dos acontecimentos do seu filme, suas relações com as pessoas e os objetos em torno deles serão precisas, pois não foram pensadas” (BRESSION, 2005, p. 31). Já a equipe de Serra não para de filmar e os seus atores não repetem exatamente a mesma tomada, mudando-se constantemente os enquadramentos, as disposições dos corpos, os gestos e o que ocorre em termos narrativos na cena. Ao filmar Léaud e seus outros atores durante longos períodos de tempo, adotando uma postura de observação que se assemelha a uma perspectiva documental, cria-se a oportunidade de se capturar os momentos de desatenção ou de cansaço, nos quais podem se desenvolver os gestos inesperados. São duas maneiras diferentes de se filmar e que, conseqüentemente, definem modos distintos de montagem.

Por exemplo, Bresson, em uma das cenas iniciais de *Mouchette* (1967), nos mostra uma caça. A seqüência se inicia com o plano médio de uma floresta. Um homem, levemente agachado, corre por entre os arbustos levando uma espingarda nas costas. No plano seguinte, a câmera, em uma panorâmica, segue o deslocamento do homem. Galhos de árvores que estão em primeiro plano impedem que vejamos o corpo inteiro do personagem, que mais à frente do filme saberemos ser um policial. Há um corte para um primeiro plano que enquadra o rosto do policial do nariz até a testa. Vemos apenas um olho inteiramente, pois há folhas na frente do outro. Ele olha para o lado esquerdo do quadro. Um outro homem, o caçador, é filmado primeiramente de costas, num primeiro plano. Ele retira sua boina, onde esconde a armadilha. A câmera desce das costas para as mãos, acompanhando num *travelling* o caçador que caminha lentamente com o utensílio. Enquadrado da metade da cintura para baixo (seu rosto ainda não foi revelado), ele pega um galho para camuflar a armadilha, um anel de ferro que prende o pescoço da presa. Vemos novamente o plano do policial observando. O caçador anda um pouco mais, posiciona sua armação no chão e depois se afasta saindo do quadro pela direita. Intercalam-se planos da armadilha, do pássaro que se aproxima e do olhar do policial. Este segue com os olhos os movimentos da ave, que depois de presa começa a se debater, tentando escapar. O policial anda até o animal e o liberta. Então, vemos o olhar do caçador, que observa o ocorrido e depois sai pela esquerda do quadro. O caçador e o policial não são mostrados no mesmo plano em nenhum momento, sendo o contato com a ave caçada e depois libertada aquilo que une os dois no espaço-tempo. O espectador precisa recompor os fragmentos descontínuos para compreender o que se passa.

Podemos encontrar em Serra um exemplo, que já fora citado, mais explícito de decomposição da cena de maneira a perturbar a continuidade espaço temporal: a suposta batalha de Quixote contra o homem de armadura. Nessa cena o próprio som não está sincronizado com as imagens, o que soma às dissonâncias que o cineasta buscou criar. Entretanto, ao contrário do

que ocorre em *Mouchette*, não há nenhum tipo de contato, uma montagem háptica (DELEUZE, 1985) que une os espaços através do toque. Não temos como saber se há alguma relação espaço-temporal direta entre os dois, o que nos dá a sensação de que talvez não existisse nenhum cavaleiro para duelar com o fidalgo.



Figura 2: Imagens extraídas de *Honor de cavalleria*. Batalha sugerida entre Quixote e um cavaleiro de armadura. Não é possível definir se seria um delírio. Não há contato direto entre os dois. Sancho parece observar de um outro espaço.

Há uma descontinuidade presente também em *História da minha morte*, a partir da segunda metade do filme, que não se dá exatamente pela decomposição espacial, mas pela multiplicação de elipses e paralelos realizados pela montagem que dificultam a compreensão da narrativa. Quando Casanova chega na região da Transilvânia, é um dos únicos momentos em que ele e o Drácula se encontram no mesmo plano. O aventureiro italiano está esperando seu criado subir em uma pequena balsa de madeira para atravessar um rio. Está de noite e a pouca luz faz com

que a imagem fique granulada e com muitas áreas negras. O vampiro também embarca e cruza o rio.

Vemos a alternância entre as seduções de Casanova e Drácula, que são mostradas em planos longos, não havendo exatamente uma decomposição dos espaços. Porém, não sabemos o que ocorre entre uma cena e a outra. As vítimas, filhas do dono da casa onde Casanova está hospedado e que no final se tornam vampiras, são o ponto de contato entre os dois personagens. A primeira a ser abduzida pelo vampiro, interpretada por Montse Triola, vai e volta para casa. Compreendemos que a sua transformação se completa quando ela ostenta um pesado vestido negro e põe em prática o desejo de destruir sua família ao matar seu pai com chicotadas. Mais do que uma cena de agressão, essa imagem nos remete a um imaginário sadomasoquista, colocando o sexo como uma experiência de dissolução da subjetividade racional e da instituição familiar.

Em outra cena anterior a essa, Casanova masturba, por debaixo da camisola, uma das moças. A imagem é clara, raios de sol entram pelas janelas. Enquadrados de perfil em um plano americano, a mulher está sentada imóvel e inexpressiva numa cadeira e Casanova a seus pés. Quando ele desvela suas mãos, adornadas por diversos anéis grandes nos dedos, há sangue, um sinal da perda da virgindade da moça que também pode ser entendida como anúncio da sua morte. No plano seguinte, vemos a terceira jovem, que está sentada perto da beira de um morro ao entardecer, solicitar a ajuda do serviçal de Casanova, Pompeu, para descobrir o que está ocorrendo com a sua irmã. Depois disso, já de noite e nas sombras, em um enquadramento parecido com o qual Casanova toca a virgem, Drácula lambe o sangue que está na virilha da moça e ataca seu pescoço. Há um corte e vemos então, no centro do quadro, uma lebre morta pendurada por uma corda envolta pela escuridão.

Nas sequências finais, vemos a repetição de planos longos, muito escuros e com pouca definição. Em um deles não conseguimos, mesmo com o tempo estendido, identificar quem são os personagens presentes: vemos os rostos de Drácula com a primeira irmã e uma segunda mulher, que não conseguimos reconhecer se seria uma das outras jovens. A filha que chicoteia o pai ressurge com um vestido branco e espartilho marrom, diferente da roupa negra utilizada anteriormente. A virgem reaparece em um momento com o vestido preto. Ela morde o pescoço da terceira irmã, que não esboça nenhuma expressão de dor ou medo. Depois, ela está novamente na cadeira com a camisola. Intercalam-se a isso planos do rosto de Drácula, como testemunha da vampirização de todos os personagens. Em um deles, o vampiro segura uma taça com sangue. Ele observa atentamente o líquido, sente seu aroma profundamente e bebe vagarosamente, deixando o sangue escorrer por sua barba. Em uma explosão repentina de raiva,

arremessa a taça no chão. Então, vemos de um ponto mais distante, filmado por uma das outras duas câmeras simultâneas em um plano geral, o restante da cena. Quase todo o quadro está tomado pelas sombras negras da noite. Casanova está deitado no chão. Reconhecemos o personagem pela peruca e a roupa com babados. O seu corpo está quase todo na escuridão. A moça de quem tirou a virgindade está ajoelhada ao seu lado, sorrindo, enquanto Drácula, em pé, abre os braços, em uma postura de poder. Vemos novamente apenas o rosto do vampiro, que respira ofegante, sorri e depois grita. Podemos perceber melhor o corpo de Casanova no primeiro plano dele e a jovem. No último plano do filme, uma tomada de perfil bem próxima do rosto do nosso herói, Casanova, agora um morto-vivo, abre os olhos.



Figura 3: Imagens extraídas de *História da minha morte*. O jogo de sedução entre Casanova e Drácula. No fim, a morte do conquistador italiano. As trevas absorvem as luzes.

As descrições realizadas acima demonstram maneiras pelas quais Serra produz em *História da minha morte* uma narrativa elíptica e truncada, mas não realiza isso a partir da fragmentação espaço-temporal difusa e dos *faux raccords* que podemos encontrar nas obras de diretores modernos como Bresson e Godard. Ao mesmo tempo em que o espectador busca compreender o que está sendo narrado e ruminar sobre os significados que podem ser apreendidos, as sombras das imagens e os planos longos, que dão um ritmo lento e até mesmo desgastante para quem assiste, escondem os sentidos e despertam a possibilidade de se engajar corporealmente com o que é projetado na tela e habitar uma atmosfera soturna, decadentista e, talvez, amedrontadora.

Se por um lado, como ressaltamos no item anterior, *Honor de Cavalleria* e *História da minha morte* apresentam narrativas mais complexas, no sentido em que as elipses presentes e as indefinições das imagens dificultam a compreensão mais direta, por outro, em *O canto dos pássaros* e *A morte de Luís XIV*, encontramos um desenvolvimento menos opaco das histórias contadas. Em *O canto dos pássaros* podemos perceber uma estética mais próxima de uma hipérbole do realismo baziniano do que nos outros três filmes. Não apenas há a longa duração dos planos, como também há a profundidade de campo, na qual vemos os corpos se moverem de um ponto ao outro da imagem num único plano. Além disso, a fotografia em preto e branco e a textura da imagem lembram os filmes dos anos 40 e 50 exaltados pelo crítico francês, assim como o tema religioso pode remeter ao filme de Pasolini, *O evangelho segundo São Mateus* (1964), ou, junto do caráter burlesco ou cômico dos personagens, ao longa-metragem de Rossellini sobre São Francisco, *Francisco, arauto de Deus* (1950).

No filme de Serra, não há exatamente o *raccord* dos movimentos entre um plano e outro — se os reis magos saem pelo lado direito do quadro não entram necessariamente pelo esquerdo no seguinte — que assegurem ao espectador de que está acompanhando cronologicamente os caminhos pelos quais os reis magos percorrem. Não houve essa preocupação no momento da filmagem e posteriormente na montagem, pois a intenção do diretor era exatamente mostrar que os personagens não sabiam para onde estavam indo, que sua viagem não era uma linha reta, mas cheia de desvios e errâncias. No plano de 8 minutos, eles andam em uma direção, mas voltam, como se tivessem errado o percurso. Em uma sequência que se passa durante a noite, com imagens escuras nas quais vemos apenas as silhuetas dos corpos, os reis magos procuram a estrela que os guia, demorando a encontrá-la.

Apesar disso, há a coerência entre as paisagens mostradas, o que pode indicar a existência, em alguma medida, de uma continuidade espaço-temporal. O filme se inicia com o plano de um dos reis magos de costas, no alto de um relevo, observando a paisagem rochosa e com pouca

vegetação. Depois disso, há um primeiro plano desse mesmo personagem cobrindo parte de seu rosto com a pele de animal que faz parte de sua capa. Escutamos o som de um vento forte, que balança a pele das vestes e o cabelo do homem. Vemos diversos planos dos reis magos nessa geografia mais gélida até que o tipo de paisagem mude para uma praia com a água escura e o céu nublado. Nesse plano, vemos a violência das ondas que se chocam contra as rochas. Então, inicia-se a sequência filmada dentro da água, em *contra-plongée*, na qual os reis magos nadam. Podemos ver o casco de um barco, que nos permite entender que os reis magos atravessaram o mar. A partir de então, eles adentram um deserto ensolarado. Há muitos planos dos atores se locomovendo com dificuldade pela areia. Após isso, quando eles estão chegando na região onde Jesus se encontra — que já havia sido mostrada no início do filme no momento em que o Anjo anuncia o nascimento de Cristo — vemos uma paisagem árida e quente, mas com uma vegetação seca e solo rochoso. No fim, depois de terem completado a sua missão, os reis magos passam por uma floresta densa, onde se separam.

Apesar da errância presente em *O canto dos pássaros*, há uma simplicidade narrativa: os reis magos saem em busca de Jesus e para isso atravessam longas distâncias. No início, não há uma explicitação da situação até a anunciação do anjo, nem se narra quem são nem de onde vieram os três personagens principais. Porém, algumas lacunas podem ser facilmente preenchidas pelo espectador, que muito provavelmente conhece a história do nascimento de Jesus. Em *Honor de Cavalleria*, por outro lado, não há uma situação posta que guie a narrativa, porém esta é, ainda assim, menos opaca que a de *História da minha morte*. Serra se concentra nos intervalos das grandes ações empreendidas por seus personagens: o simples ato de caminhar é tão importante quanto glorificar o filho de Deus; a preparação para uma batalha é mais relevante do que mostrar a aventura em si. Dessa maneira, os filmes, especialmente os dois primeiros, dependem em parte do conhecimento, vago ou aprofundado, dos espectadores sobre os personagens que ele aborda.

No entanto, essa necessidade não é condicionada por fins interpretativos, colocando-se mais como um modo de liberar o olhar da representação. Em *O canto dos pássaros* os planos são, em termos quantitativos, radicalmente longos. Contudo, a percepção de uma duração estendida por parte do espectador não é fruto direto dessa característica, e sim por conta da sua conjugação com uma simplificação narrativa, que, por sua vez, desdramatiza a encenação. A caminhada se explica dentro de um espaço ficcional, e, mesmo que seja errática em certos momentos, sabemos qual é o objetivo narrativo que a impulsiona e até mesmo que esse será alcançado. Também podemos refletir sobre o que a caminhada pode expressar, a peregrinação como um ato ascético, ou, numa perspectiva inspirada pelo Francisco de Rossellini, a exaltação

da simplicidade e da própria materialidade das coisas como uma presença divina. Ao mesmo tempo, a repetição desse gesto e a longa duração intensificam a qualidade física do ato, convidando o espectador a uma percepção literal dos acontecimentos mostrados.

O último ponto a ser desenvolvido neste capítulo se concentra em uma análise de *A morte de Luís XIV*. Temos a percepção de que este filme apresenta algumas diferenças no modo de encenação em relação aos trabalhos anteriores do cineasta. Primeiramente, encontramos uma quantidade maior de dados narrativos e a possível aproximação de uma estrutura mais clássica, fundamentada por relações de causalidade. Apresenta-se de início uma situação, a doença que ameaça a vida do rei, diante da qual ações devem ser tomadas. Vemos as tentativas dos médicos de curar o monarca, para que a sua situação inicial se modifique. Contudo, exclui-se a possibilidade de um suspense: o título do próprio filme nos informa que os médicos falham e, ao contrário do que é usual no cinema narrativo clássico, no fim a montagem não escala para uma velocidade maior, possuindo um ritmo mais lento e anti-climático. Há ainda menos lacunas e elipses temporais que em *O canto dos pássaros*, assim como o espaço do filme se centra em um único cenário: os aposentos reais. O espectador consegue compreender sem dificuldades os acontecimentos que se desenrolam.

O dispositivo de filmagem com três câmeras simultâneas se faz mais notável em *A morte de Luís XIV* do que no filme anterior do cineasta. O longa-metragem parece ser mais fragmentado, no sentido de ter um número maior de planos, do que *Honor de Cavalleria* ou *História da minha morte*, algo que se confirma na queda da duração média dos planos. Isso decorre da presença mais enfática de planos dos rostos dos atores, o que impede que vejamos integralmente as ações de todos os personagens presentes em cena. Apesar disso, nossa compreensão não é dificultada porque os acontecimentos que se desenrolam fora de quadro são mínimos, muitas vezes silenciosos e sem grande constituição dramática: a atuação é marcada pela pouca movimentação dos corpos e a contenção da gesticulação. Além disso, as sequências são montadas mantendo o respeito às regras de continuidade espacial, e em quase todas as cenas há planos mais abertos, que nos dão uma disposição dos corpos no espaço. No artigo supracitado sobre a continuidade intensificada, Bordwell destaca o uso cada vez mais frequente no cinema comercial americano de múltiplas câmeras simultâneas. Esse dispositivo, que costumava ser utilizado apenas em cenas complexas — como as grandes lutas e guerras dos filmes de Kurosawa — ou em programas de televisão, tem o objetivo de manter a continuidade espacial em um contexto cada vez maior de fragmentação e aceleração da montagem. Serra também o utiliza dentro de uma arquitetura que respeita a integridade espacial, sem inversões de eixo ou outros procedimentos que o tornem descontínuo. No entanto, no caso de Serra, o que

ocorre em cena não é planejado de antemão, e os posicionamentos das câmeras podem mudar de uma tomada para a outra, o que dá ao montador a possibilidade de organizar as sequências de diferentes maneiras.

Apesar dessa fragmentação mais perceptível e uma quantidade maior de acontecimentos dramáticos — as diferentes visitas da corte palaciana ao rei, a solicitação de que ele decida sobre questões estatais como a liberação de dinheiro para obras, as discussões entre os médicos, a aparente melhora da doença com o remédio do charlatão, a piora do estado de saúde, o luto artificial do séquito — a montagem não busca a intensificação do drama. Os primeiros planos não mostram reações emotivas dos personagens diante da dor do rei, nem o medo de que a morte se apodere de seu corpo. Os médicos não se desesperam em nenhum momento, mantendo uma atuação minimalista e austera, que lembram os modelos bressonianos. Mais do que mostrar a reação dos personagens diante da situação, Serra transforma-as em testemunhas silenciosas, que observam ao rei, com sua peruca enorme e exagerada, como um pássaro em uma gaiola ou um ator num palco. Os rostos, como veremos no capítulo seguinte, não participam de uma dramaturgia da ação em que a função do rosto seria reforçar os sentidos criados por uma montagem orgânica. No final do filme, os planos parecem ser mais longos: os médicos não sabem mais o que fazer para salvar o Rei Sol, havendo menos ações que deem prosseguimento à narrativa. Vemos um Luís XIV quase morto, pálido e imóvel.





Figura 4: Imagens extraídas de *A morte de Luís XIV*. O primeiro plano enquadra de perfil o rei, mostrando o espaço integralmente. Primeiros planos dos rostos. Os olhares se dirigem para a mesma direção, mantendo a continuidade. Examinam o monarca, que é sempre o centro dos olhares, uma imagem centrípeta.

A partir das análises acima, pudemos observar de que maneiras Serra estrutura seus filmes a partir dos planos de longa duração, um elemento comum a diversos cineastas contemporâneos. O dispositivo de filmagem simultânea é algo singular de seu trabalho. Esse procedimento o permite submeter os corpos dos atores a durações mais ampliadas, registrando como eles configuram a sua atuação a partir de um cansaço imposto pelo tempo. Faz parte também desse dispositivo diminuir o número de diárias de filmagem para produzir de maneira mais concentrada e automática uma quantidade maior de imagens que depois passarão por um longo período de montagem. Esta, apesar de não recompor de maneira complexa e intrincada o espaço-tempo na grande parte dos casos, não segue preceitos dramáticos, o que explicita os planos longos. A duração, portanto, é sentida pelo espectador menos por conta da extensão simplesmente numérica dos planos do que pela disjunção entre tempo e drama, o que expande a percepção para além da interpretação de significados.

3. Da paisagem ao rosto: entre realismo e artifício

No capítulo anterior, focamos no uso do plano de longa duração como procedimento estruturante das obras de Serra, característica comum a diferentes cineastas contemporâneos. Refletimos sobre como a modulação temporal se relaciona com a narrativa, analisando de que maneira as continuidades e fragmentações espaço-temporais se configuram nos filmes do artista catalão. Tanto nas narrativas mais transparentes quanto nas mais opacas, a distensão entre ação dramática e a duração das tomadas produz um modo de recepção que se fundamenta na literalidade da imagem. Nesse contexto, significado e presença seguem numa tensão constante, mas sem que ocorra a anulação de um dos dois elementos: ao mesmo tempo em que podemos interpretar os sentidos construídos, a exaltação, a partir da duração, da fisicalidade dos corpos e espaços mostrados, rarefazem a narrativa e propõem uma experiência calcada na sensorialidade.

Muitas dessas questões ainda serão recolocadas neste e no capítulo seguinte. Contudo, neste momento, partiremos de constatações muito diretas acerca dos filmes no que dizem respeito a um princípio constitutivo da filmagem: a escolha do enquadramento. Em *Honor de Cavalleria* há a alternância evidente entre planos mais fechados, que no geral enquadram os rostos dos dois personagens, e planos mais abertos, que mostram os corpos na paisagem. Como destacamos anteriormente, foram utilizadas duas câmeras simultâneas durante as filmagens desse trabalho e a montagem nos permite perceber esse dispositivo ao intercalar repetidas vezes primeiros planos e planos gerais de uma mesma cena.

No filme seguinte, *O canto dos pássaros*, também foram utilizadas duas câmeras que filmavam sincronicamente. No entanto, esse mecanismo é menos patente, pois na montagem houve a escolha mais evidente de se montar as cenas em tomadas únicas, filmadas de uma longa distância e com ampla profundidade de campo. Não temos como saber se foi mantido o jogo entre primeiros planos e planos gerais que havia no momento da filmagem da obra anterior, pois houve a predileção pelo plano geral que permita mostrar o deslocamento das figuras pela paisagem.

Já em *História da minha morte*, Serra empregou pela primeira vez um sistema de três câmeras sincrônicas. Também é importante destacar que o cineasta optou por uma proporção da tela mais larga, o que permitiu que mais objetos fossem enquadrados no eixo horizontal do quadro. É menos brusca a mudança entre planos abertos e fechados como ocorrera em *Honor*, assim como há menos planos gerais tão amplos quanto os de *O canto*. Isso ocorre porque, diferentemente de seus antecessores, grande parte do filme ocorre em espaços fechados, como

o palácio onde se passa o início do longa-metragem. Nessa primeira parte, que ocupa cerca de um terço do filme, observamos a presença recorrente de planos médios ou americanos, que são conjugados com primeiros planos dos rostos. Em uma cena, por exemplo, Casanova conversa com Mike, poeta que também está hospedado no casarão. Mike, artista melancólico, faz perguntas sobre a relação do conquistador com as mulheres. Alterna-se o enquadramento mais aberto do espaço, no qual Casanova está em pé enquadrado do joelho para cima, com planos fechados nos rostos dos dois atores. No enquadramento médio, podemos ver os itens que estão sobre a mesa de jantar, como um ganso morto e um pavão empalhado, os quadros nas paredes, a janela por onde entra uma luz crepuscular, elementos que nos dão a disposição do espaço ao mesmo tempo em que podemos ver a figura humana de perto. Já na segunda metade, quando há mais cenas em espaços abertos, são incluídos mais planos gerais. Podemos ver, em um plano, Casanova com seu empregado e as jovens mulheres debaixo de uma árvore no entardecer filmados de uma grande distância.



Figura 5: Imagens extraídas de *História da minha morte*. Imagens do lado esquerdo - (a), (b) e (c) - correspondem a *frames* da cena em que Casanova conversa com o poeta, dentro do palácio suíço. Com a locação interna, podemos perceber melhor o jogo de três câmeras utilizado pelo cineasta, que respeitam o eixo de 180 graus, mantendo-se as regras de continuidade. As imagens do lado direito - (d), (e) e (f) - foram retiradas de diferentes momentos do filme. Na segunda parte do filme, há a maior presença de planos gerais e locações externas.

Por fim, em *A morte de Luís XIV*, é mantida a aplicação do dispositivo de três câmeras simultâneas assim como a proporção mais larga da tela. No entanto, os planos abertos são quase inexistentes. Há muitos planos médios ou americanos e uma multiplicação de primeiros planos dos rostos. Os planos médios nos permitem ver as ações que ocorrem, como os exames que os médicos realizam, as visitas da corte ao rei, ou a assistência dos valetes, que lhe servem comida e água. Os primeiros planos nos mostram os olhares que se lançam sobre o corpo do rei, mas também são utilizados como plano e contraplano nos constantes diálogos entre Fagon, o médico oficial do monarca, e Blouin, seu valete. Assinalamos anteriormente que a estrutura narrativa do filme se aproximava de uma composição mais clássica, e a construção do espaço nessa escolha de enquadramentos também segue nessa direção. No entanto, como será visto nos tópicos a seguir, apesar da continuidade espaço-temporal e o encadeamento de algumas ações por relações de causalidade (os médicos de Paris, por exemplo, são chamados por conta da piora do quadro de saúde do rei), em *A morte de Luís XIV* há procedimentos de desdramatização, centrados especialmente no modo de atuação e de mostrar os rostos, que rompem com uma encenação clássica.

Com essas breves descrições, é possível organizar a obra de Serra em diferentes disposições. Podemos ver *O canto dos pássaros* e a *A morte de Luís XIV* como trabalhos extremamente opostos: enquanto o primeiro se desenrola ao ar-livre, com a presença enfática de grandes paisagens enquadradas por planos gerais, nos quais a figura humana se apequena, e a utilização da iluminação natural das locações, o segundo, excluindo-se as cenas de abertura e da autópsia, acontece inteiramente num único espaço fechado, cujo cenário é uma reconstituição artificial do leito real, filmado por enquadramentos médios e fechados que se centram nos rostos dos atores.

Honor de Cavalleria e *História da minha morte* se assemelham na amplitude dos enquadramentos, que vão de planos gerais bem abertos a primeiros planos muito próximos dos rostos dos atores. Por outro lado, no primeiro percebe-se um contraste maior entre os planos, operando-se cortes diretos de um grande plano aberto para um enquadramento fechado, algo que se torna menos no comum no segundo, que, de acordo com o exemplo supracitado, utiliza com maior frequência planos médios, realizando essa alternância de maneira menos brusca. O primeiro longa-metragem do cineasta também se destaca pelo uso de enquadramentos mais oblíquos — há muitos *contra-plongées* — e pela mobilidade da câmera, que se movimenta sobre seu eixo ou carregada pelas mãos do cinegrafista. Nos outros filmes, Serra não exclui os movimentos de câmera, mas estes se tornam escassos e pouco evidentes, havendo algumas leves panorâmicas que reenquadram a ação, mas nunca uma câmera trêmula na mão. Nessa

perspectiva, *História da minha morte* pode se apresentar como uma obra de transição: há tanto a presença da paisagem, princípio importante para os dois primeiros filmes, quanto de espaços fechados, especialmente o palácio, o tipo de cenário que constitui *A morte de Luís XIV*, fazendo com que os enquadramentos variem de acordo com essas locações.

O uso do plano de longa-duração junto da profundidade de campo em *O canto dos pássaros*, assim como as similaridades com o filme de Rossellini, suscitam, como já fora sublinhado, uma marcada relação com o tipo de realismo emergente na década de 1940 defendido por Bazin. As ações se desenvolvem integralmente em uma duração “real”, não fragmentada, havendo uma multiplicação de “tempos mortos”. Em minha monografia indiquei que nesse filme Serra utiliza um dispositivo cujo princípio é realizar o encontro dos corpos dos atores com uma determinada paisagem e, assim, filmar a interação entre esses dois elementos com o intuito de se produzir imagens inesperadas e gestos imprevistos. As forças da natureza, nesse sentido, apresentam-se como agentes do real entendido como a própria ambiguidade das coisas e acontecimentos do mundo, base do realismo baziniano. Elas impedem que se produzam sentidos já dados, retira essas figuras icônicas da história ocidental de seus clichês. Em *Honor de Cavalleria* utiliza-se o mesmo dispositivo e a câmera — próxima ao chão, movendo-se junto do vento que balança o capim alto dos campos espanhóis — parece querer se misturar a uma paisagem que observa de forma neutra aqueles corpos.

Tal dispositivo é perturbado em *História da minha morte*. Um primeiro apontamento que pode ser feito é que nesse filme há a presença maior de um roteiro prévio, mesmo que frouxo e aberto às improvisações. Isso pode ser notado menos pelo aumento no número de diálogos do que nos encadeamentos dos acontecimentos narrativos. Inicialmente, Casanova se diverte em seu palácio e então decide se aventurar no leste europeu. Vemos parte desse deslocamento e também o primeiro encontro com Drácula. O conquistador italiano seduz as moças, enquanto seu empregado, Pompeu, afeiçoa-se por uma delas. Ao mesmo tempo, a filha mais velha, interpretada por Montse Triola, trama junto do vampiro a destruição de sua família. No fim, todos são subjugados ao poder do monstro. Diferentemente, em *Honor de Cavalleria* e, especialmente, em *O canto dos pássaros*, há uma repetição das situações: os atores repetem diversas vezes o ato de caminhar ou de repousar. Já em *A morte de Luís XIV* não apenas há mais ações dramáticas, como em *História da minha morte*, como também elas possuem um sequenciamento mais causal.

Outro elemento que perturba o dispositivo dos dois primeiros filmes é a menor presença da paisagem, espaço de abertura para o real. Em *Liberté*, filme que não será analisado aqui, Serra parece apostar na paisagem como espaço do artifício, uma possibilidade que já pode ser vista

nos trabalhos nesta dissertação. Em *A morte de Luís XIV* a paisagem é mostrada como um elemento externo e inacessível: a paisagem aparece primeiramente como algo distante, em um plano em que vemos parte do jardim de Versalhes na primeira cena do filme. Depois, O rei olha em direção à janela de seu quarto ao escutar os tambores e oboés tocados no dia de São Luís, e a paisagem é vista, novamente, de maneira longínqua e por detrás de grades. Ela indica não algo que age sobre o presente de Luís XIV, mas é uma imagem do passado, das suas aventuras de guerra suscitadas pelo som de canhões e gritos inseridos nesse momento.

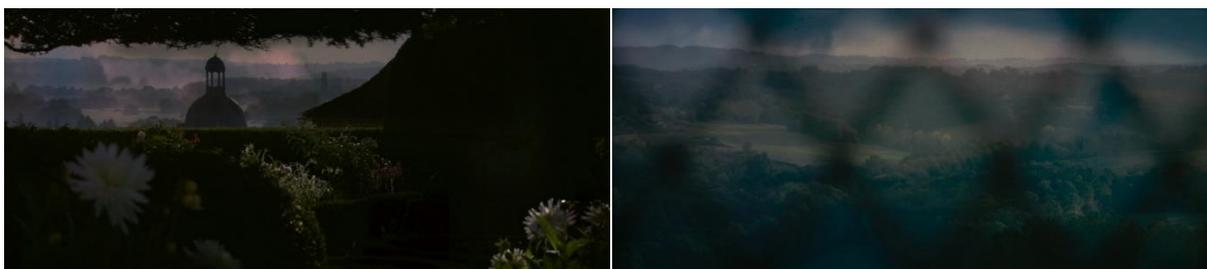


Figura 6: Imagens extraídas de *A morte de Luís XIV*. Do lado esquerdo, o jardim que aparece na abertura do filme. À direita, a paisagem vista através de grades no Dia de São Luís.

Diante dos apontamentos realizados acima, neste capítulo é investigada uma questão que cremos ser central na obra de Serra: a sua relação inicial com uma estética realista e a explicitação, ao longo do desenvolvimento de sua obra, de uma dimensão artificiosa em seu trabalho. No início, retomam-se certas bases do pensamento de Bazin sobre a ontologia da imagem cinematográfica, que, como será visto, propõe uma fenomenologia do cinema que, de acordo com De Luca (2014) e Bezerra (2019), é reconfigurada no contexto contemporâneo. Essa fenomenologia defende, através do cinema, uma nova postura diante do mundo, em que se constitua a relação mais direta com as coisas. Desse modo, a imagem cinematográfica aciona outros modos de experiência, menos mediados pelo intelecto — que separa sujeitos e objetos —, colocando a sensorialidade em primeiro plano na defesa daquilo que é ambíguo e intempestivo. A aposta nos sentidos sensíveis objetiva a abertura de possibilidades de pensar para além dos sentidos lógicos. A paisagem, para Serra, configura-se então como o lugar do novo e do imprevisível, e por isso, analisamos os planos gerais de seus filmes nos quais os corpos se encontram à deriva em espaços abertos, cujas forças, incontroláveis, agem sobre a filmagem como um todo.

Posteriormente, examinamos o reaparecimento acentuado do rosto nos trabalhos do cineasta, pensando como esse elemento fora utilizado ao longo da história do cinema, tanto nos primeiros planos de Eisenstein — em que vemos rostos genéricos de tipos sociais — quanto veículo transparente da comunicação e identificação com o espectador, ou, ainda, superfície

opaca, distorcida ou anti-realista. Se primeiramente realizamos a distinção entre paisagem e rosto, ao analisarmos os filmes e percorrermos estudos que pensem os dois conceitos, identificamos, na realidade, que ambos possuem proximidades expressivas. Com isso, um rosto pode ser visto como paisagem, ao mesmo tempo em que a paisagem pode ter traços de rostidade.

A paisagem como abertura

Está anoitecendo. O Quixote recolhe partes de sua armadura que estão espalhadas pelo chão. De longe, na altura do capim alto, a câmera observa o herói. Sancho está sentado no chão, mas tem o seu descanso atrapalhado pelo fidalgo, que lhe solicita folhas de louro para fazer uma coroa. O homem gorducho se levanta e anda perto das árvores que estão ao fundo. Quixote se deita com o tronco erguido apoiado num dos braços. Ele olha para o céu. Sancho prepara seu pedido. Então, os dois caminham em círculos por aquele espaço. A cada plano, a imagem escurece até o plano de vermos apenas as silhuetas dos atores. Em pé, próximos de uma árvore, estão o cavaleiro e o donzel. Podemos ver sobre a cabeça do Quixote a coroa.

Agora amanhece. Sancho veste em Quixote a sua armadura. A câmera, em *contra-plongée*, filma de perto essa ação. O fidalgo, com a coroa de louros, possui um semblante sério que dirige a seu escudeiro. O cavaleiro pergunta ao criado se ele ainda está dormindo e lhe diz que roncou muito durante a noite. A câmera percorre o corpo magro do ator, acompanhando as mãos de Sancho, que, atrapalhado, tenta colocar a alça da espada em seu mestre. Nesses movimentos, conseguimos ver parte da cabeça do cavalo do Quixote, que está ao lado de seu dono e se destaca pela sua cor branca muito intensa devido à luz natural que a filmadora digital de baixa qualidade tem dificuldade em controlar. Os dois homens então partem em busca de aventura. Caminham acompanhados de seus bichos, um corcel e um asno. O Quixote para por um instante e olha para frente. Aponta em direção ao céu, um gesto que se repetirá não apenas nesse filme, mas também em *O canto dos pássaros*. Vemos, no plano seguinte, a campina por onde os personagens andam. Ao fundo, nasce o Sol, com um tom alaranjado muito vívido, por detrás de algumas árvores.

O dia nasceu completamente. Uma luz muito forte irradia sobre os atores e a paisagem. A imagem adquire um tom amarelado e saturado que nos faz sentir o calor daquele momento. Por entre a relva, enfeitada por pequenas flores amarelas, vemos os personagens se deslocarem. Depois de sucessivos planos nos quais Quixote e Sancho caminham, eles param para descansar. Acariciam os animais e sentam-se no chão. Em seguida, a luz do sol está menos intensa, anunciando o entardecer. Em diferentes planos gerais, vemos os atores de pé. Sancho apoia-se

numa lança, olha diversas vezes para o chão, demonstrando tédio, desatenção ou cansaço. O Quixote segura sua espada. Observa concentrado o espaço, a espera de que algo aconteça. A luz vai se tornando cada vez mais crepuscular até, novamente, adentrarmos a escuridão que torna possível ver apenas os contornos dos corpos.



Figura 7: Imagens extraídas de *Honor de Cavalleria*. Sequência inicial do filme. A ação é rarefeita, vemos apenas pequenos acontecimentos. Repetição do anoitecer nos dá a sensação de que essa é uma rotina que se repete. O dia a dia guiado pelo tempo da natureza.

As imagens descritas acima fazem parte da primeira sequência de cenas de *Honor de Cavalleria*. Ao longo de cerca de 20 minutos, acompanhamos esses micro-acontecimentos que habitam uma duração do cotidiano marcada por forças da natureza, o nascer e o pôr do sol. O tempo de filme dedicado a essa abertura e à extensão dos planos nos quais nada acontece indicam que o que assistimos não é organizado necessariamente de maneira cronológica, no sentido em que um dia se seguiria logo após o outro, mas mostra instantes quaisquer da narrativa e que esses episódios se repetem, com diferenças, diariamente na vida dos personagens. De

acordo com os relatos de Serra, a filmagem dessas cenas não tinha uma programação prévia. Assim como Quixote e Sancho em busca de aventura, Serra e sua equipe acordavam de manhã cedo e iniciavam assim que possível as rodagens. A repetição se coloca nesse contexto não apenas como evento diegético, mas também como parte do dispositivo criado pelo cineasta. As decisões do diretor, os enquadramentos escolhidos pelos cinegrafistas, os corpos dos atores, que efetuam gestos inimitáveis, são condicionados por esse cotidiano insistente de uma “natureza”. A repetição é, portanto, um recurso gerador da diferença.

São importantes os planos gerais, que nos dão a dimensão espacial do lugar onde os corpos habitam e tornam perceptível a ação do espaço sobre os atores. A profundidade de campo nos permite ver os deslocamentos dos personagens integralmente. De acordo com o que expusemos no capítulo anterior, Bazin foi um dos primeiros pensadores a atentar para uma nova forma de narrativa visual — o plano-sequência baseado na profundidade de campo e a duração real das ações — que se formava na década de 40. Havíamos dado maior atenção à “evolução” dos procedimentos estilísticos que o crítico apontara e como esses são reconfigurados num cenário contemporâneo. Nesse momento, queremos nos debruçar sobre outra dimensão importante que atravessa os escritos de Bazin, na qual o plano de longa duração e a profundidade espacial estão implicados. Esses elementos tornariam explícitas características realistas da imagem cinematográfica que estão presentes em sua própria ontologia.

No conhecido texto *Ontologia da imagem fotográfica* ([1945] 2014), Bazin argumenta que a fotografia e o cinema seriam evoluções do realismo plástico, que se desenvolveu no ocidente desde o Renascimento. O crítico pensa em termos evolutivos porque, ao seu ver, o realismo seria o princípio gerador da arte, um desejo primordial de eternizar aquilo que é efêmero. As duas novas artes do século XIX deram um passo além da perspectiva renascentista pois o realismo de suas imagens provém de um registro automático e indiciático: “a objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em qualquer obra pictórica” (BAZIN, 2014, p. 32). O cinema ultrapassou a fotografia ao tornar real também a duração das imagens. Um ponto fundamental desse realismo, destacado no exemplo desenvolvido pelo autor na abertura do texto acerca do embalsamento das múmias, é o fato de que algo se torna perene pela imagem, isto é, o entendimento de que se deve “salvar o ser pela aparência” (BAZIN, 2014, p. 28).

Portanto, a defesa de Bazin se dá fora de um regime metafísico que opõe o sensível ao inteligível. A ontologia baziniana propõe, em última instância, uma fenomenologia. A potência da semelhança automática da imagem fotográfica reside “na revelação do real” (BAZIN, 2014, p. 33), um real sem conceitos *a priori* e que nos mostra um mundo que guarda um mistério

primordial. Em *O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação* ([1948] 2014), o crítico francês indica que o movimento neorrealista se fundamenta em um humanismo revolucionário, porque trata da realidade de modo concreto, por um olhar “neutro” que não julga, e sim que nos lembra que

“[...] antes de ser condenável, o mundo é simplesmente mundo [...] os personagens existem com uma verdade perturbadora. Nenhum deles é reduzido ao estado de coisa ou de símbolo, o que permitiria odiá-los confortavelmente, sem ter que ultrapassar, de antemão, o equívoco de sua humanidade” (BAZIN, 2014, p. 286).

Bazin destaca o fato de que todo realismo é sempre estético. O artista é quem dará forma ao seu trabalho de modo a ativar a percepção do espectador para a existência da ambiguidade inerente ao mundo. É nesse contexto que o crítico exalta o uso da profundidade de campo e a duração integral das ações em um plano de longa duração:

“Welles restituiu à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: sua continuidade. A decupagem clássica, decorrente de Griffith, decompunha a realidade em planos sucessivos, que não eram senão uma sequência de pontos de vista, lógicos ou subjetivos, sobre o acontecimento” (BAZIN, 2014, p. 293).

Serra radicaliza esse não-julgamento ao dissolver o drama e submeter os corpos a uma duração estendida, buscando observar de forma impessoal os acontecimentos imprevistos. O cineasta, ao filmar por longos períodos de tempo, tem como finalidade captar encontros fortuitos. Em *Honor de Cavalleria* a câmera parece se esconder por entre a relva. Em muitas das imagens vemos plantas em primeiro plano, enquanto os atores realizam suas ações ao fundo. Porém, essa câmera não parece se comportar como um animal que assiste a sua presa ou um humano que observa. Ela se move, em certos momentos, quase no ritmo do vento que sopra sobre a mata, vigia silenciosamente os personagens, instituindo um olhar impessoal que funde câmera e natureza. A recusa de Serra em relação ao uso do *video assist*, assim como o caos que ele busca instalar no *set* de filmagem e o cansaço provocado nos atores pela longa duração das tomadas, são estratégias para automatizar o processo de criação e evitar que as imagens sejam completamente subjugadas ao intelecto do diretor — um modo de se distanciar de si. A autonomia dos cinegrafistas possibilita que haja dentro do mesmo filme diferentes perspectivas, e a montagem, ao não ser condicionada pela análise da ação dramática, consegue manter essa multiplicidade do olhar.

A premissa baziniana, encontrada nos filmes analisados, de que o cinema realista nos permite sentir a ambiguidade própria do mundo, e que se expressa, a nosso ver, na impessoalidade do cotidiano perseguida por Serra — calcada na intensificação da fisicalidade dos corpos e espaços filmados — assemelha-se às proposições de Maurice Merleau-Ponty

acerca da imagem cinematográfica. Em seu artigo *O cinema e a nova psicologia* ([1945] 1983), o filósofo francês assinala que “o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116). Essa característica aproximaria o cinema de um novo tipo de psicologia (a *Gestalt*) que rompe com a separação entre percepção e significação, fundamento de uma psicologia clássica. Merleau-Ponty propõe uma psicologia cinestésica: “minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 105).

Gilles Deleuze, em *A imagem-movimento*, explicita seu afastamento da fenomenologia de Merleau-Ponty, pois a sua preocupação não estaria efetivamente em ponderar sobre os processos psicológicos dos espectadores diante do cinema, nem concorda com a noção de uma “percepção natural” a ser reconstituída. Contudo, ao propor que o artista crie blocos de sensação, compostos por perceptos e afetos, Deleuze se aproxima da defesa de Merleau-Ponty de que o corpo e as sensações que o atravessam não estão apartados do pensamento. Além disso, para Deleuze, o cinema moderno objetivou restabelecer a crença no mundo, isto é, mergulhar o pensamento no impensado, que é a vida, e é através do corpo que isso se torna possível, sem a redenção ou transcendência de um sujeito. Tendo-se em mente as diferenças entre os filósofos, ambos propõem um lançamento do homem no mundo.

Lançar os corpos no mundo, esta seria uma síntese conceitual do dispositivo de Serra em *Honor de Cavalleria* e *O canto dos pássaros*, e que também aparece em certa medida em *História da minha morte*. O realismo de seu cinema consiste na confiança da abertura do mundo, da possibilidade de ir além dos clichês. Contudo, esses corpos não são lançados com a certeza de uma redenção, nem de reconstituição completa de uma unidade. Mais importante do que o ponto de chegada, são os deslocamentos, as rumações, as errâncias. Serra exalta aquilo que é contingente e efêmero. Casanova, ao se aventurar, encontra a sua própria destruição, mas uma destruição que afirma a própria vida. Os planos gerais desses filmes nos mostram os espaços vazios, iluminados ou soturnos, que os corpos povoam, a paisagem se coloca como uma natureza cujas forças, que irrompem inesperadamente, interagem com os atores e a filmagem em si. Dessa maneira, Serra faz parte de um grupo de cineastas cujo cinema

“[...] caminha justamente na diluição de todas as fronteiras e dualismos (entre conceito e sentimento, entre corpo e personagem, entre o ‘real’ e seus prolongamentos espectrais, entre *mise-en-scène* e exercício do olhar) que marcam a história do cinema e o pensamento sobre ele

[...] são cineastas que acreditam na imagem como uma forma de acreditar na realidade” (BEZERRA, 2019, p. 22).

Porém, não devemos confundir realidade com natureza. Esta, ao ser trabalhada artisticamente, como é o caso, pode ser expressão da contingência que o cineasta busca salientar mais do que de uma unidade totalizadora. Especialmente em *Honor de Cavalleria*, Serra aborda, sem necessariamente concordar com a questão, a possibilidade de uma relação direta com a natureza, sem mediações. O Quixote é um personagem que verbaliza diretamente essa ideia, mas é Sancho quem a concretiza. O que desestabiliza uma suposta harmonização do homem com a natureza, tanto em *Honor de Cavalleria* quanto em *O canto dos pássaros*, são os recorrentes planos nos quais vemos os personagens observarem uma paisagem.

No primeiro filme, vemos o olhar do Quixote, muitas vezes enquadrado de perfil, dirigido para o que está fora de quadro. Na sequência em que ele se separa de Sancho, o herói, despido de sua armadura, armas e coroa, sobe uma colina. Ao chegar no topo, um forte vento balança seu cabelo e seu blusão branco. Filmado novamente em um contra-*plongée*, no qual podemos ver um céu crepuscular, ele para e coloca as mãos apoiadas sobre a cintura. Olha para cima, depois para os lados, e continua a andar contra o vento. A câmera segue a sua escalada. Há um *jump cut*, e vemos o fidalgo com a pele mais avermelhada, um tanto ofegante, demonstrando seu cansaço. Contudo, ele continua firme em seu objetivo e não para de subir o relevo. A câmera ultrapassa o personagem, enquadrando-o de frente. Quixote então para, leva uma mão ao queixo e estende a outra para cima com as mãos abertas. Acaricia sua barba, e começa a balançar a outra mão, como se fizesse sinal para alguém. Há um outro *jump cut*, agora mais próximo do ator. Este continua com uma mão estendida. Olha para o céu e a câmera circula lentamente em sua volta. Ele dá um grito ao mesmo tempo em que levanta o outro braço. Grita mais uma vez e volta a estender o braço, posando com a mão em direção ao horizonte. Então levanta os dois braços ao mesmo tempo, o que evoca uma dimensão religiosa a essa imagem. O Quixote sente o vento em seu corpo, mas nunca fecha os olhos. Grita: “Vamos em frente! Sancho! Olhe para o céu!”. Vemos então, com a câmera posicionada próxima às costas do ator, o sol, para onde ele aponta.

A possibilidade de reencontro se dá pelo lançamento de um olhar sobre a paisagem. Sancho, que aparece no plano seguinte em um outro lugar, não encontra o seu mestre pois não observa à sua volta, mantendo o olhar cerrado ao chão. Ele não contempla a paisagem, parecendo, na realidade, fazer parte dela, habitá-la sem distanciamento. Anne Cauquelin (2007) assinala o fato de a paisagem ser uma invenção que se instituiu com a criação da perspectiva renascentista, o que indica que, para se haver paisagem, é necessário que exista um observador imbuído de

intenção estética. Sancho seria um homem anterior à paisagem, enquanto Quixote, como aponta Fernández (2013), seria um “místico romântico” reduzido a uma essência de caminhante melancólico, que busca, no encontro com a Natureza mediada pela paisagem, reconstituir uma unidade primordial do ser.

O herói de Serra se assemelha ao ermitão Dominginhos, personagem de *A alma do osso* (2004), documentário realizado por Cao Guimarães. Ambos os filmes foram filmados com câmeras digitais do início dos anos 2000, possuindo tons e texturas das imagens bem próximas. Dominginhos, em uma cena emblemática, executa o mesmo gesto que Carbó na cena descrita acima: no alto de uma montanha, observando o horizonte, ele abre os braços e sente o vento bater em seu corpo. Contudo, como sublinha Consuelo Lins, o ermitão não expressa uma “nostalgia do primitivo e do elementar, tampouco uma visão idealizada da comunhão do homem com a natureza ou a crença em uma natureza humana íntegra que vai sendo corroída pela cultura” (LINS, 2019, p. 34).

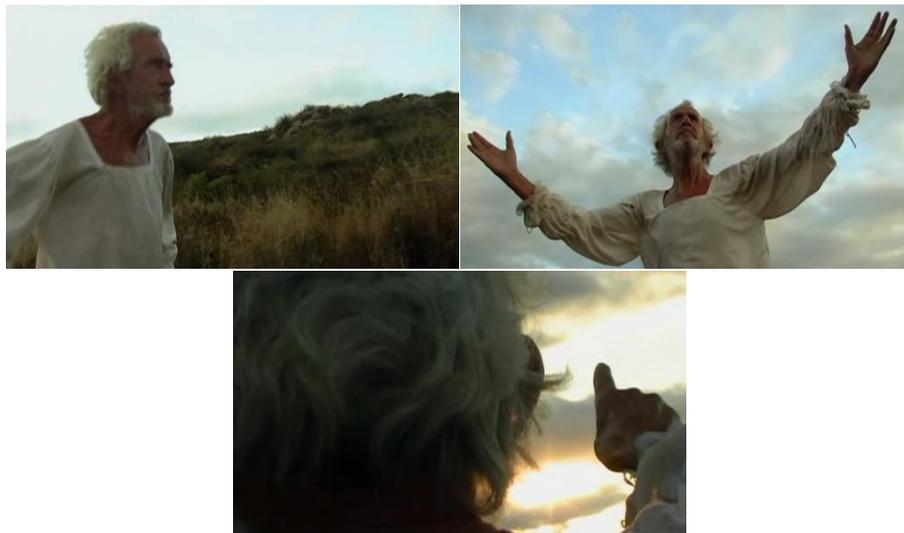


Figura 8: Imagens extraídas de *Honor de Cavalleria*. Quixote sobe uma colina para encontrar Sancho. Manda seu escudeiro olhar para o céu e aponta.



Figura 9: Imagem extraída de *Alma do osso*. Dominginhos observando a paisagem do topo de uma montanha.

Tanto o Quixote de Cervantes quanto o de Serra proferem discursos que elogiam o passado. Em *Honor de Cavalleria*, o fidalgo possui falas de cunho religioso e remete repetidas vezes à

Idade de ouro: na cena em que os personagens se banham em um rio, Quixote entra na água primeiro. Ele convence Sancho a se refrescar, jogando água sobre sua cabeça. Ele diz que todo esse gozo é uma graça de Deus. Sua insistência parece a de um pastor que quer converter e batizar seu discípulo. Alguns minutos depois, os dois estão molhados e sentados à beira d'água. O fidalgo, então, começa a falar que na Idade do ouro não havia mal e que todos se gostavam. Entretanto, como já fora destacado, o Quixote é essencialmente um homem moderno, impossibilitado de estabelecer essa experiência primordial.

Em *O Canto dos pássaros*, o olhar do homem sobre uma paisagem, que implica um distanciamento ao invés da completa imersão, é mais explícito. Já no primeiro plano do filme, vemos um dos reis magos, de costas para a câmera, observar do alto de um relevo a paisagem montanhosa que se apresenta à sua frente. Em um outro momento, os três reis magos estão sentados à beira de uma montanha, próximos da altura das nuvens e discutem se poderiam andar sobre uma delas enquanto as observam.

Em outra cena, na qual os personagens adentram uma gruta, o ato de contemplação é verbalizado por um dos homens que diz o seguinte texto: “Se você olhar com cuidado, vai descobrir certas coisas... às vezes nós ficamos impressionados com a beleza das coisas. Eu não esperava ver algo assim. Agora podemos ver com nossos próprios olhos”. Apesar do rei mago falar de beleza, cremos que o filme suscita um juízo estético diferente do belo. Para Immanuel Kant (2008), o prazer causado pelo belo é consequente de uma forma, uma figura bem definida que possa ser facilmente apreendida. Em *O canto dos pássaros*, as imagens mostram paisagens demasiadamente grandes, de modo que as figuras humanas se apequenam diante dela. O deserto é um tipo de geografia que por si só já não possui uma forma estabelecida, já que, ao longo do dia, as dunas se movem de lugar. O ajuizamento do sublime, de acordo com Kant, é fruto de um prazer negativo, um sentimento violento, em um primeiro momento, que se estabelece quando o sujeito se encontra diante de algo cuja forma não apreende de imediato por ser absolutamente grande. A imaginação — faculdade do conhecimento que sintetiza as formas captadas pela sensibilidade, ligando a intuição e o entendimento — não consegue assimilar o que é visto, causando um desprazer inicial. No entanto, outra faculdade é convocada: a razão. É a partir desta que o homem pode pensar o infinito e outras coisas suprassensíveis, como Deus. A complacência no juízo do sublime é despertada pela concordância do sujeito com a razão ilimitada.

O maior exemplo daquilo que pode causar em nós o sentimento do sublime é a natureza bruta. Mas para que esse ajuizamento ocorra é preciso que estejamos a uma determinada distância daquilo que percebemos, nem muito perto, nem longe demais, assim como não se

pode estar em situação de perigo. Ao colocar em evidência essa localização do indivíduo diante da natureza, Kant, a nosso ver, suscita a ideia de um enquadramento. É exatamente a partir deste que a paisagem se forma:

“Quadro, forma, tela, como se queira, armadilha onde se cativa a natureza. Doravante, podemos recorrer ao ‘mostrar’ da pintura para organizar as aparências, e a razão, que nada mais pode, dobra-se a esse imperativo, recupera o atraso e justifica o conjunto. São leis da perspectiva, ela dirá” (CAUQUELIN, 2007, p. 81).

O ajuizamento do sublime, dessa forma, parece necessitar da criação da paisagem. Por isso é constante a associação de quadros românticos, em especial os do pintor alemão Caspar David Friedrich, a uma representação de sujeitos que experimentam o sentimento do sublime diante de uma natureza selvagem. É esse sentimento também que os jardins românticos — que se opõem aos jardins barrocos, ultra-geométricos e afetados de modo a evidenciar a sua composição artificial — buscam reproduzir ao imitarem uma disposição “natural” dos elementos.

No entanto, o sublime presente nos filmes de Serra não se desenvolve exatamente à maneira pensada por Kant. O que nos parece seminal para que o filósofo pudesse ter construído esse conceito é o encontro com algo que perturbe a percepção usual, retirando, momentaneamente, a unidade do sujeito que conhece pelo intelecto as coisas do mundo. O próprio filme do cineasta catalão produz essa sensação no espectador. De início, nos perguntamos o que estamos vendo, que filme é esse, de que modo podemos interagir com ele. Contudo, se para Kant a restituição dessa unidade vem por meio da razão, e a exaltação do humano racional, nos filmes aqui analisados há um descentramento do sujeito.

Os personagens observam a paisagem de uma distância, mas a atravessam posteriormente, rompendo com a segurança preconizada por Kant. O excesso de materialidade dos corpos, que repetem gestos insignificantes, exclui uma interioridade racional. *História da minha morte* é um exemplo mais direto de um sublime destruidor, que aterroriza explicitamente a razão. Há paisagens noturnas, cujas sombras combatem a luz assim como Drácula luta contra a razão, revelando “um mundo de paixões irracionais, terrores e superstições” (FERNÁNDEZ, 2015).

A essência icônica do deserto, paisagem presente em *O canto dos pássaros*, acentua o caráter errático da caminhada dos personagens, apresenta um modo de viver que escapa à subjetividade orgânica, e fixa, do racionalismo em favor de um nomadismo. Para Deleuze e Guattari:

“O deserto de areia não comporta apenas oásis, que são como pontos fixos, mas vegetações rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais, e que determinam mudanças de orientação dos percursos. É nos mesmos termos que se descreve o deserto de areia e o de gelo:

neles, nenhuma linha separa a terra e o céu; não há distância intermediária, perspectiva, nem contorno, a visibilidade é restrita; e, no entanto, há uma topologia extraordinariamente fina, que não repousa sobre pontos ou objetos, mas sobre hecceidades, sobre conjuntos de correlações (ventos, ondulações da neve ou da areia, canto da areia ou estalidos do gelo, qualidades tácteis de ambos); é um espaço táctil, ou antes “háptico” (DELEUZE e GUATTARI, 2012a, p. 45)

Nesse filme, ao mesmo tempo em que vemos geografias montanhosas e mais próximas de uma atmosfera romântica, há paisagens que se desfazem ao terem a perspectiva momentaneamente apagada. No plano de 8 minutos em que a linha do horizonte desaparece, a imagem torna-se plana, um grande quadro cinzento. Em um outro plano, no início do filme, vemos uma imagem mais abstrata e planificada: uma neblina encobre a visão, e conseguimos compreender o espaço apenas quando ela se dissipa completamente. A captura dessas mudanças na luz que modificam completamente a nossa percepção da imagem, aproximam Serra de uma postura sensorial dos impressionistas, elemento que Lins (2019) observa na obra de Cao Guimarães. A ligação com o impressionismo mostra uma conexão com a fenomenologia supracitada. A pesquisadora dos filmes de Guimarães assinala que podemos ver nos trabalhos do artista mineiro “uma leveza e uma graça discreta, e também uma alegria do artista em explorar as tessituras do mundo. Há nele menos sentimentos, menos interpretação, menos conceitos prévios e mais sensorialidade diante dos fenômenos do mundo” (LINS, 2019, p. 33).



Figura 10: Imagem extraída de *O canto dos pássaros*. A neblina se dissipa lentamente.

Dessa forma, defendemos que a paisagem na obra de Albert Serra tem como objetivo final dissolver a psicologia dos personagens em favor de uma interação física dos corpos com um espaço incontrolável e cujas configurações podem mudar a cada instante. Em *O canto dos pássaros*, o cineasta busca excluir ao máximo os rostos dos atores. Estes nos são apresentados quase sempre de costas, ou apequenados pelas paisagens enquadradas em grandes planos gerais. Essa estratégia se apresenta como uma maneira de fugir do rosto como veículo da subjetividade e da significação.



Figura 11: Imagens extraídas de *O canto dos pássaros*. Em diferentes momentos do filme, os personagens estão de costas para a câmera, evitando-se mostrar frontalmente os rostos.

De volta ao rosto: fisionomias, máscaras e close-ups

Serra experimenta, a cada filme, diferentes formas de romper com os clichês que sedimentam as grandes figuras abordadas em suas narrativas. Um elemento principal de sua encenação, e que atravessa toda a sua obra, foi a busca de um tipo de atuação desdramatizada e anti-psicologizante. Durante grande parte de sua carreira, ele encontrou no uso de atores não-profissionais um caminho para atingir seu objetivo. Como aponta Jacqueline Nacache (2005), “o emprego de atores não-profissionais é a forma mais manifesta do eterno desejo de verdade do cinema” (p. 122). Por essa perspectiva, com um ator profissional existiria o risco da performance ser apoderada pela representação: encarnar um Don Quixote ou um Casanova poderia virar a interpretação do papel por parte do ator, que poderia adicionar uma profundidade psicológica ao papel e submeter seus gestos a uma trama prévia. Desprovido de técnica, acredita-se que o ator não-profissional pode apenas ser quem ele é, tornando-se um elemento desconhecido e imprevisível, enquanto o ator profissional pode “ser um obstáculo, uma parede egoísta de imagem, uma pulsão de representação que é preciso dominar constantemente” (NACACHE, 2005, p. 124).

Não apenas na sua maneira de atuar, mas o próprio rosto do ator não-profissional, diante do espectador, apresenta um mistério. Em *Honor de Cavalleria*, uma das câmeras é quase sempre posicionada próxima dos rostos dos atores. Como destacamos acima, os dois homens olham para lugares diferentes, um para fora de quadro, parecendo almejar algo que está além dele, e o outro para baixo, sempre imerso no lugar onde ocupa. No entanto, ambos mantêm um semblante pouco expressivo, que não deixa transparecer emoções pelas quais passam internamente. Sancho muitas vezes nem mesmo responde o Quixote. No início do filme, o escudeiro executa o que seu mestre lhe pede e procura louros na mata para fazer uma coroa.

Contudo não conclui a ação como imagináramos, levando a Quixote a coroa pronta. Volta e senta na relva, o que imprime estranheza ao espectador, tão habituado a uma certa coreografia de ações e movimentos de corpos no cinema. Sancho, em outras cenas, observa seu mestre falar e depois olha para o chão. As bochechas gorduchas e rosadas, junto de um movimento corporal desengonçado, dão a Lluís Serrat uma feição um tanto infantil. A inocência que a figura do ator apresenta se assemelha à do personagem de Cervantes, que acredita que o fidalgo é realmente um cavaleiro que lhe proporcionará muitas riquezas.

Mais do que nas ações e reações do ator, Serra se vale dos traços fisiognômicos de Serrat para expressar a essência de Sancho. Guimarães (2016a) analisa como a fisiognomia, cujo conceito foi desenvolvido ao longo de séculos, manifesta-se de diferentes maneiras no cinema. Por exemplo, no cinema de Eisenstein a fisiognomia se configura enquanto um rosto genérico, sobre o qual, a partir da montagem visual, é possível se construírem tipos cujas características podem ser relacionadas tanto a um coletivo humano, quanto a animais, como em *A greve* (1925). A fisiognomia não diz respeito apenas ao rosto/cabeça e sim a todo o corpo: tanto no livro, quanto no imaginário icônico criado a partir deste, a imagem que temos é do Quixote franzino acompanhado pelo Sancho rechonchudo, e o filme do catalão não contradiz essas características. Para além dessa correspondência mais direta, o que está no cerne da fisiognomia é a defesa de que “a possibilidade de todas as modificações da alma está inscrita desde o início em um rosto” (AUMONT, 1992, p. 83). Por esse ponto de vista, não é necessário, dentro do filme, que vejamos como se forma a individualidade de Quixote e Sancho, pois as suas qualidades já estariam dadas pelos seus próprios rostos.

Dessa maneira, o *casting* de *Honor de Cavalleria* foi realizado tendo como fundamentos a crença na verdade dos atores não-profissionais, e que essa verdade já estaria inscrita na própria fisiognomia desses homens, apresentando-se assim a possibilidade de se construir os personagens fora de um condicionamento psicológico, fruto das articulações entre acontecimentos e ações. A inocência expressada pela fisiognomia de Serrat também está presente no próprio mito neorrealista do não-ator, que, de acordo com Jacques Aumont (1992), propõe “um cinema do corpo humano realmente habitado, sem a mediação do ator e quase sem a do personagem, de um cinema do rosto inocente e pleno” (p. 112). Dessa forma, o cineasta não solicita “um investimento no papel, nem mesmo a sua emoção [...] se ‘representar’ significa fazer-se veículo de emoções verdadeiras - *representar o menos possível*” (NACACHE, 2005, p. 123).



Figura 12: Imagens extraídas de *História da minha morte*. Em (a), vemos Pompeu, interpretado por Serrat, observar, assim como fazia em *Honor de Cavalleria*, o seu mestre, que lhe diz que é necessário que ele se concentre na escrita de suas memórias. Em (b), *frame* de uma cena posterior, Pompeu fica irritado com os nobres que jogam cartas, pois acredita que está sendo enganado.

Serra, intuitivamente, talvez já tivesse percebido com *Honor de Cavalleria* que o rosto possui uma potência para além da representação. Contudo, em *O canto dos pássaros* ele escolheu, conscientemente, afastar-se do rosto em primeiro plano. Em uma entrevista dada a Darren Hughes em 2009 para a revista *Senses of cinema*, o cineasta diz ser muito fácil filmar um rosto, pois este sempre interessaria ao espectador, que tenta descobrir o que o personagem está pensando. Para ele, “é mais difícil manter o poder do filme sem filmar *closes*”. Por isso, o artista assinala que um dos pontos centrais das filmagens de seu segundo longa-metragem foi tentar “encontrar alguma magia em imagens registradas a uma grande distância”. cremos que grande parte dessa “magia” da qual Serra fala tenha se apoiado, em *Honor de Cavalleria*, no frescor e mistério dos rostos de Carbó e Serrat, até então desconhecidos, assim como na aderência dos personagens aos corpos dos atores. Filmar de longe não apenas dificulta a criação de uma psicologia, como também evita que aqueles que conhecem a filmografia de Serra projetem características de Quixote e Sancho sobre os reis magos.

Anos mais tarde, Serra contradiz a si mesmo. Em seu artigo de 2014, *The dramaturgy of presence*, o cineasta confere um grande protagonismo ao rosto. Serra afirma que “a cena existe apenas no rosto do ator” (SERRA, 2014, p. 92), pois os gestos do ator, princípio fundamental na luta contra a representação, são reunidos pelo rosto. O rosto, de acordo com Serra, possui uma dimensão moral pois, ao ligar um gesto ao outro, torna visível a passagem do tempo, celebrada como um presente e uma presença. Devemos destacar que esse texto é publicado depois do lançamento de *História da minha morte*, trabalho no qual, como marcamos anteriormente, Serra volta a filmar os rostos dos atores. *A morte de Luís XIV* pode ser visto como a expressão máxima do rosto enquanto manifestação sensível do tempo, uma questão que será aprofundada no capítulo seguinte.

Esse contrassenso no discurso de Serra, assim como a predileção por planos gerais de paisagens de *O canto dos pássaros*, revelam a existência de dois pólos que se chocam quando vemos um rosto: ao mesmo tempo em que cremos que o rosto pode mostrar o interior de um

indivíduo, ele também se configura como superfície impenetrável cujos significados são opacos. O que Serra visa excluir em seu filme não é toda e qualquer interioridade dos personagens, mas o condicionamento desta pela causalidade psicológica.

O exemplo de *O canto dos pássaros* representa menos a negação completa do rosto em si do que a crítica a um tipo de rosto específico. Não encontramos nos filmes do cineasta catalão aquilo que Aumont (1992) nomeia de “o rosto ordinário do cinema”, fundamentado por uma função de linguagem fática, sendo um dos pilares do cinema clássico:

“O rosto se transforma em um meio de transmitir o sentido, de um plano ao seguinte, do conjunto de planos à sequência, da sequência ao espectador. O que se vê sobre o rosto é então consequência das necessidades do discurso, da restrição à continuidade semântica e semiótica de um plano para o outro, mas também a exigência de transparência. Esse rosto é utilizado para ser compreendido” (AUMONT, 1992, p. 48).

Dessa maneira, o rosto ordinário do cinema é configurado dentro de todo um modo de criação, que inclui a montagem analítica e a decupagem clássica, com a finalidade de se transmitir diretamente para o espectador os significados da trama. Nessa disposição, o rosto não é uma síntese da cena e abertura do tempo, como propõe Serra. Ele é uma parte transitiva do cinema clássico: não compreendemos as emoções que o rosto externaliza em si mesmas, mas através das correlações entre planos, cabendo ao rosto enfatizar os significados já veiculados.

Nesse contexto, encontra-se, especialmente entre os atores americanos, um modo particular de atuação, baseado nas experiências do dramaturgo russo Konstantin Stanislavski, que auxilia na sustentação do rosto ordinário. Stanislavski constituiu um sistema cujo principal objetivo é oferecer ao ator uma técnica em que sentimento e trabalho gestual sejam consonantes. Por essa perspectiva, a exterioridade das formas deve ser “resultado de uma intensidade interior” (STANISLAVSKI, 2000, p. 67). Para que isso seja atingido, é importante que o ator compreenda o objetivo de cada cena, que faz parte de um super-objetivo total do texto dramático. O ator necessita criar um subtexto, que vai além das palavras escritas no texto teatral, alimentando as lacunas deste para poder ativar a sua imaginação, aproximando seus sentimentos daqueles vividos pelo personagem interpretado. Portanto, o que o rosto expressa, dentro desse sistema, é resultado de um processo psicológico calcado, assim como os outros elementos do filme, em um encadeamento lógico da ação.

Como fora argumentado no item anterior, o dispositivo engendrado em *Honor de Cavalleria* e *O canto dos pássaros* tem como fundamento “lançar os homens no mundo”, fazendo interagir corpos e paisagens. Não há texto dramático cuja lógica os atores devam compreender, não existindo, portanto, uma preparação da atuação como era defendida por

Vsevolod Pudovkin, inspirado por Stanislavski. Para o cineasta russo, o ator, diante da fragmentação inerente aos processos de filmagem e montagem, deveria ensaiar, assim como para uma peça de teatro, as cenas do filme: “o ator, livre dos intervalos no tempo ou posição, pode conectar os fragmentos de seu papel em uma unidade, pode viver concretamente em sua imagem” (PUDOVKIN, 1960, p. 271). Mesmo em *História da minha morte* e *A morte de Luís XIV*, em que há um roteiro mais estruturado, não são dadas instruções prévias aos atores ou algum tipo de preparo mais consistente para que eles encarnem seus papéis. Serra relatou em entrevista de 2016 para a revista *Transfuge* que ele nunca realiza ensaios. De acordo com o cineasta catalão, os atores podem, se desejarem, ler o roteiro do diretor. Contudo, essa leitura não é uma regra. Ele revela ao entrevistador: “o primeiro dia de filmagem, é a primeira vez que eu os vejo com o figurino que começamos a trabalhar”. Essa é mais uma de suas estratégias para evitar que os atores se afastem da tentação de representar.

Na realidade, os procedimentos de Serra visam o próprio despreparo: profissionais ou não, espera-se que os atores estejam “desarmados”, nus de concepções prévias acerca de seus personagens. Os momentos de estase podem ser fruto dos intervalos nos quais os atores não sabem o que fazer. Serra parece se deleitar exatamente com esses instantes, criando situações óticas e sonoras puras (DELEUZE, 2009), isto é, os intervalos das ações nos quais as imagens valem por si mesmas, sem a necessidade do encadeamento da montagem para terem sentido. A caminhada nos mostra a repetição de um gesto mecânico, que se torna pura materialidade a-significante. Com maior intensidade em todos os filmes, vemos também os momentos de repouso, que explicitam o cansaço dos corpos.

A figura corpulenta de Serrat é exemplar: o ator, em seus diferentes papéis, aparece quase sempre sentado, sereno e mudo. Escutamos muitas vezes a sua respiração profunda ou ofegante. Ele habita o aqui e agora. Por exemplo, em uma cena da primeira metade de *Honor de Cavalleria*, após caminharem sob um sol ardente — vemos diversos planos abertos do deslocamento dos corpos —, Quixote e Sancho decidem descansar debaixo de uma árvore. O cavalo e o asno se sentam próximos de seus donos. Filmado em primeiro plano, vemos o rosto de Carbó. O fidalgo comenta “Essa árvore também é bonita. O que acha?”. Então, a câmera faz uma pequena panorâmica para a esquerda, enquadrando o rosto de Serrat, que olha para a frente e depois para o Quixote. Sancho se mantém em silêncio e coça a orelha. Não sabemos se o ator não foi capaz de desenvolver uma resposta interessante ou se apenas ignorou seu companheiro. A seguir, vemos o olho do cavalo. Há moscas ao redor desse olho, que pisca para afastá-las. Volta-se ao rosto de Serrat. Uma mosca pousa sobre sua testa e o ator se movimenta incomodado. No plano seguinte, outra mosca pousa também no rosto do Quixote. Mais uma

vez, vemos o rosto de Sancho, que agora olha para baixo. Moscas voam próximas a ele. A câmera se movimenta para a direita, na direção de Carbó, que afasta a cabeça de seu cavalo com as mãos. Serrat observa calado. Mais moscas pairam sobre o escudeiro, que as afasta com a mão. Depois disso, os dois homens voltam a andar. Vemos essa ação em um único plano, filmado de longe. Logo após isso, os atores já estão novamente sentados sobre a mata.

Dessa maneira, os rostos dos filmes de Serra não possuem “valor de troca”, dentro de uma economia da comunicação que rege o rosto ordinário do cinema. Os rostos pouco expressam. Enquanto um gênero como o melodrama se sustenta no excesso do uso do rosto na transmissão de emoções — o exagero das lágrimas é exemplar — para que o espectador estabeleça uma identificação com os personagens, Serra opta pela austeridade excessiva. As situações óticas puras que o cineasta fabrica criam um excesso de vazio, verdadeiros “vacúolos de silêncio [...] Suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada dizer” (DELEUZE, 2013, p. 166).

A fisionomia de atores como Carbó, Serrat, Alaió e Huertas apresenta as *qualidades* intrínsecas aos personagens que eles interpretam. Ela expressa algo, mas não através o encadeamento da ação dramática. Essa qualidade, isto é, a aparência tem um valor próprio. O rosto, visto como “janela da alma”, expressa uma essência comum entre ator e seu papel. Alaió, por exemplo, é um poeta catalão antes de ser ator. Em *História da minha morte* e *A morte de Luís XIV*, seu rosto, assim como o lirismo de seus discursos, manifestam uma capacidade de sedução: ele conquista as mulheres assim como os médicos. Com a fisionomia, propõe-se a realização de um retrato dos atores, uma inseparabilidade entre ator e personagem, uma “forma de vampirismo que consiste em nutrir os personagens da substância viva dos atores” (AUMONT, 1992, p. 132). Como apontamos, Huertas, que encarna o Drácula, é na vida real o *hellraiser* da cidade de origem de Serra. O motoqueiro faz uma rápida aparição em *Crespià*: montado sobre uma moto com desenhos de chamas, ele chega no bar da cidade, onde deixa uma jovem que estava na garupa do veículo. A sua rebeldia, assim como a do vampiro, magnetiza a juventude.



Figura 13: Imagem extraída de *História da minha morte*. O sorriso sedutor de Casanova.



Figura 14: Imagem extraída de *A morte de Luís XIV*. A feição misteriosa do charlatão LeBrun.



Figura 15: Imagens extraídas de *História da minha morte*. Drácula, interpretado por Eliseu Huertas, seduz, à luz do dia, a sua primeira vítima.



Figura 16: Imagens extraídas de *Crespià*. O motoqueiro Eliseu Huertas encontra uma jovem no bar da cidade.

Ao mesmo tempo, e é isso que a cena de *Honor de Cavalleria* descrita acima evidencia, há uma dimensão de *potência* desses e dos outros rostos que dilui os significados que podem estar veiculados nessa qualidade fisionômica: “O rosto em *close* seria então uma presença do rosto no filme que continuaria indefinidamente no emotivo, no afetivo, sem jamais cair na semiótica” (AUMONT, 1992, p. 94). Essa materialidade afetiva do rosto, reforçada pela duração estendida dos planos, suscita um engajamento com a imagem que pode ser corpóreo. A proximidade do primeiro plano, que abstrai o objeto de suas coordenadas espaço-temporais, desperta um desejo do toque, de um corpo a corpo com aquilo que é filmado, uma experiência destacada pelo discurso fetichista da cinefilia. Nesse contexto, podemos pensar no espectador como as moscas que pousam nos rostos de Sancho e Quixote.

“O *close-up*, mais do qualquer outro tipo de plano, demonstra a natureza dêitica da imagem cinematográfica, sua indexicalidade inevitável. Imitando o dedo indicador, não é necessária nenhuma linguagem [...] com o gesto de apresentar seus conteúdos (tornando-os atuais), ele sustenta a aspiração do cinema de ser um veículo da presença” (DOANE, 2003, p. 93).



Figura 17: Imagens extraídas de *Honor de Cavalleria*. As moscas que tocam o rosto de Sancho.

Essa dupla-face do rosto, superfície legível e sensível, foi pensada por escritores pioneiros da teoria do cinema, como Jean Epstein e Béla Balazs. Epstein desenvolveu o conceito de fotogenia, “a expressão mais pura do cinema” (EPSTEIN, 2012, p. 293). O automatismo da câmera revelaria mecanicamente “a natureza interior das coisas” (EPSTEIN, 2012, p. 296), levando ao animismo dos objetos filmados, o que, diferentemente da arte representativa, dissolve a centralidade do homem, suspendendo-se o drama. É necessário destacar que a fotogenia não é algo produzido ou capturado pelos realizadores do cinema, que poderiam, controlar e prever seus efeitos no público, e sim uma característica inerente à imagem cinematográfica. O primeiro plano, nesse contexto, ao aproximar a câmera e objeto, retira este das coordenadas espaço-temporais, destacando-o da narrativa e dando-lhe uma elevação espiritual. Portanto, ao mesmo tempo em que um rosto fotogênico tem o poder revelador de uma interioridade, os objetos também podem vistos como rostos. Para Balazs (1931), “os objetos refletem apenas a nós mesmos [...] Quando vemos o rosto das coisas, fazemos o mesmo que os antigos ao criarem deuses em forma de homem e respirando uma alma humana neles. Os *close-ups* do filme são instrumentos criativos nesse poderoso antropomorfismo visual” (BALAZS, 1931, p. 60).

Anos mais tarde, Deleuze e Guattari ([1980] 2012), fora de um regime antropomórfico, identificaram no rosto a existência de dois eixos: o da significação, inscrita em um muro branco, e o da subjetivação, mergulhada em um buraco negro. Dessa maneira, o rosto faz parte de um sistema muro branco-buraco negro, configurando uma superfície esburacada que engendra uma máquina abstrata de rostificação. Com isso, os objetos também podem ser rostificados, não porque parecem rostos, mas porque entram dentro desse sistema. Posteriormente, Deleuze retoma a questão do rosto em *A imagem-movimento* (1985), definindo-o por outros meios: o rosto é a composição de uma superfície refletora com micromovimentos intensivos. Quando relacionada a algum desses dois pólos, a coisa tratada possui traços de rostidade porque ela obtém o caráter de Entidade, isto é, a capacidade de expressão.

Contudo, essa expressão não é direta e transparente. Ela se configura dentro de uma topologia, um espaço de profundidades e superfícies que escondem, deformam e refletem os significantes e as subjetividades. Por isso, Deleuze e Guattari destacam que a paisagem é um dos principais correlatos do rosto, pois ambos se apresentam como espaço de desterritorialização:

“O close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro e muro branco, tela e câmera [...] Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado. Que rosto não evocou as paisagens que amalgamava, o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e seus traços?” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b, p. 43).

Por essa perspectiva, em *O canto dos pássaros*, o que vemos são paisagens-rosto ao invés de apenas paisagens. A paisagem, para existir, necessita de um rosto que lance seu olhar sobre ela. Conjuntamente, podemos dizer que a paisagem, e outros objetos rostificados, nos olham. O Quixote olha a paisagem como se fosse o rosto do inimigo. No rosto de Luís XIV, vemos a paisagem a ser conquistada, uma imagem do passado de guerras. Ainda que o horizonte desapareça, como no plano de 8 minutos, podemos encontrar um rosto e uma paisagem: “Mesmo quando a pintura devém abstrata, ela não faz senão reencontrar o buraco negro e o muro branco, a grande composição da tela branca e da fenda negra” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 43).

Essa ressonância entre rosto e paisagem nos revelam, primeiramente, que o primeiro plano não é essencialmente uma questão de enquadramento e proximidade, e sim de engrandecimento. Como destaca Aumont, a intuição inicial de Epstein foi que “o primeiro plano é a ampliação de nossa experiência sensível” (AUMONT, 1992, p. 100). Mary Ann Doane assinala que essa noção “não pode ser dissociada da experiência da tela grande, o fenômeno ‘maior que a vida’ do cinema” (DOANE, 2002, p. 105). No caso dos filmes de Serra, não apenas a tela grande mas também a temporalidade contemplativa de seus trabalhos se associa com o dispositivo da sala de cinema. As suas obras são melhores experimentadas quando vistas integralmente, sem a fragmentação que a multiplicação das telas de diferentes tamanhos suscita.

Outra questão que se apresenta é o fato de rosto e paisagem serem artifícios. Ambos são elementos plásticos, maleáveis. Porém, esses artifícios, nos filmes de Serra, compreendem o real porque o abraçam enquanto devir, permutabilidade e contingência. O rosto tem seus traços de rostidade feitos e desfeitos a partir das intensidades das tomadas, dos acontecimentos inesperados ou incontrolláveis. Nas cenas noturnas de *Honor de Cavalleria*, vemos apenas as

silhuetas dos rostos de Quixote e Sancho, as suas figuras ficam indefinidas. Já em *História da minha morte* os rostos, claros na luz no dia, vão sendo deformados pelo crepúsculo e depois as sombras: há “uma devoração pelo interior, um abandono também a um lado das sombras e do mal, a um lado da morte sem grande esperança de eternidade” (AUMONT, 1992, p. 160).

O artifício do rosto se explicita nas suas deformações, muito presentes nos dois últimos filmes. Em *A morte de Luís XIV*, não apenas o jogo de luz barroco, o contraste entre claro e escuro, nos dá um rosto disforme do rei. As imagens das manchas de gangrena no pé e o próprio plano em que vemos a perna negra e podre de Luís XIV são rostos desfeitos, mostrando-nos a ruína do Rei Sol. A peruca vestida por Léaud expressa um estado de decadência ao engolir a cabeça do monarca. As caretas de Casanova no plano em que o vemos fazendo força para defecar, assim como os gritos do Drácula (sua boca aberta é um buraco negro) também deformam e desfazem o rosto.



Figura 18: Imagem extraída de *A morte de Luís XIV*. No fim do filme, a perna empodrecida.

Outra estratégia de desrostificação é a criação de um rosto-máscara, no qual “a face age, conservando sua imobilidade, reflete como um espelho os movimentos do corpo - ou não reflete nada” (IAMPOLSKI *apud* GUIMARÃES, 2016, p. 228). O séquito que visita Luís XIV apresenta apenas duas expressões, que remontam às máscaras da tragédia e da comédia: eles sorriem automaticamente quando observam o rei comer ou saudar-lhes com o chapéu, e choram artificialmente no fim do filme, quando a morte do monarca é atestada. Esses personagens — diferentemente de Fagon e Blouin, que acodem constantemente Luís XIV — resumem-se a observadores silenciosos dos rituais palacianos. Em uma das cenas em que eles aplaudem o fato de o rei ter realizado a sua refeição, Serra nos mostra uma multiplicidade de rostos parecidos entre si, que sustentam um mesmo tipo de sorriso imóvel. As perucas e maquiagens apagam ainda mais os seus traços de subjetividade, tornando-os pouco diferenciáveis entre si. Já a Madame de Maintenon parece ser o rosto da própria morte: antes mesmo da morte do marido,

ela já veste roupas negras e assume um semblante sério. Sua face é de tamanha imobilidade e inexpressividade.



Figura 19: Imagens extraídas de *A morte de Luís XIV*. No lado esquerdo - (a), (b) e (c) - vemos *frames* da cena em que os nobres aplaudem a refeição do rei. No lado direito - (d), (e) e (f) - o séquito, no final do filme, chora a morte do monarca. Os atores que choram o fazem artificialmente, tornando explícitos os excessos da atuação.

Por outro lado, a desrostificação pode estar presente nas imagens em que os rostos não estão exatamente deformados. Como Aumont (1992) afirma é tanto o excesso de expressão e intensidade quanto o excesso de verdade que ocorre o processo de desrostificação. A insistência de uma verdade da fisiognomia e da intimidade do retrato dos atores fazem com que, no fim, vejamos apenas a materialidade dos rostos, que nos atentemos apenas a suas imagens sem significados. Portanto, o rosto pode ser “fragmentado, agredido, deformado, neutralizado, atirando-o finalmente em direção à insignificância” (AUMONT, 1992, p. 193). É essa insignificância que traz à tona o seu estatuto de presença.

4. A atuação de Jean-Pierre Léaud em *A morte de Luís XIV*

A atuação de Jean-Pierre Léaud em *A morte de Luís XIV* é um evento que merece destaque dentro de nossa análise. Dentre os rostos presentes na obra de Serra, o do ator francês coloca problemas diferentes e que, portanto, necessitam da adoção de outras perspectivas. Observamos em *A morte de Luís XIV*, pela primeira vez, a presença de atores profissionais e cuja carreira, no caso específico de Léaud, é de grande relevância para a história do cinema, instituindo um jogo complexo da atuação que conjuga as intenções do diretor, a elaboração gestual e temática do ator empreendida ao longo das obras de diferentes cineastas e o conhecimento que o espectador tem do trabalho prévio do ator. Se Serra se valia da verdade que um ator não-profissional e desconhecido poderia trazer consigo, apoiando-se profundamente na fisionomia enquanto revelação de uma essência, a escolha de Léaud produziu, conseqüentemente, grandes mudanças dentro de sua obra. Para pensarmos *A morte de Luís XIV*, refletindo sobre como o rosto do personagem principal se configura, necessitamos, assim como fazemos com o cineasta, examinar a atuação do ator francês enquanto uma obra.

O ator-autor

O estudo da atuação no cinema ocupa um espaço muito pequeno no campo teórico. Luc Moullet inicia seu livro *La politique des acteurs* (1993), com a seguinte frase: “Os atores de cinema são sempre malditos” (p. 9). De acordo com o crítico e cineasta, isso se dá pelo fato da reputação dos atores se construir, em grande parte dos casos, a partir de sua vida privada. Dessa maneira, encontramos diversas publicações sobre atores, como biografias, artigos de revista e notícias de jornal. Contudo, poucas são as produções acadêmicas que se detêm sobre a questão. Moullet destaca que, apesar de realizadores como Jean-Marie Straub e Roberto Rossellini nunca terem obtido sucessos de bilheteria, são inúmeras as monografias e teses que se ocupam da análise de suas obras. Sendo assim, “o que conta na avaliação de um cineasta é o valor artístico de seus filmes, e o que conta essencialmente na avaliação de um ator é o valor comercial dos produtos que contêm seu nome” (MOULLET, 1993, p. 10).

As teorias dos cineastas parecem ter sido pioneiras na visibilidade dada ao trabalho do ator, podendo ser encontrada uma quantidade expressiva de documentos, desde textos mais elaborados a relatos e entrevistas filmadas, nos quais diretores meditam sobre esse assunto. Pudovkin, Eisenstein, Bresson e Tarkovski são alguns cineastas que dedicaram textos importantes à reflexão sobre a atuação como uma questão central do processo cinematográfico.

No âmbito da academia, os estudos sobre atores, de forma mais programática e consistente, formaram-se em torno de uma abordagem sociológica, iniciada por Edgar Morin e os *star studies*. Em *As estrelas* (1989), publicado originalmente em 1957, Morin analisa a figura das estrelas dos grandes estúdios hollywoodianos, arranjadas dentro de um *star system*, cujo apogeu se deu nas décadas de 30 e 40. O sociólogo não intentou desmistificar as estrelas, que em uma perspectiva marxista fariam parte de uma estrutura de produção de ilusões alienadoras das massas. Para Morin, essa investigação acerca das estrelas poderia demonstrar o que ainda existe de mitológico dentro de uma sociedade moderna e racionalizada.

A estrela surge “à medida que o nome do intérprete se torna tão ou mais forte que o da personagem, começa a se operar enfim a dialética do ator e do papel” (MORIN, 1989, p. 6). Esse nascimento deve se dar dentro de uma cadeia de produção poderosa e abrangente, fazendo com que o nome e imagem dos atores se tornem não apenas meios de publicidade dos filmes, mas que possam gerar e divulgar os mais variados produtos de consumo. Morin aponta a importância da emergência do realismo psicológico na estruturação desse sistema, pois esse expressa um romantismo burguês cujo objetivo é a criação de um laço afetivo entre espectador e herói que se torne “tão pessoal, no sentido mais egoísta da expressão, que o espectador passa a temer aquilo que antes exigia: a morte do herói. O *happy end* substitui o fim trágico” (MORIN, 1989, p. 11).

O sociólogo não cita o Sistema de Stanislavski, nem o Método elaborado por Lee Strasberg a partir das experiências do dramaturgo russo. Entretanto, aproxima-se das proposições desses dois ao estabelecer o “eu penso” como *cogito* do ator de cinema. Pensar faz da atuação uma expressão subjetiva, o que não abole completamente a representação, mas coloca em evidência que o ator tem tanta importância quanto o personagem representado. A unidade entre representante e representado, de acordo com Morin, pode ser alcançada de maneiras diferentes das do realismo psicológico, como no uso do “ator-tipo” por Eisenstein e a escola russa, ou o “ator-natural” de Rossellini e o neorealismo italiano. Por essa perspectiva, a estrela seria uma negação do ator profissional ao colocar em primeiro plano as características inerentes ao ator:

“Eis aqui a dialética de que nasce a estrela do cinema, dialética que vai do ser humano real e a personagem da tela, e vice-versa. É bom lembrar aqui que, se a estrela representa o seu mito (personagem da tela) na vida, é porque esse mito está impresso em seu tipo - em seu rosto e em seu corpo” (MORIN, 1989, p. 92).

A teoria de Morin pode indicar traços de autoria dos atores, mas que seriam restritos apenas às estrelas. Estas têm o poder impor mudanças no filme como um todo, desde modificações no

roteiro à escolha da equipe de filmagem e exigências de como seus rostos devam ser iluminados. Serra, ao optar por uma estrela do cinema moderno francês como Léaud, aproxima-se, por essa perspectiva, da potência de “ser” ao invés de representar presente no mito dos atores não-profissionais.

O livro de Morin foi escrito em um momento em que o *star system* se encontrava em decadência e “lentamente o realizador começa a emergir do anonimato” (MORIN, 1989, p. XIV). O conhecido texto de François Truffaut, *Uma certa tendência do cinema francês* (2005), publicado pelos *Cahiers du cinéma* em 1954, lançou a *politique des auteurs*, que viria a se efetivar com o aparecimento da *Nouvelle Vague*. A defesa do diretor como figura autoral no contexto francês obviamente não foi uma das causas para o enfraquecimento do *star system* americano, porém exerceu grande influência no campo teórico a partir da década de 60. Como destaca Robert Stam, a análise do discurso cinematográfico passou a utilizar um vocabulário da teoria literária, orientando-se “em torno de conceitos como escritura, escrita e textualidade” (STAM, 2003, p. 105), e a fonte para esses estudos são os filmes compreendidos dentro de um conjunto da obra de *metteurs en scène*. Fora da academia

“[...] em suas manifestações mais extremadas, o autorismo pode ser visto como uma forma antropomórfica de ‘amor’ pelo cinema. O mesmo amor anteriormente devotado pelos fãs às estrelas ou pelos formalistas aos procedimentos artísticos, os adeptos do autorismo agora devotavam aos homens - que em sua grande maioria *eram*, de fato, homens - que encarnavam a ideia autoral do cinema” (STAM, 2003, p. 107).

Moulet, com sua política dos atores, teve a intenção de dar uma contribuição importante para reverter esse quadro. É interessante o fato de que ele mesmo esteve envolvido com a *politique des auteurs*, já que na época era um jovem crítico dos *Cahiers* e também realizou filmes. Quase quatro décadas depois do artigo de Truffaut, Moulet publicou um livro em que analisa figuras notáveis do *star system* — Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant e James Stewart — porém, afastando-se da abordagem sociológica dos mitos, Moulet verifica uma lacuna, um estudo a ser feito, propondo a análise estética da atuação, isto é, um “corpo a corpo com o plano” (MOULLET, 1993, p. 12).

Em vista disso, o crítico francês aproxima-se da ideia do ator como autor, formulada por Patrick McGilligan (*apud* GUIMARÃES, 2012) nos anos 70 a partir do estudo, tanto estético quanto biográfico, do ator James Cagney. O biógrafo americano utiliza a palavra *auteur*, mantendo-a em francês para explicitar o movimento autoral das décadas de 50 e 60 como referência para o seu trabalho. Pedro Maciel Guimarães (2012) indica que McGilligan cria uma

teoria do ator-autor ao pensar — assim como na política dos autores, no que concerne aos diretores — os trabalhos dos atores enquanto uma obra, buscando estabelecer em diferentes filmes a repetição de temas, gestos e expressões que legitimem a existência de uma qualidade criadora e única de cada artista. Dessa maneira, o ator é visto não como uma forma qualquer a ser controlada pela *mise en scène*, e sim como um elemento que produz uma estética própria, podendo influenciar e até mesmo modificar completamente o que a encenação do diretor impõe. Serra, como já afirmamos, dentro de seu método de trabalho tenta apagar a sua figura enquanto diretor que controla a encenação, simulando a banalidade presente na postura de Warhol.

Nicole Brenez (1998) afirma que, independentemente do tipo de atuação operada pelo artista — da expressão de uma subjetividade e a criação da identidade ao mistério do gesto mecânico e a opacidade da superfície — é através da construção de um corpo próprio que o ator trabalha, tornando-se um elemento plástico. Ao “fazer do seu corpo ao mesmo tempo o instrumento e o resultado do seu trabalho, sua ferramenta e sua obra” (GUIMARÃES, 2012, p. 87), o ator se revela enquanto forma, uma figura concreta da qual o personagem, abstrato, não pode escapar. Moullet, por exemplo, no capítulo em que analisa a performance de Grant, indica que a qualidade deste enquanto ator “se expressa através de seu gestual” (MOULLET, 1993, p. 87), elencando diferentes figuras ou orientações que estão presentes na obra do ator.

Dos atores não-profissionais à estrela de cinema: um *mise en abyme* da atuação

A partir de algumas das reflexões feitas acima, de acordo com Guimarães (2012), podem ser estabelecidos dois métodos para se analisar o desenvolvimento de traços autorais nos trabalhos dos atores. O primeiro deles é uma análise centrada no “sistema de interpretação” (GUIMARÃES, 2012, p. 88), que busca dar conta de princípios elementares do jogo do ator, que vão desde a descrição de gestos e posturas corporais e a ordenação destes em um esquema, como fez Moullet com Grant, ao agrupamento e divisão dos tipos e temas recorrentes dos personagens encarnados. A segunda metodologia se assenta na “investigação dos elementos abstratos e concretos que compõem a *persona* do ator” (GUIMARÃES, 2012, p. 89), isto é, na análise de fatores exteriores à imagem ou à narrativa construídas no filme, mas que, ainda assim, influenciam na construção estética, como também na recepção da obra pelo público, tal qual a abordagem do *star studies*. Guimarães destaca, no que tange à constituição da *persona*, a colaboração repetida entre os atores com os mesmos cineastas e a recorrência de um mesmo tipo de personagem.

No caso da obra de Serra, é em *A morte de Luís XIV* que encontramos a possibilidade de produzir mais dados a serem analisados sob essas duas perspectivas. Diferentemente de Léaud, quase todos atores que possuem algum destaque dentro da filmografia de Serra, como foi visto, são amigos do cineasta, atuando apenas nos filmes do artista catalão. Patrick d'Assunção, o médico de Luís XIV, é um ator francês profissional que participou de um número considerável de filmes, tendo sido nomeado ao prêmio *César* de melhor ator coadjuvante por seu trabalho em *Um estranho no lago* (2013). Contudo, não cremos que d'Assunção tenha exatamente uma obra consistente o suficiente ou conhecida que nos forneça elementos para pensarmos com propriedade o seu caráter autoral.

Quanto à situação de Serra, que seria o ator-símbolo de toda a produção de Serra, o fato de sua carreira ser restrita à colaboração com o cineasta catalão dificultaria a análise autoral de sua atuação, já que não podemos comparar a sua performance em filmes de diretores diferentes, mapeando gestos ou temas regulares expressos em contextos diversos. A existência de atores não-profissionais cujos trabalhos se restringem quase completamente às obras de um único realizador é um fenômeno que se repete no cinema contemporâneo: Tsai Ming-Liang viu o jovem Lee Kang-Sheng como seu alter-ego; Jia Zhangke escolheu Zhao Thao, uma dançarina, como a diva de seu cinema e, posteriormente, como esposa; Jenjira Pongpas e Sakda Kaewbuadee estão presentes em diferentes filmes de Apichatpong. No entanto, o fato de estarem circunscritos aos filmes de um determinado cineasta não exclui a dimensão autoral desses atores. Talvez ocorra exatamente o contrário: os filmes só existem daquela forma devido à figura do ator, no estabelecimento de um laço afetivo que cria o desejo do cineasta de apontar sua câmera para aquele corpo específico. É o que Alain Bergala (2019) destaca no processo de filmagem *Monika e o desejo* (1953): as relações pessoais podem interferir em diferentes escolhas da encenação. Para o pesquisador francês, o cinema “se baseia na singularidade dessa arte que é de ser feita *no mundo e com o mundo*, com criaturas reais como matéria-prima, antes de toda invenção de linguagem” (BERGALA, 2019, p. 81).

Por outro lado, no caso de Serra, a escolha de um ator famoso pode se apresentar como uma complicação dessa crença no afeto entre ator e cineasta como potência criadora. Há, obviamente, a possibilidade de existência de uma fraternidade, de admiração, mas essas relações parecem ser mediadas pelo cinema, pelos filmes de Léaud, explicitando um jogo que reflete sobre a atuação em si. Em *A morte de Luís XIV*, vemos em diferentes cenas uma gaiola, que fica ao lado de sua cama, onde está alojado um pássaro do rei. Ela é um símbolo da construção do próprio filme: Serra, com seu sistema de câmeras simultâneas que mantêm a continuidade espaço-temporal, constrói a cena como se fosse o palco de teatro ou uma gaiola,

por onde nós, espectadores, assistimos à decadência do Rei Sol, como um pássaro que se debate até a morte dentro de um espaço fechado. As portas do quarto são como coxias por onde atores entram em cena.

Ao mesmo tempo, há uma outra dimensão teatral, que é intradieética. O séquito do rei também assume a posição de espectador, de testemunha dessa degeneração, a cama se transforma num segundo palco. Essa *mise en abyme* sutil ressalta uma visão barroca do mundo como palco. A máscara, nesse contexto, não é um véu que cobriria um rosto verdadeiro, e sim uma essência, a afirmação do artifício enquanto um modo de ser que não separa público e privado. Peter Burke destaca essa dimensão teatral em relação à morte real de Luís XIV e a vida na corte: “O duque de Saint-Simon empregou termos como *comédie* e *scène* em suas descrições da corte. Mais de um dos sermões pregados por ocasião da morte do rei referiram-se à sua morte como um magnífico espetáculo” (BURKE, 2009, p. 19). O rei era observado em quase todos os momentos de sua vida. No filme, vemos muitas vezes a presença dos camareiros no fundo da imagem, próximos às portas. Eles se fundem ao quarto, parecem um item decorativo, confundindo-se com um retrato pendurado na parede, que também lança seu olhar sobre o rei.



Figura 20: Imagem extraída de *A morte de Luís XIV*. O séquito, como uma plateia, assiste à saudação do rei.



Figura 21: Imagem extraída de *A morte de Luís XIV*. Luís XIV observa o pássaro dentro da gaiola. Um valete o vigia.

Alexandre Wahrhaftig (2019) assinala que a utilização de uma atriz profissional e de grande fama como Juliette Binoche em *Cópia fiel* (2010), longa-metragem de Abbas Kiarostami, retoma a reflexão sobre o jogo entre “o ser imaginário e o ser real que o interpreta, entre o personagem e o ator” (WAHRHAFTIG, 2019, p. 166). Essa questão já estava presente em outros trabalhos do cineasta iraniano, como *Close-up* (1990) e *Através das oliveiras* (1994), mas adquire uma nova configuração, pois em *Cópia fiel* não foram escalados os atores não-profissionais “do cotidiano” — comuns nas obras de Kiarostami — importantes na construção de um certo tipo de realismo. Para Wahrhaftig, *Cópia fiel* abraça o paradoxo do ator, “ser o que não é” (WAHRHAFTIG, 2019, p. 174), ao invés, como faz o realismo do não-ator, de inverter tal paradoxo: o filme trabalha com a consciência do estrelato de Binoche, “incorporando sua mitologia, sua *persona*, na construção dessa personagem fragmentada” (WAHRHAFTIG, 2019, p. 175).

A obra de Serra, com *A morte de Luís XIV*, passa por uma inflexão semelhante à de Kiarostami, porém menos explícita, pois não vemos a repetição de situações com diferentes registros de atuação do mesmo ator, como Binoche executa em *Cópia fiel*, que levam o espectador à descrença. No longa-metragem do catalão, a proposta de se repensar a figura de Léaud, acionando a mitologia que existe em sua volta para trazer a sua atuação ao primeiro plano, é efetivada pela encenação teatral em abismo que descrevemos acima. Nesse contexto, a inocência infantil de Serrat — latente em sua fisionomia e índice de um realismo que se lança ao mundo — transforma-se em uma velhice decadente e artificiosa com Léaud. Se os personagens do primeiro ainda não têm nada a dizer, mostrando uma infância da linguagem anterior à história (AGAMBEN, 2005), um mundo da Gênese (remetendo à dimensão religiosa que está sempre presente), o personagem do ator francês parece se encontrar em um momento em que muito já foi dito, restando-lhe encarar a morte. Serra restringe, não apenas pelo enquadramento mais fechado, mas também pela situação narrativa e os adereços, como os roupões pesados e as perucas grandes, os movimentos de Léaud. O silêncio e a imobilidade de Luís XIV contrastam com os primeiros papéis do ator, que o fizeram uma das principais figuras do cinema moderno francês, uma influência para os cinemas do mundo inteiro.

A carreira de Léaud: personagens relevantes e o léxico gestual

Léaud começou a atuar com 13 anos de idade, tendo a sua estreia no cinema em 1957 com o filme *La Tour, prends garde* de Georges Lampin, no qual contracena com Jean Marais, grande

estrela francesa da geração anterior à *Nouvelle Vague*. Porém, foi em 1959, com *Os incompreendidos*, dirigido por Truffaut, que seu nome ficou conhecido. O filme de Truffaut foi um dos três selecionados para representar a França no Festival de Cannes daquele ano, junto de *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais e *Orfeu Negro*, de Albert Camus. Foi a primeira vez que o governo francês havia escolhido filmes de diretores relativamente jovens e que não faziam parte do *cinéma de qualité*, ao qual os *jeunes turcs* dos *Cahiers* se opunham. Um ano antes, Truffaut havia sido proibido de comparecer ao Festival por ter ofendido a instituição de Cannes em diversos de seus artigos.

Antoine de Baecque (2009) aponta que esses acontecimentos revelam uma conquista da juventude francesa sobre o cinema francês, dominado por um cinema anedoticamente chamado de “cinema do papai”. A *Nouvelle Vague* foi a maior expressão disso e a projeção de *Os incompreendidos* marcou o seu nascimento público. O filme foi aclamado, ganhando o prêmio de melhor direção. Na saída da exibição, Léaud foi carregado por personalidades como Jean Cocteau, companheiro de Marais, para ser apresentado aos fotógrafos e ao público. O jornal *France Soir* publicou no dia seguinte a manchete: “Um diretor de vinte e oito anos: François Truffaut. Uma estrela de catorze anos: Jean-Pierre Léaud. Um triunfo em Cannes: Os incompreendidos” (apud DE BAECQUE, 2009, p. 64).

Dessa forma, Léaud tornou-se o rosto do movimento que impactou profundamente a história do cinema. No longa-metragem de Truffaut, o ator interpreta Antoine Doinel, um menino morador de Paris e um tanto solitário, que se revolta contra sua mãe ausente e a disciplina escolar, praticando pequenos delitos e mentiras. Ele foge de casa, mas é encontrado e encarcerado num reformatório para crianças e adolescentes. No fim, Doinel escapa do reformatório e corre até uma praia. No último plano do filme vemos a sua indecisão do que fazer diante do mar. Então, Doinel olha para trás, voltando o seu olhar feroz para o público. A imagem é congelada nesse instante, e seu mistério fascinante transformou-a em ícone cinéfilo, assim como fez do rosto de Léaud o símbolo de uma juventude francesa em transformação. O ator, desse modo, ficou fixado na memória do cinema como um eterno adolescente.

Doinel é o personagem principal de outros quatro filmes de Truffaut: *O amor aos vinte anos* (1962), *Beijos proibidos* (1968), *Domicílio conjugal* (1970) e *O amor em fuga* (1979). O cineasta afirma que Doinel é “a síntese de duas pessoas reais, Jean-Pierre Léaud e eu próprio” (TRUFFAUT, 2006, p. 23). Com isso, o principal ator de sua obra se tornou um dos seus principais colaboradores. De acordo com Truffaut, Léaud “espontaneamente encontrava os gestos verdadeiros, retificava o texto com precisão, e eu o encorajava a utilizar palavras de seu vocabulário” (TRUFFAUT, 2006, p. 24). Doinel funda um tipo de papel central na carreira de

Léaud: o de um homem que não se enquadra no mundo adulto do trabalho, nem possui êxito em suas relações amorosas. O personagem toma atitudes infantis e possui um temperamento explosivo, o que dá um tom cômico aos filmes.

Doinel, desde jovem, interessava-se por literatura, chegando a criar um pequeno santuário para Balzac, ou a roubar uma máquina de escrever em *Os incompreendidos*. Nos filmes seguintes, acompanhamos os diversos romances e trabalhos de Doinel. Em *Amor aos vinte anos*, apaixona-se por Colette e se aproxima dos pais desta para conquistá-la. O sentimento da menina não é recíproco, e o adolescente, no fim, é mais querido pelos pais do que pela filha. No início de *Beijos proibidos* é expulso do exército e começa a trabalhar para o pai de sua namorada, mas acaba tendo um romance com sua sogra. Para por fim nesse caso, encontra um emprego como aprendiz de detetive particular. Em *Domicílio conjugal*, está casado com outra mulher e tem uma ocupação um tanto esdrúxula, como tintureiro de flores, enquanto escreve sua autobiografia. Quando tem o seu primeiro filho, busca por um emprego formal e vira piloto de miniaturas de barcos numa empresa de engenharia, onde conhece uma mulher japonesa pela qual se apaixona e com quem trai a sua esposa. No último filme, vemos o seu processo de divórcio e sabemos que Doinel conseguiu publicar seu livro, nomeado *Les salades de l'amour*. Na saída do tribunal onde assina os papéis da separação, encontra a sua primeira paixão, mostrada no segundo filme da série. Após o reencontro, Colette, tomada pela curiosidade, começa a ler o livro de seu amigo, e nos são mostradas cenas dos filmes anteriores, que não condizem exatamente com o que é narrado pelo escritor.



Figura 22: O personagem Antoine Doinel nos diferentes filmes da série de François Truffaut. Podemos ver o crescimento de Léaud - de adolescente a adulto - através do cinema. Imagem disponível em <http://www.setcenas.com.br/artigos/antoine-doinel-e-a-saga-do-homem-comum/>. Extraída no dia 21/03/2020.

Para Truffaut, a presença do efêmero em seus filmes não é exatamente a exaltação da reconfiguração da juventude de sua época e a rapidez da modernidade. O que lhe interessa em Léaud é o “seu anacronismo e seu romantismo, é um rapaz do século XIX”. O cineasta relata: “[...] sou nostálgico, minha inspiração está sempre voltada para o passado. Não tenho antenas para captar o que é moderno, caminho pelas sensações” (TRUFFAUT, 2005, p. 28). Susan Weiner (2002) assinala que a *persona* de Léaud manifesta um modelo de identidade masculina essencialmente francesa, fundada num mal-estar romântico e melancólico.

Essas características se expressam na própria fisionomia do ator. Léaud possui uma figura magra e esguia, seu nariz é grande e pontudo, os seus são olhos negros e o cabelo é liso e longo. Essa aparência contrasta com o porte atlético de outras estrelas francesas da mesma geração, como Jean-Paul Belmondo e Alain Delon. Diferentemente destes dois, Léaud interpretou repetidas vezes personagens intelectualizados, que mesclam a linguagem coloquial com uma fala poética, proferindo discursos complexos e que, em determinados casos, aproximam-se de verdadeiros monólogos. Para Truffaut, “os atores magros não dissimulam nem seu medo nem um leve tremor na voz, não sendo domadores, mas indomáveis” (TRUFFAUT, 2005, p. 248).

Enquanto os personagens de Truffaut se orientam em direção ao passado, os de Godard parecem se voltar para o futuro enquanto revolução. Nos filmes do cineasta suíço, vemos um outro tipo de personagem da obra Léaud: o jovem revolucionário não-conformista. Em *Masculino, Feminino* (1966) há ainda a existência da relação amorosa falha que vemos na série de Truffaut. Paul, assim como Doinel, sai do exército e também não se adapta à vida civil do trabalho. Insatisfeito com seu posto de operário em uma fábrica, consegue uma vaga como jornalista em uma revista voltada para o público feminino. Apaixona-se por Madeleine (Chantal Goya), jovem que tenta seguir a carreira de cantora e grava seu primeiro disco. No fim, Madeleine e sua amiga, Elisabeth, relatam à polícia sobre a morte misteriosa de Paul, supostamente um acidente enquanto tirava uma foto na sacada de seu apartamento. Joshi Sonali (2004) atenta para o fato de que não é recorrente nos trabalhos de Léaud a morte de seus personagens, apesar da fragilidade destes, que muitas vezes flertam com o suicídio. Ao contrário, Belmondo, Delon, e outros atores que interpretavam figuras mais masculinizadas, como Jean Gabin, mantinham resquícios dos heróis trágicos, cuja morte se mostra como ação elevada.

De Baecque (2009) caracteriza *Masculino, Feminino* como um filme-entrevista, isto é investiga os hábitos e comportamentos da juventude da época, nomeados por Godard, em um intertítulo do longa, de “filhos de Marx e da Coca-Cola”. Em uma determinada cena, Paul

entrevista, para um instituto de pesquisas sociológicas, Elsa, uma jovem garota — e um “produto de consumo” de acordo com o intertítulo — ganhadora do concurso de beleza para representar a revista onde ele trabalhava. Léaud está fora de quadro, vemos apenas um plano fixo de Elsa encostada em uma janela, que responde às perguntas sempre sorridente. Paul faz uma série de interrogações, que vão desde qual a razão da jovem ser “*Miss 19 anos*” a provocações políticas relacionadas a movimentos de esquerda e o que seria o *american way of life* na visão da menina, deixando-a desconfortável e confusa.

Porém, a entrevista no filme não ocorre apenas dessa maneira formal. Os próprios diálogos são um jogo de pergunta e resposta. Paul e Madeleine, no início filme, conversam no banheiro, interpelando-se sobre os mais variados temas, como sexo, amor, e atividades do tempo livre. Tudo isso ocorre com tamanha naturalidade, sem censuras e com provável improviso. Léaud é um ator cuja formação se deu pelo improviso, e não por técnicas precisas de atuação, sendo essa sua habilidade o que muitos realizadores buscam.

Alain Bergala (2006) defende que não há exatamente uma direção de atores nos filmes de Godard, que tinha como procedimento usual escrever e mostrar os diálogos para os seus atores momentos antes da filmagem, para que estes não refletissem sobre os seus papéis e agissem de acordo com a realidade do momento.

“Fazer um plano ou fazer um filme, para Godard, é entrar num agenciamento com o ator onde cada um necessita do outro, onde o ator entrega sua energia e sua substância, onde não se tenta, pouco a pouco, aproximar-se de um desempenho imaginário ideal do ator, mas de recolocar tudo em jogo a cada vez” (BERGALA, 2006, p. 71).

O discurso politizado que já estava presente em *Masculino, Feminino* se radicaliza em *A Chinesa* (1967). Neste filme, cinco jovens passam as férias num apartamento, onde discutem teorias marxistas. Léaud assume a postura de um professor: lê trechos do *Pequeno livro vermelho* de Mao Tse-Tung, propõe atividades físicas coreografadas, recita *slogans*, promove discussões. À verborragia de Léaud, que profere falas de grande complexidade e de difícil compreensão, e aos seus gestos exagerados, somam-se o som de composição cacofônica e a montagem extremamente fragmentária, provocando uma série de dissonâncias e significados obscuros.

Em *A mãe e a puta* (1973), filme de Jean Eustache, o personagem de Léaud, Alexandre, parece unir os dois tipos criados por Truffaut e Godard num único personagem. O filme faz uma reflexão sobre a situação da juventude francesa após 68 a partir da relação de Alexandre com duas mulheres. Alexandre manifesta uma recusa “revolucionária” do trabalho, sendo sustentado por sua namorada Marie, uma mulher um pouco mais velha que ele. Apesar disso,

ele está sempre bem vestido — usa lenços estampados, calça boca de sino, portando às vezes óculos escuros estilosos — e vaga pelas ruas de Paris durante seu tempo livre, aproximando-se de duas figuras do século XIX: o *flâneur* e o *dandy*. A excentricidade destas figuras pode ser relacionada ao próprio Eustache: Alexandre, de certa maneira, é uma paródia do diretor (WEINER, 2002), revelando, assim como em Truffaut, a síntese entre personagem, ator e cineasta. Após uma tentativa falha de reconciliação com sua antiga namorada, Gilberte, Alexandre caminha pela cidade e encontra Véronika, uma enfermeira de família polonesa, que o observa do terraço de um restaurante. Ele retribui o olhar, mas volta a andar no sentido contrário. Repentinamente muda de ideia e corre atrás da menina, que já havia se levantado, para lhe pedir um número de telefone. Alexandre fala sobre esse acontecimento com Marie, que sempre está a par dos casos de seu companheiro.

Nos primeiros encontros entre Alexandre e Véronika, esta fala pouco, expressa-se com simplicidade e narra o seu cotidiano sem dramas, enquanto seu amante faz verdadeiros discursos, com uma linguagem afetada e teatral, como se estivesse fazendo monólogos, que são, repetidas vezes, filmados em tomadas longas e sem cortes. Eustache exigia a fidelidade ao texto escrito e, por isso, não deixava brechas para a improvisação de seus atores quanto aos diálogos. No entanto, as filmagens se davam de maneira contrária, os enquadramentos eram escolhidos livremente, de acordo com a composição gestual dos intérpretes em relação ao texto. A franqueza de Verónika quanto ao seu desejo sexual e amoroso por Alexandre parece deixá-lo desconfortável. Ao longo do filme Alexandre vai se tornando silencioso e inseguro, ao passo que a jovem se impõe com maior firmeza. Novamente, Léaud representa o papel de um homem vulnerável, necessitado de afeto tanto romântico quanto maternal.

Na construção desses personagens da juventude e do início da vida adulta de Léaud, pode ser percebida uma grande importância da fala, recorrentemente beirando a verbosidade. É comum que encontremos algum livro sendo lido ou apenas segurado, assim como são usuais diálogos inteiros realizados pelo telefone. O tom de sua voz e o ritmo da elocução de seus discursos ou diálogos são inconstantes. Léaud alterna rapidamente entre uma alta projeção vocal, como se declamasse um texto de teatro, e um sussurro; entre uma tremenda rapidez na enunciação das palavras, que se dá de forma explosiva, e uma pronúncia pausada, como se estivesse escandindo um poema.



Figura 23: Imagens extraídas de *A mãe e a puta*. Na cena final, Alexandre se desespera ao ser recusado por Véronika.

Em *Out 1: Spectre* (1971), de Jacques Rivette, Léaud, ao interpretar um homem que finge ser surdo-mudo para pedir esmolas, evidencia uma outra característica central nesse momento de sua carreira: o uso de um gestual vivaz, em certos casos até mesmo expressionista ou burlesco, que lembra a eloquência do cinema mudo. As mãos de Léaud, longas e com dedos finos, são tão ativas quanto sua fala. O ator frequentemente as eleva na altura dos ombros, fazendo desenhos no ar. Muitas vezes, apenas o dedo indicador está erguido, um gesto professoral, pedagógico ou militante. Léaud também, em repetidas situações, retira nervosamente a franja que cai sobre seus olhos enquanto fala, como se estivesse irritado, ou vivendo sentimentos intensos que estejam prestes a irromper.

Como pode ser visto, há em Léaud um tipo explosivo de atuação. Essa particularidade é bastante perceptível pois se intercala a silêncios, paradas do movimento, semblantes e gestos menos expressivos, que indicam uma proximidade com o modelo bressoniano. Léaud não performa o *acting out* do Método de Strasberg e o *Actors Studio*. O seu rosto, portanto, não é moeda de troca semiótica, como o rosto ordinário supracitado. Seus personagens não se impregnam das situações para então agir, e sim, como no cinema burlesco, as suas ações repentinas, inesperadas e aberrantes, engendram novas situações, cujos percursos são imprevisíveis. Nunca há uma exatidão dos sentimentos vividos, isto é, uma completa exteriorização das causas, não se sabe porque os personagens agem ou reagem de determinadas maneiras.

Weiner (2002) identifica uma mutação nos papéis interpretados por Léaud a partir da segunda metade da década de 80, quando ele já estava com cerca de 40 anos. De acordo com a autora, os “diretores recorreram a Léaud para atuar em papéis que se intensificavam como comentário sombrio sobre o tipo de anacronismo isolador e, em última instância, auto-

aniquilador que ele encarnou para Jean Eustache” (WEINER, 2002, p. 49). Por exemplo, Em *Rue Fontaine* (1984), curta-metragem de Philippe Garrel, o filme se inicia com René, interpretado por Léaud, vestindo-se em um apartamento escuro e sujo. Sua roupa está amarrotada, e o apreço pela aparência que havia nos seus papéis anteriores desaparece. Os seus olhos parecem cansados, a pele pálida e a barba por fazer. Ele encontra um amigo, vivido pelo próprio Garrel, e relata a ele a agonia, os pesadelos, a solidão e a tristeza que tem vivido após o término de um relacionamento. Louis, personagem de Garrel, interrompe-o e o convida para ir à casa de sua amiga Génie. René se apaixona por esta, e em uma montagem bem sintética de poucos planos, vemos o romance dos dois. Sem sabermos quanto tempo se passou, René telefona para Génie, pedindo para que eles se encontrem. O relacionamento deles havia acabado e podemos perceber a distância entre os dois pela recusa de Génie em ser tocada pelo ex-amante. Ela diz que sua filha morreu em outro país, e que estava tentando trazer o corpo para o enterro na França. Depois, René vê a manchete de um jornal com a foto de Génie, que havia sido encontrada morta dentro de casa. Ele traz a mão à testa e balbucia palavras que não escutamos, demonstrando desespero. Então, René começa a ser assombrado pelo fantasma de sua amada, isola-se em seu apartamento e o filme se encerra com o seu possível suicídio.

Já em *Contratei um matador profissional* (1990), de Aki Kaurismäki, vemos Léaud em uma de suas interpretações mais bressoniana. Ele encarna Henri Boulanger, um imigrante francês solitário que é demitido após vários anos de trabalho em uma empresa do Reino Unido. Diante disso, Boulanger tenta cometer suicídio, mas falha duas vezes. Vemos todo o processo da primeira tentativa: ele vai a uma loja de materiais de construção comprar a corda, fura a parede do sótão para pôr o prego onde irá pendurá-la, faz um nó, suspende-a e a coloca em seu pescoço. Contudo, o peso de seu corpo suspenso faz a corda despencar. A inexpressividade do semblante e dos gestos de Léaud, assim como os repetidos planos de mãos que realizam alguma tarefa, lembram *Um condenado à morte escapou* (1956) de Bresson. Contudo, Léaud não é exatamente um modelo, pois, como destacamos anteriormente, há a presença do burlesco em sua atuação, um tipo de expressividade que contrasta com a austeridade e contenção de Bresson. Na segunda tentativa, o personagem tenta se matar com gás de cozinha, sem sucesso em função de um problema no fornecimento. Então, Boulanger decide contratar um assassino de aluguel para matá-lo. No entanto, enquanto espera ansiosamente pela morte, apaixona-se por Margaret, uma vendedora de flores, e tenta desfazer o contrato. Porém, já é tarde demais e o matador o persegue pela cidade. No fim, o algoz, que sofria de um câncer terminal, quando encontra a sua vítima, suicida-se após dizer que a vida é uma decepção.

Léaud não se enquadra completamente nas características elencadas por Morin para definir uma estrela. Contudo, o ator francês, assim como as estrelas, não é encoberto completamente por seus personagens, mas se encontra em um processo de simbiose com estes, muitas vezes sobrepondo-os. Nacache assinala que esse é um procedimento recorrente no cinema moderno, presente no próprio modo de filmar dos cineastas:

“os métodos mais modernos, que consistem em centrar a câmera no ator, esgotá-lo no enquadramento e pelo enquadramento, pretendem apagar a personagem no ator, fazer com que ela se reduza, mais do que nunca, ao corpo deste, ou que fique totalmente contida nele” (NACACHE, 2005, p. 97)

Nessa perspectiva, Léaud habita uma outra mitologia, diferente daquela do *star system*. Ele faz parte do Olimpo do cinema moderno, sendo adorado por uma cinefilia de origem francesa, que começou, pela *politique des auteurs*, a incluir os nomes dos diretores em seus rituais, porém sem nunca efetivamente deixar de fora os atores. Isto é evidente no caso das atrizes, como Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e Harriet Anderson (a Monika de Bergman), Jeanne Moreau e Anna Karina, que, ao serem submetidas a um olhar cinéfilo, tanto dos espectadores quanto dos realizadores, atestam o nascimento no cinema de uma mulher moderna (BAECQUE, 2010).

Garrel e Kaurismäki têm consciência desse estatuto de Léaud, que, assim como o cinema moderno, havia envelhecido, e a escolha do ator-adolescente, naquela época já na meia-idade, denota, em certa medida, uma reflexão sobre esse momento do cinema que já era visto como parte do passado, mas não ultrapassado em termos evolutivos:

“A maioria das personagens de Léaud são aliás talhadas à sua exata medida, tão verdade que se tornou natural, para o cinema contemporâneo, utilizá-lo em modo de culto; incluir Léaud num filme, a sua voz alta e irregular, o seu olhar alucinado e os seus estados melancólicos, os movimentos da cabeça que lhe agitam a melena negra, é contratar mais que um ator, e com ele a recordação mítica dos *400 Golpes*, o *ater ego* de Truffaut, o único ator francês que pôde entrar e sair da existência de uma mesma personagem em diversas épocas da sua, para viver a história de eclipses de Antoine Doinel [...] a presença de Léaud vale sempre por uma idade de ouro do cinema, por vaga que seja essa qualidade aurática” (NACACHE, 2005, p. 85-86).

Isso fica mais evidente em um filme como *Irma Vep* (1996), do cineasta e crítico dos *Cahiers* Olivier Assayas. No longa-metragem, Léaud interpreta um cineasta decadente, cujo auge teria ocorrido nas décadas anteriores, e que está filmando uma nova versão de *Les Vampires*, realizado originalmente por Louis Feuillade em 1915. O diretor do filme escala Maggie Cheung, famosa atriz de filmes de ação chineses, que interpreta a si mesma, e a partir da perspectiva desta acompanhamos os dias de filmagem. A equipe se mostra descrente do sucesso do filme, e há diversas brigas entre diferentes pessoas e setores. Após a exibição de parte do material produzido, o diretor se mostra descontente com seu trabalho e sofre um ataque

nervoso, no qual Léaud mostra toda sua energia e seu caráter explosivo. Não apenas na história do cinema, mas também na do teatro e da música, é recorrente o estereótipo do ator e, destacadamente, da atriz histéricos, que estão sempre à flor da pele e que ameaçam não realizarem suas obrigações se suas exigências não forem atendidas. No filme de Assayas ocorre o contrário: Cheung se mostra uma atriz humilde, que realiza sem dramas o seu trabalho.

Um outro exemplo é *Le pornographe* (2001), de Bertrand Bonello. Léaud encarna novamente um diretor decadente, porém, desta vez, este dirige filmes pornográficos. Jacques Laurent, o personagem vivido por Léaud, teve seu apogeu na indústria do pornô na década de 70, tendo iniciado a sua carreira próximo dos acontecimentos de maio de 68, realizando obras eróticas experimentais. O longa-metragem de Bonello se passa décadas depois desse momento, quando, após ter deixado a profissão de pornógrafo, Laurent decide recomeçar devido à sua situação financeira. No entanto, ele não se adapta à nova indústria, centrada no sexo extremamente explícito e esteticamente pobre. No fim, o produtor do filme é quem assume o seu posto, indo contra as escolhas autorais do artista.



Figura 24: Imagens extraídas de *Irma Vep*. O diretor de cinema interpretado por Léaud sofre um ataque histérico, agride sua esposa, e é necessária intervenção médica e policial. Podemos ver marcas da atuação de Léaud, como a gesticulação enfática e a verborragia

Já em *Que horas são aí?* (2001), realizado por Tsai Ming-Liang, Léaud não é o protagonista, mas é colocado novamente como uma figura melancólica que se relaciona com o seu passado grandioso. A sua presença se dá de duas maneiras: a primeira a partir das imagens de *Os*

incompreendidos, assistidas pelo vendedor de relógios taiwanês que passa a ajustar obsessivamente todos os relógios que encontra ao horário de Paris depois de encontrar uma mulher que está indo realizar um intercâmbio na cidade francesa. Ao mesmo tempo em que Hsiao Kang assiste, em Taiwan, ao filme de Truffaut, há a segunda aparição de Léaud, no presente e mais de 40 anos depois do papel que pôs o seu nome na história do cinema: ele interpreta a si mesmo em um encontro fortuito com a jovem asiática, que chora solitária em um cemitério parisiense. O filme de Tsai revela o impacto mundial do olhar cinéfilo francês e sua repercussão no cinema contemporâneo, e traça um paralelo entre a relação de Truffaut com Léaud e a colaboração do cineasta asiático com o ator Lee Kang-Sheng, que em diferentes filmes encarna Hsiao Kang.

Em um trabalho posterior de Tsai, *Visages* (2009), Léaud aparece de forma menos espectral. O filme pode ser visto como uma continuidade de *Que horas são aí?*. Hsiao Kang teria se tornado um diretor de cinema. Ele vai para a França realizar uma adaptação de *Salomé*, peça de teatro de Oscar Wilde. Léaud interpreta o ator do filme que encarna Herodes. Não é claro se Léaud performa uma atuação de si mesmo ou de um ator fictício. Porém, de qualquer maneira, há um caráter autorreflexivo explícito na obra que encontra sua maior expressão no encontro entre Lee Kang-Sheng e Léaud. Em uma cena, Kang e Léaud conversam sentados diante do *video assist*. Os dois começam a falar nomes de diferentes cineastas modernos. O ator francês segura em uma mão um pássaro que encontrou caído no chão. Ele fala algumas frases, que Kang não parece compreender, mas mantém o olhar fixo sobre Léaud, admirando-o. Léaud eleva a outra mão, faz desenhos no ar como se estivesse discursando. Diz então “Grandes e pequenos pássaros...”, mas não continua sua fala, mantendo ainda assim a mão erguida, gesticulando e movendo a boca, como se fosse uma mímica. Depois, de pé no cenário surrealista construído para o filme, os dois homens imitam animais, exaltando um trabalho com o corpo que rompe com a lógica dramática através de movimentos disformes, uma característica presente nos modos de atuação de ambos.

Em 2017, o ano seguinte à estreia de *A morte de Luís XIV*, Léaud foi protagonista de *Le lion est mort ce soir*, de Nobuhiro Suwa. No filme, Jean, um velho e renomado ator, deve aguardar indefinidamente o retorno das filmagens de um longa-metragem, pois a atriz com quem irá contracenar repete o estereótipo de estrelas exageradamente sensíveis e emotivas: o seu namorado mais jovem a deixou e ela diz não estar emocionalmente bem para trabalhar. Diante disso, Jean vai rever uma antiga conhecida, familiar de Juliette, mulher com quem namorou no passado e amor de sua vida. Juliette havia se suicidado ainda jovem e sua casa estava desabitada desde então. Jean decide se instalar na casa de sua amada, onde conversa com

o fantasma dela. Um grupo de crianças da região segue o velho homem até esse local e decidem utilizá-lo como locação para um filme de terror amador, convidando o ator para participar dessa empreitada, que aceita o pedido. Léaud atua da sua maneira excêntrica, alterna entre uma expressão melancólica e burlesca. O seu personagem discursa para as crianças sobre o cinema e o amor. É inevitável pensar em Doinel ao vermos a relação das crianças com o idoso. De volta à filmagem do primeiro filme, Paul encena a morte de seu personagem.

O Rei Sol encarnado: o rosto dilacerado pelo tempo

Diante de todos esses exemplos, pode ser visto que *A morte de Luís XIV* retoma temas recorrentes nos papéis de Léaud desde o início de sua carreira, como a morte, presentes nos filmes em que o suicídio é sugerido ou cometido, e a decadência. Por outro lado, no filme de Serra, uma dimensão presente ao longo de toda a trajetória do ator francês, a relação com as mulheres, é reduzida a alguns pequenos detalhes. Como fora explicitado acima, os personagens de Léaud são frágeis emocionalmente, necessitam do afeto de mulheres, tanto como figuras maternas, quanto objetos de desejo. Vemos a esposa do Rei Sol, Madame de Maintenon, mas esta é apenas uma testemunha silenciosa, que assiste o corpo de seu marido sendo consumido pela doença.

No início do longa-metragem, Luís XIV está em uma cadeira de rodas, sendo empurrado por seus súditos enquanto observa um jardim. O seu semblante aparenta mais saudável do que no restante do filme. Depois disso, o rei ficará recluso em seus aposentos até a morte. Acompanhamos a sua deterioração lenta e gradual, sua capacidade motora diminuindo a cada cena. Sentado em sua cama, com a coluna ainda um pouco ereta, Léaud está maquiado e usa uma grande peruca, que não será vestida apenas em alguns poucos momentos. Vemos seu rosto de perfil, enquadramento do rosto que se tornou, “nos tempos modernos, uma moeda de troca, um símbolo de riqueza, de poder, de status social” (AUMONT, 1992, p. 21). A nobreza palaciana lhe faz uma visita. Uma de suas súditas o chama para se juntar aos seus convidados, mas ele recusa o convite, dizendo estar incapacitado. Em determinado momento, seus cachorros vão ao seu encontro, e presenciamos o que talvez seja o único momento de felicidade do monarca ao longo do filme. Léaud fala com sua voz forte, gesticula com as mãos, uma de suas marcas autorais. Ele acaricia os cães, imita a respiração ofegante destes e ri. Repete diversas vezes “Meus cães, que eu amo muito”. O sorriso que sustenta, diferentemente daquele das máscaras de seu séquito, revela uma fraqueza dos músculos faciais, pois faz tremer as maçãs do rosto. Ao fim, Luís XIV parece cansado, mas seu séquito solicita novamente a sua

companhia. Da larga porta do quarto, os nobres observam seu rei. Um valete lhe dá um chapéu com plumas, que ele pega, veste e depois retira, em um gesto de saudação. É aplaudido e rapidamente devolve o chapéu, indicando que deseja ser deixado só.

Na cena seguinte, Léaud está sem peruca. Um homem observa seus olhos com uma lupa. Vemos um primeiríssimo plano dos olhos, pequenos e rodeados por rugas. Há alguma sujeira nos cílios. Os empregados tentam identificar a cor exata dos olhos do rei, comparando-a com os exemplares de um catálogo de réplicas super-realistas de íris. Não sabemos exatamente para que utilizarão essa informação, mas podemos ver isso como uma evidência do racionalismo iluminista em ascensão na época e a cientifização do corpo, que se torna algo catalogável. Em um outro momento, vemos novamente a cerimonialização dos acontecimentos do cotidiano. Luís XIV faz uma de suas refeições enquanto é observado por sua corte, que aplaude o fim da refeição. As suas mãos tremem, e ele tem dificuldades para comer.



Figura 25: Imagem extraída de *A morte de Luís XIV*. A catalogação do corpo. A lupa, instrumento técnico que auxilia na observação científica.

Mais à frente, o rei participa de uma reunião sobre a reforma de um porto, na qual se pede o aumento do orçamento previsto. Mostram-lhe os projetos, justificam o pedido. No entanto, ele parece completamente alheio ao que ocorre e ignora os homens que falam, que acabam sendo dispensados sem nenhuma resposta. Fagon diz que o monarca lhe parece desconfortável. Luís XIV relata ter passado uma noite horrível. O personagem ainda consegue movimentar as mãos e braços, e fala com a expressividade própria de Léaud. Depois disso, a situação do rei começa a se deteriorar mais ainda, e a atuação de Léaud se aproxima mais da de um autômato. Ele tenta ler um texto, está sentado a uma mesa, mas passa mal e é carregado por seus valetes até a cama. Uma noite, durante a madrugada, Luís XIV grita por água. Sua voz é rouca. Um serviçal lhe traz a água numa taça de metal, o que o deixa irritado, e ele exige que o líquido seja

servido em uma taça de cristal. Mesmo doente, o rei deseja manter a sua pompa, assim como os personagens de Léaud que presavam pelo estilo de suas roupas. Nas inúmeras cenas em que Luís XIV sente dor, Léaud não contorce seu rosto. A sua expressão não é dramática, algo no extremo oposto do trabalho de um ator do *Actors Studio*, como Marlon Brando, que parecia conseguir controlar cada músculo da face para exteriorizar os sentimentos de seus personagens.

Presenciamos mais de uma cena em que o Rei Sol deseja comparecer a algum compromisso, como ir à missa de domingo, mas desiste. Ele se levanta com dificuldade, porém volta imediatamente para a cama. Diante do estado de saúde agravante de Luís XIV, Fagon, relutante, atende aos pedidos de Blouin — primeiro valete do rei, interpretado por Marc Susini e cuja atuação é tremendamente bressoniana — para que médicos da Universidade de Paris sejam chamados. Para o médico real, estes são “médicos de anfiteatro”, preocupam-se com livros e não com os pacientes. Léaud permanece completamente imóvel enquanto os médicos universitários o examinam e comentam a sua situação. O seu corpo está menos ereto que no início do filme, cada vez mais a sua postura vai piorando, até ficar completamente deitado. Luís XIV expressa em uma outra situação que o cheiro de sua perna esquerda, apodrecida, lhe dá náuseas e o impede de se alimentar propriamente. Em uma cena, chamam um cardeal para rezar com o rei. Em outra, ele fala com o Delfim, ainda uma criança, e aconselha este a não seguir o seu gosto pela construção de palácios, quase como uma previsão da Revolução Francesa.

Com a pouca melhora do estado do rei, mesmo com o auxílio de mais especialistas, um homem chamado LeBrun é convocado a visitar os aposentos reais. Ele ficou famoso em outras cortes por ter realizado curas milagrosas. LeBrun é encarnado por Atlaió, o Casanova de *História da minha morte*. O seu semblante e gestos destoam da interpretação dos outros atores, que parecem modelos. Seus movimentos são mais livres e expressivos. O seu rosto, erguido, esboça constantemente um sorriso, a sobrancelha direita é levemente arqueada, as bochechas bem rosadas da maquiagem. Esses atributos, como destacamos anteriormente, dão-lhe um ar misterioso e sedutor. LeBrun fala de maneira esotérica, compara doenças a elementos da natureza, como rosáceas, busca uma união do corpo com o cosmos. Ele oferece um elixir, feito de ingredientes exóticos como sêmen e sangue de boi, que experimenta antes do Rei tomar para comprovar que não é um veneno.

O rei parece ter melhorado com o tratamento de LeBrun. Seu rosto está menos pálido e aceita comer biscoitos, que ele molha no vinho. Nesse plano, de quase cinco minutos, Léaud encara diretamente a câmera. Blouin atravessa o quadro com a bandeja de alimentos e a apoia na cama, mas seu movimento é ignorado por Luís XIV, que continua a olhar fixamente a câmera. De acordo com Mira, nesse plano de Luís XIV é “a primeira e última vez que o vemos olhar

fixamente. Ele, que é objeto de todos os olhares, não ousou olhar nada em toda a película” (MIRA, 2019, p. 432). A música *Grande missa em dó menor KV427* de Mozart é executada, de forma extra-diegética, em sua integralidade. Léaud relata, no debate que ocorreu após a exibição do filme no *New York Film Festival*, que nessa cena ele não olhava o público, e sim a morte. Porém, isso não era apenas um gesto realizado por seu personagem, mas por ele mesmo, que disse ter sido tocado pessoalmente pelo filme de Serra, que o fez pensar sobre sua própria morte. Se no final de *Os incompreendidos* o enfrentamento direto com a câmera denota um desconhecimento do futuro, aqui, indica aceitação do destino do qual nenhum de nós pode escapar.



Figura 26: Imagens extraídas de *A morte de Luís XIV*. O rei vai perdendo sua capacidade motora ao longo do filme. No fim, recusa comida e água, e está tão imóvel que não se sabe se está vivo ou morto.

A aparente recuperação de Luís XIV se mostra falsa, e Fagon pronuncia que LeBrun fugira da corte. Vemos a perna do rei completamente negra, em processo de putrefação pela gangrena. O assistente de Fagon diz que havia se chegado a um ponto sem volta. Há diversos planos em que Léaud está imóvel na cama, com o olhar alheio. Sua pele está extremamente pálida e sua respiração é fraca. Em determinados momentos é difícil definir se o personagem está vivo ou morto, e se torna visível a vida que deixa o corpo. Fagon checa o pulso e a respiração da majestade e atesta a sua morte. Então, vemos uma multiplicidade de primeiros planos de nobres

que passam pelo ritual de luto. Muitos têm um choro forçado. Outros apenas olham para o chão. No fim, o cadáver é levado para a sala de autópsia, onde os médicos analisam seus órgãos internos. O filme se encerra com o olhar de Fagon diretamente para a câmera, que diz: “Senhores, faremos melhor da próxima vez”. Para Mira (2019), essa fala é um modo de afirmar que a modernidade seguirá seu rumo.

Nas descrições realizadas acima podemos perceber que o trabalho corporal de Léaud nesse filme se resume em, gradativamente, movimentar-se menos, ser menos expressivo. Serra priva do ator a possibilidade de realizar gestos que se repetiram ao longo de seus outros trabalhos ao retirar-lhe, a cada cena, mais partes de sua capacidade motora. O caráter histérico ou burlesco de sua atuação, que encontramos até mesmo em papéis interpretados na velhice, como o ator de *Le lion est mort ce soir*, é praticamente inexistente.

Superficialmente, poderíamos dizer que o corpo de Léaud é aquilo que está sendo excluído. No entanto, essa estase atrofiante na realidade afirma a existência de um corpo, pois não submete o rosto à comunicação semiótica. O rosto é deformado pela dor, pelo cansaço e pela velhice. O tempo estendido, desdramatizado, ao qual corpo é submetido, torna este sensível para o espectador, lembrando-nos do caráter passageiro de nossa própria existência. No rosto de Léaud, vemos a passagem do tempo. Porém, esse tempo não apresenta a morte apenas como ameaça, e sim como horizonte:

“Efeitos do tempo: um envelhecimento dos rostos, levando-os em certos casos à feiura? Sem dúvida. Mas se trata também e sobretudo de uma submissão mais constante, mais sutil e mais profunda do rosto ao tempo, da produção de um rosto-no-tempo a um rosto-para-o-tempo [...] O essencial não é o envelhecimento, a transformação natural, visível e orgânica do rosto, mas a ameaça irracional, invisível, inorgânica, que o atinge permanentemente” (AUMONT, 1992, p. 161).

O rosto de Léaud apresenta múltiplas faces. Ao mesmo tempo em que a disjunção entre drama e narrativa convida o espectador a observar com atenção os aspectos físicos singulares de seu rosto, um modo de ver literal, projetam-se nesse todos os outros personagens do ator francês, transformando o rosto em uma superfície sobre a qual se inscreve a própria história do cinema. A síntese dessas duas perspectivas produz um retrato de Léaud: em seu rosto está o seu passado assim como seu presente. Contudo, a presença da morte explicita uma característica essencial do rosto, destacada por Aumont (1992): um rosto qualquer é antes de tudo um rosto humano. O rosto de Léaud se coloca como o rosto do homem em geral, seja de um rei ou de uma estrela de cinema. Vemos o rosto de um indivíduo que compartilha com todos os outros rostos o horizonte da morte e, por isso, da vida em si mesma.



Figura 27: Imagem extraída de *Os incompreendidos*. No final do filme, Léaud, ainda adolescente, mira diretamente a câmera.



Figura 28: Imagem extraída de *A morte de Luís XIV*. Léaud, 57 anos depois, repete o gesto de *Os incompreendidos*.

5. Sensibilidades do tempo: a nostalgia, a melancolia, o efêmero e a fragilidade da existência

Nos capítulos anteriores, as nossas análises constataram que o tempo é um elemento central nos filmes de Serra. O uso do plano de longa duração dilui o drama em favor de um engajamento sensorial, que atenta para a própria materialidade do tempo, fazendo-nos sentir, em nossos corpos, a sua passagem. O rosto é essencialmente atormentado pelo tempo: a paisagem rostificada ou o rosto como paisagem nos mostram um tempo maleável, que não se ordena de maneira objetiva — como ocorre com o rosto ordinário voltado para a semiótica — manifestando, mais uma vez, a passagem, isto é, a morte como afirmação da vida em si mesma.

Neste capítulo, analisaremos com maior profundidade como o tempo se configura na obra do cineasta catalão. A encenação, desdramatizada e que conjuga aspectos realistas com excessos artificiosos, agencia imagens produtoras de afetos que expressam diferentes sensibilidades do tempo. Como aponta David Lapoujade (2017), são os afetos que nos dão acesso ao tempo. Os afetos não são simples sentimentos e nada têm a ver com representações. Para Henri Bergson (2010), a afecção é o intervalo entre percepção e reação, a capacidade do indivíduo de sentir e ser afetado pelas coisas do mundo. Os corpos vivos não são pontos matemáticos no espaço, que refletem diretamente as percepções em ações, e quanto mais complexos os intelectos maior o intervalo. O nosso corpo, portanto, resiste às influências externas e urgentes, as suas ações antes de serem reais são virtuais, e a afecção não é extensão espacial, mas um fenômeno temporal. Desse modo, “não há percepção sem afecção. A afecção é portanto o que misturamos, do interior do nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (BERGSON, 2010, p. 60). Com isso, não há percepção pura e isolada da memória. As memórias se conservam e enriquecem as experiências do presente. Nesse sentido, o passado não é algo que se dá anterior ao presente: a memória “intercala o passado no presente” (BERGSON, 2010, p. 77).

Em vista disso, a *durée* pensada por Bergson é constituída por uma apreensão do tempo em que o passado e o presente se apresentam como paralelos, pois o passado é, essencialmente, o passado do presente que passa, nunca tendo sido efetivamente presente. Desse modo, a *durée* apresenta uma imagem espelhada, caleidoscópica, na qual a memória se torna ativa, reformulando novos sentidos de acordo com cada situação, sem se apegar aos “seres das coisas”, mas ao movimento em si. A memória “faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela” (BERGSON, 2010, p. 77).

Lapoujade destaca que para se apreender esse escoamento do tempo, Bergson defende um tipo de experiência que ele nomeia de intuição, uma emoção profunda própria de um mundo vertical e oposta à inteligência, um pensamento através de conceitos fundamentado na horizontalidade do espaço segundo a lógica da representação. É possível aceder à intuição no intervalo entre ação e reação, quando hesitamos diante das urgências do presente. Dessa maneira, configura-se a ligação entre tempo e afeto: a duração bergsoniana, para ser apreendida, deve ser sentida afetivamente e sem a mediação das representações, isto é, pela compreensão de que o movimento da matéria é uma realidade indivisível, sem o afastamento entre sujeitos e objetos. “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 2010, p. 90).

O tempo pensado por Deleuze em *A imagem-tempo* (2007) se configura de acordo com a duração bergsoniana. No cinema, obtém-se uma imagem direta do tempo quando o esquema sensorio-motor se rompe, criando uma situação ótico-sonora pura. Esta é criada no momento em que a montagem perde a sua capacidade de encadear os signos de maneira causal, fazendo com que os acontecimentos não sejam mais regidos pelas ações e reações. Indo além da imagem-movimento, que produz um tempo indireto, a imagem-tempo cria cristais do tempo, que nos dão imagens bifaciais e espelhadas, atuais e virtuais, nas quais passado e presente coalescem, tornando indiscerníveis o real e o imaginário.

A breve explicação realizada acima sobre a *durée*, e o seu prolongamento no cinema, não tem como propósito inicial afirmar a existência de um tempo bergsoniano nos filmes de Serra, ainda que esse modo de compreensão do tempo efetivamente atravessasse em alguma medida tais trabalhos. O que buscamos destacar é a íntima ligação entre tempo e sensibilidade. O tempo se faz sensível entre uma ação e outra, e a obra do cineasta catalão, como já vimos, possui uma explícita característica intervalar, fora de um regime da representação.

Afetos como a melancolia, a nostalgia e o efêmero podem nos apresentar diferentes aspectos do tempo, possibilitando, como veremos no desenvolvimento dos itens a seguir, ir além dos cristais do tempo pensados por Deleuze. Portanto, cremos que seja a partir da investigação dessas e outras sensibilidades temporais que conseguiremos compreender melhor como o tempo é modulado nos filmes e quais efeitos buscam ser obtidos. A partir disso, defendemos que seja possível escapar de binarismos que uma perspectiva como o *slow cinema* pode suscitar. Menos do que indicar a lentidão no ritmo dos filmes — característica que pode ser exaltada de maneira elitista como índice de qualidade e oposição o cinema *mainstream* —, buscamos compreender, por exemplo, se os filmes de Serra são nostálgicos, e, conseqüentemente, quais potências essa nostalgia aciona.

Iniciamos a nossa análise investigando as relações que os quatro longas-metragens têm com o passado. A figura de Don Quixote explicita, em suas falas, a sensibilidade nostálgica de um romântico, proferindo a existência um passado glorioso perdido, mas que ainda poderia ser recuperado. Já o personagem de Luís XIV coloca em evidência um afeto melancólico: tem-se a consciência de que a morte se aproxima, expondo a finitude do homem, características próprias de uma sensibilidade da melancolia barroca. Não temos a intenção de refletir sobre a adaptação cinematográfica de um passado histórico, e sim como a encenação da nostalgia e da melancolia, afetos que engendram um tempo voltado para o passado, podem dizer respeito a problemas da contemporaneidade.

Em um segundo momento, pensamos como os filmes de Serra lidam com o presente, a partir do estudo da sensação do efêmero. O dispositivo de múltiplas câmeras criado pelo cineasta visa capturar algo inesperado, um “instante oportuno”. Dessa maneira, seus filmes são produtos de encontros fortuitos, condicionados por acontecimentos efêmeros e irrepetíveis, que se impõem no presente da filmagem. Ao concentrar-se nos micro-acontecimentos insignificantes, intervalos das ações, cria-se um tempo “neutro” do cotidiano, que se afasta da tentativa de uma reconstituição histórica dessas narrativas. Casanova, que expressa a figura do libertino, é o homem que vive no presente: não lhe importam os amores do passado, mas a intensidade dos momentos presentes, intensidade que pode levar à própria morte.

Nostalgia e melancolia: o cinema de Albert Serra e as ruínas da modernidade

Enquadrados em um plano geral, Quixote e Sancho prendem seus animais de montaria em galhos de árvores. Uma luz crepuscular marca esse plano. Próximas do chão, há cruces de cor escura com diferentes alturas e aparências, formando um pequeno cemitério. Os dois param nesse local na esperança de encontrar ali um pássaro que Sancho deseja conhecer. Eles se sentam sobre uma pedra próxima das cruces. No plano seguinte, com a câmera mais próxima dos atores, a luz diminui bastante, e a imagem começa a perder definição, ficando mais granulada. O escudeiro, em busca da ave, olha para cima enquanto seu mestre folheia um livro cujo conteúdo desconhecemos. Vemos então, no próximo plano, os dois sentados no chão. Anoi-teceu completamente. Na frente deles, cobrindo parte do corpo de Sancho, está uma das cruces, cuja silhueta ocupa quase um terço do quadro. Ao fundo, na parte de cima da imagem, em cima de árvores negras, vê-se a lua, que possui um tom avermelhado. O plano se estende por cerca de 4 minutos, o que possibilita que acompanhem o deslocamento da lua no céu.

A paisagem espanhola, ensolarada em grande parte de *Honor de Cavalleria*, adquire especialmente nessa sequência uma atmosfera soturna, que lembra algumas pinturas do catalão Modest Urgell, artista da segunda metade do século XIX que pintou paisagens da Catalunha e da região do Mediterrâneo. As telas de Urgell possuem proximidade com as paisagens românticas de Caspar David Friedrich, mas apresentam uma natureza menos grandiosa — das montanhas e florestas germânicas — própria de uma geografia mais árida e com plantas rasteiras. Em *Cementiri*, vemos, assim como no filme de Serra, um pequeno cemitério no crepúsculo. Há diversas telas que retratam o anoitecer, nas quais vemos a lua que surge no céu, como *Atardecer* e *El pedregal*. Rafael Argullol (2006) assinala que *Monge à beira-mar*, pintura de Caspar David, instituiu a desantropomorfização da paisagem ao retirar a centralidade do homem em relação à Natureza: “A imensidade lhe causa uma nostalgia indescritível, e, também, um vazio asfíxiante. A antiga grandeza, perdida no horizonte, retorna em forma de angústia” (ARGULLOL, 2006, p. 11).

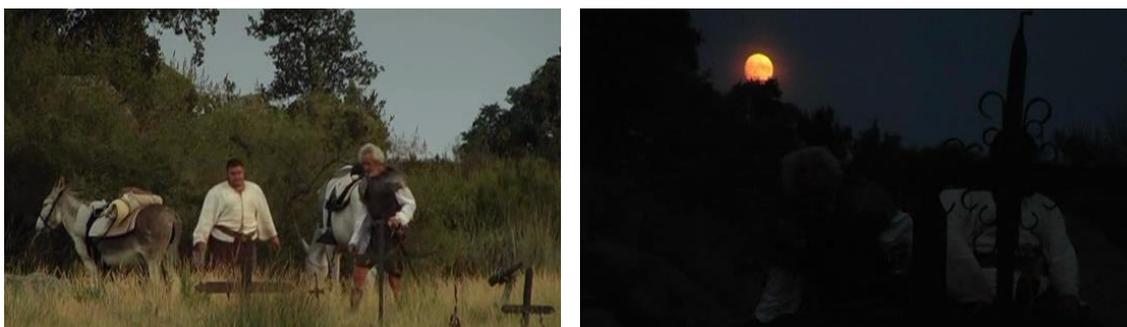


Figura 29: Imagens extraídas de *Honor de Cavalleria*. Quixote e Sancho visitam um cemitério na busca por um pássaro. O tempo passa e a lua aparece no céu.



Figura 30: *Cementiri* de Modest Urgell. Um pequeno cemitério ao anoitecer. Disponível em <https://www.museudebadalona.cat/modest-urgell-al-museu-de-badalona/>. Acessado em 21/03/2020.

Como já fora destacado nos capítulos anteriores, em *Honor de Cavalleria* e outros filmes de Serra, encontramos diferentes sequências, como a descrita acima, que nos mostram o anoitecer, sombras que se apoderam dos corpos e espaços, presentificando a finitude das coisas, a incompletude dos sentidos e a própria morte. Não apenas o sublime evocado pelas paisagens românticas crepusculares, mas também o rosto de Léaud, transformado em máscara mortuária

ou *vanitas* barroca, figuram a passagem de um tempo corrosivo, que pode criar a sensação de perda de um passado, oposta a um otimismo antropocêntrico, presente tanto no Renascimento quanto no Iluminismo. Nesse sentido, Serra, aproximando-se de teóricos como Jacó Guinsburg e Heinrich Wölfflin, pensa o Barroco e o Romantismo como formas artísticas que degeneram, de diferentes maneiras, fundamentos do Classicismo, assentado na harmonia, na clareza, na transparência serena e equilibrada. Os dois últimos trabalhos do cineasta evidenciam o afastamento desses princípios clássicos — regidos, em última instância, pelos preceitos de uma dramaturgia representativa — ao abordarem personagens decadentes, cujo declínio já está anunciado nos próprios títulos dos longas-metragens.

Idealismo e mal-estar: a nostalgia

Na primeira cena de *História da morte* já se percebe a presença de uma sensibilidade dilacerante do tempo, marcada pelo sentimento de perda. Assistimos a um banquete noturno ao ar livre. Iluminados por velas, os homens e mulheres conversam, riem, bebem vinho e comem. São filmados diversos rostos envoltos pela escuridão. Um homem de peruca branca cochicha ao ouvido de uma moça. Outra jovem ri de um senhor, cuja expressão é um tanto abobalhada, interpretado por Carbó. Vemos, em um plano médio, uma mulher sentada no chão, com a cabeça abaixada, e a penumbra ao seu redor. A seguir, um poeta chamado Mike troca olhares com a moça que está ao seu lado. No lado direito do quadro, vemos a cabeça de um cisne empalhado. Alguns instantes depois, perguntam a Mike, que parece ser o anfitrião do jantar, o que ele está escrevendo. O poeta hesita em sua resposta, mostrando-se desconfortável. Uma mulher parece dormir com a face encostada na mesa. Sobre esta vemos um prato de comida enfeitado, taças, um castiçal. Mike relata a dificuldade de escrever, dizendo que a poesia é um caminho íngreme, cujo primeiro andar ele nunca ultrapassará. No plano posterior, a festa está no seu fim. Sobre a mesa há cascas de frutas e taças vazias. Mike abraça a mulher com quem flertava anteriormente. Ele a acaricia, mas ela se afasta. No fim, a moça se levanta bruscamente, deixando o poeta sozinho.

Mike se assemelha a um poeta romântico. Enquanto no classicismo se defendia que o artista, ao seguir os modelos estabelecidos, deveria desaparecer por detrás da obra, o Romantismo, ao contrário, cultua a figura do artista como um homem que cria sob o impacto da inspiração. Por isso, as obras românticas possuem um caráter inacabado, incompleto. Se a cultura corrompe uma natureza primitiva — como postulou Jean-Jacques Rousseau (*apud* GUINSBURG e ROSENFELD, 2005), um dos antecessores do romantismo —, a reprodução das normas

clássicas, que visam a *mimesis* dessa natureza, não se sustentam mais. Dessa forma, a expressão autêntica e espontânea do artista passa a ser aquilo que fundamenta a sua criação. “Assim, o valor da obra passa a residir em algo que não está nela objetiva e formalmente, e sim subjetivamente no seu autor – a sinceridade” (GUINSBURG e ROSENFELD, 2005, p. 5). A fala de Mike, que suscita a existência de uma barreira intransponível, expressa uma perspectiva em que talvez não se admita mais a exaltação da inocência da natureza humana primitiva — interessada pelo exótico muito presente no indianismo —, revelando uma nostalgia consciente da impossibilidade de qualquer unidade.

No outro banquete que ocorre nesse mesmo filme, a solidão de “fim de festa”, que nos mostra um poeta sentimental para quem a criação artística é sinônimo de angústia, transforma-se em uma carnificina que dilui toda expressão subjetiva. Algumas cenas após o primeiro encontro entre o Drácula e a moça que deseja destruir a sua família, os homens da comunidade onde Casanova está hospedado abatem um boi. O italiano e seu criado assistem o momento em que eles retiram a pele do animal. Casanova diz “Essa é a realidade não é? O cheiro de sangue... Ele tem uma presença marcante”. Vemos os homens cortando, com machados, partes do corpo morto. Em um plano, o vampiro parece observar o que ocorre de um lugar distante. A noite chega e se acendem fogueiras. Uma coxa do bovino é pendurada, enquanto o seu crânio é desmembrado a machadadas. As pessoas se reúnem ao redor do fogo, observando a carne, mostrada em primeiro plano, que é assada pelas chamas. Associa-se a imagem da caveira do boi, a parte que restou com os chifres, ao pai das moças que recebe Casanova em sua casa, que está deitado sobre a relva. A morte que se aproxima de nosso herói é ali anunciada.



Figura 31: Imagens extraídas de *História da minha morte*. O banquete da cena de abertura. Um ambiente da nobreza, cujos meios organizados dentro de determinadas normas sociais vão sendo corrompidos ao longo do filme por forças primitivas e destruidoras.



Figura 32: Imagens extraídas de *História da minha morte*. O segundo banquete do filme. Há uma violência visceral. Vemos o corpo sendo desmembrado, planos que ressaltam a carnalidade dos corpos.

Em *História da minha morte*, como aponta Fernández (2015), é composta uma atmosfera romântica negra, que lança a razão ao abismo. No final do filme, as sombras derrotam as luzes, ressaltando a nostalgia como “mal-estar” (BOYM, 2017). Já *Honor de Cavalleria* apresenta uma perspectiva idealista, materializada na figura do Quixote. Como assinalamos anteriormente, o fidalgo se remete repetidas vezes à Idade de Ouro. No livro de Cervantes, tal época também é exaltada pelo herói. Por exemplo, após a batalha contra o escudeiro que acompanhava um grupo de frades atacados pelo cavaleiro, Quixote e Sancho descansam junto a alguns pastores de cabra, uma ocupação ideal e até mesmo sagrada pela sua simplicidade e proximidade com a natureza. O fidalgo profere um discurso para esse seu pequeno público:

“Ditosa idade e séculos ditosos aqueles a que os antigos chamaram de ouro, e não porque neles o áureo elemento (que nesta nossa idade de ferro tanto se estima) se conseguisse naquela venturosa sem fadiga alguma, mas porque então os que nela viviam ignoravam estas duas palavras de ‘teu’ e ‘meu’. Eram naquela santa idade todas as coisas comuns: a ninguém era necessário obter o seu diário sustento dar-se a outro trabalho que estender a mão e colher dos robustos carvalhos, que liberalmente lhes presenteavam seu doce e sazonado fruto [...] Tudo era paz então, tudo amizade, tudo concórdia [...] As donzelas e a honestidade andavam, como tenho dito, por toda a parte, sozinhas e altaneiras, sem temor de que a alheia desenvoltura e a lasciva tenção as desgraçassem, e a sua perdição nascia de seu gosto e própria vontade. E agora, nestes nossos detestáveis séculos, nenhuma está segura, nem mesmo oculta e enclausurada” (CERVANTES, 2012, p. 158-159).

A Idade de Ouro foi um mito gerado por Hesíodo na Antiguidade clássica, regularmente enaltecido ao longo dos séculos seguintes. O poeta grego já apresentava em sua formulação uma característica nostálgica, antes mesmo da existência desse fenômeno: o tempo de harmonia e abundância ao qual se remete não pertence ao presente de Hesíodo, que o apresenta como decadente, mas ao passado. Este não seria um momento exato da história, e sim uma situação

originária. Marrero e Picón (2014) destacam que o discurso do Quixote se desprende da narrativa, sendo uma digressão que se dá a partir dos próprios sentidos do personagem: o gosto da comida desperta uma associação entre o preenchimento dessa necessidade vital e o fruto que alimentava em harmonia os homens do passado primordial. Dessa maneira, o herói se inspiraria primeiramente em Ulisses e Eneias, homens exilados que tentam regressar aos seus locais de origem, vistos como terra paradisíaca. Contudo, diferentemente do que ocorre na *Odisseia* ou na *Eneida*, esse lugar desejado pelo Quixote é completamente idealizado, existente apenas em suas abstrações.

Portanto, o personagem literário é atravessado por uma série de mitos: um ideal do romance de cavalaria, do amor cortês, da reconstituição da harmonia primitiva com a natureza. No filme, assim como no livro, o discurso sobre a Idade de Ouro ocorre a partir de um dado sensorial: o Quixote se banha nas águas de um rio e o prazer gerado ao se refrescar parece liberar a memória de um passado perdido. As falas são mais fragmentadas e com menor rebuscamento, possuindo uma articulação mais simples e próxima da de um homem comum. Serra não busca reconstruir completamente o texto de Cervantes. O ator apresenta, por suas próprias palavras, a nostalgia do personagem.

Svetlana Boym (2001) sublinha o fato de a nostalgia ter sido inicialmente tratada como uma doença. No século XVII, Johanes Hofer, médico suíço, criou essa palavra para designar um mal que atingia as pessoas, e que, assim como uma gripe, poderia ser curado. De origem falsamente grega — unindo-se *nostos*, “voltar à casa”, e *algia*, “anseio” —, a nostalgia foi vista como uma epidemia, que fez de suas primeiras vítimas jovens estudantes estrangeiros, empregados domésticos que tiveram que migrar para a França ou Alemanha, e soldados enviados para longe de sua pátria, que expressavam um sentimento de perda e deslocamento, o que provocava o desejo de se retornar aos locais de origem. Nos séculos seguintes, essa epidemia se tornou global, não restrita apenas à Europa.

Para Boym, a nostalgia não é uma condição física, mas uma emoção histórica própria da modernidade, e que nasce no mesmo contexto que o Romantismo. Reinhart Koselleck (2006) identifica como um dos fundamentos para a criação da modernidade a mudança no modo como a sociedade compreende o tempo. O tempo cíclico ou escatológico da idade medieval foi sendo substituído, ao longo de um processo que durou séculos, por um tempo em que o fim do mundo não se apresenta mais como o futuro. Este se transformou em um campo de possibilidades que pode ser medido. A instauração do Estado-nação como modelo retirou o monopólio do futuro das mãos das instituições religiosas, com suas profecias apocalípticas. A vontade política, isto é, a ação humana, é colocada como principal agente histórico. No filme de Serra, podemos

pensar no olhar que Luís XIV — um dos maiores exemplos desse poder estatal — lança para fora de quadro, ao contrário do que Mira (2018) defende, como um político que molda o futuro de sua pátria. Contudo, ainda assim, o futuro continua a ter, mesmo que menos acentuado, um caráter circular, pois os prognósticos são construídos pelos aprendizados com o passado.

Os ideais de progresso que se instituíram com o Iluminismo e a Revolução Francesa, representados no filme pelos médicos da Universidade que proferem um saber instrumentalizado, destroem o entendimento ainda estático do tempo monopolizado pelo Estado: “o futuro desse progresso é caracterizado por dois momentos: por um lado, pela aceleração com que se põe à nossa frente; por outro lado, pelo seu caráter desconhecido” (KOSELLECK, 2006, p. 36). Em *A morte de Luís XIV* escutamos o som de um relógio mecânico, que indica a passagem de um tempo urgente. A nostalgia se expressa pelo desconforto com a passagem desse tempo progressivo. Nesse contexto, o *continuum* da História se rompe, esta não pode ser vista mais apenas como fonte de exemplos, nem como sinônimo da Natureza (*historia naturalis*). “Não se pode mais esperar conselho a partir do passado, mas sim apenas de um futuro que está por se construir” (KOSELLECK, 2006, p. 58).

Portanto, “nostalgia, assim como o progresso, é dependente da concepção moderna do tempo irrepitível e irreversível” (BOYM, 2001, p. 39). Bruno Latour (2013), ao indagar se já fomos modernos, destaca que há uma correlação entre a ideia de progresso e a defesa da tradição: “Eles variam apenas o signo e a direção de sua indignação. Chegam mesmo a aceitar a maior esquisitice dos modernos, a ideia de um tempo que passaria irreversivelmente e anularia, atrás de si, todo o passado [...] Tanto os antimodernos quanto os pós-modernos aceitaram o terreno de seus adversários” (LATOURE, 2013, p. 51-52).

Dessa maneira, podemos encontrar aquilo que Boym intitula de “nostalgia restauradora”, que, para nós, seria o oposto direto do futurismo, não o movimento artístico, e sim uma maneira de compreender o tempo. Essa nostalgia expressa um tipo de pensamento sem reflexão, e que não vê a si mesmo como nostalgia, “mas sim como verdade e tradição” (BOYM, 2001, p. 20), paralisando o presente. “O tempo que assim se acelera a si mesmo rouba ao presente a possibilidade de se experimentar como presente” (KOSELLECK, 2006, p. 37).

Diante disso, a autora propõe que pensemos outra face da nostalgia, de tipo auto-reflexivo. André Antônio Barbosa (2012) aponta o *pathos* do afeto nostálgico é o que transforma este em potência política: “é precisamente investir de ‘positividade’, de interesse, a condição essencialmente *negativa* do enfermo: pensa-se então em rótulos como romantismo, *mal du siècle*, *spleen*, neo-gótico, simbolismo, decadentismo, dandismo, surrealismo” (BARBOSA, 2012, p. 5). Uma nostalgia “positiva” não deseja restituir o passado, seja ele autêntico ou não,

e sim revelar as potências do presente. Baudelaire, Nietzsche e Benjamin, “os três críticos poéticos da modernidade são nostálgicos pelo presente, ainda que eles não se esforcem demais para recuperar o presente e sim revelar a sua fragilidade” (BOYM, 2001, p. 52). No poema *À une passante* o sentimento de perda não se encontra naquilo que foi, mas no que poderia ter sido, revelando a intensidade que um encontro fugaz possui. No cinema de Serra, como veremos no item sobre o efêmero, a intensidade do presente se configura através da materialidade sensória do corpo dos atores, dos seus gestos que escapam a significação. Por exemplo, na cena do banho supracitada, o discurso do fidalgo exclui a idealização do amor cortês. O Quixote de Serra não possui sua Dulcineia, pertencendo a um mundo masculino no qual a figura de Lancelot, por exemplo, é mais exaltada do que qualquer donzela. O fidalgo parece dirigir seu afeto a Sancho. Long-Mbépé (2018) observa nessa cena do banho a existência de uma dimensão erótica: “os corpos sentados e lânguidos dizem muito de uma homossexualidade sensual e sem sexo que é desconhecida tanto pelos atores quanto pelos personagens” (LONG-MBÉPÉ, 2018, p. 27).



Figura 33: Imagens extraídas de *Honor de Cavalleria*. Quixote e Sancho se banham nas águas de um rio. Possibilidade de se encontrar uma dimensão erótica nesses corpos.

História da minha morte e especialmente *A morte de Luís XIV* afirmam mais explicitamente a perspectiva benjaminiana de que a produção da arte na modernidade é formada pelo o que é ruinoso. “No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia” (HUYSSSEN, 2014, p. 91). A escolha de Jean-Pierre Léaud para encarnar um Luís XIV decadente não é um comentário sobre um estado de declínio pelo qual o cinema contemporâneo estaria passando, nem a defesa de uma restauração do passado do cinema moderno. No filme há uma nostalgia auto-reflexiva, sem áurea ou autenticidade. Menos do que resgatar uma “Idade de ouro” do cinema, busca-se fazer um retrato de Léaud, que reage criativamente no presente, afirmando a potência do cinema na contemporaneidade através dos corpos do e no filme e do espectador.

Memento mori: a melancolia barroca e a pedagogia da morte

A melancolia enquanto um sentimento histórico, assim como a nostalgia, também é fruto da descontinuidade entre passado e presente engendrada pela modernidade. De acordo com Max Pinsky (1993), a “melancolia é um discurso sobre a necessidade e a impossibilidade da descoberta e posse do significado ‘objetivo’ pelo investigador subjetivo” (p. 22). Porém, a existência do termo antecede à criação da palavra nostalgia, tendo origem efetivamente grega. Primeiramente, a melancolia, *melan* (negra) e *cholia* (bílis), era compreendida como uma patologia do humor, de acordo com a teoria humoral estudada desde a antiguidade, a partir de Hipócrates no século IV a.C., que criou um saber que conjuga aspectos físicos e espirituais do corpo e seus temperamentos, relacionando-os com momentos da vida e da natureza. A bile negra está ligada ao outono, estação do declínio, que torna o indivíduo propenso à tristeza e a um humor sombrio. A saúde, por essa perspectiva consistia em um balanceamento dos humores a partir de todo o organismo e o ambiente externo. Aristóteles identificava a concentração da bile negra como condição para a atividade criativa. O filósofo seria, essencialmente, um melancólico.

Essa é a medicina materializada na figura de LeBrun. Este é visto como um charlatão porque apresenta uma visão cósmica, até mesmo poética, do corpo humano. Após oferecer o elixir ao rei, os médicos da universidade o inquiram. O místico se senta no centro desses homens que o confrontam. Um dos médicos diz que eles trabalham com o corpo físico do homem, suas entranhas, proferindo a ideia de um saber clínico que crê na possibilidade de se conhecer completamente o funcionamento do corpo e, para isso, é preciso abri-lo, como fazem após a morte do rei, para ver o seu mecanismo diretamente, sem sombras e mistérios. Já LeBrun atenta para o fato de o homem pisar sobre um solo, e desse mesmo lugar nascem as árvores e florescem as plantas. Ele diz: “Deve haver uma comunhão entre a Terra e o corpo”. Um médico se revolta contra essa ideia, dizendo que o que salvou a vida do rei nesse momento, e de todas as doenças do passado, foram os conhecimentos e instrumentos médicos, e então pergunta com o que o charlatão trabalha. Este foge da pergunta, mostrando-se alheio às provocações dos homens da ciência, e fala “Varíola é como rosas, quando florescem na primavera estão felizes. Durante o inverno ficam tristes”.



Figura 34: Imagens extraídas de *A morte de Luís XIV*. No primeiro *frame*, os médicos universitários, homens da ciência, inquirem LeBrun. Nos outros dois, vemos a autópsia do corpo do rei.

Após o fim da Era Medieval, na qual o humor melancólico era visto como um desvio da fé, a potência filosófica e artística da melancolia, destacada séculos antes, retorna com o Renascimento, que se inspirou na antiguidade e nas teorias de Hipócrates. A exaltação da melancolia se fortaleceu com a arte e pensamento barroco, momento histórico no qual, como destacamos no item anterior, a relação moderna com o tempo começa a se configurar:

“A visão da história como repetição catastrófica sem fim é, no barroco, a consequência de um impulso transcendental exausto e, portanto, incapaz de levar diretamente a uma teologia da esperança, a um programa de salvação através da aquisição e exercício das virtudes cristãs individuais e coletivas. Em vez disso, esse transcendentalismo esgotado nega a si mesmo quaisquer esquemas escatológicos, mantendo uma sensibilidade inteiramente imanente. Tendo negado qualquer acesso dogmaticamente garantido a uma fé soterológica no fim restaurativo de todas as coisas, que no cristianismo medieval atuava como perspectiva simultânea ao mundo caído como o prelúdio do reino do sagrado, a mente barroca é deixada com a concha vazia do que previamente havia sido uma transmissão indireta, mas legível, da intenção divina” (PENSKY, 1993, p. 83).

Dessa maneira, a melancolia aciona um constante estado de “rebelião contra o real” (PENSKY, 1993, p. 33), fundamental para o pensamento crítico. Julia Kristeva (1987), que aproxima melancolia e depressão, assinala que estes humores “parecem indissociáveis da lentidão” (KRISTEVA, 1987, p. 46). Os silêncios interrompem o fluxo da enunciação, as estruturas sintáticas se afrouxam e a entonação se torna monótona. O ritmo lento dos filmes de Serra não é produto de uma nostalgia ou uma melancolia regressiva, que visa combater a velocidade de um tempo cada vez mais acelerado, nem visa instituir um modo de ver meramente contemplativo. A lentidão rompe cadeias de significado e suprime ações, perturbando a

existência de qualquer sentido absoluto. Luís XIV, desprovido de um esquema sensório-motor em pleno funcionamento, torna-se um homem melancólico.

Com isso, o Rei Sol se transforma em um Sol Negro, título do livro de Kristeva, ou, como Long-Mbépé (2018) assinala, em um buraco negro: quando uma estrela morre, o tempo se dilata e o espaço se retrai. Se o projeto de vida do monarca foi a conquista e expansão de territórios, no filme ele se encontra preso à cama. Assim como ele vê o seu passado através de grades, escutando junto dos tambores e oboés do dia de São Luís os sons da guerra, Luís XIV também encara frontalmente a morte. Se os homens interpretados por Léaud eram românticos nostálgicos, apresentando uma subjetividade lançada no abismo de uma reflexividade infinita — a presença repetida dos livros, objetos que levaram Quixote à loucura, destaca essa dimensão —, ao interpretar Luís XIV, o ator transmite uma serenidade diante da morte. “O melancólico se sabe infinitamente ínfimo e a morte está sempre próxima” (LOPES, 1999, p. 15).

Enquanto em *História da minha morte* nos é apresentado um romantismo das trevas (GALVÃO, 2013), diferente da dimensão solar de *Honor de Cavalleria*, em *A morte de Luís XIV* podemos encontrar a existência de um neo-barroco menor (LOPES, 1999): no lugar de alegorias e indivíduos atormentados pela passagem do tempo, configura-se uma estética da leveza, da delicadeza e da fragilidade. Entre romantismo e barroco, o que atravessa esses três filmes é a constituição de um tempo efêmero como afirmação do caráter transitório da existência.

O tempo como passagem: do efêmero melancólico ao cósmico

A filósofa Christinne Buci-Glucksmann (2003) assinala a existência de dois tipos de sensibilidades do tempo efêmero: o melancólico e o cósmico. Acreditamos que seja possível encontrar características dessas duas perspectivas em uma mesma obra. O efêmero na arte implica um paradoxo: a tentativa de se eternizar o que é passageiro. Esse é um caráter fundamental da ontologia do cinema proposta por Bazin, que ao mesmo tempo em que defende a verdade impressa por um processo fotoquímico na película, um índice daquilo que foi, admite que o efeito de presentificação do real promovido por um movimento como o Neorrealismo é produto de artifícios estilísticos. Esse desejo de captura do efêmero inscreve na arte, portanto, um tempo impuro e não-linear, e que, como uma ruína, oferece-nos resíduos do passado mas não o seu acesso completo.

O efêmero, no Ocidente, ergueu-se sobre uma dor *a priori*. Não apenas a arte, mas a constituição de todo o pensamento ocidental, tendo a metafísica como base, foi realizada a partir dos conceitos de Ser e Ideia em detrimento do devir e do movimento. Essa dor seria

consequência, portanto, da dificuldade de lidar com o que é fugaz, do desespero em relação à finitude. Esse fundamento, que pode ser apropriado pela arte para desvelar um modo de estar no mundo mais aberto às novidades inesperadas, também pode criar as formas negativas da nostalgia e da melancolia, que paralisam o presente na tentativa de reconstituir um passado autêntico e absoluto.

O barroco histórico e a arte barroca, assim como pensadores da modernidade — de Baudelaire a Simmel e Benjamin, homens influenciados pela filosofia e arte românticas — afirmam o valor positivo do efêmero, para a filósofa francesa, de tipo melancólico. As naturezas mortas e as *vanitas* barrocas espelham o tempo e o nada. As flores ornadas por caveiras tornam sensível um tempo frágil, perecível, apontado para a morte, a grande ameaça à unidade do Ser. “Dessa ‘agitação’ geral nasce um verdadeiro *cogito* do efêmero, que vai dissipar pouco a pouco as antigas relações do Ser e do devir, próprios à metafísica ocidental e ao humanismo do Renascimento” (BUCI-GLUCKSMANN, 2003, p. 24).



Figura 35: *Vanitas natureza morta* (1603), de Jacques de Gheyn II. Óleo sobre madeira. Disponível em <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1974.1/>. Acesso em 21/03/2020.



Figura 36: Imagem extraída de *A morte de Luís XIV*. A imagem está refletida em um espelho. Luís XIV convoca a presença do cardeal de Rohan.

Com o tempo visto então como passagem, o presente é intensificado, tornando-se impermanente, algo que aparece e desaparece, o que aciona uma estratégia existencial ou política atenta ao imprevisível. Como expusemos acima, é na época barroca que o futuro apocalíptico e cíclico imposto pela Igreja começa a ser contestado. Em *A morte de Luís XIV*, o rei é assistido por Le Tellier, padre do palácio, assim como pelo cardeal de Rohan, que é chamado quando as condições de saúde de Luís XIV se deterioram. Nos momentos próximos à morte, ocorre uma confissão, sussurrada nos ouvidos do padre e cujo conteúdo não escutamos. Não há um último discurso nem uma última grande ação antes da morte que eleve o herói. Os clérigos são, assim como os cortesãos, espectadores de um espetáculo, de uma cena teatral. Suas ações não oferecem salvamento ao herói, ou algum tipo de redenção. Não presenciamos o momento exato da morte do rei, o último suspiro. Vida e morte são mostrados de maneira semelhante, uma sendo prolongamento da outra, oferecendo nenhuma possibilidade de transcendência.

A intensificação do presente também produziu práticas que relacionam o efêmero ao prazer: “o contraponto do príncipe melancólico seria o libertino, o cortesão leviano, figuras de opereta e de valsa, para quem a arte bem pode, sem culpa, ser o sorriso da sociedade, para quem nenhuma dor dura muito, nem tampouco a alegria, mas então outra festa já iniciou” (LOPES, 1999, p. 80). Casanova ensina a Mike, o nostálgico da festa, como conquistar as mulheres. No palácio da Suíça, ele se diverte com nobres, flerta com as moças que ali estão. Vemos, em uma cena que Casanova não está presente, Pompeu jogando cartas com nobres. Um dos homens tenta seduzir a mulher contra quem joga, fazendo do amor também um jogo. Casanova compete, sem saber, com Drácula pela sedução das moças campesinas.

Contudo, a libertinagem não é apenas uma liberação sexual. Sônia Maria de Carvalho (2000), aponta a relação entre o surgimento dos libertinos e a Reforma do século XVI. Com o protestantismo, não apenas o catolicismo perdeu a sua hegemonia como também se abriu a possibilidade para que indivíduos cogitassem uma vida que não fosse ditada por doutrinas religiosas, mas sim por princípios próprios. Portanto, o libertino deve ser compreendido, primeiramente, como *libre penseur*. O movimento libertino surge de maneira organizada no século XVII, quando Luís XIII inicia o processo de centralização do poder. A libertinagem passa a obter a fama de depravação quando os nobres passam a viver juntos na corte e a forma de socialização se transforma em um teatro de máscaras. “No palco, diante do público, há representação e simulação, mas atrás das cortinas conserva-se o espaço para a liberdade de pensamento. Assim, em relação à sociedade, o libertino é, agora, um ser duplo: livre e submisso” (CARVALHO, 2000, p. 128).

No filme, Casanova fala sobre a revolução que estava por vir e o encontro com Voltaire, pessoa que ele admite admirar mas de quem discorda. O conquistador italiano, ao longo de sua vida, defendeu a liberdade, mas de modos diferentes que o pensamento iluminista. Há em suas memórias, por exemplo, a exposição de sua relação com o ocultismo, afastando-o do racionalismo das luzes. Casanova advogou pelas liberdades individuais, pois ele mesmo fora vítima de injustiças, tendo sido preso e julgado durante a Inquisição Veneziana (1755-1760). Contudo, não compartilhou de um ideal revolucionário de ruptura com o regime absolutista. Apesar de não ter sido um nobre, passou a sua vida como visitante diferentes cortes europeias.

Dessa maneira, em *História da minha morte* não há exatamente um embate entre Iluminismo e Romantismo, ao contrário do que defende Fernández (2015). O vampiro é uma figura nostálgica não porque por sua dimensão efêmera, já que ele possui a vida eterna, e sim porque é a presença de um Uno primordial, distante de um entendimento ideal e harmônico, e mais próximo do sentido dionisíaco: uma força de dissolução, que faz sentir todas as qualidades sensíveis presentes ao mesmo tempo, diferentemente da temporalidade linear apolínea. Drácula destrói uma certa dimensão orgânica do libertino, desfaz a máscara que sustenta um tipo de vida em corte para lançá-lo na incomensurável violência de uma experiência limite. A morte de Casanova figura um paroxismo inerente à experiência estética, explicita a possibilidade de uma relação carnal com a imagem.

As atmosferas decadentistas de *História da minha morte* e *A morte de Luís XIV* constituem um efêmero melancólico que aciona uma pedagogia da morte (LOPES, 1999). A morte do Rei Sol é um espetáculo cênico, um acontecimento que deve ser testemunhado por toda a corte, mas um espetáculo cotidiano, sem drama. Essa pedagogia desperta a compreensão da mortalidade em uma cultura contemporânea em que se tenta expurgar a finitude, um processo originado com o advento da própria modernidade e a razão instrumental, expressada pelos médicos de Luís XIV que buscam a todo custo alongar a sua vida. Benjamin (1994), em *O narrador*, de 1936, alerta para o processo de enfraquecimento da presença da morte na consciência coletiva:

“Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (BENJAMIN, 1994, p. 207).

Buci-Glucksmann relaciona esse tipo de efêmero ao cinema moderno pensado por Deleuze, que apresenta uma perspectiva do tempo próxima da *durée* de Bergson, na qual se cria um tempo falsificante e ambivalente. A melancolia revela a instabilidade do ser, que se encontra

em um “tempo vivido como inconstância e passagem, como *spleen* e efêmero, repetindo sem fim uma perda dolorosa que desfaz o sentido, privando-o de todo fundamento estável” (BUCI-GLUCKSMANN, 2003, p.35).

Buci-Glucksmann, dessa maneira, aproxima Deleuze e Benjamin: o rompimento do esquema sensorio-motor no cinema pós-guerra não seria algo tão distante do declínio da experiência e a emergência da vivência nas novas formas de narrar. A transparência do vidro, do espelho, do cristal, mostram a pobreza da experiência (BENJAMIN, 1994) — causada por um contexto em que a memória coletiva não é mais transmitida de forma plena — através de uma imagem dialética, cuja rememoração melancólica do passado é ligada ao saber messiânico do futuro, no qual a barbárie é o caminho para constituição de um novo homem. Para Deleuze, um novo homem é aquele que tem a sua crença no mundo restituída ao redescobrir as possibilidades do corpo, que forçam o pensamento a pensar a imanência da vida.

De acordo com Buci-Glucksmann, o efêmero melancólico, portanto, apresenta-se sempre como um “mal do tempo”, que tem como motor criativo o desencantamento moderno composto por diferentes formas de se figurar a morte. A autora, em entrevista concedida à revista *Art absolutement* (2005), afirma que é possível ir além da melancolia. Com isso ela não opõe os dois tipos de efêmero: trata-se de “uma travessia, mais do que uma ruptura dogmática com a fragmentação do Eu de tipo ‘depressivo’, que conduz a uma forma de glaciação e de canibalismo do Ego” (BUCI-GLUCKSMANN, 2005, p. 60).

O efêmero cósmico, diferentemente do melancólico, possui uma origem oriental, e permite que vejamos outras faces do efêmero menos destrutivas, em que o *a priori* da dor esteja menos presente. O tempo pensado pelas culturas chinesa e japonesa possuem uma consciência do tempo que destaca o “momento sazonal”, integrado aos acontecimentos externos, como as estações do ano, em que o vazio ou o intervalo constituem o presente:

“[...] no caso do Japão, o efêmero parece liberto de sua ‘intranquilidade’ melancólica e de toda ‘nostalgia do possível’, pois a morte não depende mais do trágico ou do patético. Desprovido de qualquer transcendência monoteísta, ela é a volta do tempo sobre ele mesmo, sua espiral ou seu dragão” (BUCI-GLUCKSMANN, 2003, p. 27).

Em vista disso, o efêmero cósmico é um “entre-dois”, materializado, por exemplo, nas telas de Turner e Monet, em que são pintados o encontro do céu e a terra, da água e o ar, até a dissolução dos elementos, destruindo qualquer ponto de vista fixo, assim como no extenso plano de *O Canto dos Pássaros* descrito anteriormente, no qual a imagem se torna uma superfície acinzentada a partir da mudança inesperada da luz. Dessa maneira, a relação com o impressionismo não se dá como no cinema da década de 20 — que experimentou com

acelerações e desalerações da imagem, jogos de luz, sobreposições e outras maneiras de criar formas plásticas — e sim na “valorização da impressão fugaz e sensual do mundo, a transitoriedade dos momentos (LOPES, 1999, p. 81).

Em *Honor de Cavalleria* e, especialmente, em *O canto dos pássaros* encontramos a preponderância do efêmero cósmico. Serra, como os pintores impressionistas, sai ao ar-livre para captar as impressões da luz sobre as coisas do mundo, e, com isso, registra a passagem do tempo. Um dos princípios, não dogmáticos, do impressionismo era a realização das telas na intensidade dos momentos. Por isso, vemos pinturas em que estão concentradas diferentes disposições da luz, pois esta muda de acordo com a passagem do tempo. Nesses dois filmes, é bastante marcada essa fluidez temporal: vemos a manhã, a tarde, a noite, imagens que vão de um colorido com diferentes tons de amarelo e verde, ou um preto e branco bem contrastado, à quase completa escuridão, que nos permite ver apenas as silhuetas dos corpos e espaços.

Os reis magos são homens completamente anônimos, sem passado. Em *O canto dos pássaros* não importa de onde os personagens partem. O filme se inicia já dentro do processo de deslocamento. Esses indivíduos desconhecem o propósito de sua missão, mostrando-nos não o cristianismo como ele foi, mas o que poderia ter sido. A fábula do nascimento de Jesus se transforma em um conjunto de virtualidades que não são atualizadas no filme, cujo encerramento mostra a volta dos reis magos ao invés do futuro do messias. O título do longa-metragem é o mesmo de uma canção de Natal tradicional da Catalunha, na qual se narra o canto de diferentes espécies de pássaros que regozijam com o nascimento de Cristo. O perdiz, por exemplo, assobia que as árvores se tornam mais verdes e as flores desabrocham, aproximando a natividade ao fenômeno da primavera, expressando um tempo sazonal e fluido.

No efêmero cósmico, o tempo continua, como no tipo melancólico, a se desdobrar de forma espelhada e transparente. No entanto, não é mais no cristal que se vê o tempo, e sim em um espelho d'água, “perdendo todo horizonte e toda aresta dura e refletora” (BUCI-GLUCKSMANN, 2003, p. 46). Há a sobrevivência do passado, mas este evapora, desfaz-se em favor da sensação, da superfície colorante. Em *O canto dos pássaros* e *Honor de Cavalleria*, torna-se mais explícita uma imanência que vai do homem ao cosmos, acoplando o efêmero e os ciclos comuns da humanidade e da natureza.

***Kairós*: imagens do Neutro e o cotidiano**

Tanto o efêmero melancólico quanto o cósmico se desenvolvem a partir de um mesmo paradigma: estar com o tempo, senti-lo para então aproveitar as ocasiões tempestivas. Portanto, o efêmero é uma sensibilidade do tempo ligada ao que os gregos chamavam de *kairós*, um

momento oportuno, sazonal, que se dá num instante inesperado. Em um dos planos de *O Canto dos Pássaros*, os reis magos andam por uma encosta. Repentinamente, o homem interpretado por Serrat para, senta-se no chão e começa a rolar na areia, como uma criança, interrompendo o desenvolvimento de uma cena que deveria nos mostrar apenas a caminhada dos personagens. O ator talvez estivesse cansado, e Serra deu-lhe a liberdade de parar se fosse necessário, ou realizar qualquer outra ação que desejasse. A única regra era que o ator não deveria olhar para a câmera nem se dirigir ao diretor. O processo de filmagem do cineasta tem como fundamento estar pronto para captar essas ocasiões não-premeditadas.

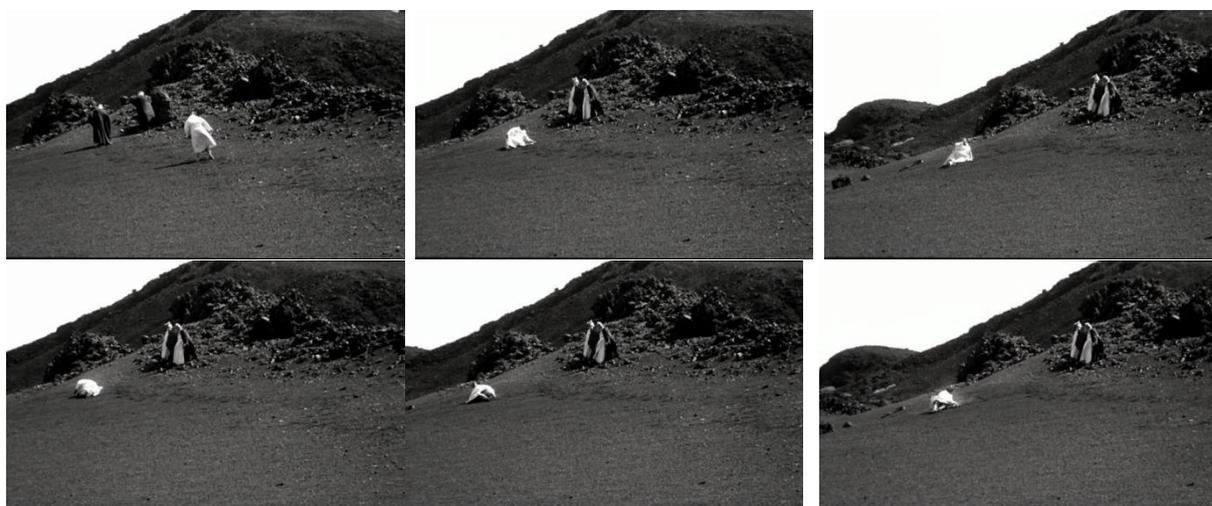


Figura 37: Imagens extraídas de *O canto dos pássaros*. Os reis magos sobem uma colina. O mais jovem, interpretado por Serrat, para, senta no chão, e começa a rolar morro abaixo.

O *kairós* modifica a temporalidade do discurso, seja, por exemplo, por golpes brutos ou curvas sinuosas (o caso sofista), seja por esvaziamento e fuga de um sistema (o caso cético). Em ambas circunstâncias, o *kairós* “implica uma filosofia cuja autoridade não é a Verdade” (BARTHES, 2002, p. 216), mas a contingência. Dessa maneira, *kairós* é um tempo das energias e dos fluxos. Roland Barthes aponta que essa sensibilidade do tempo, diferente da linha ordenada dos acontecimentos de *cronos*, é uma imagem do conceito de Neutro. De acordo com o filósofo, o Neutro não é o mesmo que indiferença: “o Neutro — meu Neutro — pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos” (BARTHES, 2002, p.32).

Barthes relaciona *kairós* com o conceito *zen* de *satori*, termo intraduzível e vagamente semelhante ao que se entende na tradição cristã como conversão ou iluminação. Enquanto estas se dão na revelação de uma verdade interior, o *satori* produz um esvaziamento brusco, “um tipo de catástrofe mental que se produz subitamente” (BARTHES, 2002, p. 220), perfurando as relações de causa. Uma imagem do *satori* pode ser encontrada na *madeleine* de Proust, em que o encontro sensível com um objeto do mundo ativa involuntariamente a memória do

personagem, fazendo-o mergulhar em um tempo impuro no qual passado e presente coexistem no mesmo plano. No filme de Serra, o encontro dos Reis Magos com o menino Jesus, momento em que escutamos a música supracitada ser tocada integralmente, pode parecer, inicialmente, um processo de iluminação dos personagens pela descoberta da verdade do cristianismo. Contudo, esse momento climático é esvaziado a seguir pela banalidade com a qual os personagens se despedem e seguem o caminho de volta, sem informar qual revelação deve ser compartilhada. Não há nenhuma imagem direta e próxima de Cristo, que eleve a figura do recém-nascido a uma dimensão sacralizada.

Como afirmamos no primeiro capítulo, os filmes de Serra são criados a partir de uma encenação do comum, produzindo uma dramaturgia em que se desfazem os encadeamentos da ação. Por isso, encontramos o caráter anti-climático de suas obras: as grandes ações que poderiam elevar os heróis, sendo uma delas a morte redentora ou trágica, são tratadas de maneira desdramatizada. Não há luta final entre Casanova e Drácula, e a morte de Luís XIV leva o corpo do rei para a sala de autópsia, exterminando qualquer imagem de transcendência.

Em *Honor de Cavalleria*, a sequência final se inicia após o Quixote revelar a Sancho que eles irão se separar, pois Deus teria lhe ensinado o caminho da morte. Os dois caminham novamente pela relva. O fidalgo para debaixo de uma árvore e a observa, olhando para o alto. Escutamos o vento que sopra balançando as folhas, junto de uma música extra-diegética que possui um ritmo lento, a melodia serena de um violão. O escudeiro imita seu mestre. A música marca, assim como em *O canto dos pássaros*, um ponto da narrativa diante do qual não há mais volta. Após isso, no meio de uma floresta, Quixote ensina sua última lição: “Ouça, Sancho. A cavalaria é a civilização que concede um prêmio aos que dizem a verdade e castiga os que dizem mentiras. A cavalaria é o raciocínio da ação. Entende?”. Sancho, novamente, mantém-se em silêncio. Não apenas a falta de resposta do escudeiro se opõe a essa racionalidade defendida por Quixote, mas também a própria loucura do cavaleiro, que no filme de Serra é mostrada como uma loucura cotidiana, nas pequenas situações. No plano seguinte vemos os dois homens, de costas para a câmera, sentados sobre um chão coberto de folhas caídas das árvores. Eles não dizem nada, são absorvidos por essa natureza que dissolve o discurso defensor da razão que acaba de ser exposto. Na cena final, vemos de uma longa distância o Quixote sendo levado por homens dentro de uma jaula. Não assistimos o que ocorre entre uma situação e outra, o que levou a esse fim. A última imagem é de uma paisagem escura, na qual podemos ver apenas os contornos das florestas e dos relevos ao fundo.

As falas do Quixote montam um mosaico em que se mistura o elogio da razão e uma nostalgia solar, que crê na possibilidade de restauração de uma unidade primordial harmônica.

Porém esses discursos são constantemente desfeitos por um tempo efêmero do presente, pelo fluxo do cosmos, revelando uma “fragilidade ontológica da existência” (BUCKSMANN, 2003, p. 20), que estilhaça o *logos* do ser que o personagem busca defender. No cinema de Serra, o efêmero se constitui a partir de uma exploração do cotidiano, o insignificante, a partir do corpo dos atores. Maurice Blanchot, no texto *A fala cotidiana* (2003), indica a dificuldade de se definir o cotidiano. Em um primeiro momento, quando se pensa o cotidiano em relação à História, retirando-o do âmbito privado, o cotidiano nos aparece como indiferença, o mediano. No entanto, se adotarmos outro ponto de vista, o que se encontra é o contrário disso. A banalidade do cotidiano é “o que nos traz de volta à existência na sua própria espontaneidade e como é vivido — no momento em que, vivido, escapa toda formulação especulativa, talvez toda coerência e toda regularidade” (BLANCHOT, 2003, p.239). Dessa maneira, há dois lados do cotidiano: um tedioso e amorfo, e outro inesgotável e irredutível às normas e estruturas.

Independente dessas duas faces, o que é central ao cotidiano é a sua insignificância. É nele que são geradas as possibilidades de sentidos, porque o que opera em sua essência não é um regime de verdade. Portanto, o cotidiano é algo que nos escapa, é imperceptível e não pode ser enclausurado por uma visão panorâmica, nem apreendido pelo conhecimento, pertencendo “a uma região onde ainda não há nada para saber [...] Nada acontece; isso é o cotidiano” (BLANCHOT, 2003, p. 241).

Dessa maneira, o cotidiano é o conjunto de virtualidades não atualizadas, sem existência objetiva e sem sujeito. De acordo com Blanchot, o cotidiano é humano, mas não é individual. Não há primeira pessoa no cotidiano, todos já estão inseridos nele. É o mesmo para todos os indivíduos, inacessível por ter sempre estado acessível. A sua manifestação, o tédio, dá-se quando a sua imperceptibilidade essencial se rompe, levando-nos a uma aparente insatisfação com a falta de sentido. No entanto, a reconstituição da vida, que parece ser perdida com essa face do cotidiano, não é feita por grandes acontecimentos ou atos heroicos. O herói teme o cotidiano, “não porque tem medo de viver nele com muita facilidade, mas porque receia encontrar-se no que é mais terrível: o poder de dissolução” (BLANCHOT, 2003, p. 244).

A longa duração dos planos nos filmes de Serra é produto tanto da espera de um instante oportuno, quanto de uma decisão no momento da montagem de intensificar o presente, colocá-lo no registro do cotidiano. Pasolini, no famoso artigo *Observações sobre o plano-sequência* (1985), associa a montagem à morte, porque a montagem multiplica os presentes, mostrando diferentes pontos de vista que retiram a ambiguidade dos acontecimentos, vistos então como passado. Para o cineasta italiano, o plano-sequência é uma subjetiva, pois estaria atrelado à

escolha de um olhar que não consegue captar a completude das situações. “A subjetiva é, portanto, o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual” (PASOLINI, 1982, p. 193), e o realismo é sempre um presente. Em *O canto dos pássaros*, caso em que essa dimensão realista estabelecida pelo plano-sequência é mais explícita, o artista catalão poderia ter montado as cenas alternando os pontos de vista captados pelas duas câmeras simultâneas, porém optou por manter em quase todo o filme a integralidade das ações em tomadas únicas.

Contudo, mais importante do que a continuidade espaço-temporal dos planos para intensificar um tempo presente, o presente de um tempo efêmero do cotidiano se expressa com maior força através dos corpos. O cotidiano no cinema se configura quando esses corpos deixam de atuar dentro de um regime representativo, isto é, quando não se submetem a uma movimentação normalizada pela ação dramática, fazendo emergir o gesto. Para Giorgio Agamben (2008), o cinema é a arte que desde a sua criação tenta restituir ao homem a sua capacidade de criar gestos, em um momento da modernidade em que o corpo se tornava cada vez mais controlado pelo saber instrumental. O gesto libera o dinamismo da vida e das imagens, opondo-se à paralisia de arquétipos imóveis e verdades eternas ao se diferenciar do mero agir (*agere*) e do fazer (*facere*): “se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins” (AGAMBEN, 2008, p. 13). A dança, desse modo, é exemplar na criação de gestos porque explicita o caráter medial destes, uma movimentação sem fins e, portanto, estética. Serrat inspira o cinema de Serra porque o ator se recusa a agir de acordo com o prosseguimento semiótico da narrativa, algo explícito nos seus silêncios que negam a interlocução, em seu corpo gorducho e desajeitado que desenvolve movimentos burlescos. O gesto é “sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 13-14).

Bertolt Brecht, em *Música e gestus* (1978), diferencia gesticulação de gesto. O primeiro é um gesto vazio, desprovido de qualquer particularidade de caráter social, algo subjetivo de um homem. Já o gesto propriamente é sempre social, permitindo retirar conclusões sobre determinada sociedade. No entanto, não está na intriga da narração a sua gênese. Barthes pontua que esse conceito retoma a ideia de instante pregnante, “a presença de todas as ausências (memórias, lições, promessas), ao passo que a História se torna inteligível e desejável” (BARTHES, 1982, p. 78). Talvez seja complexo afirmar que no cinema de Serra encontremos exemplos de *gestus* sociais, no sentido em que a afirmação do efêmero por uma exploração do

cotidiano, em última instância, nega a História. Além disso, há diferenças no modo de atuação no teatro épico de Brecht e nos filmes do catalão, apesar de ambos combaterem a representação: no primeiro, o ator constrói o seu personagem de maneira a mostrar para o público que o seu papel é produto de situações sociais historicamente determinadas, enquanto no segundo, a preparação do ator é excluída. No caso de Serra, não há consciência de classe, nem a presença da dialética ou qualquer outra reflexão mais aprofundada, e sim um naturalismo primitivo em que se tenta captar as interações dos corpos com os ambientes.

Deleuze desdobra o conceito de *gestus* brechtiano, apontando a existência de outros tipos além do social. De acordo com o filósofo francês, o *gestus* articula atitudes entre si, mas fora do regime da imagem-ação: “o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias” (DELEUZE, 2009, p.231). Cassavetes, exemplo utilizado por Deleuze, ao suprimir a história, a intriga e até mesmo as coordenadas espaciais, introduz o tempo no corpo. Enquanto Cassavetes aposta em um tipo de atuação mais histórica, na qual os atores movimentam intensamente seus corpos, até os menores músculos do rosto, para criar figuras expressivas que irrompem em afetos, Serra compõe uma atuação mais contida e austera. Além disso, nos filmes do catalão a disposição do espaço, ao longo do desenvolvimento de sua obra, torna-se menos fluida. Porém, as atitudes e posturas corporais nos mostram corpos cansados, a espera de algo que nunca se atualiza.

Em *A morte de Luís XIV*, como vimos, a continuidade é sempre mantida, a construção da cena se apresenta como um palco de teatro. Esse filme torna mais explícito um outro pólo: a cerimonialização do corpo, de caráter litúrgico e iniciático. Podemos ver o cansaço do corpo do monarca, a sua espera pela morte, ao mesmo tempo em que ele é submetido às cerimônias reais, como na cena em que o séquito observa o jantar do rei. Em *Honor de Cavalleria*, não vemos os combates, mas acompanhamos todo o ritual do cavaleiro de vestir sua armadura, montar em seu cavalo, e buscar por uma aventura que não se materializa. Na passagem desses dois pólos que se encontra o *gestus*, “que efetua uma teatralização direta dos corpos [...] que vale para toda intriga” (DELEUZE, 2009, p.231).

Portanto, o tempo no cinema de Serra se torna visível através dos corpos. O drama não é algo externo, produto dos encadeamentos da montagem, mas pode ser visto nos próprios corpos dos atores, em suas posturas e atitudes, na expressão de seus rostos. Os corpos podem nos transmitir estados melancólicos e nostálgicos, assim como também apresentam a leveza de um tempo fluido e intervalar. A pedagogia da morte de Serra apresenta a morte como um cotidiano. Afirmar a morte é aceitar uma morte diária, que muda nossa postura diante do tempo, entendido

como passagem e impermanência, para que, tendo o corpo como potência, estejamos abertos às novidades que se configuram nos instantes oportunos.

Considerações finais

A escrita desta dissertação foi motivada, primeiramente, pela tentativa de compreender o lugar dos filmes de Serra dentro de um cenário contemporâneo mais amplo. Meu primeiro contato com a obra do cineasta ocorreu em 2016, em um momento em que me aproximava do fim da graduação. Refletindo sobre o percurso que havia traçado dentro da Universidade, e os saberes adquiridos sobre a teoria e a história do cinema, decidi realizar o trabalho de conclusão de curso como uma forma de preencher certas lacunas que eu acreditava existirem em minha formação. Durante essa ponderação, percebi que o meu conhecimento sobre o cinema realizado a partir de meados dos anos 90 era muito reduzido. Nas disciplinas cursadas e na pesquisa de Iniciação Científica — em que investiguei o caráter intermedial do cinema de Peter Greenaway — eu havia me debruçado com maior profundidade na conceitualização dos cinemas clássico, moderno e também pós-moderno, mas não tinha estudado com seriedade as particularidades que poderiam existir no contemporâneo.

Diante disso, lancei-me na descoberta de novas bibliografias e novos filmes. Já de início, constatei que a concentração das produções mais analisadas por determinado campo teórico do cinema — que se fortalece na virada do milênio e que se afasta de uma perspectiva em que os filmes são agrupados a partir de identidades nacionais — e exaltadas pelos críticos havia sofrido um deslocamento geográfico: o cinema asiático havia adquirido um protagonismo nas discussões sobre um certo cinema contemporâneo, assim como o cinema latino-americano havia passado a ter maior destaque. A globalização criou uma nova ordem mundial que também influenciou a configuração de uma nova ordem do cinema.

A descoberta de Serra não se deu através de estudos que analisassem, mesmo que superficialmente, os filmes do realizador. Cruzei algumas vezes com o seu nome citado em artigos, em meio a longas enumerações de outros cineastas contemporâneos. O primeiro filme do artista catalão que assisti foi *O canto dos pássaros*, presente em mais de uma lista criada por cinéfilos em fóruns virtuais. O longa-metragem integrava compilações cujos títulos se assemelham a algo como “Melhores filmes da década anterior” ou “Grandes diretores dos anos 2000”. Era curioso o fato da expressividade do nome de Serra entre o público dos festivais internacionais de cinema, e também entre um determinado discurso crítico, não ter gerado, ao contrário do que ocorrera com outros cineastas, um grande número de publicações acadêmicas. Até então, o levantamento bibliográfico realizado pôde mapear alguns poucos artigos, mas não foram encontradas dissertações ou teses, cenário que se modificou quando a pesquisa foi expandida para esta dissertação.

Ao ler a sinopse de *O canto dos pássaros*, acompanhada por um *frame* do filme, chamaram-me a atenção o tema religioso, a exploração de uma narrativa tão antiga e a fotografia em preto e branco. Nos primeiros filmes com os quais tive contato nessa pesquisa inicial — dentre eles *Millennium mambo* (2001), de Hou Hsiao-Hsien, e *Que horas são aí?* (2001), de Tsai Ming-Liang —, a presença de indivíduos solitários em paisagens urbanas nas quais observamos um trânsito cultural muito intenso era uma característica saltante. Apenas depois de me dedicar ao estudo da obra de Serra, conheci longas-metragens como *La libertad*, de Lisandro Alonso, cuja encenação desdramatizada e a narrativa rarefeita — presentes em um grande número de trabalhos — não abordava um contexto de interculturalidade e globalização explícitas. Serra e Alonso, contudo, não visam criar uma relação de ataque ao par capitalismo/urbano, que configura um modo de vida moderno, como meio de se exaltar um estado tradicional e autêntico dos indivíduos, mas deslocar a câmera para outros temas, narrativas e dispositivos temporais que também fazem pensar a vida, o corpo, o tempo.

Na primeira vez em que assisti a *O canto dos pássaros*, senti um grande desconforto. Acreditei, inicialmente, que não estava compreendendo a história narrada, pois não conseguia extrair sentidos que estariam ocultos naquelas imagens. Ao chegar na parte do filme em que há o plano de 8 minutos de duração — que como salientamos aqui, fora repetidas vezes destacado pelas críticas e análises do filme —, fiquei atônito. Eu já havia tido contato com trabalhos como *Fog Line* (1970), de Larry Gottheim, no qual, ao longo de cerca de 10 minutos, observamos a dissipação de um nevoeiro que, ao fim, revela uma paisagem escondida pela neblina. No entanto, o meu espanto foi decorrente do fato de um procedimento experimental tão próximo ao de Gottheim estar presente em um filme estruturado em torno de uma narrativa.

A experiência vivida diante de tal plano acionou múltiplas sensações. Primeiramente, fiquei confuso porque não compreendia para onde a cena se encaminhava, qual seria o seu motivo. Ao mesmo tempo em que tentava desvendar o que era aquela imagem, a duração estendida era um tanto enfadonha, provocava um cansaço que era eminentemente físico. No fim, estava um tanto maravilhado com aquela grande imagem abstrata em tons de cinza. Quando a linha do horizonte voltou a ter definição, pude perceber que essa sequência ininterrupta chamava a atenção exatamente para o fato de que mudanças inesperadas na luz, causadas pela passagem de uma nuvem, produziram uma imagem simples e frágil, mas ao mesmo tempo desconcertante.

Havia ali uma delicadeza que me lembrou os *pillow shots* de Yasujiro Ozu, aqueles planos inseridos entre as ações, nos quais vemos paisagens naturais ou urbanas, espaços domésticos esvaziados, linhas de trem e diversos outros elementos que se deslocam da narrativa, rarefazem

as cadeias de significado, e nos mostram uma beleza evanescente que destaca o caráter efêmero dos dramas vividos pelos personagens. A lembrança de determinadas obras modernas também foi ressaltada pela fotografia em preto e branco, cujo granulado adicionado à textura da imagem torna a sua natureza digital menos explícita.

Esses desvios da narrativa através da exaltação de fenômenos passageiros da natureza — que revelam, como fora visto, a disposição de um tempo efêmero cósmico — despertaram-me para a proximidade entre Serra e Ozu, e, por consequência, entre Serra e realizadores asiáticos contemporâneos, como Naomi Kawase¹¹. Por outro lado, o caráter um tanto cômico dos reis magos, que caminham desengonçados pelas paisagens, assemelhando-se aos discípulos de São Francisco em *Francisco, Arauto de Deus* (1950), ligam *O canto dos pássaros* à tradição neorrealista. No filme de Rossellini, acompanhamos diversos episódios burlescos em que os aprendizes do frade católico se veem em situações diante das quais não sabem como agir, ou agem mal. Francisco utiliza esses acontecimentos para pregar a sua perspectiva da ética cristã, sempre de maneira bem-humorada e doce. O diretor italiano destaca a relação afetuosa entre o santo e os homens. No fim, os monges franciscanos devem compartilhar o que aprenderam com outras pessoas e choram com a separação de seu mestre. Este pede para que os homens fechem os olhos, girem até caírem, e partam na direção apontada pela queda. Não importa, portanto, qual é o ponto de chegada, e sim a errância, os caminhos inesperados que serão tomados. Os reis magos de Serra pareceram, a meu ver, tomados por esse espírito franciscano.

A relação com o filme de Rossellini não se encerra em *O canto dos pássaros*. Após esse primeiro contato, fui buscar os outros trabalhos de Serra. Assisti *Honor de Cavalleria*, que possui características muito próximas às de *O canto*. Vi na figura do Quixote semelhanças com o Francisco do cineasta italiano: sobressai-se o carinho entre o cavaleiro e seu escudeiro, que se comportam como mestre e discípulo. O fidalgo dá lições de cavalaria a Sancho, porém, diferentemente do personagem da literatura, a dimensão religiosa de suas falas é demasiadamente acentuada. Assim como o frade, Quixote prega a harmonia entre o homem e a natureza, defende a paz entre as pessoas a partir da reconstituição de uma relação mais direta com o mundo, que na ética franciscana se daria pelo menor apego aos bens materiais. Em *Honor de Cavalleria* e *O canto dos pássaros* há uma atitude rosselliniana de se confrontar com a

¹¹ Em *Shara* (2003), por exemplo, há uma longa cena em que se vê uma ala de dançarinos que desfilam no festival de verão da antiga cidade de Nara. Yu, amiga do adolescente que perdeu seu irmão na infância, faz parte desse grupo. Repentinamente, uma chuva de verão desaba sobre os artistas e o público. Vemos então sucessivos planos da menina dançando na chuva, persistentemente repetindo a coreografia.

realidade, mas sem desvendá-la por completo: “o que vem em primeiro plano é sempre o homem diante do mistério” (MELO, 200-?).

Diante de tais aproximações com o cinema moderno, escolhi o *O canto dos pássaros* como fonte de análise da minha monografia. O filme de Serra me parecia exemplar para pensar as raízes modernas presentes no cinema contemporâneo. Nesse sentido, categorias como o *slow cinema* e o realismo sensório (DE LUCA, 2014) se mostraram ferramentas interessantes para o trabalho ao retomarem a investigação de procedimentos desenvolvidos com o neorealismo italiano e depois radicalizados pela Nouvelle Vague e outros cinemas novos ao redor do mundo. Se na monografia dei maior atenção à dilatação temporal como produto do agenciamento de imagens fundamentado na configuração de situações óticas e sonoras puras, nesta dissertação pude ir além ao pensar que a temporalidade alongada é, primeiramente, uma necessidade advinda do próprio método do cineasta ao retomar tais personagens históricos e literários e que afeta diretamente o trabalho dos atores e equipe de filmagem, especialmente os cinegrafistas.

Nesta dissertação, tendo um *corpus* maior de filmes, decidi me centrar menos em um percurso histórico que tentasse remontar elos entre moderno e contemporâneo. Não porque acreditasse que estivesse errado nas conexões que havia realizado, e sim para tentar me aproximar melhor da matéria fílmica, atacá-la de modo mais direto. Creio que essa estratégia tenha possibilitado uma análise em que se apontem com maior propriedade as particularidades da obra de Serra e a sua relação com o contexto contemporâneo, pois não restringi o seu percurso a uma filiação direta com o passado, pensando no cinema do cineasta catalão como uma novidade e não como continuidade retilínea.

Contudo, ao fim desta pesquisa, percebi que certas intuições iniciais são interessantes para a compreensão que tenho hoje da obra do artista catalão. Voltando à relação com o cinema moderno vista em *O canto dos pássaros*, especialmente pela referência a Rossellini, percebemos que uma das grandes particularidades do *corpus* aqui analisado — a maneira como são abordadas figuras importantes da história fora de um regime representativo — conecta-se com um outro momento da carreira do diretor italiano. Este realizou, nas décadas de 60 e 70, uma série de filmes — grande parte destes para a televisão italiana — com um intuito pedagógico, refletindo sobre questões importantes da história e da humanidade ao nos apresentar a biografia de homens como Sócrates, Santo Agostinho, René Descartes e Blaise Pascal. A abordagem de Rossellini dessas figuras que constituíram o pensamento ocidental se afasta de qualquer espetáculo: os atores não são as estrelas e vedetes do cinema italiano, suas atuações são desdramatizadas e os personagens não possuem profundidade psicológica. Dessa maneira, a encenação na televisão se vale de alguns dos procedimentos realistas que já estavam

presentes no cinema do italiano. Em Serra há a presença, como vimos, de uma pedagogia, que, apesar de semelhante em alguns aspectos, distingue-se ao se configurar, simultaneamente, de maneira mais física e conceitual. Menos preso aos fatos históricos, o cineasta catalão lança seu espectador em uma experiência sensível, que visa ressaltar as intensidades engendradas por uma atmosfera. Ao mesmo tempo, a exclusão de uma maior contextualização histórica cria lacunas, obriga o espectador a remontar os dados — que não necessitam de grande complexidade — adquiridos antes do contato com os filmes. Essa estratégia faz com que os personagens se transformem em essências materializadas pela matéria fílmica.

Enquanto nos filmes neorrealistas de Rossellini havia a exploração do drama existencial de indivíduos diante da realidade, no momento televisivo havia a preocupação de se reconstruir historicamente as épocas retratadas. Como destaca Àngel Quintana (2002), Rossellini passou a ressaltar o poder das imagens de transmitirem informações. Mas estas não se baseiam na descrição tradicional dos acontecimentos históricos: “A história se transformou em crônica a partir da observação simples e direta dos fatos. Quando Rossellini se aproximou dos personagens históricos, queria se situar sempre em um presente” (QUINTANA, 2002). Portanto, seria a partir de um tempo narrativo sempre no presente que ideias e episódios passados poderiam mostrar a sua atualidade.

A obra de Serra radicaliza a proposta do cineasta italiano. Em *O absolutismo: a ascensão de Luís XIV* (1964), versão de Rossellini sobre Luís XIV, o jovem monarca não possui características do herói trágico, cujas ações são elevadas pelo texto dramático. Também não é retratado como um príncipe melancólico, como Hamlet, tomado pela dúvida de como agir. Apresentam-se diretamente as situações diante das quais o personagem age para ascender ao poder. Há sucessivas cenas que se iniciam com o rei adentrando diferentes espaços do palácio, que demonstram a penetração do absolutismo em todos os lugares. Já em *A morte de Luís XIV* se configura a queda do rei. Enquanto no filme do cineasta italiano há o cuidado de se recriar os acontecimentos de acordo com os documentos históricos, expondo para o espectador os dados essenciais dos fatos, o longa-metragem do catalão, como ressaltamos, subtrai ainda mais as informações narrativas, desprendendo-se da ótica pedagógica de Rossellini, apesar de ter como base inicial os relatos de Saint Simon. A singularidade dos personagens que a perspectiva de Serra objetiva construir, dessa maneira, salta para fora da história, colocando-se dentro no regime do cotidiano.

Um procedimento utilizado por Rossellini para presentificar esses passados históricos foi uma *mise en scène* na qual a câmera poderia ter um ponto de vista fluido, que fosse guiado pelas informações essenciais de cada cena. Para isso, o cineasta italiano inventou um sistema de *zoom*,

conhecido como *pancinor*, com o intuito de poder reenquadrar as cenas sem necessitar reposicionar a câmera e captar a realidade com a menor intervenção possível da montagem.

O dispositivo de Rossellini, como podemos ver, assemelha-se ao sistema de multicâmeras de Serra, e ambos possuem objetivos próximos: subtrair o número de procedimentos disponíveis para poder registrar uma imagem menos espetacular. Esta palavra não adquire aqui o sentido anti-teatral que muitas vezes foi-lhe atribuída, devendo ser entendida, a partir de Georges Didi-Huberman (2011), como o excesso de luz que impossibilita com que vejamos vagalumes, isto é, uma exposição exagerada que destrói a existência de zonas de indiscernibilidade onde são geradas as novidades do mundo. Como vimos em determinados pontos da dissertação, o cinema de Serra se aproximou cada vez mais de uma explicitação da teatralidade, o que atenta para a origem teatral que o próprio conceito de *mise en scène* possui. Cena “designa, originalmente, no teatro grego, uma construção em madeira, a *skéné*, no meio da área de encenação; depois, por extensões sucessivas de sentido, essa área de encenação inteira (o palco). Depois o lugar imaginário onde se desenrola a ação” (AUMONT e MARIE, 2012).

Se o artista catalão subestima a encenação no texto *The dramaturgy of presence*, o desenvolvimento de sua obra nos mostra o contrário: em *A morte de Luís XIV*, o cinema é completamente contaminado pelo teatro. Ao mesmo tempo em que há a subtração de procedimentos fílmicos e dos conteúdos narrativos, características que se destacam em todos os filmes de Serra, há também um maior excesso visual, que, como apontamos ao longo da dissertação, começou a se configurar em *História da minha morte*. Neste filme, há a exibição carnal do corpo, um erotismo que é aproximado da morte. Na cena em que se desmembra o corpo do boi, a violência é explícita. Tal ação é desenvolvida como um ritual cênico, assistido por todos os personagens, inclusive o Drácula. A presença da morte, e seu matrimônio manifesto com o sexo, que atravessa a obra de Serra, foi motivação para perguntas fundamentais desta dissertação. Buscamos pensar, nas diversas reflexões aqui realizadas, como a morte é mostrada nos filmes como o avesso da elevação trágica. Ela não é o último grande feito redentor do herói, e sim o que faz deste um homem comum, fazendo aflorar a fragilidade ontológica da existência.

Em *A morte de Luís XIV*, o jogo de câmeras — dispostas de modo a se manter a continuidade espacial, mas com o intuito de criar um espaço hermético, uma imagem centrípeta —, a iluminação artificial inspirada em pinturas barrocas, a cenografia e figurino afetados — multiplicam-se as dobras das roupas, exagera-se no tamanho da peruca do rei —, a configuração de rostos-máscara e a escolha de um ator que torna impossível a aderência completa do

personagem ao seu corpo — não há descrença quanto à interpretação de Luís XIV, mas vemos sempre Léaud antes do papel interpretado — são elementos que se configuram de modo a atrair a atenção do espectador para a constituição de uma cena, negando-lhe o processo de identificação com o personagem. Contudo, a teatralidade não se configura apenas na explicitação de um espaço de encenação, mas também na visão barroca de que o próprio mundo é um teatro. O cinema, dessa maneira, como aponta Deleuze (2009), produz uma teatralização dos corpos porque os personagens, encarnados pelos atores, produzem seus gestos, a articulação de posturas e atitudes, a partir de papéis que são encontrados na vida. Aproximar vida e teatro tem como finalidade pensar um modo de existência menos fundamentado no estabelecimento de uma interioridade autêntica e estática, para pôr em cena o próprio movimento do mundo enquanto uma realidade indivisível, constituindo um tempo aberto ao que é indeterminado.

Acreditamos que a exploração mais aprofundada das relações entre cinema e teatro seja um possível ponto de partida para repensar os novos rumos que os filmes do cineasta têm tomado. Seu último longa-metragem, *Liberté* — em cartaz na cidade até ontem, quando os cinemas foram fechados sem que eu tenha podido assistir ao filme —, continua a explorar uma época próxima de Luís XIV e Casanova: a história se passa às vésperas da Revolução Francesa. Libertinos expulsos da corte de Luís XVI buscam o apoio de um nobre alemão, interpretado Helmut Berger, grande ator dos filmes de Luchino Visconti. O grupo de nobres, soltos em um bosque, aventuram-se em uma noite de sexo, onde se inserem elementos sádicos.

Liberté é a adaptação da peça de mesmo título, escrita e dirigida por Serra, que fora apresentada no teatro Völkshuhne, em Berlim. De acordo com os relatos críticos, o filme se organiza em uma série de *tableaux vivants*, estratégia utilizada para transpor a montagem teatral para o cinema. O *tableau vivant* é um dispositivo que remedia, em certa medida, a cena teatral pensada por Denis Diderot, que se inspirou na noção de instante pregnante advindo da pintura. É necessário destacar que essa estética mais explicitamente teatral e artificiosa parece vir acompanhada de uma outra mudança: a substituição dos atores não-profissionais por estrelas do cinema moderno europeu. A presença de Léaud, e agora de Berger, gera um ponto de inflexão que aproxima Serra de Luchino Visconti: os rostos retratados podem ser de grandes estrelas, mas esses atores encarnam homens decadentes, uma outra estratégia para se romper com o caráter épico ou trágico que a representação de determinadas figuras pode suscitar. A nossa análise da atuação de Léaud, portanto, mostra-se como a abertura de um caminho ainda a ser bastante explorado.

Acredito, portanto, que esta dissertação pode contribuir para a ampliação dos estudos acerca da obra de Serra. Tendo como premissa inicial pensar as práticas estéticas desenvolvidas

pelo artista para combater a representação e recolocar, no presente, figuras importantes da cultura ocidental, conseguimos indicar uma série de procedimentos fílmicos que destacam a sua singularidade. Os trabalhos de Serra habitam diferentes lugares, realizam um trânsito entre diversos polos, indo de uma materialidade primitiva a uma abstração conceitual, atravessando estéticas realistas e artificiosas, chocando mitologia e história. O cineasta possui um profundo conhecimento sobre cinema, filosofia e literatura. Contudo, ao mesmo tempo em que utiliza esses saberes para compor filmes críticos e reflexivos, busca desprender-se de uma intelectualização egoica ao lançar-se em zonas de indeterminação, para assim compor novos modos de criar e ver. Esse gesto inspirou a estrutura deste trabalho, que não buscou esgotar todas as potências que a obra do cineasta coloca diante de nós. A materialidade dos filmes foram suscitando perguntas, que não se encerraram por completo aqui.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, nº 4, p. 9-16, jan. 2008. p.13
- ALCOVER, Agustín Rubio. Comunicación audiovisual y cultura digital: un diagnóstico (con/diferencial) —precoz. **Adcomunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación En Comunicación**, [s.l.], n. 2, p.241-244, 2011. Universitat Jaume I. <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2011.2.21>.
- ARENDRT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ARGULLOL, Rafael. **La atracción del abismo**: Un itinerario por el paisaje romántico. Barcelona: Acantilado, 2006.
- ARISTÓTELES. **Poética**; edição bilíngue; tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ASLAN, O. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*, **L'écran français** nº 144, 30 de março, 1948. Traduzido por Matheus Cartaxo.
- AUBEL, Damien. **Albert Serra: Rencontre avec un grand maître du XXIe siècle**. Disponível em: <https://www.transfuge.fr/remous-albert-serra-rencontre-avec-un-grand-maitre-du-xxie-siecle,702.html>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris: Ed. De l'étoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- _____. **Le cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2012.
- AZEVEDO, Luis Eduardo Bove de. O teatro de uma fuga: Giacomo Casanova e a querela contra a Inquisição Veneziana (1755-1760). **Vernáculo**, [s.i], v. 1, n. 42, p.92-111, jul. 2018.
- BALÁSZ, Béla. **Theory of the film**. Londres: Dennis Dobson, 1931.
- BARTHES, Roland. **L'obvie et l'obtus**: Essais critiques III. Paris: Seuil, 1982.
- _____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. **Le Neutre**: Notes de cours au Collège de France 1977-1978. Paris: Seuil, 2002.
- BAUDRY, Jean-Louis. Le dispositif. In: **Communications**, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. pp. 56-72.

- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia, Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Baudelaire e a modernidade.** São Paulo: Autêntica, 2015.
- BERGALA, Alain. “D’une certaine manière”, **Cahiers du cinéma** n° 370, 1985.
- _____. La non-direction d’acteur selon Godard. *Études Théâtrales*, v. 35, n. 1, p.68-81, jan. 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-1-page-68.htm>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- _____. Monika e o desejo. **Revista Eco-pós**, [s.l.], v. 22, n. 1, p.79-99, 21 jun. 2019. Revista ECO-Pos. <http://dx.doi.org/10.29146/eco-pos.v22i1.26388>.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BETTINSON, Garry (org.). **Poetics of chinese cinema.** Lancaster: Palgrave Macmillan, 2016.
- BEZERRA, Julio. **A eterna novidade do mundo: Especulações sobre um certo cinema contemporâneo.** Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- BHASKAR, Ira. "Poética histórica", Narrativa e Interpretação. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [s.l.], v. 4, n. 2, p.1-39, 4 ago. 2016. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. <http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v4n2.192>.
- BLANCHOT, Maurice. Everyday Speech. In: **The Infinite Conversation.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p.238-245.
- BLOCH-ROBIN, Marianne. El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en nuevo género. In: BERTHIER, N. e DEL REY REGUILLO, A. (org.), **Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos**, Valencia, Editorial Tirant lo Blanch, 2013, pp. 193-208.
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film.** Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. “Historical poetics of cinema”. In: **The cinematic text: methods and approaches.** Ed. R. Barton Palmer. Nova York: AMS Press, 1989a. pp. 369-98.
- _____. **Ozu and the poetics of cinema.** New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- _____. Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. In: **Film Quarterly**, (55), p. 16–28, 2002.
- _____. **Poetics of cinema.** New York: Routledge, 2008.
- BOUQUET, Stéphane. “Plan contre flux”, **Cahiers du cinéma** n° 566, 2002a.
- _____. “Le flux sans visage”, **Cahiers du cinéma** n°569, 200b.

- BOYM, Svtlena. **The Future of Nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.
- _____. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, [s.l.], v. 10, n. 23, p.153-165, 4 jul. 2017. Sociedade Brasileira de Teoria e História de Historiografia. <http://dx.doi.org/10.15848/hh.v0i23.1236>.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRENEZ, Nicole. **De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma**. Paris: De Boeck et Lassier s.a., 1998.
- BROTONS, Antoni Maestre. Mitos sexuales masculinos: Casanova y Drácula en Historia de mi muerte de Albert Serra (2013). **Fotocinema**, [s.i], v. 15, p.63-86, jul. 2017.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. **Esthétique de l'éphémère**. Paris: Galilée, 2003.
- _____. L'au-delà de la mélancolie: cinq questions à Christine Bucci-Glucksmann. **Artabsolument**, [s.i], n. 15, p.58-65, inverno 2005/2006.
- BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CARCERENY, Julia. El espacio fílmico hispano: la disolución de los cines nacionales en favor de producciones glocales. **Imagofagia**, [s.i], v. 12, p.1-19, set. 2015.
- _____. El cine de Albert Serra: Apropiación y reinterpretación fílmica de los clásicos literarios. **Fotocinema**: Revista científica de cine y fotografía, [s.i], v. 14, p.83-98, jan. 2017.
- _____. Diálogo con Albert Serra: Para un cine de artificio y naturalismo. **L'Atalante**, [s.i], v. 26, p.111-121, jul. 2018.
- CARVALHO, Sônia Maria Materno de. Libertino: Um significante e seu deslizar de sentidos. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p.125-134, 2000.
- CASTILLO, Jessica;RIPOLLÉS, Andreu. **El papel de la televisión en las políticas de fomento de la industria cinematográfica en España**. Comunicación y desarrollo en la era digital. Congreso AE-IC 3, 4 e 5 de fevereiro de 2010
- CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote I**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- COOK, Pam. **Screening the past: memory and nostalgia in cinema**. Oxon: Routledge, 2005.
- DANEY, Serge. **A Rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DAMOUR, Christophe. A influência de Delsarte no jogo dos atores de cinema nos Estados Unidos. **Revista Eco-pós**, [s.l.], v. 22, n. 1, p.121-137, 21 jun. 2019. Revista ECO-Pos.

- <http://dx.doi.org/10.29146/eco-pos.v22i1.26391>. Disponível em: <revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos>. Acesso em: 23 jul. 2019.
- DE BAECQUE, Antoine. **La Nouvelle Vague**: portrait d'une jeunesse. Paris: Flammarion, 2009.
- _____. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DE LUCA, Tiago. **Realism of the senses in world cinema**. Londres: I.B. Tauris, 2014.
- DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (Orgs.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Proust et les signes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- _____. **L'image-mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____. **Logique de la sensation**. Paris: Seuil, 2002.
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012b.
- _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012a.
- DESGAGNÉ-DUCLOS, Gabrielle. **Le tableau vivant comme dispositif interartial et stratégie opacifiante**: Le cas de Tableaux de Claudie Gagnon. 2015. 140 f. Tese (Doutorado) - Curso de Histoire de L'art, Université de Montréal, Montreal, 2015.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. Paradoxo sobre o comediante. In: **Diderot**: Obras II; Estética, Poética, Contos. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DOANE, Mary Ann. The close-up: scale and detail in the cinema. **Differences**: A journal of feminist cultural studies. Brown University, 2003
- EPSTEIN, Jean. **Jean Epstein**: Critical essays and new translations. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.
- FARBER, Manny. **Negative space**: Manny Farber on the movies. Nova Iorque: Praeger, 1971.

FEENSTRA, Pietsie; HERMANS, Hub (org.). **Miradas sobre pasado y presente en el cine español**. Amsterdam: Editions Rodopi, 2008.

FERNÁNDEZ, Horacio Muñoz. Paisajes románticos y estéticas sublimes: El cine de Albert Serra. **Archivos de La Filmoteca**, [s.i], v. 72, p.91-104, out. 2013.

_____. Estéticas románticas en el cine de Albert Serra. In: III CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA, LITERATURA Y ARTE EN EL CINE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS, 2015, Salamanca. **Anais [...]**. [s.i]: Hergar Ediciones Antema, 2015. p. 10 - 20.

FIANT, Antony. **Pour un cinéma contemporain soustractif**. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 2014.

FLANAGAN, M. **Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film**. 2012. Tese – University of Exeter, Exeter, 2012.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

FURTADO, Filipe. **Finisterrae, de Sergio Caballero (Espanha, 2011)**. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/finisterrae.htm>. Acesso em: 02 dez. 2019.

GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl (org.). **Global Art Cinema: new theories and histories**. New Theories and Histories. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. **Teresa: revista de Literatura brasileira**, São Paulo, v. 13, n. 12, p.65-78, 2013.

GARDNIER, Ruy et al. Cinema contemporâneo em debate: O drone cinema, as novas imagens e os novos comediantes. **Contracampo**, n.78, 02/2006. Disponível em www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm, acesso em 15/12/2019.

GEBHART, Sarah. **El cine actual de Cataluña: un análisis del ámbito cinematográfico entre construcción de identidad y éxito internacional**. 145 f. Dissertação (Mestrado), Universität Wien, Wien, 2012.

GERONÈS, Lídia Carol. Dracula, the Vampire in Catalonia: Between Literature and Cinema through Pere Gimferrer. **Catalan Review**, [s.l.], v. 28, p.107-117, jan. 2014. Liverpool University Press. <http://dx.doi.org/10.3828/catr.28.1.107>.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **A teoria do ator-autor**. In G. Souza et. all. (org.), XIII Estudos de Cinema e Audiovisual, vol. 1, ano XV, São Paulo, 2012, p. 84-93, disponível em http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf

_____. **No rosto, lê-se o homem: a fisionomia no cinema**. **Significação**, v. 43, n. 46, p.85-105, 2016.

_____. **O Rosto do Ator: Da Expressão Fotogênica ao reflexo Externo**”. Revista Sala Preta. V. 16, n. 2, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: **Caminhos de Floresta**. Tradução de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HUGHES, Darren. **Albert Serra Interviewed on El Cant dels ocells (Birdsong)**. 2009. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/albert-serra-interview/>. Acesso em: 13 jan. 2019.

JOSHI, Sonali. **Jean-Pierre Léaud: star of the french cinema**. 2004. 254 f. Tese (Doutorado) - Curso de Cinema, University Of Glasgow, Glasgow, 2004.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KOEPNICK, Lutz. **On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.

_____. **The long take: art cinema and the woundrous**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2017.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

KOUTSOURAKIS, Angelos. History as transition: Brecht’s Historisierung in Straub/Huillet’s Not Reconciled (1965), and Angelopoulos’ The Hunters (1977). **Studies In European Cinema**, [s.l.], v. 9, n. 2, p.169-179, 1 set. 2012. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1386/seci.9.2-3.169_1.

_____. The Gestus of Showing: Brecht, Tableaux and Early Cinema in Angelopoulos’ Political Period (1970–80). In: **The cinema of Theo Angelopoulos**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

KRISTEVA, Julia. **Soleil noir: dépression et mélancolie**. Paris: Galliamrd, 1987.

KUDLAC, Martin. **The Least Speculative Cinematographer in the World: an interview with jimmy gimferrer**. An Interview with Jimmy Gimferrer. 2015. Disponível em: <https://mubi.com/es/notebook/posts/the-least-speculative-cinematographer-in-the-world-an-interview-with-jimmy-gimferrer>. Acesso em: 14 nov. 2019.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013.

- LINS, Consuelo. **Cao Guimarães**: Arte, documentário, ficção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- LONG-MBÉPÉ, Manfred. **Le réel inspiré dans les films d'Albert Serra: une poétique cinématographique des éléments**. 2018. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Master 2 Cinéma, Ufr Arts Plastique, Paris, 2018.
- LOPES, Denilson. **Nós os Mortos**: Melancolia e NeoBarroco. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.
- _____. **No coração do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- MARGULIES, Ivone. **Nada acontece**: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- MARKS, Laura. **The skin of film**: intercultural cinema, embodiment and the senses. Londres: Duke University Press, 2000.
- MARRERO, José Antonio González; PICÓN, Francisca del Mar Plaza. El viaje de un mito clásico: la Edad de Oro: De Cervantes a Hesíodo. In: BERDONÉS, María Teresa Callejas et al (ed.). **"Manipulus studiorum": en recuerdo de la profesora ana maría aldama roy**, 2014. p. 447-459.
- MELO, Luís Alberto Rocha. **ROMA, CIDADE ABERTA**. 200-. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/62/romacidadeaberta.htm>. Acesso em: 14 mar. 2020.
- MERLEAU-PONTY. O cinema e a nova psicologia. in Xavier, Ismail (org) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- MIRA, Virginia Trueba. El archivo barroca de La muerte de Luis XIV. **452ºf**, [s.i], n. 19, p.40-56,
- _____. Muerte y representación en el cine de Albert Serra. **Tropelías**, [s.i] n. 31, p.425-436, 2019.
- MONTERRUBIO, Lourdes. Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010): En busca de la modernidad perdida. **Revista Comunicación**, n. 15, p.58-76, 2017.
- MORIN, Edgar. **As estrelas**: sedução e mito no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MOULLET, Luc. **Politique des acteurs**. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.
- NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Lisboa: Armand Colin, 2005.
- NAGIB, Lúcia. **World cinema and the ethics of realism**. Londres: Continuum, 2011.
- NAGIB, Lúcia; PERRIAM, Chris; DUDRAH, Rajinder (org.). **Theorizing World Cinema**. Londres: I.b. Tauris, 2012.
- NAREMORE, James. **Acting in the cinema**. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, 1988.
- _____. Film acting and the Arts of imitation. In: **Cycnos**, vol. 27, n. 2: 2011.

- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.
- _____. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Companhia de bolsa, 2018.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.
- PENSKY, Max. **Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning** Critical perspectives on modern culture. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, [s.l.], v. 21, n. 35, p.103-114, 9 ago. 2017. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.73716>.
- PUDOVKIN, V. **Stanislavsky's system in the cinema**. Publicação original russa em 1951. Tradução publicada em <http://www.unz.com/print/AngloSovietJ-1952q3-00034>.
- _____. **Film technique and film acting**. Nova Iorque: Grove Press, 1960.
- QUINTANA, Ángel. **El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini**. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-camino-del-cine-didactico-de-roberto-rossellini/>. Acesso em 10 de março de 2020.
- TARKOSVKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.
- REMES, Justin. **Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.
- ROJO, Guillermo. Cervantes como modelo lingüístico”. In: **Don Quijote de la Mancha**, Edición del IV Centenario, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua española, Madrid: Alfabuara, 2004, p.1122-1130.
- ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SAADI, Fátima. **A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing**. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2018.
- SALT, Barry. **Film style and technology: History and analysis**. Londres: Starword, 2009.
- SERRA, Albert. **Honor de cavalleria: Plano a plano**. Barcelona: Intermedio/Prodimag, 2010.
- _____. The dramaturgy of presence. In: **Cinema Comparat/ive Cinema**, Vol. II, No. 4, 2014. p.91-94.

- SHAVIRO, Steven. **Slow Cinema Vs Fast Films: The Pinocchio Theory**, 12 de maio de 2010. <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>. Acessado em 10 de janeiro de 2020.
- SILVA, Leonardo Couto da. **A paisagem vê, o corpo sente: realismo, dispositivo e sensação em o “O canto dos pássaros” de Albert Serra**. 2017. 83 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.
- SITNEY, Adam. **Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000**. Nova York: Oxford University Press, 2002.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- STANISLAVSKI, Constantin. **My life in art**. Nova Iorque: Meridian, 1956.
- _____. **A preparação do ator**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.
- STRASBERG, Lee. Working with live material. In: **The Tulane drama review**, vol. 9, n. 1, p. 117-135, outono 1964.
- _____. **Um sonho de paixão**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. **The Lee Strasberg notes**. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: textos sobre o cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- VIÑA, E.; GARCÍA, J. Nuevo cine español: cine, cine, cine, más cine, por favor. **Journal of Communication**, nº 9, p. 85–117, 2014.
- WAHRHAFTIG, Alexandre. Atores em Kiarostami: do mundo iraniano para o palco italiano. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, [s.l.], v. 6, n. 2, p.166-180, 20 ago. 2019. Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. <http://dx.doi.org/10.14591/aniki.v6n2.503>.
- WEINER, Susan. Jean-Pierre Léaud's Anachronism: The Crisis of Masculinity in Jean Eustache's *La Maman et la putain*. **L'esprit Créateur**, [s.l.], v. 42, n. 1, p.41-51, 2002. Project Muse. <http://dx.doi.org/10.1353/esp.2010.0460>.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

