

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Mariana Sibeles Fernandes

**A MEMÓRIA E O FASCÍNIO PELO TEMPO
NA TENDÊNCIA *SLOW CINEMA* DE DOCUMENTÁRIO**

Juiz de Fora

2017

Mariana Sibeles Fernandes

**A MEMÓRIA E O FASCÍNIO PELO TEMPO
NA TENDÊNCIA *SLOW CINEMA* DE DOCUMENTÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Karla Holanda de Araújo

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fernandes, Mariana Sibebe.

A memória e o fascínio pelo tempo na tendência slow cinema de documentário / Mariana Sibebe Fernandes. – 2017.

92 f.

Orientadora: Karla Holanda de Araújo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017.

1. Documentário brasileiro contemporâneo. 2. Slow cinema. 3. Tempo. 4. Memória. I. Araújo, Karla Holanda de, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Mariana Sibebe Fernandes

A memória e o fascínio pelo tempo na tendência *slow cinema* de documentário

Prof.^a Dr.^a Karla Holanda de Araújo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 25 / 4 / 17

Banca Examinadora:

Prof.ª Dr.ª Karla Holanda de Araújo

Orientadora – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora

ef. atue:

Prof.ª Dr.ª Consuelo da Luz Lins

Membro externo – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aos meus pais, Tadeu e Salima.
Ao meu companheiro, Gláucio.
E demais amigos e trabalhadores da luz.

AGRADECIMENTOS

Gratidão pela oportunidade que me foi concedida e concretizada em função do trabalho e do apoio de muitas pessoas, entre as quais estão meus familiares, amigos, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Agradeço, especialmente, à Profa. Dra. Karla Holanda de Araújo, pela confiança e pela generosa orientação, por todo aprendizado, acadêmico e relacional. Sou grata pela dedicação e amizade que recebi enquanto mestranda.

Agradeço ao Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, pelo incentivo inicial, ainda enquanto aluna matriculada em disciplina isolada no programa de pós-graduação e, posteriormente, pelo suporte e direcionamento que recebi no decorrer do meu trajeto acadêmico.

Agradeço à Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins, pela disponibilidade e atenção dada ao meu trabalho, pela contribuição que ofereceu, enquanto membro da banca examinadora, nos processos de qualificação e de defesa da minha dissertação de mestrado.

Agradeço, também, às secretarias do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Flaviana e Lara, pela compreensão e pelos inúmeros auxílios, dados à distância, referentes ao cumprimento de questões burocráticas e formais.

*O tempo não pára.
Quem pára somos nós.*

Bastu (GIRIMUNHO, 2011)

RESUMO

FERNANDES, MARIANA SIBELE. **A memória e o fascínio pelo tempo na tendência *slow cinema* de documentário**. Dissertações (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

O fascínio pela dimensão temporal, evidenciado na forma e ou na temática de algumas obras, marca uma das principais características encontradas em parte do documentário brasileiro contemporâneo. A ênfase na passagem do tempo ganha maior relevo quando, na busca incessante pela experiência singular do outro, os filmes abordam a memória pessoal como possibilidade de relacionar o ordinário, os gestos mais banais a um modo particular de ser e de estar num mundo em devir. E, se tratando da forma, a preferência por imagens longas e fixas intensifica a ideia de inexorabilidade do tempo, provocando no espectador o que Lúcia Nagib (2013) chama de *stasis reflexiva*. A tendência por um cinema mais contemplativo, cuja estética da lentidão nos direciona para novas formas de realismo cinematográfico, pode estar relacionada com o que tem se convencionado chamar de *slow cinema* – caracterizado, principalmente, pela fixação com o tempo, o uso de tomadas longas, a falta de enredo e o foco no cotidiano.

Palavras-chave: memória; tempo; *slow cinema*; documentário brasileiro contemporâneo.

ABSTRACT

FERNANDES, MARIANA SIBELE. **A memória e o fascínio pelo tempo na tendência *slow cinema* de documentário**. Dissertações (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

The fascination for the temporal dimension, evidenced in the form and or thematic of some works, marks one of the main features found in part of contemporary brazilian documentary. The emphasis on the passage of time comes to the fore when, in the incessant search for the individual's unique experience, the films approach personal memory as the possibility of relating the ordinary, the most banal gestures to a particular way of being and being in a becoming world. And, as for form, the preference for long and fixed images intensifies the idea of inexorability of time, provoking in the spectator what Lúcia Nagib (2013) calls *reflexive stasis*. The tendency for a more contemplative cinema, whose aesthetics of slowness directs us to new forms of cinematic realism, may be related to what has been conventionally termed slow cinema - mainly characterized by the fixation with time, the use of long shots, the lack of plot and the focus on everyday life.

Keywords: memory; time; slow cinema; contemporary brazilian documentary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A MEMÓRIA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.....	16
1.1 A alteridade como um processo de abertura para a compreensão da memória.....	16
1.2 A memória e o enfoque do ordinário no documentário contemporâneo.....	21
1.3 Memória, temporalidade e devir humano.....	29
2. A ÊNFASE DADA AO TEMPO NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO.....	33
2.1 A temporalidade na tendência <i>slow cinema</i>	35
2.2 Realismo e cinema lento.....	45
2.3 A presença e o fascínio pela passagem do tempo no documentário brasileiro contemporâneo.....	56
2.3.1 A estética da lentidão entre efeitos de presença/ausência e produção de sentido.....	63
2.3.2 Tempo e memória em <i>Girimunho</i> sob uma perspectiva existencial.....	69
CONCLUSÃO.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	91

INTRODUÇÃO

Há, em parte da produção documental brasileira contemporânea, uma espécie de “fascínio” pela ideia de “passagem do tempo” (CAVALLINI, 2015, p.184), explícita nas formas dos filmes e ou nas temáticas por eles abordadas. A efemeridade, em alguns dos documentários realizados na década de 2000, é compreendida a partir da memória de um outro, esse que, assim como nós, está lançado num mundo em devir. É na cotidianidade, lugar onde um passado está sempre por vir, que podemos perceber não apenas o atualizar-se constante das lembranças do personagem, mas apreendermos nossa própria condição existencial humana, fundada na inexorabilidade temporal. A memória, em analogia com o devir, propõe-nos, portanto, nos reconhecermos menos como unidade e concretude, e mais como ambiguidade e incompletude, como seres inacabados. Deste modo, para dialogar com tal proposta, buscamos uma reflexão mais próxima da filosofia do que da história e da sociologia para abranger as questões que nos são colocadas, acerca da memória e do tempo, em alguns documentários, como *Trecho* (2006) e *Girimunho* (2011), ambos de Clarissa Campolina e Helvécio Marins, *A falta que me faz* (2009) e *Acácio* (2008), de Marília Rocha, *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2005), *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2006), *Andarilho, A alma do osso* (2004) e *Acidente* (2005), dirigidos por Cao Guimarães, *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) entre outros.

No primeiro capítulo, faz-se uma discussão sobre a memória a partir do olhar da fenomenologia, procurando nesta uma orientação mais subjetiva acerca do sujeito filmado, mas sem deixar, por isso, de considerar a importância dos estudos que abarcam a memória em sua dimensão mais social. Pensando na possibilidade de entrecruzar as esferas da memória individual e coletiva, o filósofo Paul Ricoeur (2007) nos oferece uma fenomenologia da memória compartilhada, onde esta passa a ter uma tríplice função: a si, aos próximos e aos outros. Tal abrangência da memória a aproxima, assim, de uma proposta da fenomenologia da alteridade, onde eu e outro não podem ser entendidos como categorias separadas, pois existem em reciprocidade, em função da simultaneidade espaço-temporal que compartilham. É a partir desta compreensão que propomos avaliar de que forma alguns dos documentários contemporâneos têm procurado nos apresentar esse sujeito filmado, jogado na temporalidade com outro e que, em virtude de seu próprio devir, estabelece particulares significados para o seu modo de ser e de estar presente no mundo.

No segundo capítulo, empreendemos uma análise acerca da ênfase que se tem dado à dimensão temporal em alguns dos recentes documentários, evidenciada pelas escolhas estéticas. A forma, principalmente a preferência pelas tomadas longas e planos fixos, a ausência de enredo ou de um grande tema, em favor de pequenas ações corriqueiras que se desenrolam em frente à câmera, intensificam, para o espectador, a sensação de uma presença física no mundo das coisas, lugar dos deslocamentos constantes, onde o outro somente pode ser apreendido na efemeridade das suas relações espaço-temporais. Tal tendência por um cinema da “contemplação da presença” (FLANAGAN, 2008), caracterizado pelo uso do tempo estendido num espaço em continuidade e pelo foco no ordinário e nas micro-ações, dialoga com o que tem se convencionado chamar, nas duas últimas décadas, de *slow cinema*. Aqui, procuramos estabelecer associações entre o *slow cinema* e a estética lenta empregada em parte dos documentários brasileiros contemporâneos, a fim de abarcarmos, mais adiante, o quão e como essa ideia de fascínio pelo tempo pode estar presente em filmes que abordam a memória – ou, simplesmente, o outro - e o devir.

É verdade que, muito antes de se falar em *slow cinema*, a estética lenta foi empregada em ficções e documentários, em diferentes contextos e propostas cinematográficas. Já nos anos 60 e 70, conforme notou Bernardet (2001) a respeito do cinema brasileiro, um tal fascínio pelo tempo, evidenciado pelo emprego das tomadas longas e pela ênfase dada à duração, também podia ser verificado em parte dos filmes daquela época. As escolhas estéticas de diretores como Sérgio Santeiro ou Júlio Bressane, por exemplo, favoreciam, de maneira semelhante a atual proposta formal de um cinema da lentidão, o desprendimento do espectador em relação à narrativa, oferecendo a este um espaço para a contemplação da imagem:

O tempo longo, o espaço em continuidade, a câmera e a montagem que respeitam o tempo da evolução de um ou mais personagens ou objetos em movimento ou não, o ritmo que se organiza dentro do plano, e não pela sequência de planos, nos fascinavam. Lembro-me de ter perguntado a Sergio Santeiro o motivo dessa fascinação. Não soubemos responder. Entregávamos à contemplação da imagem. Quando a informação do plano se esgotava, a duração saturada aumentava a intensidade da contemplação e da fascinação. (BERNARDET, 2001, s.p.).

De forma ainda incipiente, Bernardet apreendeu, em décadas anteriores, um certo cinema da contemplação e da fascinação em alguns filmes do cinema marginal, como *Matou a família e foi ao cinema* (Bressane, 1969) ou *Os herdeiros* (1970), do cinema-novista Cacá Diegues e, também, *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967), filme que marcou o início do cinema-verdade no Brasil. E, antes mesmo desses movimentos cinematográficos brasileiros,

tal como se verifica nas discussões sobre *slow cinema*, Bernardet também faz referências ao emprego da estética lenta no contexto mundial, especificamente no início do chamado cinema moderno: “esses tempo e espaço esticados em continuidade fizeram a glória do plano-sequência, que já nos anos 50, com Orson Welles e o neo-realismo, André Bazin celebrava” (BERNARDET, 2001, s.p.).

Nas teorias que estão sendo construídas acerca da tendência *slow cinema*, André Bazin e sua concepção de realismo são tidos como referências para a estética da lentidão. A forma ou, ainda, o contexto pós-guerra que atravessa o cinema moderno baziniano e a imagem-tempo, em Deleuze, concebem, tal como a modernidade capitalista figura para alguns filmes do *slow cinema*, personagens desolados, os quais se comportam como observadores de um “mundo que ultrapassa sua compreensão” (NAGIB, 2013, p.229). A inação de personagens autorreflexivos, associadas às imagens fixas e tomadas longas, resultam em filmes que combinam, na contemporaneidade, “nostalgia, citação e autodesconstrução narrativa” (NAGIB, 2013, p.227).

Entretanto, não são apenas os efeitos da modernidade capitalista que conformam o *slow cinema*. Para Lúcia Nagib (2015), Matew Flanagan (2008), Roberto Cavallini (2015) entre outros críticos que discutem o assunto, o cinema de Yasujiro Ozu é comumente citado em função, também, de seu precoce interesse pelo emprego das tomadas longas e planos fixos. Contudo, seus filmes nos oferecem um tipo diferente de realismo (ZEMAN, 1972), tecnicamente marcado pelo rigor formal, mas infinitamente aberto em sua estrutura interna. Ozu, ao focar na duração de pequenas ações ordinárias, é capaz de provocar no espectador um sentimento real de presença das coisas no mundo, sempre carregado dos sentimentos e das fragilidades humanas expostas na vida comum.

Considerando as diferentes perspectivas que se entrecruzam em uma concepção de *slow cinema*, as quais buscamos expor neste capítulo, far-se-á uma associação com o pensamento do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht (2010), em sua obra *Produção de Presença*, a fim de contribuir com a discussão e compreender de que forma a ideia de contemplação da presença ou fascínio pela passagem do tempo pode envolver parte da produção documental brasileira contemporânea. Entretanto, antes disso, ressalvo aqui, tal como Agamben (2009), que trata-se de um recorte, porque, ao pensarmos o contemporâneo nada mais fazemos do que estabelecer uma singular relação com o nosso próprio tempo, já que nele estamos imersos e dele não poderíamos nos distanciar para abarcá-lo em absoluto.

O que faremos, aqui, é uma tentativa de aproximação entre o que Gumbrecht caracteriza, na atualidade, como um “desejo de presença”, para reconfigurar as condições de conhecimento nas ciências humanas, e o que consideramos ser um apelo sensorial, invocado pelas escolhas estéticas, em alguns documentários, especialmente naqueles em que percebemos uma preferência por cenários mais ruralistas. Em *Girimunho*, por exemplo, filme que propomos analisar mais detalhadamente, a exposição dos personagens em meio às paisagens naturais parece intensificar essa dimensão da presença física nos espaços, ao mesmo tempo em que potencializa-se o aspecto de efemeridade da existência, o mundo como lugar de passagem e de deslocamentos constantes.

Para Gumbrecht, a fascinação, brotada nas áreas da estética, história e educação, na contemporaneidade, resulta justamente desta tensão entre a presença, isto é, a relação espacial com o mundo e os seu objetos, e a consciência da efemeridade da presença. O fascínio ocorre em razão da consciência que se tem da singularidade de um fenômeno, pela impossibilidade de compará-lo com outro evento. Gumbrecht propõe que esta seja uma retomada do pensamento medieval, onde a autodescrição do homem compreendia seu contato com o mundo como fonte de conhecimento. Diferente da modernidade, o homem da Idade Média não se via separado das coisas, como um observador distante ou mero produtor ativo de conhecimento. É na percepção da matéria, e não apenas a racionalidade, como quer a modernidade, que a via de aprendizado dá-se para o homem, por uma experiência vivenciada.

Em Martin Heidegger, como sugere Gumbrecht, na sua concepção de *Dasein*, o ser-aí no mundo, e não separado dele, é que encontramos um modo de autodescrição do homem mais próximo do pensamento medieval. A presença, em Gumbrecht, ou o ser-no-mundo na visão heideggeriana, são propostas de rompimento com o pensamento moderno cartesiano, o qual separa sujeito de objeto e conhecimento de percepção. É a partir destas orientações, pautadas na existência concreta dos indivíduos no mundo, é que empreendemos um enfoque no documentário *Girimunho*, no último tópico deste trabalho.

A hipótese é a de que haja neste filme, assim como em outros, em sua estética da lentidão, não apenas uma contemplação da presença ou um fascínio pelo tempo estendido num espaço em continuidade. Suponho, aqui, que o próprio conceito de *slow cinema* possa, talvez, ser acrescido de uma dimensão mais existencialista, a qual considere a própria efemeridade das relações espaço-temporais ou a inconstância do sujeito filmado, como uma inexorável condição existencial humana, fadada no contínuo vir a ser. Tal proposição nos levaria a pensar que parte destes documentários podem provocar, no espectador, uma posição

de indagação ontológica acerca da existência, ainda que todos estes filmes sejam, evidentemente, atravessados por outras questões, as quais já indicamos anteriormente e que serão, ainda, exploradas mais adiante.

CAPÍTULO 1

A MEMÓRIA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

A memória a qual nos referimos aqui, considerando as diferentes abordagens documentais contemporâneas que se possa ter para o mesmo tema, se aterá àqueles filmes que têm nesta, uma busca incessante pela experiência singular do outro. O mundo do outro não sob uma perspectiva objetificadora ou universalizada, mas como lugar de encontro e alteridade entre personagem, cineasta e espectador. A memória do outro é vista não a partir de situações eventuais e de relatos, mas do seu próprio cotidiano, do que há de mais corriqueiro e banal em seus gestos e conversas. É no ordinário, no universo mais íntimo do personagem, que se pode apreender o modo particular de ser e de estar num mundo em devir com o outro.

1.1 - A alteridade como um processo de abertura para a compreensão da memória

Não são raras as vezes em que, ao estudarmos as tendências do documentário brasileiro contemporâneo, nos deparamos com pesquisas e apontamentos acerca do comum interesse de cineastas pelo mundo do outro enquanto lugar de alteridade. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), ao abordarem as novas formas audiovisuais, especialmente o documentário mineiro, produzido a partir dos anos 2000, observam que algumas destas produções têm, além da busca por dimensões mais plásticas, um outro traço marcante, o “desejo de conhecimento e apreensão da experiência do ‘outro’”, ou ainda, pelos “desafios postos pelo relacionamento com o ‘outro’” (LINS; MESQUITA, 2008, p.170). O outro, em sua existência singular, não é, por isso, aquele que definiríamos, seja enquanto cineasta ou espectador, por oposição a um eu. O personagem, compreendido numa relação de alteridade, é aquele que nos desafia à abertura infinita do nosso próprio constituir-se com o outro, e vice-versa. Logo, uma investida temática na memória do personagem, deve considerar, além da constante atualização do passado, a própria relação que se estabelece a partir do processo de realização do filme.

Para Emanuel Lévinas (1980), cuja questão da alteridade é central em toda a sua filosofia, o outro, sob nosso olhar, não pode ser apreendido como “um conjunto de qualidades que formam uma imagem” (LEVINÁS, 1980, p.37), pois o “rosto do outro” não é um dado objetivo que deva ser descrito ou codificado. E semelhante ideia de recusa por um outro absolutizado e tipificado pode ser encontrada em parte do documentário brasileiro

contemporâneo. Mariana Silva (2013), ao abordar aspectos da produção nacional, destaca como central esse reposicionamento do cineasta diante do personagem e de seu modo particular de estar no mundo. Trata-se mais de um encontro, aberto às possibilidades, do que de uma separação categórica entre eu e outro; o que não significa, em momento algum, descartar as referências socioculturais de cada um dos sujeitos.

Referindo-se à dimensão do encontro, esse posicionamento tem no horizonte a crença de que *eu* e *outro* não são categorias apriorísticas, mas se constituem em reciprocidade, em vista do próprio encontro. Isso não faz supor, de maneira ingênua, que os sujeitos se ponham em relação desinvestidos de sua vivência, de seus repertórios, de suas redes sócio-culturais de pertencimento. O que está em jogo é a não incorporação de uma alteridade universal(izada), objetificada, que esperaria pelo olhar do realizador para se *desencantar*, oferecendo seus gestos e expressões à mostra gratuita. (SILVA, 2013, p.19-20).

Colocar-se diante do personagem nessa condição de reciprocidade é romper com a ideia de posse do outro, é abandonar o nosso desejo de totalização do outro e de seu mundo. Tal posicionamento, cujas bases encontram-se na corrente fenomenológica husserliana, está expresso no pensamento de Lévinas, mas acrescido de uma dimensão ética. Ainda que o filósofo tenha uma estreita relação com o judaísmo, sua concepção de uma *alteridade ética* não deve ser confundida com algo moralista ou que se atenha à ideia de bondade. Trata-se, antes, de reconhecer, no próprio *rosto do outro* uma epifania, ou seja, uma manifestação transcendental - aquilo que está além do corpo físico e que por isso mesmo se direciona ao infinito, à deidade –, o qual eu respeito e não posso apreender ou dominar. “O rosto de outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a idéia à minha medida e à medida do seu *ideatum* - a idéia inadequada” (LEVINÁS, 1980, p.37). No entanto, no movimento de saída de si, o eu nunca retorna o mesmo, pois, eis que na incompreensão do outro, enquanto infinito, me percebo enquanto ser inacabado, sempre por se fazer.

O rosto do outro é um em-si-mesmo, resiste à apropriação e ao nosso desejo de delimitá-lo. De forma bastante simplista, podemos dizer que tal orientação fenomenológica propõe-nos, em síntese, uma reeducação do olhar para o outro e para o mundo. É o exercício perceptivo que o filósofo Husserl, e posteriormente Merleau-Ponty, nos convida a fazer, o de “voltar às coisas mesmas” (OLIVEIRA, 2005, p.14) sem nenhuma concepção prévia.

Ver é, então, sinônimo de perceber. É a experiência perceptiva que somos remetidos, como esta visão primordial ou originária, na qual as coisas, antes de estarem para a consciência como objetos evidentes e expostas ao seu olhar inspecionante, elas estão para o corpo, em “carne e osso” (PhP: 369), sem a mediação de qualquer pensamento ou concepção prévia do que elas

sejam. Voltar às *coisas mesmas* significa, então, reencontrar esse “contato ingênuo” (PhP: I), espontâneo e natural do corpo com o mundo. Por outras palavras, é ao mundo da vida que cumpre retornar. (OLIVEIRA, 2005, p.15).

Reencontrar, na construção do filme, o contato ingênuo com as coisas, sem um olhar inspecionante para o outro filmado, sem querer lhe atribuir particularidade alguma, sem aprisionar o personagem em qualquer categoria de tipificação prévia - o mais comumente em obras que abordam a memória e a identidade -, é o exercício fenomenológico que necessitamos para reaprendermos a ver o mundo. César Guimarães (2007), em diálogo com Agamben, desenvolve semelhante conjectura acerca do rosto do outro no documentário, em oposição ao modo pelo qual nós nos habituamos a ver, cotidianamente, o rosto do outro exibido nos meios de comunicação. “O rosto, em seu caráter não substancial [...] é o ‘estado de exposição irremediável do homem’ (que não tem nem natureza ou essência nem destino específico). Ele não encobre nem revela uma verdade, apenas expõe a pura aparência”. O rosto, diferente do que a mídia publicitária nos vende, é a “pura comunicabilidade, voltado para o exterior” (GUIMARÃES, 2007, p. 141), sem nenhum sentido próprio.

O nosso olhar ocidentalizado, isto é, um olhar que culturalmente está fundado na ordem do discurso, nos habituou a buscar uma verdade essencial fora daquilo que se dá a ver, fora do fenômeno manifesto. Roland Barthes (1984), ao pensar sobre a fotografia, fazia uma comparação desta, enquanto imagem pura e indissociável de seu referente, com o pensamento oriental. “Para designar a realidade, o budismo diz *sunya*, o vazio; mas melhor ainda: *tathata*, o fato de ser tal, de ser assim, de ser isso”. Uma imagem, ou um objeto na foto parece dizer “*isso é isso, é tal!*” (BARTHES, 1984, p.13), e não há nenhuma verdade por trás do fenômeno que eu deveria descobrir. Entretanto, de acordo com o autor, “o que está oculto é, para nós, ocidentais, mais ‘verdadeiro’ do que o que está visível”. Mas ainda que tentemos possuir a imagem do outro, pela ideia que dele fazemos, jamais o conseguiremos, pois seu rosto, bem como sua foto, “não esconde, mas [também] não fala. Assim é a Foto: não pode *dizer* o que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p.148-149).

É necessário que reaprendamos a ver o mundo a partir do olhar quase infantil que Barthes nos propõe. Tal como uma criança que, frente a frente com o objeto, e sem saber identificá-lo, aponta o dedo e diz: “isso”. Ao usarem pronomes demonstrativos para designar as coisas, as crianças parecem nos ensinar que tudo que aparece no mundo não pode sair “dessa pura linguagem dêictica”, cujo fenômeno será sempre indicado por um “isso”, ou “Olhe”, “Eis aqui” (BARTHES, 1984, p.14). O outro, diante de mim, aparece, então, como

um “qualquer”, um exemplar que “não remete nem para o pertencimento a uma classe nem para a ausência de pertença” (GUIMARÃES, 2007, p.139-140).

Perceber o outro como um “ser qualquer” (AGAMBEN, 2007) não é o mesmo que vê-lo como qualquer um. O fato de não podermos atribuir nenhuma essência ao outro, de não poder classificá-lo em nenhuma categoria de pertencimento, não significa que o mesmo seja desprovido de singularidade ou que não possua referências socioculturais. Não podemos apreender o outro em sua totalidade, justamente porque este configura um *exemplar* particular absoluto, cuja singularidade, e não a identidade, torna-se a única acepção admissível. O que Guimarães quer nos chamar a atenção, nesta diferenciação entre *ser qualquer* e ser qualquer um, é para a condição mercantilista da publicidade que, ao se apropriar equivocadamente desta ideia do um *qualquer*, ora reduz o personagem ao “indistinto, indiferenciado, ora [quando é conveniente] reenviam-no a um pertencimento, a um conjunto que procura identificá-lo (nacionalidade, etnia, classe, grupo)” (GUIMARÃES, 2007, p.141).

O outro é um *exemplar*, isto é, “aquele que simplesmente expõe a condição de ser-*assim*” (GUIMARÃES, 2007, p.140), de ser tal qual; é a particularidade absoluta. Portanto, uma imagem do rosto do outro, se a entendermos a partir da concepção de imagem de Henri Bergson (1999, p.2), sempre será “mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”. Embora Bergson esteja falando do fenômeno, daquilo que aparece diante de mim como imagem, podemos ampliar este mesmo entendimento para o campo da alteridade. A imagem do outro não pode ser aprisionada às ideias que dele fazemos ou às que queiramos lhe atribuir ao enquadrá-lo em categorias, conforme nosso desejo de posse. Mas, a imagem do outro também não é, simplesmente, uma “coisa” que nos causa impressões.

Ponderar a imagem como algo que esteja situado entre a coisa e a representação, afastando-se da dualidade entre idealistas e realistas, é deixar de pensar um *eu* separado do mundo. Na compreensão do filósofo, tudo o que há no mundo são imagens se relacionando com imagens. O meu próprio corpo, enquanto imagem, é afetado pelas imagens exteriores, às quais ele, também, devolve imagens sob forma de ação.

Diz Bergson: “percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: *elas lhes transmitem movimento*. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: *ele lhes restitui movimento*”

(BERGSON, 1999, p.14). Podemos dizer que é por meio de ações e reações, das imagens transmitidas ao corpo e restituídas por ele, que estabelecemos nosso primeiro contato com o mundo. O corpo faz uma apreensão imediata da realidade, e ainda que ele escolha, “em uma certa medida”, como vai devolver o que recebe, trata-se de um processo que antecede qualquer raciocínio lógico. Semelhante à proposta da fenomenologia, Bergson reestabeleceu, desta forma, a relação inseparável entre sujeito e mundo.

A imagem é o fenômeno que aparece, porém, aparece, precisamente, em movimento. Imagem e movimento são indissociáveis, pois o que há é ação e reação. Todavia, a percepção do presente não pode existir sem as imagens do passado. O tempo não pode ser compreendido como uma sucessão de instantes (DELEUZE, 1999). O que há é duração, é a continuidade do passado no presente, num constante movimento de atualização. Nossa lembrança conserva-se em estado virtual e “pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenhavam [...], ela tende a imitar a percepção” (BERGSON, 1999, p. 156).

A imagem-lembrança se confunde com a imagem-movimento - esta que se percebe a partir de um contato imediato com as coisas – porque, também, imediatamente, o passado, esse do qual nunca saímos, em seu estado virtual, atualiza-se a cada nova percepção do presente. Contudo, seria equivocado pensarmos que a lembrança se configura como um processo de retroação do presente ao passado. “Para Bergson, ao contrário, o passado e a memória se conservam no presente, coexistem virtualmente e cooperam com ele: o passado é ‘passado’ ao mesmo tempo em que é ‘presente’” (REZENDE, 2005, p.66).

A lembrança não é uma informação armazenada no cérebro, e “é justamente por isso que ela é virtual – ela não está previamente dada, sua atualização em uma imagem determinada é um processo de criação” (REZENDE, 2005, p.67). O que permite esse processo de criação é a conservação do passado em sua totalidade, pois, caso contrário, se este “fosse o conjunto selecionado das ‘lembranças mais importantes’, não haveria como se formarem lembranças ‘úteis’ e ‘adequadas’ para cada nova situação inesperada e cada nova percepção indeterminada” (REZENDE, 2005, p.71).

O homem não é apenas atualização, mas também potencialidade, situação atual e possível. Portanto, se a memória “se conserva não é como ‘identidade imutável’, mas, justamente, como a totalidade virtual do passado que dura e que não se atualiza em lembranças-imagens sem se transformar” (REZENDE, 2005, p.73). E além disso, quer dizer,

da sobrevivência de passados individuais humanos, em constante devir, Bergson inclui, em coexistência com estes, a duração de passados de outros seres, formando uma espécie de memória do mundo. Em conjunto, eles expressam “não só a relação de um indivíduo, mas de todas as coisas com a ‘existência’. Esta ‘memória’ consiste na ‘imagem sempre crescente do passado’ como duração, como virtualidade que se projeta sobre o real, sobre o mundo” (REZENDE, 2005, p.71).

A partir desta compreensão de Bergson, podemos, novamente, estabelecer um diálogo com uma corrente fenomenológica que se pauta pela questão da alteridade. Entendemos que eu e o outro, em coexistência, projetamos sobre o mundo, ao mesmo tempo em que somos afetados por este, nossas imagens-lembranças, que se atualizam e se transformam a cada nova relação que venhamos a constituir no presente. E mais ainda, a partir de uma orientação fenomenológica, com bases na ontologia, diríamos que a memória é, então, parte de um processo da própria condição do ser-aí existente (HEIDEGGER, 2005, §15), que lançado do mundo, na cotidianidade com o outro, cria, recria e compartilha uma rede de significados e compreensões comuns.

No mundo, o ser-aí, como ser-no-mundo, está inserido em um contexto de fato. A isso chamamos “*facticidade*”, estrutura existencial do ser-no-mundo que dá a existência deste ente seu caráter de fato, além de delimitar o espaço de jogo das possibilidades [...] e cuja existência consiste no projetar-se às suas realizações através de ocupações cotidianas. [...] este ente como um “ser-com” os demais entes (intramundanos) [...] [estabelece o] coeficiente de relações que este ser-no-mundo pode empreender. Desenvolve-se assim, [para Heidegger] a apresentação de conceitos relativos à lida cotidiana que o ser-no-mundo possui com os demais entes, entre eles as noções de utensílio, referencialidade, conjuntura ocupacional, circunvisão e significância. (MERTENS, 2005, p.130-131).

É no cotidiano, nas ações mais rotineiras, isto é, na *mundanidade circundante*, a partir dos fenômenos da ocupação, do contato que estabelecemos com o mundo e com as pessoas, das referências que temos e dos significados que damos às coisas, que as potencialidades do ser-aí existente se manifestam. O ser-aí, “não sendo apenas o ‘*facto brutum*’” (MERTENS, 2005, p.131), constitui, portanto, uma memória diversa daquela dos seres inanimados e de outros entes no mundo. Enquanto projeto inacabado e existencialmente aberto, ao ser humano são dadas infinitas possibilidades de ser, a cada nova relação que este tem com o presente.

1.2 - A memória e o enfoque do ordinário no documentário contemporâneo

A existência humana é, de acordo com Heidegger (2005), essencialmente, estruturada na condição de ser-no-mundo. A partir dessa concepção, não podemos compreender o homem separado do mundo. Mundo, entendido como “mundo circundante” ou o cotidiano em que o ser-aí existente está inserido, revela-se, assim, o lugar das possibilidades do homem ser junto às coisas, aos outros e em função de si mesmo. Homem e mundo não estão numa relação dicotômica, entre sujeito e objeto; são parte de um mesmo fenômeno. Logo, ao abordarem os personagens, a partir do enfoque na memória pessoal, enfatizando as situações mais corriqueiras e os assuntos mais banais, parte dos documentários contemporâneos não estão, por isso, diminuindo a importância dos eventos históricos ou do contexto sociocultural. Trata-se, antes, de perceber o outro sob um ponto de vista que não aquele, sujeito ao olhar inspecionante do diretor, cujo desejo de totalização pudesse aprisionar o personagem em categorias ou tipificações. O outro, abordado no universo íntimo de seu dia-a-dia, é compreendido como ambiguidade e não unidade, pois está, constantemente, atualizando seu passado e ressignificando o seu coexistir com o mundo.

É verdade que um enfoque em situações ordinárias não é algo novo na história do documentário. Andrea França (2010), ao pensar sobre o uso da encenação em documentários, aponta, por exemplo, que já em *Nanook* (Flaherty, 1922) “o que se vê é a repetição de um saber-viver e um saber-fazer, gesto antropológico que reencena o que é da ordem do ordinário, o cotidiano de uma família esquimó na sua luta pela sobrevivência” (FRANÇA, 2010, p.151). Comolli (2007), também localiza na cinematografia de Flaherty, nesta abordagem do homem ordinário, uma primeira abertura para o “processo de individuação” do personagem. Para o autor, *Nanook*, embora fosse um filme mudo, nada faltou ao personagem, nem mesmo sua fala, para que pudéssemos compreendê-lo. Entretanto, é somente com *Lousiana Story* (Flaherty, 1948) e, posteriormente com *Moi, um noir* (1958), de Jean Rouch, que tal cinema, focado no indivíduo, seria mais decisivo para a história do documentário.

Comolli (2007), enfatiza, principalmente, *Lousiana Story*, cujo “olhar da infância [do personagem] não separa o ordinário do maravilhoso, mas os faz passar um pelo outro”. No filme, o discurso verbal é uma via de representação menos exata do personagem do que sua própria experiência cotidiana com o mundo. Além disso, a criança também é compreendida como um indivíduo, e que por isso mesmo, tem um querer próprio no ato de representar-se no documentário. Assim, “o mundo filmado conforma-se aos desejos da criança, e o filme torna-se o espelho e o agente desse compromisso que é, ao mesmo tempo, o que o personagem quer e a própria condição de sua existência” (COMOLLI, 2007, p.133).

Para Agamben (2007, p.47), “na imagem, ser e desejar, existência e esforço coincidem perfeitamente”. Portanto, é no cotidiano que a personagem de Flaherty se encontra submetida à condição humana, irreparável, de querer-ser com o mundo. O homem ordinário, compreendido como (um) *qualquer*, aquele *que quer* ser, a partir de sua referencialidade circundante, é, de tal modo, tão singular quanto qualquer outro na mesma conjuntura. Entretanto, a singularidade não é um atributo que lhe seja dado, tal como algo que está acabado e fechado. O homem, como potencialidade, está sempre por se fazer, e tem na sua própria indeterminação, a única coisa que lhe é, realmente, essencial e particular. “As minhas qualidades, o meu ser-assim, não são qualificações de uma substância (de um sujeito) que está por detrás delas, e que eu verdadeiramente serei. Eu não sou jamais isto ou aquilo, mas sempre tal, assim” (AGAMBEN *apud* GUIMARÃENS, 2007, p.140-141), “aberto a possibilidades várias, cambiantes pela condição fluida do ato de desejar [...] um sujeito por vir” (SILVA, 2013, p.157).

França, em diálogo com Comolli, ao comentar determinadas cinematografias anteriores, em comparação com a produção contemporânea, ressalta, por exemplo, que embora os cinemas modernos dos anos 1960, sobretudo os filmes de Jean Rouch (*Moi, um noir*, 1958), tenham inaugurado toda uma problematização a respeito das imagens do mundo, da possibilidade de falar do outro e da dinâmica das individualidades em jogo, ainda não estavam enfrentando, na época, os problemas de uma sociedade massivamente mediatizada, totalizadora das subjetividades. Portanto, é na contemporaneidade que há um embate maior entre o campo do documentário e a produção audiovisual. “Distante da lógica onde as imagens nos parecem frequentemente dadas por graça divina, desprovidas de ambiguidades, nestes documentários [contemporâneos] elas se mostram como fruto de escolhas, articulações, elipses, reticências” (FRANÇA, 2008, p.5).

Em se tratando da cinematografia brasileira, França diferencia, de modo ainda mais incisivo, a atual produção documentária daquela realizada em meados dos anos 1960:

Ao contrário do cinema moderno brasileiro, interessado em buscar o que é “representativo”, criando mecanismos de produção de significação geral, desprovido de ambiguidade, o documentário brasileiro contemporâneo tem privilegiado a afirmação de sujeitos singulares. (FRANÇA, 2008, p.12).

Os filmes do cinema moderno brasileiro estavam imbuídos de uma consciência histórica, devido ao contexto sócio-político da época; e foi o que “resultou na busca de uma percepção totalizante do momento, por meio da representação de aspectos gerais, unificadores da experiência social. [...] Os indivíduos representavam a síntese da experiência de grupos,

classes, nações” (HOLANDA, 2004, p.88). Além disso, as definições e representações de uma memória coletiva, associada aos modelos sociológicos de Maurice Halbwachs, na década de 1950, também contribuíram para o reducionismo dos sujeitos às categorias de pertença e identidade grupal. O outro filmado, nesta perspectiva objetificante, estava subjugado ao olhar do cineasta, ou como diria Bernardet (2003), à “voz do saber”.

Diferente de alguns dos documentários brasileiros que expressavam uma preocupação social, tais como *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) entre outros que pareciam dotados de “um espírito iluminista, missionário” (HOLANDA, 2004, p.88), os filmes que surgiram posteriormente, especialmente a partir dos anos 1980, marcaram uma mudança das práticas empregadas nos documentários brasileiros. Segundo Holanda (2004), assim como os micro-historiadores, parte dos cineastas passaram a utilizar uma abordagem particularizada, isto é, passaram a fazer um recorte mínimo, uma micro-história de indivíduos ou de pequenos grupos. Acredita-se que é a partir de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) que essa história individualizada começa a ganhar espaço na produção documental.

Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa. Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano. (HOLANDA, 2004, p.91).

Embora uma abordagem generalista não tenha desaparecido dos documentários brasileiros contemporâneos, é plausível dizer que em uma parte considerável dos filmes, realizados a partir dos anos 2000, têm se manifestado um apelo cada vez mais intimista acerca do universo do personagem, apresentando-o em sua complexidade. Porém, é importante ressaltar que “não é a utilização de uma abordagem micro ou macro que vai determinar o mérito de um documentário” (HOLANDA, 2004, p.97), mas a adequação da proposta de cada filme, conforme a sua necessidade. E, ainda sobre isso, pode-se pensar que se, por um lado, a micro-história rompe com o autoritarismo do discurso que apresenta a realidade como objetiva, por outro, ela também incorre no “risco do empiricismo” (HOLANDA, 2004), de transformar cada personagem num exemplo típico, cujo conhecimento lhe seria proveniente, unicamente, de sua experiência; desconsiderando suas acepções apreendidas e compartilhadas socialmente.

O que ocorre, com parte dos documentários contemporâneos, sobre os quais propomos pensar aqui, não tem nenhuma correlação com o modelo de “tipo sociológico” (BERNARDET, 2003), nem, tampouco, com uma concepção subjetivista que separa o indivíduo de seu contexto sociocultural. O que está em jogo em produções como, por exemplo, *Trecho* (2006) e *Girimunho* (2011), ambos de Clarissa Campolina e Helvécio Marins, *A alma do osso* (2004) e *Andarilho* (2006), de Cao Guimarães, *As vilas volantes - o verbo contra o vento* (2005), de Alexandre Veras, é o interesse, por parte desses diretores, em expor a existência humana, a partir do fenômeno do *ser-assim*, *ser tal*, aberto às possibilidades de ser com o mundo circundante; sem deixar de considerar que o personagem é um sujeito desejoso de um querer que lhe é próprio.

Tais filmes, em oposição às formas cristalizadas de representação dos sujeitos, identificados com as ideias de “classe” ou como “um povo” (SILVA, 2013, p.157), apontam para uma crescente busca de narrativas que têm, no real, novas formas de fazer ver as singularidades, sem ter, para isso, que atribuir aos personagens, qualidades substanciais ou exclusivas. Clarissa Campolina e Helvécio Marins, ao falarem sobre a produção de *Girimunho* (2011), documentário que reencena as lembranças da personagem Bastu, ao mesmo tempo em que expõe-na, junto aos outros, inserida no cotidiano do sertão mineiro, confirmam semelhante reposicionamento do diretor em relação ao indivíduo filmado. Os personagens, longe de serem representados a partir de uma identidade fixa, são, antes, sujeitos expostos à condição humana, e irremediável, de *indeterminação*. Portanto, a memória do outro não pode ser compreendida como um passado dado, acabado, mas sempre como algo por vir, e que se dá, também, na própria realização do filme. A memória dos personagens de *Girimunho*, nos é apresentada em decorrência, tanto da inseparável relação do ser-com-o-mundo e com os outros, em constante transformação, quanto de um querer-ser do personagem no ato de representar-se:

Durante as filmagens, precisávamos compreender as transformações de nossas personagens e o desejo que tinham de se reinventar ao construir a história de *Girimunho*. Suas reações diante do mundo e do processo do filme traziam força e graça para as imagens. Em muitos momentos, elas eram capazes de modificar suas histórias, ora para construir uma nova memória, ora para ter outra chance de viver algo que já não mais existia. Compartilhar desses momentos e perceber que o filme também se fazia por um desejo delas próprias, o tornava mais livre e próximo da vida e, assim como a vida, *Girimunho* estava em movimento. (CAMPOLINA, MARINS, 2011, s.p.)

A reencenação, metodologia que Campolina e Marins empregaram em *Girimunho* para abordar a memória de seus personagens, é um procedimento que evidencia não apenas a

indivíduo, a vontade do sujeito filmado, mas que coloca em suspensão toda e qualquer oposição entre os tempos passado e presente, ficção e realidade, memória individual e coletiva. Reencenar não é o mesmo que “fingir [representar uma realidade passada], mas forjar” (RANCIÈRE, 2013, p.160), eu-e-outro, a partir dos nossos desejos e de nossas referencialidades, das relações que estabelecemos entre passado e presente, uma espécie de palimpsesto da memória, a qual acumulará significados outros no filme:

Acreditamos que em *Girimunho* todos transformam-se. Os personagens entram e saem, vão e voltam, circulam pelo filme deixando rastros ou vozes que parecem dizer algo em comum, que parecem apontar para as mudanças da vida. Nesse contexto, o filme revela uma tensão sutil entre a realidade e a invenção, entre a tradição e o modo de vida contemporâneo, entre a vida e a morte, o tempo passado e o tempo presente. A realidade foi o começo de tudo. E nessa realidade a fantasia está presente. (CAMPOLINA, MARINS, 2011, s.p.)

Diferente de uma reconstituição da memória histórica que teria o “intuito de nos oferecer a ilusão do ‘passado perfeito’, um passado que já teria terminado e, por isso, estaria realizado e completo” (FRANÇA, 2008, p.6), parte dos filmes contemporâneos nos chamam a atenção justamente para o contrário. A memória não está presa ao passado dado, aliás, ela somente nos é acessível pelo movimento contínuo com o presente. A memória, portanto, está sempre nos apontando para um passado ainda por se fazer, incompleto, ao qual, “somos convidados a conjugar [...] de uma outra maneira, no ‘futuro do pretérito’” (LISSOVSKY, 2008, p.26 *apud* FRANÇA, 2008, p.6). Não há mais, nesta acepção, uma separação entre os tempos da memória, mas somente uma simultaneidade desta com o passado-presente-futuro.

Para França (2008, p.2), alguns dos documentários contemporâneos, ainda que trabalhem uma “memória do Brasil na sua dimensão pública”, estão muito distantes de uma representação monumental e totalizante do passado. *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006), por exemplo, ao propor a narrativa de um evento histórico, o extermínio de uma aldeia indígena, a partir da vida de um dos sobreviventes do massacre, nos oferece mais as experiências de deslocamento do índio, Carapirú, do que dados de sua referência identitária ou informações do fato ocorrido na Amazônia. A reencenação das lembranças de Carapirú liberta o passado do tempo cronológico e, permite que uma imagem de sua memória coincida com o dinamismo que lhe é própria, “aberta para o novo, apontando para um *pode ser* no interior de um *isso foi* e, ao mesmo tempo, reiterando um *isso foi* que permanece” (FRANÇA, 2008, p.9). É como se o filme buscasse compreender o personagem fora “das grandes sínteses, dos casos inéditos ou das análises conjunturais (procedimentos tão caros à produção televisiva

dominante), [para evidenciar] as singularidades e a experiência do homem ordinário que, neste caso, é um indígena” (FRANÇA, 2008, p.3).

Não há uma tentativa, por parte do documentário contemporâneo brasileiro, de negar a memória como um dado antropológico, de perceber nesta as possibilidades do ser humano constituir modos de viver sua temporalidade em uma determinada cultura. Trata-se, antes, de compreender que toda memória apresentada em imagem, som, escrita são *re-presentações* (HUYSEN, 1996, p.14), quer dizer, sempre vêm depois, apesar dos meios de comunicação tentarem nos ludibriar com a ideia da “pura presença”. Para Huyssen, ao invés de procurarmos um passado supostamente autêntico, ao produzirmos nossas narrativas, devemos compreender que a própria memória, em si mesma, também é representação, porque sempre nos lembramos de algo a partir das percepções com o presente. E, ao invés de nos lamentarmos por isso, podemos ter, na abertura que configura a memória, “um vigoroso estimulante para a criatividade cultural e artística” (HUYSEN, 1996, p.14).

No documentário *Terra deu, terra come* (Rodrigo Siqueira, 2010), o diretor usa de tal criatividade artística para abordar a memória, que o final do filme se torna uma grande surpresa para o espectador. O personagem, Pedro de Alexina, é um garimpeiro de 81 anos de idade que vive no quilombo Quartel do Indaiá, distrito de Diamantina, Minas Gerais. Descendente de escravos vindos da África para o Brasil, Pedro é um dos últimos conhecedores dos vissungos, cantigas em dialeto benguela que eram entoadas durante os rituais fúnebres da região, o que era mais comum nos séculos 18 e 19. Porém, o que assistimos no documentário não é um relato de Pedro, nem de outros personagens, acerca do passado dessas tradições ou dos elementos culturais que poderiam compor a identidade desses quilombolas. O que acompanhamos no filme é o cotidiano dos personagens, uma memória viva que se desenrola a partir da reencenação de um funeral, cuja “atuação de Pedro e seus familiares frente à câmera nos provoca, pela sua dramaturgia espontânea, uma *auto-mise-en-scène* instigante” (SIQUEIRA, 2010, s.p.). No documentário, não sabemos “o que é fato e o que é representação, o que é verdade e o que é um conto, documentário ou ficção, o que é cinema e o que é vida, o que é africano e o que é mineiro, brasileiro” (SIQUEIRA, 2010, s.p.).

O passado não nos está acessível como algo dado, arquivado na memória, este tem que ser articulado para se transformar em memória. O modo da memória não é a recuperação, como quer nos fazer crer algumas narrativas audiovisuais, empenhadas em encontrar imagens e fotografias, documentos e relatos ou qualquer outros vestígios do real acontecido. O modo da memória, com a qual alguns filmes contemporâneos têm dialogado, é a “*recherche*”

(HUYSEN, 1996, p.14), a busca de uma memória ainda por vir. Ousamos acrescentar, ainda, que a esta ideia de busca, uma dimensão de ordem mais filosófica do que histórica, pode estar abarcada nesses filmes, interessados em abordar a memória pessoal. Pedro, ao conduzir o funeral de João Batista - homem morto aos 120 anos de idade e que, supostamente, teria pacto com o diabo -, não nos mostra somente seus vissungos, mas nos oferece “histórias carregadas de poesia e significados metafísicos [...]. O Diabo existe?; estamos sozinhos, ou as almas também estão entre nós?; como Deus inventou a Morte?” (SIQUEIRA, 2010, s.p.).

Questões transcendentais sobre a vida e a morte, associadas à ideia de passagem do tempo, têm ganhado largo espaço em algumas produções documentais, cujos enfoques sejam o ordinário e a memória pessoal. Em *Girimunho*, por exemplo, tal proposição nos é colocada, tanto nas cenas em que a personagem, Bastu, aparece em seu cotidiano, imersa em longas e fixas imagens, diante das águas do rio São Francisco, indagando-se acerca da temporalidade, quanto nas cenas em que ela constitui diálogos com o espírito do marido, Feliciano. Sabe-se, porém, pelas falas de Bastu, que a personagem não pretende com essa reencenação nos fazer crer no sobrenatural, nem mesmo numa possível comunicação que ela pudesse ter estabelecido com o falecido. Bastu parece, antes, querer nos advertir, a partir da lembrança da morte de Feliciano e, também, de suas referências socioculturais, sobre o inevitável devir humano; sobre o fato de ela, assim como nós, estarmos lançados no mundo, numa temporalidade que não cessa.

Semelhante proposição, acerca da inflexibilidade temporal, também está presente no documentário *As vilas volantes - o verbo contra o vento* (2005). O filme narra a experiência de deslocamento dos habitantes de uma vila de pescadores, no litoral norte do Ceará, que são obrigados a deixar suas moradias devido à ação das dunas e marés. O diretor, Alexandre Veras, associa aos relatos dos moradores, longos planos gerais da paisagem local, transformada pela ação do tempo. É como se a memória dos personagens estivesse diretamente relacionada com a própria paisagem, em constante dissolução, os forçando, sempre, a reconstruir seus lugares, hábitos e práticas. Para Lins e Mesquita (2008) o documentário parece nos sugerir mais do que a representação de um cotidiano compartilhado, pois exprime uma espécie de “condição existencial”, cujas “ações humanas, solitárias de um modo geral, dissolvem-se [na passagem do tempo, revelando-se] num mundo coberto pela areia e pelo silêncio” (LINS; MESQUITA, 2008, p.171) que as imagens do filme produz.

A ideia de passagem do tempo e dissolução é ainda mais radical em *Andarilho* (2006), filme de Cao Guimarães que aborda o cotidiano de três personagens que vagam por estradas

brasileiras. Em planos fixos e em longos planos-sequência, o diretor nos propõe um ensaio sobre a existência e o tempo. “‘Andarilho’ é um filme sobre a relação entre o caminhar e o pensar. Lugar do deslocamento constante das coisas que não se fixam, dos pensamentos transitórios, das imagens e dos sons efêmeros, da vida como uma mera passagem” (GUIMARÃES, 2006, s.p.). As imagens paradas, objetivas, aos poucos vão “ganhando uma estranha subjetividade [...]. Objetivo e subjetivo, real e imaginário, ficção e documentário perdem o sentido em imagens à beira da abstração: caminhões e motos afundando na imagem, plantas evanescentes, estradas fumegantes, seres em dissolução” (LINS; MESQUITA, 2008, p.171).

Trecho (2006), filme dirigido por Campolina e Marins, também aborda a vida de um personagem que andou por rodovias brasileiras e, assim como em *Andarilho*, o documentário faz uma alusão ao tempo e ao caminhar existencial. *Trecho* não é uma narrativa sobre um evento extraordinário, nem o personagem, Libério, um sujeito atípico. Libério é um *qualquer*, tão singular como qualquer outro, cujas experiências cotidianas com o mundo presente nos são apresentadas a partir da reconstituição de suas andanças, por estradas que ligam Belo Horizonte a Recife. Durante a reencenação, as lembranças de Libério vão se atualizando com a própria paisagem do entorno, modificada pelas ações do tempo. Aos poucos, a narrativa do filme dissocia-se de um enredo fechado na memória de um indivíduo, para nos propor, um a um, a partir de nossas experiências singulares, mas também de nossos anseios comuns e experiências compartilhadas, pensar sobre o devir humano.

De tal modo, o espectador, nos documentários sobre os quais nos propomos pensar aqui, não permanece alheio ao filme. Para Guimarães (2007), diferente da publicidade que nos “deseja indistintamente”, aqui, “somos seres singulares”. Podemos descobrir na relação com o outro filmado, a partir de suas lembranças, inseridas num cotidiano, questões existenciais inerentes às nossas. Uma abordagem aberta sobre a memória do outro, nos revela, enquanto espectadores, “um mundo de possibilidades”, “um mundo outro que surge, ampliando os horizontes do nosso, e podendo vir, inclusive, a desancorá-lo e a desestabilizá-lo” (GUIMARÃES, 2007, p.146-148).

1.3 – Memória, temporalidade e devir humano

Há, em algumas produções contemporâneas, em documentários que associam temas da memória ao ordinário, uma espécie de fascínio pela ideia de passagem do tempo. Semelhante

proposição foi observada pelo crítico e cineasta, Jean-Louis Comolli, em sua vinda ao Brasil, em 2005. A inexorabilidade do tempo, o devir, no entender do crítico, é o que marca alguns destes documentários recentes. Guimarães (2007, p.146-147), ao comentar sobre esta passagem de Comolli por Belo Horizonte, nos conta como o mesmo se espantou com a presença de uma “inflexão profética” nos filmes, especialmente nos mineiros: “as palavras são proferidas como se fosse a última vez, fala definitiva, quase messiânica”, é como se quisessem nos dizer “que aquele que anuncia a fala profética desaparecerá em breve”. Acrescentamos, ainda, que não apenas nas palavras, mas também nas imagens que aludem a uma ideia de volatilidade, é que tais documentários parecem querer nos retirar “toda a possibilidade de uma presença firme, estável e duradoura” (BLANCHOT *apud* GUIMARÃES, 2007, p.147) no mundo.

Palavras proféticas como, por exemplo, as da personagem Bastu, em *Girimunho* (2011) – “o tempo não para, quem para somos nós” – ou as imagens dos seres em dissolução, em *Andarilho*, revelam-se desprovidas de dúvidas quanto ao devir do mundo presente. Os documentários contemporâneos parecem, assim, nos advertir sobre a impossibilidade de retermos qualquer coisa numa temporalidade que não cessa; indicando, inclusive, a própria insuficiência do filme numa tentativa de “capturar o movente” (GUIMARÃES, 2007, p.147), aquilo ou aquele que não se fixa. Se há uma compreensão de que todos os seres estão em movimento com o mundo, em constante transformação, o cinema, assim como as operações da memória, somente pode nos oferecer impressões lacunares e oscilantes de um real.

Para Guimarães (2007), esta nova forma de compreender a fluidez do tempo, nestes documentários, pode ser apreendida, também, nas imagens que são produzidas daquilo “que está em vias de desaparecer: não apenas os corpos, gestos, rostos e vozes, mas sobretudo o sentido” das coisas, sobre as quais são atribuídas uma característica de efemeridade. Tal concepção, sobre a passagem do tempo, se difere, formalmente, da proposta de um cinema comercial, marcado, principalmente, pela velocidade dos cortes entre as cenas. Nestes documentários, ao contrário, privilegiam-se as tomadas longas e os planos fixos, porque “é preciso, sobretudo, tempo, tempo puro, duração, para que o homem ordinário [e suas lembranças], ao longo do filme, alcance seu devir personagem, que ele surja como um ser em transformação e que possa, por isso mesmo, deslocar, transformar o próprio espectador” (GUIMARÃES, 2007, p.145-146).

A duração é o que permite ao espectador “circular seu olhar” (FLUSSER, 2011, p.22) sobre a imagem e criar situações reversíveis entre os elementos dispostos na cena. Fora de

uma “lógica do encadeamento” (DELEUZE *apud* RANCIÈRE, 2013), o espectador pode, então, a partir de suas próprias lembranças e, também de seus desejos, estabelecer relações particulares com o filme. Do mesmo modo, é na duração, também, que se dá a ver a transformação do personagem, esse (um) *qualquer*, esse *que quer*, tal como nós, lançado num mundo em devir, constituir novos significados para o seu existir.

A memória, no documentário contemporâneo, ao ser compreendida a partir dessa inseparável relação que há entre homem e devir, oferece-nos mais do que a representação das lembranças atualizadas de um outro filmado. O espectador não é indiferente ao filme. Tais meditações acerca da passagem do tempo, enfatizada pela duração das cenas ou pelas palavras proféticas que são proferidas pelos personagens, nos atinge por estarmos, igualmente, sujeitos à condição inexorável do devir. Para Ricoeur (2007, p. 140-142), uma “simultaneidade da consciência de si do outro com a minha”, marcada pelo fenômeno do “envelhecer junto”, é o que confere à memória funções outras que, não aquelas comumente colocadas em oposição – de um lado, os teóricos subjetivistas, para os quais a memória é pessoal, de outro, os teóricos da sociologia da memória coletiva – mas uma memória cuja função seja tríplice: “a si, aos próximos, aos outros”.

O filme cria, originalmente, uma relação espaço-temporal onde duas durações em desdobramento, distantes a princípio – a do personagem e a do espectador -, são colocadas em sinergia, “um fluxo temporal acompanha o outro, enquanto eles duram juntos”. (RICOEUR, 2007, p. 140-142). Não há, nesta concepção de memória, uma sobreposição do *eu* sobre o *nós* ou sobre *eles outros* e, vice-versa. Coexistimos na temporalidade, isto é, num espaço-tempo destituído de centralidade, tal como nos sugere a metáfora da constelação, proposta por Walter Benjamin. Nossa singularidade existencial, neste vasto conjunto de exemplares, é definida, tanto pela proximidade, quanto pela distância daquilo que compartilhamos uns com os outros.

Numa constelação – figura destituída de centro e de limite – as estrelas encontram-se reunidas não só pela proximidade entre elas, mas também pela significação que podemos lhes atribuir ao percorrer a distância que as distingue – o vazio que as separa e as reúne – e que faz de cada uma um “extremo-singular”. (GUIMARÃES, 2007, p.142).

Para Ricoeur, o outro está para nós como numa relação de amizade, sempre *próximo*. “A proximidade seria a réplica da amizade, dessa *philia*, celebrada pelos Antigos, a meio caminho entre o indivíduo solitário e o cidadão definido pela sua contribuição à *politeia*, à vida e à ação da *polis*” (RICOEUR, 2007, p.142). Os próximos estão, assim, a meio caminho

entre um *si* (individualidade) e um *se* (eles outros), um *si mesmo como um outro*. Essa fenomenologia da memória compartilhada nos aproxima, de certo modo, da ética da alteridade, onde eu e o outro não podem ser compreendidos como categorias apriorísticas, porque se constituem em reciprocidade, ou como quer Ricoeur, pela simultaneidade da consciência de *si do outro com a minha*, numa temporalidade em fluxo.

Abordagens da memória, no documentário contemporâneo brasileiro, parecem imbuídas de um fascínio pela dimensão temporal. A ênfase na passagem do tempo ganha maior relevo quando, na busca incessante pela experiência do outro em seu cotidiano compartilhado, este revela-nos seu modo particular de ser e de estar num mundo em devir. As escolhas estéticas dos filmes, principalmente a preferência pelos planos longos e imagens fixas, intensificam essa ideia de efemeridade do tempo, provocando no espectador o que Lúcia Nagib (2013) chama de “*stasis reflexiva*”, um estado contemplativo. Essa tendência por um cinema mais meditativo, cuja estética da lentidão nos direciona para novas formas de realismo cinematográfico, dialoga com o que tem se convencido chamar de *slow cinema* – um cinema caracterizado pela fixação com o tempo, o uso de tomadas longas, a falta de enredo e o foco no cotidiano. No capítulo seguinte, procuraremos estabelecer relações entre a forma do filme, as escolhas estéticas e o conceito de devir, a fim de compreendermos o quão e como essa ideia de fascínio pelo tempo pode estar presente na atual produção documental.

CAPÍTULO 2

A ÊNFASE DADA AO TEMPO NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

A preferência por tomadas longas e imagens fixas, o uso mínimo da linguagem falada em favor de mais pausas e silêncios nas cenas, a falta de enredo e o foco no cotidiano, nas memórias pessoais e nos gestos e eventos mais banais são alguns dos elementos que caracterizam parte da produção documental brasileira contemporânea. Todas estas escolhas estéticas, dispostas de diferentes formas nos filmes, tendem a aproximá-los das discussões contemporâneas acerca do *slow cinema*.

Nas duas últimas décadas, a estética lenta tem sido alvo de teóricos e cineastas que apontam-na em direção a uma forma de realismo que ou se atem ao estado contemplativo, buscando intensificar a percepção sensorial do espectador - podendo, inclusive, em alguns momentos, caracterizá-lo em oposição formal ao ritmo acelerado da montagem no cinema americano -, ou que sirva de resposta aos efeitos da velocidade desenfreada da modernidade capitalista que cada vez mais comprime o tempo, sem deixar espaço para se pensar o sujeito a partir de suas questões existenciais e de suas relações sociais, políticas, culturais e ambientais.

É verdade que o *slow cinema* não é a única tendência contemporânea que se propõe a fazer um cinema cujas longas tomadas ou o “fluxo de imagens” esticadas capturem, aleatoriamente, o mundo através de suas “aparências mutáveis” (OLIVEIRA JR., 2013), acentuando a dimensão sensorial do espectador. De acordo com Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), é desde o final dos anos 1990 que um certo “cinema de fluxo”, movido ou não por uma onda de esvaziamento da dramaticidade, caracterizado por uma estética que privilegia o fluxo contínuo de imagens, um “escorrer de imagens”, se interessa por apreender o movimento real do mundo, possibilitando-nos experimentá-lo a partir de sensações, mais do que através do sentido ou do discurso que possam constituir a narrativa fílmica.

No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso. Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença ao tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma “nova rítmica do olhar”, é criar a sensação mais que o sentido. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 147).

Semelhante à proposta do *slow cinema*, o cinema de fluxo dá lugar aos fatos, isto é, a simples exposição do estar aí das coisas. Não há um drama ou um conflito aparente nestes

filmes. A ausência de um grande enredo em prol de uma “contemplação parcimoniosa do mundo” (OLIVEIRA JR., 2013, p.148) dilui a dramaticidade dos eventos na correnteza das situações mais corriqueiras. A narrativa se constitui quase que na própria ausência do drama. As longas tomadas que na tendência *slow cinema* priorizam a duração de micro ações ou o livre escoamento das imagens, no chamado cinema de fluxo, parecem reagir ao “exacerbado formalismo” (OLIVEIRA JR., 2013) que dilacera o real.

Entretanto, embora haja entre o *slow cinema* e o cinema de fluxo convergências no que refere às escolhas estéticas, sendo comum, inclusive, o nome de cineastas como Gus Van Sant, Hou Hsiao-hsien, Philippe Grandrieux entre outros em discussões que abarcam ambas tendências cinematográficas, não podemos dizer que o cinema lento se atenha somente a criar sensações ou que seja este apenas uma reação ao maneirismo formal. Todavia, não pretendemos, aqui, fazer comparações entre um tipo de cinema e outro; o que talvez nos motive enveredar para um estudo sobre o *slow cinema* é o fato de que tal tendência confere ao tempo lugar de centralidade nas obras, seja pelas escolhas estéticas ou pelo conteúdo.

Há um fascínio pela temporalidade, evidente em alguns documentários contemporâneos, que não se atrela, unicamente, a uma contemplação da presença. Podemos dizer que a estética da lentidão, tal como o cinema de fluxo, se associa a cenários e personagens que figuram solidão e isolamento, mas não é sempre que as paisagens naturais e os espaços infinitos criam uma atmosfera bucólica para o espectador, onde é possível observar, em um fluxo contínuo de imagens, o transcorrer de pequenas ações ordinárias. Às vezes, o tempo esticado dos planos serve para provocar uma sensação de desolamento, o qual pode estar associado a uma angústia existencial do personagem acerca da inexorabilidade do tempo ou para dialogar com algumas questões da modernidade capitalista, cujos sujeitos, deslocados, são marcados pela desesperança na futuridade.

Logo, antes de adentrarmos nas atuais tendências estéticas do documentário brasileiro, faz-se necessário compreender as diferentes discussões que abarcam o *slow cinema* com a finalidade de saber, posteriormente, o quão influenciados e entrecruzados estão estes modos de fazer cinema lento. Saber, também, se podemos dizer que trata-se de uma espécie de fascínio pelo tempo o que reúne e caracteriza parte destas produções documentais interessadas em abordar o “outro” a partir de escolhas formais que privilegiam a duração dos eventos corriqueiros. Escolhas que pretendem captar o mundo tal qual ele é, um fluxo contínuo de tempo e imagens em movimento.

2.1 - A temporalidade na tendência *slow cinema*

Uma forma singular de filmar o “outro”, considerando aspectos de desolação, solidão e deslocamento, sentimentos que assolam a humanidade e que parecem semelhantes às ruínas de um projeto moderno que fracassou na sua tentativa de alçar um futuro promissor, pode ser vista, mais frequentemente, na cinefilia portuguesa. Lúcia Nagib (2013), ao propor um estudo sobre três obras filmadas em Lisboa e Sintra – *O estado das coisas* (Der Stand der Dinge, Wim Wenders, 1982); *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995); *Mistérios de Lisboa* (Raúl Ruiz, 2010) – expõe o comum interesse destes filmes por cidades que representam, “por meio de uma iconografia de estagnação, desertificação e ruína, em vez de dinamismo industrial” (NAGIB, 2013, p.223), característico das representações de grandes centros urbanos.

Os cenários que compõem estes filmes, tal como, por exemplo, a imagem do Hotel Arribas, em *O estado das coisas*, - um prédio monumental, abandonado e quase destruído pelo mar – hotel que representa a arquitetura moderna dos anos 1960, remete-nos à ideia de ruína e fracasso do projeto capitalista, associado, principalmente com fim da Segunda Guerra Mundial:

Deleuze (2005a, p.124) descreve os espaços urbanos do pós-guerra como “espaços quaisquer”, feitos de “cidades demolidas..., terrenos baldios, favelas... vastas áreas desocupadas, galpões, depósitos, montes de ferro velho e sucata”, a maioria dos quais pode ser encontrada no filme-catástrofe de ficção científica *Os sobreviventes*, o filme dentro do filme de *Os estados das coisas*. (NAGIB, 2013, p.229).

O pós-guerra ou os sobreviventes desta catástrofe, são representados em imagens cuja estagnação perpetua em lugar do movimento urbano. Os personagens se comportam como observadores de um “mundo que ultrapassa sua compreensão” (NAGIB, 2013, p.229). A inação de personagens autorreflexivos, associadas às imagens fixas e tomadas longas, resultam em filmes que combinam “nostalgia, citação e autodesconstrução narrativa” (NAGIB, 2013, p.227), na direção de uma estética da lentidão. Para Nagib, o cinema português é, por esta razão, “famoso por sua originalidade e adesão intransigente e precoce ao que se convencionou chamar de *slow cinema*, ou cinema lento” (NAGIB, 2013, p.220). Diretores como Manuel de Oliveira, João César Monteiro, Pedro Costa e Miguel Gomes influenciaram expressivamente outros cineastas portugueses, como, por exemplo, Raúl Ruiz, com um estilo de “liberdade criativa, cinefilia e cinema lento” (NAGIB, 2013, p.220).

Na contemporaneidade, tal concepção de cinema lento tem ganhado largo espaço entre críticos como Ira Jaffe (*Slow Movies*, 2014), Matthew Flanagan (*Slow Cinema: temporality and style in contemporary art and experimental film*, 2012), Lúcia Nagib (*The politics of slowness and the traps of modernity*, 2015), Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge que organizaram a edição do livro *Slow Cinema* (2015), reunindo diversos artigos sobre o assunto. Desde a última década, apontamentos sobre *slow cinema*, na tentativa de delinear esta tendência estética, tem-no associado tanto aos efeitos da modernidade, do pós-guerra, da globalização e da velocidade da informação, quanto a uma forma de desaceleração do tempo ou retomada do real, o que justificaria, então, a preferência por imagens que se atenham à duração dos eventos.

Considerando uma primeira conjectura, onde a desolação é o que marca personagens à margem da modernidade capitalista, temos, por exemplo, o argentino Vargas, de *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004), que, ao sair da prisão, aparece imerso em seu silêncio e isolamento na floresta, em longas tomadas que colocam-no, ao nível político, como pertencente a uma parcela da população que vive fora da civilização. O filme é parte de uma trilogia que é composta por mais outros dois, *La Libertad* (2001) e *Liverpool* (2008), onde o diretor “emprega um motivo narrativo distinto, ou seja, a jornada do indivíduo solitário através das paisagens desoladas de uma Argentina rural”¹ (CAVALLINI, 2015, p.184), cuja miséria e o vazio existencial são representados pela ausência de fala e de casa. Entretanto, o silêncio que perpetua em *Los Muertos* é um silêncio subversivo. A ausência de linguagem falada, em meio ao cenário desolador, funciona como um “dissenso político” (RANCIÈRE, 2011, p.2 *apud* CAVALLINI, 2015, p.191), indica quem não fala em relação antagônica com quem fala e dita as regras na sociedade capitalista.

O realismo de Alonso integra documentário e ficção e, assim como Lins (2014) observa em *Andarilho* (2007) ou no ermitão de *A alma do osso* (2003), os personagens de Cao Guimarães são igualmente solitários e marginalizados, pertencentes a uma realidade social excludente. A não inclusão ou o estar à margem do sistema é, também, tema central do recente documentário *A vizinhança do tigre* (Afonso Uchoa, 2014); filme que associa às tomadas longas, elementos de encenação para intensificar a real violência que há na periferia

¹ “In his trilogy, comprising *La Libertad* (2001), *Los Muertos* (2004) and *Liverpool* (2008), Argentinean director Lisandro Alonso employs a distinctive narrative motif, namely the journey of the solitary individual through desolated landscapes in rural Argentina” (CAVALLINI, 2015, p.184).

brasileira. As abordagens destes documentário, os quais podemos inserir, juntamente com uma gama de filmes que são considerados por Jaffe (2014, p.2) ou como *slow cinema* ou como antecessores desta tendência – *Elephant* (Gus Van Sant, 2003); *The Second Circle* (1990) e *Mother and Son* (1997), ambos de Alexander Sokurov, *Distant* (2002) e *Climates* (2006), dirigidos por Nuri Bilge Ceylan, *Ossos* (Pedro Costa, 1997), *Five Dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003), *Still Life* (Jia Zhang-ke, 2006), *The Turin Horse* (Béla Tarr, 2011), *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008) entre outros – têm em comum o fato de “acentuarem as conquistas históricas do cinema ao refletirem um vasto âmbito de humanidade”² (JAFÉ, 2014, p.2).

Filmes carregados do cotidiano de pessoas pobres, marginalizadas e cuja estética do tempo lento nos permite um profundo questionamento sobre os efeitos da modernidade, ao mesmo tempo que assinala a inação de personagens diante de um mundo incompreensível e desumanizado. O advento de tecnologias que impulsionariam o homem rumo ao progresso, com base na racionalidade técnica e na solidez científica, não geraram um super-homem, como proclamava o início da era moderna. O que testemunhamos após o advento da Segunda Guerra Mundial e das consequências da globalização, é o surgimento de um homem desamparado pela razão e destituído de futuridade. “Para nós, o futuro não mais se apresenta como um horizonte aberto de possibilidades; pelo contrário, é uma dimensão cada vez mais fechada para todos os prognósticos” (GUMBRECHT, 2012, p.85).

A probabilidade de vida futura no planeta Terra é algo questionável na atualidade, em razão de um modelo econômico capitalista que produz não apenas miséria humana, mas que explora o meio ambiente e gera uma poluição colossal para sustentar, e lucrar, com o consumismo exacerbado. “O aquecimento global continuará com todas as consequências que foram previstas já há algum tempo; permanece a questão de se a humanidade conseguirá obter crédito suficiente para mais uns poucos anos, antes que a mais catastrófica das consequências dessa situação ocorra” (GUMBRECHT, 2012, p.85).

Desmatamentos, extração de minérios e emissão de carbono, esse é o cenário atual que fez com que o químico holandês, Paul Crutzen, prêmio Nobel em 1995, denominasse o atual período geológico de Antropoceno - “que indica uma época geológica, que substitui o

² “These slow movies augment cinema’s historic achievement in mirroring a wide range of humanity” (JAFÉ, 2014, p.2).

Holoceno” (ARBAROTTI, 2014, s.p.) -, isto é, o homem como principal agente modificador do planeta, responsável por lançar poluentes na atmosfera que alteram sua composição e provocam o aumento de temperatura, derretimento de geleiras e, consequentemente, o aumento do nível do mar, além de elementos radioativos presentes em testes de bombas atômicas. A atividade humana tem impactado, também, fisicamente o meio ambiente, seja em construções de barragens que alteram os cursos de rios ou na poluição dos mesmos, em desmatamentos e construções de concreto e asfalto que comprimem o espaço natural e, com isso, reduzem populações ribeirinhas e povos indígenas.

É por conta de todos estes impactos que tem-se perguntado “há mundo por vir?” (CASTRO, DANOWSKI, 2014). O momento exige reflexão ou uma desaceleração deste processo, caso contrário a catástrofe já está dada, a vida de diversas espécies, inclusive a humana, está sob ameaça. “Algo impensável diante do momento histórico, que requer uma desaceleração do tempo. Momento de voltar a modelos de produção e de vida que reordenem profundamente essa proposta de evolução tecnológica das forças produtivas” (ARBAROTTI, 2014, s.p.), desconstruindo a concepção de que o crescimento econômico é a melhor saída para a pobreza, porque, aliás, a pobreza é parte integrante do sistema. Para Castro e Danowski, se há alguma chance de um mundo por vir, esta se encontra na adesão de um modelo de sociedade que compreende o homem não separado da natureza, tal como vivem os povos ameríndios, considerados atrasados pela modernidade.

Sinais de um total esgotamento frente ao modelo econômico capitalista tem-se despontado em movimentos sociais que reivindicam a desaceleração do tempo, conhecidos por *Slow Movement*, cujos “desdobramentos poderiam ser compreendidos como tentativas de resistência à rapidez e fluidez, os quais se encontram na base das pressões do tempo e da obrigação de produtividade” (BATISTA, GRISCI, GALLON, FIGUEIREDO, 2013, p.32). O movimento *Slow* abriga, neste sentido, diversos segmentos que vão desde a reivindicação por uma alimentação - *Slow Food*, movimento surgido na Itália, na década de 1990 - que preza pelas tradições locais, “a preservação das sementes e plantas e do cuidado com animais dentro de uma ecorregião” [...] [em contraposição] à desumanização da culinária provocada por grandes cadeias de restaurantes de comida rápida” (BATISTA, GRISCI, GALLON, FIGUEIREDO, 2013, p.32), até segmentos que incluem o respeito aos lugares visitados (*Slow Travel*), às pessoas (*Slow Education*) e à vida (*Slow Living*).

Um ecocinema lento, mais especificamente, uma *slow eco-aesthetics* (LAM, 2015, p.207) parece, de alguma forma, próxima aos movimentos de desaceleração da velocidade. A

defesa do meio ambiente e a promoção de uma consciência ecológica são propostas por filmes que enfatizam, em longas imagens, processos ambientais que estão fora da percepção humana. “Os limites físicos reais do aparelho visual humano nos impede de ver e, portanto, experimentar, certos processos, como o desprendimento de uma folha, a erosão de uma falésia, a decomposição de uma garrafa”³ (LAM, 2015, p.207). Há, nestas propostas fílmicas - *Fog Line* (Larry Gottheim, 1970), *Time and Tide* (Peter Hutton, 2000), *13 Lakes* (James Benning, 2004), e *Double Tide* (Sharon Lockhart, 2009) entre outros -, uma abertura para repensarmos a globalização e nossas relações com o meio ambiente. Uma descentralização da ação humana nas narrativas, as quais nos direcionam para uma espécie de cinema do não-humano, propõe-nos, também, experimentar, a partir da eco-estética lenta, uma dimensão sensorial, onde o espectador pode perceber as menores mudanças ocorridas dentro de cada plano.

Em *13 Lakes*, por exemplo, o desdobramento de uma série de quadros fixos - cada um durando dez minutos e com edições mínimas – capturam as imagens de um horizonte, entre a água e o céu, onde nada acontece além de pássaros voando, nuvens que flutuam, um coro de sapos ou uma lancha que atravessa o lago, sem nenhuma narração. Para Lam, tal escolha estética permite ao espectador vaguear seu olhar pela imagem e experimentar sensações. O documentário funciona como um espaço perceptivo para a contemplação e serve, ao mesmo tempo, “como forma de resistência à distração implacável que há em torno de nós, distração que na cultura moderna é emblemada pelo cinema [*hollywoodiano*] e pela televisão”⁴ (MACDONALD *apud* LAM, 2015, p.210).

Ira Jaffe, ao comentar uma possível relação entre movimentos de desaceleração e *Slow Movies*, segue uma vertente distinta de Lam. Para o autor é evidente que todos estes movimentos de desaceleração têm feito críticas à globalização e ao capitalismo, entretanto, não é explícita uma orientação política nos mesmos. E, diferentemente, no cinema, uma reivindicação pelo tempo lento, deve estar além das questões de prazer ou contemplação,

³ “Cultural habituation and the real physical limits of the human body’s visual apparatus prevent us from seeing, and hence experiencing, certain environmental processes, both natural and human-made. The unfurling of a leaf, the eroding of a cliff face, the decomposition of a plastic bottle – these are processes that occur along timescales which are not immediately observable to the human eye; they are quite simply too slow to see” (LAM, 2015, p.207).

⁴ “That is as a form of resistance to the relentless distraction around us, distraction that in modern culture is emblemised by the movies and television” (MACDONALD *apud* LAM, 2015, p.210).

embora estas devam ser consideradas importantes. Trata-se, antes, da sobrevivência de uma democracia, o que Jaffe chamaria de uma “slow politics”⁵ (JAFJE, 2014, p.8) e que pode ser verificada, por exemplo, no cinema de Jim Jarmusch, antes mesmo do surgimento do termo *Slow Movies*.

Segundo Jaffe, Jarmusch tem resistido frente às tentativas de um cinema de propaganda e ao atual frenesi temporal, dando mais tempo ao espectador para que este possa participar do filme. E é daí que surge um criativo engajamento político e democrático que vai influenciar a estética *slow* de diretores como Abbas Kiarostami. O tempo, em *Taste of Cherry* (Kiarostami, 1997), por exemplo, tal como em outros *slow movies*, aponta Jaffe, “surge como um assunto em si mesmo, não mais sujeito à ação e ao movimento; e sua evidência, sugere Kiarostami, incita o espectador a participar mais criativamente no filme”⁶ (JAFJE, 2014, p.8).

A participação do espectador na formação de uma consciência crítica, politizada, diferencia, assim, os filmes *slow* de uma série de discursos de desaceleração que brotaram em forma de *best-sellers* (LUCA, 2016). A lentidão estética permite-nos uma pausa, a qual não deve ser confundida com ausência de confronto, quer dizer, como se tivéssemos encontrado “‘ilhas de trégua, calma e quietude em algum lugar fora da cultura da velocidade contemporânea’ mas [ao contrário, é a possibilidade de] ‘investigar o que significa experimentar um mundo de velocidade, aceleração e cotemporalidade’”⁷ (LUCA, 2016, p.165), múltiplas durações e potencialidades.

A aceleração do tempo e a virtualização dos espaços na sociedade contemporânea retira-nos dos lugares de vivência e nos joga para “não lugares” (AUGÉ, 1994), isto é, para múltiplas durações onde o que importa é conseguir fazer cada vez mais coisas em um curto

⁵ “If advocates of slowness lean in political direction, it is probably to the left, given their critiques of globalization and capitalism as well as of haste. Yet the political order is not ordinarily their salient and explicit concern as it is Agacinski’s in her praise of what might be called slow time. She links slow time not just to thinking, or to pleasure and physical health, important though these things are, but principally to the survival of democracy, to what I would term ‘slow politics’” (JAFJE, 2014, p.8).

⁶ “As in other slow movies, time in “Taste of Cherry” emerges as a subject in its own right, no longer subsidiary to action and motion; and its prominence, suggests Kiarostami, prompts the viewer to participate more creatively in the film” (JAFJE, 2014, p.8).

⁷ Tiago de Luca comenta a obra de Lutz Koepnick (2014), *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*: “as such, ‘the wager of aesthetic slowness is not simply to find islands of respite, calm, and stillness somewhere outside the cascades of contemporary speed culture’ but instead to ‘investigate what it means to experience a world of speed, acceleration, and cotemporality’” (LUCA, 2016, p.165).

período de tempo. A transformação dos espaços em “não lugares” na atualidade, período que “Augé denominou *sobremodernidade*, [é] marcado pelos excessos de acontecimentos, imagens e referências espaciais e individuais (AUGÉ *apud* SÁ, 2014, p.211), os quais provocam uma perda de nós mesmos como sociedade.

Se, por um lado, os “não lugares” permitem uma grande circulação de pessoas, coisas e imagens em um único espaço, por outro transformam o mundo em um espetáculo com o qual mantemos relações a partir das imagens, transformando-nos em espectadores de um lugar profundamente codificado, do qual ninguém faz verdadeiramente parte. [...] A relação com o outro é minimizada em detrimento da relação com nós mesmos – não temos tempo para estar/parar, estamos de passagem, em viagem, espaço onde a ação racional se impõe à vida de qualquer coisa. (SÁ, 2014, p.211-212).

As múltiplas durações da *sobremodernidade* não permitem que estabeleçamos uma relação com o espaço físico que nos circunda, pois nunca estamos onde nossos corpos estão. Virtualmente conectados não paramos para perceber o mundo, vivenciá-lo; porque é preciso atualizar todas as informações que nos são enviadas e, ao mesmo tempo, alimentar nossas redes sociais de autoimagens que nos referencie às coisas com as quais queremos ser reconhecidos. Inseridos no modelo de produção capitalista, também não temos tempo para parar/estar porque “pensamos com facilidade no que se ganha, mas não no que se perde” (SÁ, 2014, p.212).

O modo perceptivo-sensorial da estética *slow cinema* propõe-nos uma pausa para nos lembrar o que estamos perdendo em um mundo desprovido de tempo e experiência. Uma experiência onírica pode ser consentida ao espectador no momento em que este encontra-se livre da causalidade narrativa. “Liberados da abundância abrupta de imagens e significantes visuais que compreendem uma quantidade considerável de filmes [*mainstream American*], estamos livres para entrar em uma forma descontraída de percepção panorâmica”⁸ (FLANAGAN, 2008, s.p.). Em filmes como *Five* (Kiarostami, 2003), dedicado a Ozu, a composição de cinco planos sequências que apresentam situações corriqueiras à beira-mar revelam uma outra dinâmica de participação do espectador, levando em consideração a acuidade sensorial. A duração permite ao espectador ora fazer uma observação detalhada do plano, ora uma não-observação, isto é, uma ausência que sobrevém da liberdade que o

⁸ “Liberated from the abundance of abrupt images and visual signifiers that comprise a sizeable amount of massmarket cinema, we are free to indulge in a relaxed form of panoramic perception” (FLANAGAN, 2008, s.p.).

espectador tem para recuar e inclusive adormecer durante o filme.

Remes (2015, p.238), ao comentar o documentário de Kiarostami, recorre a William Brown para nos dizer que durante os *blockbusters* é difícil adormecer porque o espectador não se sente seguro, ou melhor, não se sente livre para pensar fora do desencadear de imagens causais que incidem na narrativa. Em *Five*, como o próprio diretor afirma, diferentemente, o espectador não é controlado e se chegar a dormir durante a exibição não perde nada. Para Remes, filmes como *Five* são mais íntimos do espectador pelo fato de expor o ser adormecido, o que existe de mais privado na vida das pessoas; e o cinema não deveria desconsiderar os significados provenientes de uma experiência onírica. O sono, para Jonathan Crary (2014), é uma dimensão ainda não colonizada pelo capitalismo, lugar para se criar outros mundos possíveis, fora do imperativo racional e das condições de produção e consumo da sociedade contemporânea.

O sono é a última categoria de resistência à regulação da vida porque se contrapõe a lógica de funcionamento do mercado que nos vigia e controla “24 horas por dia e 7 dias por semana” (CRARY, 2014). Oferecem-nos, a todo instante, na internet, em *outdoors* e propagandas de televisão, oportunidades de consumo imperdíveis. É como se produtos, viagens entre outras coisas disponíveis pela publicidade, principalmente na rede, tomassem uma proporção mais importante do que a vivência do nosso próprio cotidiano. O distanciamento do mundo que nos circunda configura em uma perda sensorial ou enfraquecimento da nossa percepção e, assim como a perda do sono, acarreta em uma incapacidade de imaginar.

A importância do sono para Crary consiste em compreendê-lo “no nível mais mundano da experiência cotidiana, [porque esta] pode sempre esboçar os contornos de renovações e começos mais plenos de consequências” (CRARY, 2014, p.137) para uma nova sociedade. Uma sociedade que nos devolva “um lugar onde ainda existia tempo comum de compartilhamento. Um lugar onde ainda havia o tempo da brincadeira sem finalidade, um tempo de contemplação” (RAQUEL, 2016, p.205).

Contemplar é ato que exige presença e duração. Uma “arte reflexiva”, tal como Flanagan (2008, s.p.) define *slow cinema*, é “dedicada à quietude e à contemplação” dos eventos cotidianos, onde a percepção-sensorial do espectador deva ser considerada como parte da experiência fílmica. A forma, isto é, o emprego de longas tomadas e a descentralização da narrativa em prol de uma ênfase na temporalidade que envolva o

corriqueiro, convida o espectador a observar detalhes que, antes, permaneceriam velados em um filme de ritmo acelerado. Na estética lenta, “um suspiro [por exemplo] pode se tornar um romance”⁹ (STRAUB *apud* FLANAGAN, 2008, s.p.).

Ao permitir que o espectador participe da narrativa fílmica, dando à este a possibilidade de construir significações outras para cada plano, Flanagan propõe que a estética *slow* seja caracterizada por oposição ao ritmo acelerado do cinema *mainstream* americano¹⁰. Para o autor, “enquanto a velocidade perene corre riscos de pressa gratuita, fragmentação e distração, a redução [a desaceleração rítmica] intensifica o olhar do espectador, [e aguça sua] consciência e reação”¹¹ (FLANAGAN, 2008, s.p.). É, portanto, na duração dos planos que Flanagan encontra uma diferenciação crucial entre os dois tipos de cinema: um que preza pela lentidão estética – tomadas longas, imagens fixas, planos sequências, profundidade de campo e edição mínima - e outro que acelera e intensifica o ritmo da montagem a partir do aumento de cortes e de movimentos de câmera, excessos de *close-ups* e planos aproximados para dinamizar diálogos entre outros recursos que comprimem o tempo e reduzem a *mise-en-scène*¹².

Flanagan toma emprestado o conceito de “continuidade intensificada” de David Bordwell (2008) para fazer uma análise comparativa entre a duração média dos planos no cinema americano e nos filmes de estética *slow*. Conforme Bordwell, anteriormente, já havia colocado, o ritmo da montagem vem se acelerando desde os anos 1960:

A típica DMP [duração média dos planos] que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970 caiu para uma variação de três a oito segundos em 1980. Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos. Como era de esperar, os filmes de ação dão o exemplo, mas, no final do século, o filme típico de qualquer gênero, mesmo comédias

⁹ “An appropriate note on which to conclude might be one of the many imperative observations by Jean-Marie Straub in Pedro Costa’s *Où gît votre sourire enfoui?* (2001): “You have a sort of reduction, only it’s not a reduction, it’s a concentration and it actually says more. [...] You need time and patience. A sigh can become a novel” (FLANAGAN, 2008, s.p.).

¹⁰ “In defiant opposition to the quickening of pace in mainstream American cinema, a distinctive narrative form devoted to stillness and contemplation has emerged in the work of a growing number of filmmakers over the last two decades” (FLANAGAN, 2008, s.p.).

¹¹ “Herein lies the marked tension between fast and slow: whereas speed perpetually risks gratuitous haste, fragmentation and distraction, reduction intensifies the spectator’s gaze, awareness and response” (FLANAGAN, 2008, s.p.).

¹² Ver conceito de “continuidade intensificada” em David Bordwell (2008, p.46).

românticas, como *Shakespeare apaixonado* (1998) e *Noiva em fuga* (1999), apresentam uma DMP entre quatro e seis segundos. *Jerry Maguire*, com seus quase 2 mil cortes, tem uma média de 4,1 segundos por tomada. (BORDWELL, 2008, p.50).

Diferentemente, na estética da lentidão, Flanagan observa uma tendência contrária na DMP dos filmes. A preferência por tomadas longas, imagens fixas e edição mínima, pode ser verificada em alguns filmes *slow cinema*, cuja duração média dos planos é sempre prolongada. Flanagan cita alguns exemplos:

35,1 segundos em *Stellet Licht* (Reygues, 2007), 35,7 segundos em *Honor de cavalleria* (Serra, 2006), 65,1 em *Gerry* (Van Sant, 2002), 66,7 em *Café Lumière* (Hou, 2003), 136,6 em *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), 151,4 em *Sátantángó* (Tarr, 1994) e 884,8 em *Five* (Kiarostami, 2005). (FLANAGAN, 2008, s.p.)

Para Flanagan, tais filmes libertam o tempo da abstração da continuidade ou montagem intensificada e voltam-se para a duração real dos eventos. “Uma estética do lento descomprime o tempo, distende-o, renovando a capacidade do plano para representar um sentido do real fenomenológico”¹³ (FLANAGAN, 2008, s.p.). Ora, se considerarmos que o *slow cinema* não é uma tentativa de desaceleração do tempo que resulta em uma velocidade baixa, mas a invenção de uma velocidade que pretende restaurar a percepção que temos do tempo na vida real, então, a estética lenta não deve ser caracterizada como uma reação formal ao cinema americano. Tal proposição “subestima a originalidade dessa tendência”¹⁴ (TUTTLE, 2010, s.p.) e cria uma divisão, lento versus rápido, tão inadequada quanto o binarismo cinema clássico e cinema moderno.

Considerando apenas o aspecto formal, sem contextualizar o momento histórico com o qual esta estética da lentidão dialoga, podemos dizer que uso de tomadas longas com o intuito de captar o real fenomenológico não é algo exclusivo da tendência *slow cinema*. A primazia da duração acha-se, muito antes do surgimento do termo *slow cinema*, indicada no realismo baziniano, nos anos 1950, e na concepção de “imagem-tempo” em Gilles Deleuze, nos anos 1990. E se quisermos retroceder um pouco mais na história do cinema, como sugere

¹³ “An aesthetic of slow uncompresses time, distends it, renewing the ability of the shot to represent a sense of the phenemological real” (FLANAGAN, 2008, s.p.).

¹⁴ “Slow cinema doesn't modify time, it restores the perception of time we usually have in real life. Thus an aesthetic of slow doesn't position itself in reaction to elliptical narrative [...] In short, Reality is the common source of content for both types of cinema [...]. And making one a consequence of the other (while they are separate routes of representational history) underestimates the originality of this trend” (TUTTLE, 2010, s.p.).

alguns críticos acerca das influências do *slow cinema*, tal estética lenta já encontra raízes nos filmes do cineasta japonês, Yasujiro Ozu - *Pai e filha* (1949); *Era uma vez em Tóquio* (1953); *Ervas flutuantes* (1959) - ou, ainda, no filme de Kenji Mizoguchi, *Crisântemos tardios* (1939).

Uma concepção de *slow cinema*, tanto quanto a de cinema moderno não devem ser configuradas a partir de “uma teleologia da história que privilegia o novo sobre o velho” (NAGIB, 2013), porque todas as teorias, desde André Bazin até Deleuze, representam para Nagib, apenas momentos de pausa autorreflexivas na narrativa, possibilitando ao espectador participar do filme.

2.2 - Realismo e cinema lento

A ideia de um “cinema lento” politicamente engajado e que, por isso mesmo, estaria em posição vantajosa sobre um “cinema rápido” é, para Nagib (2015), algo tão inútil a ser pensado quanto a tentativa de classificação do cinema a partir das categorias clássico e moderno. É verdade que estamos vivendo em uma cultura da velocidade, a qual “oblitera a fruição dos nossos prazeres mais básicos, desde comer até desfrutar de uma bela paisagem, [e] de fato, parece sensato defender a lentidão como um antídoto para o consumismo estúpido”¹⁵ (NAGIB, 2015, p.26). Contudo, coloca Nagib, uma questão deve ser considerada: não basta o prolongamento dos planos para que um filme provoque no espectador a experiência da lentidão. O emprego de tomadas longas não é suficiente para determinar, por si só, como esse espectador experimentará a velocidade do filme¹⁶. No caso, isso depende muito mais do papel participativo que é dado ao espectador desempenhar dentro e fora do filme, conforme o grau de realismo envolvido na obra. Portanto, uma discussão sobre *slow cinema*, embora não se atenha à classificação de cinema moderno, passa, necessariamente, pelo realismo cinematográfico que compreende parte do argumento baziniano, o qual define e categoriza o

¹⁵ “At a time when commodification of speed is ruthlessly obliterating the fruition of our most basic pleasures, from eating to enjoying a beautiful landscape, it seems indeed sensible to advocate slowness as an antidote to mindless consumerism” (NAGIB, 2015, p.26).

¹⁶ “These examples demonstrate the insufficiency of the long take to determine, on its own, the speed of a film as experienced by the spectator, suggesting a wider agenda behind the scholarly focus on it. In fact, the quarrel between montage and time-space continuity goes back a long way and involves the question of realism” (NAGIB, 2015, p.27).

cinema como moderno ou clássico.

Uma primeira distinção entre duas tendências opostas no cinema de 1920 a 1940 foi apresentada por André Bazin, em a *Evolução da linguagem cinematográfica*, onde o crítico propõe que haja “diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade” (BAZIN, 1991, p.67). Os diretores que acreditam na imagem são aqueles que investem nos artifícios da montagem e nos recursos plásticos para compor uma cena, tais como cenário, iluminação, maquiagem, enquadramentos, interpretação entre outros elementos externos à realidade que são adicionados à imagem. A montagem, para Bazin, é a “criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (BAZIN, 1991, p.68), levando o espectador a adotar os pontos de vista que o diretor lhe impõe. “O sentido não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador” (BAZIN, 1991, p.68).

Diferentemente, os diretores que acreditam na realidade não adotam uma imagem pictural, ou seja, na composição da imagem não se “acrescenta nada à realidade, não a deforma, muito pelo contrário, ela se esforça para revelar suas estruturas profundas, para fazer aparecer relações preexistentes que se tornam constitutivas do drama” (BAZIN, 1991, p. 69). Uma crença na realidade que, para Bazin, somente será consolidada no dito cinema moderno, pode ser apreciada nos filmes de Stroheim, Murnau e Flaherty. Os diretores, ao privilegiarem a duração, antecipam uma crítica à noção de que a montagem seria o essencial da arte cinematográfica. Em *Nanook* (1922), por exemplo, o que conta para Flaherty, na cena que o personagem está caçando a foca, “é a relação entre Nanook e o animal, a amplitude real da espera. A montagem poderia sugerir o tempo; Flaherty se limita a nos mostrar a espera, a duração da caça e a própria substância da imagem, seu verdadeiro objeto” (BAZIN, 1991, p.69).

Nos anos 1940, a partir de uma evolução da linguagem cinematográfica, fundada no princípio da realidade, Bazin crê surgir o que ele caracteriza como cinema moderno. Um cinema que reaproxima-se da sua vocação realista e abdica-se dos recursos artificiais da montagem em prol da representação objetiva. Um cinema realista, diferentemente de um cinema da montagem que “se opõe essencialmente e por natureza à expressão da ambiguidade” (BAZIN, 1991, p.77) real, supondo que haja uma unidade de sentido no acontecimento, reintroduz a ambiguidade na estrutura da imagem.

No cinema moderno uma imagem pode assumir diferentes sentidos para o espectador. Ao permitir que o real se revele na duração e, principalmente pela profundidade de campo, o diretor não apenas expõe um potencial ambíguo que existe na realidade, mas estabelece uma nova relação com o espectador, conferindo a este uma participação mais ativa na narrativa:

Enquanto que, na montagem analítica, ele [o espectador] só precisa seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua vontade depende em parte o fato de a imagem ter um sentido. (BAZIN, 1991, p.77).

A participação efetiva do espectador pode ser, assim, associada a escolhas de elementos estéticos, como a profundidade de campo e o plano sequência, que reintroduzem o sentido ambíguo do real na imagem. Para Bazin, todos estes fatores, em oposição total aos efeitos da montagem, configuram uma linguagem cinematográfica moderna, a qual pode ser verificada em *Cidadão Kane* (1941), dirigido por Orson Welles e, de modo mais incisivo, no movimento neorrealista italiano que sucede à Segunda Guerra Mundial. Nos filmes de Roberto Rossellini, como *Alemanha ano zero* (1948) ou *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948), a possibilidade de se alcançar a representação de um real dá-se pela proximidade destes com a própria vida, pois esta não segue as regras dramáticas do espetáculo.

Uma relação entre o *slow cinema* e o realismo de Bazin fica evidente se verificamos as características formais que constituem ambos. A estética lenta, como vimos anteriormente, preza igualmente pelo plano-sequência, profundidade de campo, tomadas longas, edição mínima entre outros elementos que colocam a duração real dos eventos como questão central da imagem. Uma representação do real que privilegia a duração, isto é, uma imagem destituída dos efeitos da montagem e de outros recursos plásticos externos à realidade, dão ao espectador a possibilidade de participar ativamente da narrativa e construir outros sentidos para uma imagem.

Por estas razões, não são raros os críticos do *slow cinema* que reconhecem, em alguma medida, uma filiação deste movimento com a teoria baziniana, mesmo quando sugerem outras abordagens para o assunto. Cavallini (2015), por exemplo, ao comentar o documentário de Alonso, *Los muertos* (2004), toma emprestado o termo “realismo deliberativo” (JAFFE, 2014, p.12) para referir-se a este como um documentário híbrido, cuja estética lenta associada a elementos de encenação dentro de um cenário real e com um personagem que interpreta a si mesmo em seu ambiente, em situações corriqueiras, serve para intensificar uma autêntica realidade.

A partir da noção de autenticidade e não de verossimilhança com a realidade, Richard Rushton (2011 *apud* CAVALLINI, 2015, p.187) reconsidera a noção de realismo em Bazin e questiona a simplificação que foi dada ao pensamento do autor. O cinema envolve criação e não meramente uma representação mimética, até porque não se pretende uma imagem hiper-realista, mais real do que a própria realidade. “O cinema não representa a realidade, mas o cinema é, de uma forma ou de outra, [a exposição de uma outra] realidade”¹⁷ (RUSHTON *apud* CAVALLINI, 2015, p.187). Conforme a interpretação que Rushton faz de Bazin, o cinema tem a capacidade de criar a realidade de um modo específico, trata-se de criar modos “autênticos” de vida e que, portanto, devem ser considerados reais. Uma realidade autêntica configura formas de vida que afetem a experiência dos espectadores porque são parte de sua realidade.

A pergunta, então, que se deve fazer sobre o filme *Los muertos* não é se este se refere a uma narrativa real ou ficcional devido ao fato de Alonso associar realidade, encenação e ficção, mas se este corresponde a uma forma de vida autêntica. Para Cavallini (2015, p.187), o realismo deliberativo de Alonso percorre as nuances da autenticidade porque cria um mundo profundamente enraizado na realidade social e histórica do povo argentino e, neste sentido, tal como o cinema neorrealista abordou os anseios de uma nação pós-guerra ou o cinema novo brasileiro, inserido no contexto da ditadura militar, o realismo assume uma orientação não só estética, mas política.

Não pretendo adentrar nas orientações políticas que envolvem o filme de Alonso, uma vez que isso demandaria maior aprofundamento nas relações sociais, culturais e políticas que abarcam a história da Argentina. Aqui, o que nos interessa é o fato de que *Los muertos*, para Cavallini, se constitui de um trabalho de memória gerada por atos de exposição da realidade e não de representação da realidade. A simulação que acontece diante da câmera não está desintegrada do contexto real em que o personagem vive, desde a paisagem natural até a violência e a exclusão social. São nas micro-ações que se desenrolam neste cenário real, no habitat do personagem, que encontramos a possibilidade de ver manifesto um autêntico modo de ser e de estar no mundo. Portanto, “o potencial do documentário não é desafiar mentiras e distorções com fatos sóbrios, mas permitir que novos tipos de histórias sejam novos mundos

¹⁷ “cinema does not represent reality, but cinema is, in one way or another, reality itself” (RUSHTON 2011, p.44 *apud* CAVALLINI, 2015, p.187).

comuns heterogêneos às narrativas oficiais marcadas por desigualdade”¹⁸ (BAUMBACH *apud* CAVALLINI, 2015, p.194).

Girimunho (Clarissa Campolina e Helvécio Marins, 2011), documentário que também emprega a estética lenta e cujo uso da encenação já fora abordado no capítulo anterior, ganha, agora, oportunidade para ratificar semelhante capacidade de criar a realidade fora de uma representação mimética. Há, igualmente, neste filme, uma espécie de realismo deliberativo, o qual integra elementos de realidade, ficção e encenação. Embora a narrativa tenha um aspecto ficcional, o cenário, isto é, a paisagem natural, a cidade e a casa de Bastu, bem como o modo como a personagem se relaciona com os espaços, com os objetos e com as pessoas que aparecem no filme, fazem parte de seu referencial de mundo.

Cinco anos após as filmagens de *Girimunho*, Diego Ongaro (2016), em uma conversa com Maria Sebastiana Martins Álvaro, a Bastu, na própria residência da personagem, na comunidade de São Romão, nos dá informações sobre uma série de elementos dispostos na narrativa, começando pela exposição de sua casa e como esta aparece no documentário:

Sua casa era mesmo a locação do filme. Segundo ela, haviam muitas luzes cenográficas no teto vazado durante as gravações. Mesmo com algumas mudanças realizadas especificamente para as tomadas do filme, sua casa parecia ainda ser fidedigna ao retratado. A visão do longo corredor que unia a porta de entrada, uma pequena sala, antessala, cozinha e quintal remetia às várias cenas do filme. (ONGARO, 2016, p.71).

No texto, Ongaro também cita a relação da personagem com o meio rural, com as atividades do campo e sua labuta para criar um casal de filhos depois que ficou viúva e foi expulsa da terra que cultivava. Embora no documentário esta história não nos seja contada, pois acompanhamos a vida de Bastu a partir da morte de seu segundo marido, Feliciano, sua condição de “guerreira” (ONGARO, 2016, p.72) está exposta em outras conversações. A relação da personagem com o trabalho na roça é sugestionada em cenas ficcionais que enquadram uma jovem atriz no campo ou conduzindo sua canoa pelo rio. A paisagem local, especialmente o Rio São Francisco, tal como a floresta em *Los muertos* ou a natureza de modo geral nos filmes de estética lenta, assume a importância de um personagem. A paisagem indica uma relação intrínseca entre o modo de vida de Bastu e seu habitat natural, uma relação

¹⁸ “the potential of documentary is not to challenge lies and distortions with sober facts, but to allow for new kinds of histories to be told that create new common worlds heterogeneous to official narratives marked by inequality” (BAUMBACH, 2010, p.68 *apud* CAVALLINI, 2015, p.194).

que ultrapassa, por vezes, o domínio de um ofício.

No filme, também, são recorrentes as imagens de dois objetos na casa de Bastu, os quais se relacionam diretamente com o desenvolvimento da narrativa e com as ocupações da personagem e de seu falecido marido. Trata-se de uma máquina de costura e das ferramentas de trabalho da oficina de Feliciano. Ongaro conta que estes artefatos encontram-se na casa e que, de fato, Bastu exerceu a profissão de costureira, após trabalhar em outras atividades:

[...] Após esse período, abandonou tal trabalho e dedicou-se exclusivamente à costura. Mas lavava roupa até de noite, fazia as comidas todas da casa, cuidava das crianças, netos e ainda ajudava Feliciano na oficina. E assim foi durante todo o tempo até o falecimento do marido. Sua máquina de costura era uma das constâncias de sua vida, assim como as ferramentas eram, para Feliciano, a sua marca. (ONGARO, 2016, p.73).

Além dos objetos, notamos, pelo texto de Ongaro, que a relação de Bastu com os netos, bem como os afazeres domésticos, constantemente presentes nas cenas que enquadram a personagem e a neta, Branca - ou mesmo nas cenas que acontecem na casa de Maria, amiga de Bastu -, o enfoque em gestos e atividades cotidianas como cozinhar, varrer o quintal, lavar roupa entre outros parece coincidir com o modo de vida das mulheres naquela comunidade. O filme, sem qualquer pretensão de ajuizar, revela-nos uma espécie de condição sociocultural. E o que parece ser, ainda, mais interessante é como o encontro entre cineastas e personagem pode, a partir da montagem e do roteiro, constituir novas e possíveis relações neste espaço, ou como diz Rushton (2011 *apud* CAVALLINI, 2015), criar uma outra realidade, não representacional, mas autêntica, já que expressa um anseio real:

A cena em que Bastú desloca, no filme, sua máquina de costura em direção à sala de ferramentas do então falecido marido, nos conduz ao entendimento de que o atual espaço, já destituído da presença do marido, se recarrega de uma outra presença, agora feminina, por trás da máquina de costura. Antes masculino, tal espaço agora testemunha os sons da costura, os tecidos e retalhos espalhados pelo local e as novas roupas, tapetes e meias a surgirem ali. Temos, assim, um possível câmbio entre o filme e a vida: espaços criados na montagem a partir do roteiro que, por vezes, ressoam naqueles praticados e vividos nestas visitas. (ONGARO, 2016, p.74).

A realidade fílmica, criada a partir deste encontro entre cineasta e personagem, oferece-nos, enquanto espectadores, uma outra experiência, um outro olhar para o documentário, considerando sua “função fabuladora” (DELEUZE, 1990). A faculdade de fabulação, tal como Deleuze reconhece no cinema moderno, ultrapassa a fronteira entre realidade e ficção, pois sua via é a da imaginação em ato. Cineastas e personagens podem “desembaraçarem-se do que são, de suas identidades cristalizadas, e criarem novas possibilidades de vida, atuarem em razão daquilo que ainda não são, mas que já está se dando

durante o encontro que o filme propicia” (TEIXEIRA, 2006, p.277). Neste sentido, o que Deleuze diz sobre o cinema moderno, o qual nos dá “devires mais que histórias” (DELEUZE, 1990 *apud* TEIXEIRA, 2006, p.276), aplica-se ao documentário *Girimunho*.

Ongaro, ainda sobre seu encontro com Bastu, nos diz que durante a conversa ficou claro que a performance da personagem, no filme, deu-se, muitas vezes, por um impulso imaginativo dela mesma durante as gravações. É via imaginação, em ato, que um devir personagem ultrapassa a fronteira entre realidade e ficção para torna-se aquilo que ainda não é, mas que já está se dando por um desejo de vir a ser:

Bastiana teria, então, se multiplicado no filme ao tornar-se Bastú e deixa evidente em nossa conversa um processo efetivo que parece perdurar pelo tempo, até o momento de nosso encontro: a de que “teria sido inventada por si mesmo, por muitas vezes, no improviso”. Era evidente a sua disposição espontânea de refazer algumas cenas do filme enquanto conversávamos. Ecoando essa disposição cênica notável, Bastú resgatou a bicicleta ergométrica empoeirada depositada no canto da sala de ferramentas do falecido marido e decidiu subir em cima dela. [...] E ela canta: “leva eu menino, leva eu pra lá, leva eu pra te amar. Adeus moreno, que eu já vou-me embora, quando o galo canta a morena chora”. (ONGARO, 2016, p.78).

A real disposição cênica de Bastu, notada por Ongaro quando esta refaz, espontaneamente e, claro, de um modo distinto - modificando a cantiga e o contexto em que se dá tal ação -, uma cena análoga a que há no filme, revela sua contínua capacidade de tramitar entre um personagem e seus papéis fabuladores, reinventando-se e atualizando suas lembranças a cada novo encontro, no tempo presente. Em *Girimunho*, podemos dizer que “o personagem deixa de ser real ou fictício, deixa de ser visto objetivamente ou de ver subjetivamente, para vencer, como afirma Deleuze, ‘passagens e fronteiras’, inventando como personagem real e tornando-se ‘tão mais real quanto melhor inventou’” (TEIXEIRA, 2006, p.279).

O real, no documentário que compreende essa capacidade fabuladora, adquire um outro sentido, diferente daquele que tem na representação uma forma fidedigna da realidade. O que existe é uma espécie de “real em fuga” (TEIXEIRA, 2006, p.278) que escapa a qualquer tentativa de fixar o personagem em uma narrativa cuja identidade esteja fechada e sua memória estática. O personagem, em filmes de estética lenta, naqueles que se encaixam no *slow cinema*, tendem a ser observados de forma aberta. É a partir do cotidiano do personagem, da sua relação com o presente, sujeito ao movimento contínuo do tempo, que uma ideia de devir parece envolver todas as ações que acontecem diante da câmera.

Uma associação entre estética lenta e o decorrer do tempo na vida ordinária não é privilégio do cinema contemporâneo. O enfoque na duração dos eventos corriqueiros e ou a ausência de enredo no *slow cinema* são elementos que, conforme dito anteriormente, já se encontram presentes nos filmes de Yasujiro Ozu. Alain Bergala (1980) ao comentar sobre a estreia de *Era uma vez em Tóquio* (1953) – filme que narra a história de um pai e uma mãe, idosos, que vão para Tóquio visitar seus filhos e acabam sendo acolhidos por uma nora – reporta como este foi aclamado pelo público francês da época, justamente por empregar a estética lenta e uma narrativa não convencional.

Toda a imprensa começou a falar de um filme com a lentidão caracteristicamente japonesa, com planos intermináveis, de um cinema sem acontecimentos, que reproduzia maravilhosamente os gestos e as coisas da vida cotidiana. O que estes artigos descreviam era um tipo de cinema da epifania, do decorrer do tempo, do estar-aí das coisas, um cinema hiperbaziniano, e se poderia ter imaginado, por essa leitura, um cinema da intervenção mínima, do plano-sequência, da “janela aberta” sobre o mundo da vida cotidiana, ou seja, um tipo de grau zero da enunciação. (BERGALA, 1990, p.97-98).

As escolhas de filmagem de Ozu, isto é, sua preferência por planos-sequências ao invés dos movimentos de câmera, *travelling* ou a panorâmica de acompanhamento, o uso mínimo da edição e, conseqüentemente, uma recusa por fusões, cortes de campo e contracampo que não correspondem ao efeito de um real em cenas de diálogos, o emprego da câmera baixa e de planos sem personagens, bem como a ausência de um enredo em prol de uma ênfase nas micro ações que se desenrolam no cotidiano, todos estes elementos, juntos, poderiam indicar, como aponta Bergala, que tal cinema representaria, sem interferência, uma “janela aberta” sobre a vida cotidiana. Porém, o que há nesta série de recomendações do cineasta, conforme explica Bergala, é a presença de uma forte enunciação, marcada pelo rigor formal.

Na realidade, descobria-se um filme totalmente montado, decupado com uma certa violência, um cinema do quadro e da máscara, um filme de enunciação marcada, que atestava, ao contrário, um dos sistemas de enunciação mais fortes da história do cinema, mais próximo, em certos aspectos, de um cinema como o de Hitchcock que de um cinema da transparência. (BERGALA, 1990, p.98).

Pontuadas as críticas sobre um suposto “grau zero da enunciação” em *Era uma vez em Tóquio*, Bergala concorda em dizer que, paradoxalmente, os efeitos produzidos pelo filme, advindos de uma enunciação marcada, dão ao espectador maior liberdade. Provocam um sentimento real de presença das coisas, dos corpos e dos gestos nas ações cotidianas que sucedem no decorrer do tempo. É um “tipo diferente de realismo”, como sugere Marvin

Zeman (1972), esse que emerge no cinema de Ozu, tecnicamente marcado pelos limites do rigor formal, mas infinitamente aberto em sua estrutura interna, carregado dos sentimentos e das fragilidades humanas expostas na vida comum.

Ozu transmite as impressões das personagens tão bem que muitas vezes podemos sentir exatamente o que sentem. De acordo com Donald Richie: “Sentimos ao partilhar objetivamente o objeto da emoção, e não observar subjetivamente uma simples emoção expressa no rosto da personagem. Com esta espécie de impressionismo, Ozu nos revela tanto as emoções como as causas que a geraram, combinando-as de tal modo que a impressão causada sobre nós é a mesma que atua sobre as personagens”. (ZEMAN, 1990, p.125-126).

Se podemos experimentar as emoções que atingem os personagens é, também, porque Ozu expressa o universalmente humano em seus filmes quando opta pela ausência de um grande tema. A vida se constitui menos de eventos extraordinários do que banais, sobre os quais concentramos nossos verdadeiros afetos. “Eis a razão pela qual os filmes de Ozu não têm enredo. Ele sabe que os enredos são essencialmente artificiais, pois colocam limites na vida universal” (ZEMAN, 1990, p.116). Ozu, em sua simplicidade temática coloca tudo na esfera do banal e devolve a nós, espectadores, libertos do enredo e de uma lógica do encadeamento produzida na montagem, o lugar da experiência comum, onde o que há é a duração dos eventos mais corriqueiros.

Ao invés do drama, contenta-se em mostrar as pequenas coisas que acontecem no cotidiano. A mãe ouvindo alegremente o rádio em *Flor do equinócio*, o avô saindo sorrateiramente da casa enquanto brinca de esconde-esconde em *Fim de verão*, os três atores sentados à mesa imaginando como conseguir dinheiro para comprar mais saquê em *Ervas flutuantes*, eis a matéria-prima de Ozu. (ZEMAN, 1990, p.116).

Na trivialidade cotidiana de Ozu, uma ação desencadeadora no interior da narrativa, bem como os movimentos de câmera e a montagem acelerada que conduz o olhar do espectador, são substituídos por longas imagens que parecem conter, em si mesmas, uma ideia essencial. Cada plano revela-se para o espectador como uma “situação puramente ótica e sonora” (DELEUZE, 2005, p.23-28), como uma imagem do real que já está ali, dado e acabado, sendo a própria banalidade o que constitui o roteiro. Fora dos efeitos artificiais da montagem e do encadeamento de ações que compõem uma imagem-movimento, no cinema de Ozu o que conta é o tempo, tempo em estado puro. Tal imagem-tempo, como caracteriza Deleuze, é esta que rompe com o esquema sensório-motor e captura, pura e simplesmente, o estar-aí das coisas no tempo.

Uma imagem não precisa ser constituída por meio de nenhum artifício porque, para Deleuze, ela existe em si. As imagens são as próprias coisas e não cópias delas, daí que “uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação” (DELEUZE, 2005, p.28). Ozu, em seus “planos vazios” (BERGALA, 1990, p.106), isto é, em planos destituídos da ação ou da figura humana, parece efetivar uma tal existência da imagem em si mesma, de uma maneira muito singular. A presença dos objetos e dos corpos nas imagens sugerem um sentimento de “anterioridade absoluta do estar-aí das coisas, de sua presença física, em relação à existência do drama e dos personagens” (BERGALA, 1990, p.107).

Uma placa *Drink Coca-Cola* que aparece em um plano de *Pai e Filha* (1949), durante um passeio de bicicleta do personagem, revela uma situação que antecede ao filme, trata-se da presença dos americanos no Japão pós-guerra. Do mais trivial, Ozu extrai uma série de códigos de funcionamento das relações, sejam elas familiares, culturais ou sociais. E o que poderia, então, “parecer uma volta ao ‘cinema primitivo’ é portanto a elaboração de um estilo moderno” (DELEUZE, 2005, p.23). Ozu consegue imprimir, em um único plano, sem nenhuma fala, o choque entre dois habituais modo de vida, expondo a tensão que persiste na entrada do ordinário americano, após a guerra, no cotidiano japonês.

Deleuze insere Ozu no panteão do cinema moderno, razão pela qual, para Nagib (2015, p.27), o cineasta tem sido, frequentemente, apontado como um expoente precoce do *slow cinema*. As teorias de lentidão têm Ozu como um diretor que, por causa de suas escolhas estéticas, apresenta, antecipadamente, um grau de realismo que somente seria consolidado com a chegada da tecnologia digital. Na medida em que o avanço tecnológico permite a “aplicação hiperbólica da tomada de longa duração” (LUCA *apud* NAGIB, 2015, p.27), os movimentos de câmera e dos objetos na cena que já eram evitados, tanto quanto possível por Ozu, o qual dependia da edição para transmitir a progressão narrativa do filme, se tornam mínimos e intensificam, ainda mais, a experiência da lentidão.

Nagib, a partir desta colocação de Tiago de Luca, volta a fazer críticas sobre essa ideia de que a experiência da lentidão ou o grau de realismo do filme se deve, única e exclusivamente, ao alongamento das tomadas. Deste modo, as teorias sobre o *slow cinema* estariam excluindo, tal como Deleuze o fez em sua classificação de imagem-tempo, os filmes de Mizoguchi, por exemplo. Ao contrário de Ozu, Mizoguchi não optava pelo movimento perene da câmera e dos objetos, reduzindo o papel da edição para transmitir, de um modo diferente, a realidade e, por isso, não é citado nas discussões acerca do *slow cinema*.

De forma semelhante, Bazin também exclui da sua categoria de cinema moderno “as próprias vanguardas modernistas dos anos 1920, e mesmo Eisenstein, por praticarem a montagem” (NAGIB, 2013, p.229), sendo que nestes filmes há, igualmente, uma crítica à velocidade moderna. Entretanto, é de uma maneira distinta, a partir de uma edição febril e de cortes rápidos que os filmes urbanos de Dziga Vertov, por exemplo, abarcam uma realidade fragmentada, “totalmente reflexiva (e crítica) à velocidade vertiginosa de um industrialismo que engolfava tudo”¹⁹ (NAGIB, 2015, p. 29). A preocupação com o tempo, como podemos observar, não é, portanto, um privilégio nem do cinema moderno, nem do *slow cinema*, perpassa por todo o cinema, de modos muito variados.

Dito isso, Nagib propõe que deixemos de pensar uma obra a partir de categorias opostas como rápido ou lento, clássico ou moderno porque nenhuma destas definições são suficientes para dar conta da dimensão criativa que envolve o fazer cinema, nem são o bastante para abarcar todos os valores estéticos ou políticos contidos em cada filme. Para a autora, o que importa nestes discursos, no realismo de Bazin, na imagem-tempo de Deleuze e nas teorias sobre *slow cinema*, é a compreensão aberta que estes têm do cinema. Compreensão esta que inclui, na verdade, momentos de pausa no tempo da narrativa, nos quais são permitidos uma participação do espectador, a ambiguidade de expressão e a revelação da realidade, que não é, senão, a da própria vida²⁰.

Sendo assim, podemos dizer que o cinema, desde o princípio, em 1895, com o curta metragem dos irmãos Lumière, *A saída dos operários da fábrica* - documentário que registra, a partir de uma câmera fixa e um único plano, uma cena de aproximadamente 45 segundos que enquadra o movimento de trabalhadores que saem pelo portão de uma fábrica - já continha, de um modo incipiente, o desejo de captar a realidade ou a duração real de um evento. Uma percepção da realidade associada ao alongamento da tomada não é, portanto, privilégio do *slow cinema*, aliás, nem do cinema, em geral, que emprega a estética lenta, pois tal apreensão da temporalidade, como colocou Nagib, está contida na própria vida.

¹⁹ “The feverish editing together of a fragmented real, as carried out in the urban films of Dziga Vertov and other modernist film-makers, was wholly reflective (and critical) of the vertiginous velocity of an all-engulfing industrialism” (NAGIB, 2015, p. 29).

²⁰ “Ambiguity of expression and the revelation of the reality of the film medium which is no other than that of life itself” (NAGIB, 2015, p.45).

Por outro lado, como aponta Tuttle (2010 *apud* FLORENCIO, 2014), essa vontade de trabalhar o tempo real no *slow cinema* encontra, hoje, no suporte digital, a maturação necessária para uma possível e nova etapa da história do cinema. Entretanto, como as discussões sobre *slow cinema* são bastante recentes e ainda estão em desenvolvimento, antes de afirmar qualquer coisa neste sentido, prefiro, aqui, depois de ponderar as críticas de Nagib e de averiguar as diferentes teorias relacionadas ao assunto, me ater à simples ideia de que o *slow cinema*, dentre todas as características mencionadas, se institui “por um fascínio com a passagem do tempo” (CAVALLINI, 2015, p.184) no cinema contemporâneo. Tal concepção não exclui nenhuma das orientações discutidas anteriormente, ao contrário, inclui todas elas de algum modo, evidenciando o que Flanagan (2008) coloca como sendo um encorajamento para a “contemplação da presença”.

2.3 - A presença e o fascínio pela passagem do tempo no documentário brasileiro contemporâneo

Um fascínio pela dimensão temporal, evidenciado na forma e ou na temática de parte dos documentários realizados nos anos 2000, parece marcar uma das tendências contemporâneas da produção brasileira. O enfoque dado ao tempo, alcançado, principalmente, por longas imagens, as quais consideram a percepção humana como fonte de conhecimento e de contato primordial com o mundo, incidem, também, em uma espécie de contemplação da presença, por parte do espectador. Para Gumbrecht (2010), um tal estado de epifania, causado pelo fenômeno estético, dá-se ao fato de que tais eventos, ocorridos diante do espectador, de qualquer obra de arte, são, da mesma forma que o é na vida, únicos, inesperados e não se repetem. A fascinação é provocada pela tensão entre a efemeridade da presença e a consciência da particularidade do fenômeno, pela impossibilidade de compará-lo com um outro evento (GUMBRECHT, 2010).

Em um momento em que estamos saturados de sentido (GUMBRECHT, 2010), de um modelo produtor de conhecimento advindo da racionalidade cartesiana, cuja separação entre sujeito e objeto nos distanciam do mundo, as imagens que enfatizam uma relação com a temporalidade presente devolvem aos espectadores, assim como ao artista, o contato com as coisas do mundo. Tomadas longas que voltam-se para os acontecimentos mais ordinários, ou mais precisamente, para a duração desses eventos, dão-nos a possibilidade de apreender o mundo a partir do cotidiano, de uma experiência vivida, mediada pela presença de nossos corpos no espaço e no tempo. “Em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais

pode haver [produção de sentido], às vezes parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele” (GUMBRECHT, 2010, p.135).

Um mesmo desejo de “presença”, de orientação fenomenológica, no documentário contemporâneo brasileiro, parece reagir à supremacia racional que exclui a experiência vivida como lugar de compreensão do real, restituindo a esta seu mais alto potencial de vida e criação. “A razão não tem mais primado sobre o mundo e, em particular sobre a experiência e a linguagem da vida ordinária, que deixa de ser caracterizada como algo incerto e obscuro, à espera de que o filósofo venha decifrar aí uma significação oculta” (GUIMARÃES, 2007, p.143). É em função de uma ênfase dada à duração dos eventos mais corriqueiros, como, por exemplo, o ato de caminhar, em *Andarilho* (2007), documentário de Cao Guimarães, ou o ato de cozinhar da personagem Bastu, de *Girimunho* (2011), dirigido por Clarissa Campolina e Helvécio Marins, que têm-se privilegiado uma dimensão da presença nos documentários de estética lenta.

A ênfase dada ao ordinário ocorre, tal como vimos no *slow cinema*, na ausência de enredo ou de um grande tema narrativo, na preferência por tomadas longas, nos ínfimos movimentos de câmera e cortes que, além de reduzirem os artifícios da montagem em favor de um realismo, provocam no espectador um efeito de presença. A presença, como sugere Gumbrecht, é a relação espacial com o mundo e os seus objetos na temporalidade. Deste modo, a passagem do tempo, alvitrada por parte da atual produção documental, dá-nos, enquanto espectadores, a partir de uma experiência estética e do cotidiano, “a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas” (GUMBRECHT, 2010, p.146) que se encontram em um movimento perene.

O documentário *As vilas volantes: O verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2005) contém, no próprio tema da narrativa, a ideia de inexorabilidade do tempo. Ao expor a vida e a memória de habitantes de vilas de pescadores que são obrigados a se deslocarem de suas casas, devido à ação de dunas e marés, o filme apresenta o devir como condição inevitável para tudo o que há no mundo. É o fluxo permanente da vida que tudo transforma, todas as realidades existentes, sejam elas a natureza geológica, uma paisagem, as relações culturais e sociais, enfim, tudo está em movimento no tempo. Em meio a uma memória da paisagem, a qual se dá, também, a partir dos depoimentos de personagens acerca das casas e dos lugares que um dia habitaram, nos deparamos com cenas que enfatizam micro ações no interior da narrativa. Detalhes e pequenos gestos do dia-a-dia dos personagens são parte de uma memória

que se atualiza no tempo presente, ou melhor, a partir de uma presença dos corpos no espaço, nas ações cotidianas que se desenrolam em frente à câmera.

No início de *As vilas volantes: O verbo contra o vento* acompanhamos a imagem de uma senhora pescadora, apresentada a partir de uma ação corriqueira, isto é, apanhando frutos do mar. A cena é longa, os cortes e as falas são mínimos. Vemos a personagem caminhando entre as águas, ouvimos o som ambiente e podemos perceber seu corpo agindo em meio a natureza local. Há, aqui, uma contemplação da presença. O espectador pode apreender, na duração deste evento banal, gestos, movimentos e outros detalhes que estão contidos nos planos. Em cenas que se sucedem, como, por exemplo, o caminhar da personagem até sua casa ou as imagens fixas que enquadram a cozinha e as ações ordinárias que surgem neste ambiente, provocam, igualmente, um efeito de aproximação com as coisas no mundo.

Semelhante ao cinema de Ozu, as imagens descritas acima e, principalmente, aquelas que enquadram somente a paisagem ou a água em primeiro plano e a personagem ao fundo, indicam, também, uma descentralização da figura humana na narrativa. Em alguns momentos a câmera, fixa, capta a paisagem, em um plano aberto, ou se detém em objetos dispostos na cena. Sem que haja qualquer movimento de câmera, acompanhamos a ação da personagem que entra e sai dos planos. É como se o filme quisesse nos dizer, assim como Bergala observou em Ozu, que há uma anterioridade absoluta do mundo em relação à existência dos personagens e de suas histórias. Em outras cenas, como, por exemplo a de um garoto que aparece, em uma longa tomada, conduzindo sua bicicleta entre as dunas de areia, cuja ação não desencadeia nenhuma outra dentro da narrativa, temos esta mesma sensação de um estar-aí das coisas, as quais não apenas antecede o drama dos personagens, mas que sobrevirá e continuará a existir, mesmo depois que o filme acabar.

Cenas corriqueiras, como esta de um menino pedalando uma bicicleta, apresentam-se em forma de imagens prontas, acabadas, as quais expõem a simples contemplação da presença e da passagem do tempo. A imagem existe em si mesma e não desencadeia outra ação porque, neste caso, o filme não se prende à lógica da imagem-movimento, mas à aparição de uma “situação puramente ótica e sonora” (DELEUZE, 2005). Uma tendência, análoga a esta que chamamos de *slow cinema*, pode ser vista em filmes como *Girimunho, Trecho* (2006), dirigidos por Clarissa Campolina e Helvécio Marins, *Andarilho, A alma do osso* (2004) e *Acidente* (2005), de Cao Guimarães, *A falta que me faz* (2009) e *Acácio* (2008), ambos de Marília Rocha, *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2006) entre outros

documentários contemporâneos, considerando, evidentemente, a variedade das escolhas temáticas, formais e conceituais que envolve, de maneira singular, cada obra.

Acidente, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, é realizado a partir de um modelo conceitual, onde os diretores criam uma espécie de “dispositivo-poema” (LINS, 2014) com palavras referentes a vinte nomes de cidades mineiras. As cenas que compõem o filme são gravadas em cada uma das cidades citadas e o poema que surge “evoca uma fábula de amor e dor: *Heliadora, Virgem da Lapa, Espera Feliz, Jacinto Olhos d'Água. Entre Folhas, Ferros, Palma, Caldas, Vazante, Passos. Pai Pedro Abre Campo, Fervedouro Descoberto, Tiros, Tombos, Planura, Águas Vermelhas, Dolores de Campos*” (LINS, 2014, p.25). É louvável a particularidade de um tal dispositivo que institui ou, como diz Lins, “dispara” a filmagem em *Acidente*. Entretanto, o fato que mais nos interessa, aqui, é a aproximação que existe entre o filme de Cao Guimarães e a tendência *slow cinema*, devido às escolhas estéticas que insuflam a passagem do tempo. O tempo ocupa a centralidade da narrativa, não há um grande tema, nem é dado aos personagens desempenhar um papel importante dentro filme. Influi mais a acuidade sensorial, provocada pela ênfase na duração dos eventos corriqueiros, do que os acontecimentos e ações que se desenrolam nas sequências. Uma contemplação da presença se faz visível e perceptiva em planos que se dedicam a capturar o tempo que passa nas cidades interioranas.

São blocos de espaço-tempo que capturam a duração, em várias camadas, nas cidades do interior de Minas, e nos fazem ver e sentir “um pouco de tempo em estado puro”, à maneira de Ozu. Onde *Acidente* mais parece se aproximar da imagem estática da fotografia, é justamente onde mais se distancia, em função da duração. Na cidade de Entre Folhas, por exemplo, vemos o cair da tarde do balcão de um bar onde praticamente nada acontece, a não ser os movimentos infra-ordinários do seu proprietário ou a rara circulação de carros e pessoas do lado de fora. [...] O filme inteiro é capturado por uma espécie de inação, que contamina personagens e cineastas. (LINS, 2014, p.25).

De maneira semelhante *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos), documentário que aborda “um movimentado entroncamento rodoviário no sertão norte do Ceará e seu entorno” (LINS, 2008, p.172), propõem-nos uma experiência plástica-sensorial. Tomadas longas e enquadramentos fixos apresentam cenas cotidianas de um único personagem que vive em meio aos ruídos e imagens fragmentadas de um lugar frequentado por moradores do entorno (que trabalham artesanalmente em oficinas de processamento de cal ou com criação de cabras) e visitantes que passam por ali à procura de postos de gasolina, lanchonetes, borracharias, dormitórios de caminhoneiros e prostituição. Todavia, ainda que

algumas cenas despoem os modos de vida dessa região do noroeste cearense, “não há intenção de apresentar o lugar valendo-se de informações ou elaborações verbais” (LINS, 2008, p.172). As falas são mínimas e as imagens detêm-se na relação visual com espaço, evita-se o encadeamento de um sentido decodificador. Para Lins, há neste filme, tanto quanto em *Acidente*, um impulso experimentalista que libera a narrativa de uma relação de interdependência entre as sequências. Em ambos documentários, os “fragmentos de histórias, fragmentos de cidades, fragmentos de cenas, montados numa estrutura fragmentária” (LINS, 2008, p.173) conferem autonomia aos planos e alvitram uma “certa insurreição contra a ‘relevância’ temática, atendo-se ao insignificante, miúdo e ordinário” (LINS, 2008, p.172).

Em *Trecho*, filme que também parece insurgir contra essa relevância temática ou, como se coloca nas discussões sobre *slow cinema*, em favor da ausência de um grande enredo, surge com uma outra proposta de abordagem para narrar a história de um homem que perambulou, à pé, durante oito anos, por rodovias brasileiras. No documentário, acompanharmos a reconstituição dessa caminhada de Libério a partir de cenas banais do seu dia-a-dia, como, por exemplo, tomar banho em rios, lavar os pés e acender um cigarro entre paisagens naturais, estradas e movimentos de carro. Algumas cenas são realizadas entre cortes secos e planos-sequência que enquadram fragmentos do corpo de Libério, como o rosto ou o movimento de caminhar dos seus pés. O som ambiente, em relação com a imagem fragmentada, em primeiríssimo plano, parece intensificar, ainda mais, uma dimensão sensorial para o espectador. Outras cenas ocorrem a partir de uma câmera fixa que enquadra a paisagem do entorno e o andar do personagem, em profundidade de campo, que reencena e, ao mesmo tempo, narra a experiência de vagar sem destino pela rodovia.

A longa duração desses planos fixos que enfatizam não o evento extraordinário de um homem que percorre pela rodovia, mas um gesto corriqueiro como o caminhar, produz um efeito de presença para o espectador, dado o apelo realístico contido na própria imagem. As cenas envolvem uma percepção do entorno, de todas as coisas que surgem no caminhar de Libério, desde o movimento na rodovia, os carros que trafegam, a paisagem, até o ciclo natural que envolve o nascente e o poente do sol. As cenas noturnas na estrada são, naturalmente, pouco visíveis. É entre a escuridão e alguns clarões de faróis dos carros que vemos o personagem, em meio ao barulho da rodovia. Às vezes vemos somente a brasa de seu cigarro, artefato que deduzimos pelo som de um isqueiro que é acionado ou pela experiência comum que compartilhamos desta cena habitual. O fato que nos interessa é que, aqui, tal

imagem provoca uma sensação de presença física no mundo das coisas; é como se estivéssemos ali, junto de Libério, na rodovia.

Nos filmes de Marília Rocha, uma dimensão da presença também se dá por diferentes escolhas estéticas e temáticas. Em *Acácio*, a partir das imagens de arquivo de um etnólogo português, acompanhamos as imagens de registro do cotidiano de povos angolanos. Acácio Videira e sua esposa, Maria da Conceição, apresentam imagens e relatos de suas vivências, durante trinta anos, no país africano. As imagens que vemos de Angola são as mais corriqueiras e incluem não somente a vida desses povos, mas também a dos colonos portugueses. De um lado assistimos aos modos de vida dos angolanos, cujas cenas abordam o cultivo de plantações, os preparos dos alimentos, os festejos, mulheres conversando, trançando os cabelos, a paisagem natural, a relação das pessoas com o rio, suas casas, enfim, todo um modo de ser e de estar no mundo com as coisas e com os outros.

Paralelamente, também assistimos a vida cotidiana dos colonos portugueses através de fotos de arquivo e de longas sequências, destituídas de som, capturadas, de maneira despretensiosa, por Acácio. Marília, porém, considera igualmente importante estas imagens para a construção de seu documentário, pois revelam um outro modo de habitar o mundo e de se relacionar com as coisas. Trata-se, aqui, de uma presença espaço-temporal (dos portugueses na África) criada a partir dos detalhes, dos gestos e dos corpos que atuam em situações comuns, como banhos de piscina, mesas de jantares e tipos de comida, crianças que brincam com cachorros nas casas dos colonos entre outras sequências. Ao mesmo tempo, entre uma série de planos que enfatizam a duração dos eventos ordinários, acompanhamos a análoga primazia que é dada aos extensos momentos em que Acácio e a esposa conversam ou assistem aos próprios registros. O espectador pode, assim, apreender, no tempo que é conferido a estas cenas, o processo de atualização da memória dos personagens durante as gravações do documentário.

Serras da desordem (Andrea Tonacci, 2006), documentário que reconstitui a vida de Carapirú, um índio nômade que escapou de um massacre, em 1978, contra sua aldeia, Avágua, no estado do Maranhão, inclui, também, uma espécie de registro etnográfico sobre os povos que habitam a Floresta Amazônica. Entretanto, é de um modo bem diverso que o diretor nos apresenta esta relação entre cotidiano, modos de vida e presença. As escolhas formais que abarcam o filme de Tonacci não se limitam a uma estética da lentidão para conferir realismo às imagens. Aqui, são proeminentes os movimentos de câmera e os cortes, pois assim como Nagib (2015) ponderou acerca das discussões sobre *slow cinema* e tempo,

não basta uma aplicação hiperbólica da tomada para que o filme provoque no espectador uma experiência da lentidão, nem mesmo uma sensação de presença. O grau de realismo de uma obra passa pela duração real dos eventos, mas se estabelece mesmo é na participação do espectador, no papel que este desempenha dentro e fora do filme.

As imagens iniciais de *Serras da desordem* formam uma sequência de cenas do cotidiano dos povos Avá-gua-já. Durante, aproximadamente, dezessete minutos, assistimos a uma reconstituição do que identificamos ser um modo de vida que integra índios e floresta tropical. No decorrer do tempo, nas pequenas ações que os personagens desenvolvem neste ambiente, como caçar, tomar banhos de rio, interagir com os animais da floresta, produzir fogo, usar folhas de palmeira para fazer casas entre outras coisas, podemos sentir como funda a vida naquele espaço. A câmera acompanha os personagens, seus movimentos, gestos e corpos locomovendo-se pela floresta. Ouvimos as vozes dos índios e todos os ruídos provenientes daquele lugar. Um tal efeito de presença dá-se, deste modo, pelo movimento perene da câmera e das coisas que esta capta no espaço-tempo; pelos cortes e montagem que conduzem o olhar do espectador sem aprisioná-lo à narrativa, sem impor para este uma significação única para as imagens.

Em cenas posteriores, Tonacci emprega outras abordagens e inclui diferentes escolhas estéticas. Percebemos desde uma montagem acelerada, em cenas que mostram a destruição da natureza com a chegada do progresso, até uma desaceleração desse ritmo nas longas tomadas que apresentam Carapirú vagando pelas serras do Brasil Central. Observamos o personagem percorrendo estradas, matas e povoados. Há, nestas sequências, uma preferência pela duração dos eventos, como, por exemplo, quando vemos Carapirú cruzar uma cerca que marca a divisão entre dois terrenos. O prolongamento do tempo, nesta cena, enfatiza o gesto corriqueiro do índio, podemos acompanhar todos os movimentos de seu corpo, antes e depois de atravessar a cerca, juntamente com seus pertences. Tal cena, ainda que contenha algum significado dentro da narrativa, não desencadeia nenhuma outra ação, é uma simples exposição do estar-aí das coisas.

Dada à diversidade das escolhas estéticas de Tonacci, em *Serras da desordem*, compreendemos como a tentativa de categorizar uma obra a partir de uma única definição, rápido ou lento, é, como aponta Nagib (2015), insuficiente para abarcar a criatividade e os valores sociais, políticos e culturais que envolvem um filme. Do mesmo modo, a contemplação da presença, no documentário contemporâneo, isto é, a acuidade que se tem dado à percepção do espectador, não exclui a “produção de sentido” (GUMBRECHT, 2010)

contida na obra; principalmente quando consideramos a totalidade do filme, quando analisamos a montagem das cenas e não, somente, planos isolados. O apelo sensorial, no cinema em questão, funciona como uma reativação da “dimensão espacial da nossa existência” (GUMBRECHT, 2010, p.147), uma inclusão da faculdade perceptiva que tensiona/oscila, juntamente com a capacidade intelectual, na apreensão da realidade.

Para Gumbrecht, uma tal experiência estética, vivida, reage ao modo automático com que permanecemos no cotidiano, separados do mundo e das coisas. Não ignorar a presença, ou ainda, a tensão que existe “entre efeitos de presença e efeitos de sentido, dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego” (GUMBRECHT, 2010, p.137). Seria redutora uma compreensão da presença, no documentário contemporâneo, que atribuísse a essa, unicamente, um estado de quietude contemplativa. Subsiste, evidentemente, conforme Zeman (1990) notou no cinema de Ozu, um aspecto do Zen – “a experiência individual, imediata e, portanto inexprimível, que tem por intuito a iluminação interior” (ZEMAN, 1990, p.112) - que é abarcado pela estética lenta. O *mu* ou o nada, aspecto contido no estado meditativo, é a própria contemplação do vazio que advém da experiência imediata com o mundo em devir. Na experiência estética, entretanto, ainda que nos seja possibilitado um contato sensível com o estar-aí das coisas, dispostas no espaço-tempo, sabemos que as escolhas do diretor não são desprovidas de intencionalidade, nem os espectadores e personagens são destituídos de abstração intelectual. Daí que, as imagens de um filme pode oscilar e tensionar entre efeitos de presença física, sensorial e produção de sentido lógico, provocando instabilidade, deslocamento e, inclusive, um efeito de ausência para o espectador.

2.3.1 - A estética da lentidão entre efeitos de presença/ausência e produção de sentido

Cláudia Mesquita (2010), ao comparar os filmes *A falta que me faz*, de Marília Rocha, e *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro, 2009), faz associações que interessam a nossa discussão. Em ambos documentários percebe-se que há um foco na dimensão da presença, na relação que se estabelece entre os corpos e os espaços, a partir de situações corriqueiras. Em *A falta que me faz*, acompanhamos o dia-a-dia de um grupo de meninas que vivem o fim da adolescência em Curralinho, região mineira envolta pela Serra do Espinhaço. *Morro do céu* aborda o cotidiano de jovens moradores de Cotiporã, município da Serra Gaúcha. Os personagens destes filmes surgem em meio a paisagens montanhosas, ermas, em extensos

espaços que indicam formas singulares de ser e de estar no mundo. Contudo, a presença, nestes espaços, não é estável e duradoura, os sujeitos filmados não são representados por um conjunto de características identitárias fixas. Há, sempre um aspecto de impermanência na vida destes adolescentes que aparecem como sujeitos desejosos de um por vir. Para Mesquita, o vazio latente que compõe os personagens tensiona-se com uma espécie de desejo de presença daquilo que está ausente, não manifesto, imediatamente, na riqueza pictórica das imagens.

Essas construções me instigam: o espaço, tão presente, não serve bem à contextualização, não se presta tão somente a situar e inscrever os personagens segundo critérios de pertencimento e localização (parte que significa uma localidade ou que é por ela significada, como mais usualmente, no documentário, se dá); já os personagens, que percorrem trilhas e caminhos a recortar espaços, não são apresentados exatamente pelo que são, portam, representam no momento da filmagem – antes, pelo que não são, não tem, ainda não decidiram, ou desejam (desejos cuja realização fica, no tempo do filme, adiada, suspensa, incompleta, indeterminada). Girando em torno de um vazio central, as meninas de Curralinho e os meninos de *Morro do Céu* aparecem melhor constituídos pela falta (do que desejam) e pela indefinição (de um porvir) do que por uma identidade (social, local, regional, comunitária) precisa e emoldurante (mesmo que traços “identitários” atravessem muitas cenas). (MESQUITA, 2010, p.153).

Paradoxalmente, cenas que figuram uma dimensão da presença no espaço-tempo podem indicar, a partir dos sentidos que adquirem na narrativa, um certo deslocamento dos personagens em relação ao referencial sociocultural que os circunda. Sequências como a que vemos no início de *A falta que me faz*, onde as personagens aparecem em meio a montanhas, colhendo flores, uma atividade típica da região da Serra do Espinhaço, poderia, em princípio, aludir a um modo de vida absorto. Entretanto, a quietude harmônica que compõe a cena, filmada a partir de uma câmera fixa e um plano geral, ganha um componente provocador de instabilidade quando apreendemos o drama das personagens. Cinco meninas, filmadas durante a estação de um inverno ou, como sugere Mesquita, no intervalo de um tempo, de uma passagem marcada pelo fim da puberdade, por gravidezes e irresoluções acerca dos papéis sociais e existenciais que irão assumir, implicam sentidos outros para estas imagens. As meninas que percorrem entre montanhas isoladas, apanhando flores, em um vasto território, aberto e ilimitado, aparecem, agora, para o espectador, como se estivessem trilhando seus próprios sentimentos e indefinições a partir de um espaço que envolve a “interioridade mesma: vazia, erma, desconhecida, abissal. Em resumo: mais do que *algum lugar* (a Serra do Espinhaço), vejo neste plano a figuração de *lugar nenhum* (projetadas, as meninas, alhures, pelo desejo)” (MESQUITA, 2010, p. 156).

A ideia de um vazio central persiste nestes documentários, ainda que, formalmente, estes privilegiem a duração dos planos, o emprego de tomadas longas e fixas, as quais geram um efeito de presença para o espectador. Um sentido de ausência, evocado nos filmes, parece suspender a seguridade das relações que se estabelecem a partir de um lugar comum - no espaço e no tempo -, onde os referenciais socioculturais são compartilhados. Personagens inconstantes e, muitas vezes, deslocados, cuja memória somente pode ser apreendida no “tempo fugidio de indefinições” (MESQUITA, 2010, p. 158), já que encontram-se atravessados por um anseio, pela falta daquilo que ainda não são, são comumente compreendidos em alguns dos documentários que, semelhante à tendência *slow cinema*, associam a estética da lentidão aos efeitos da modernidade, especialmente no que concerne aos eventos ocorridos no século XX. As experiências catastróficas das guerras mundiais, a globalização – processo internacional de integração econômica, social e política - e a aceleração do capitalismo, nas últimas décadas, em função do desenvolvimento tecnológico, têm provocado um “profundo sentimento de crise” (HUYSEN, 1996) na humanidade, gerando uma angústia acerca de seu próprio devir.

Este século XX foi simultaneamente um século de catástrofes indescritíveis e de ferozes esperanças, e frequentemente as próprias esperanças acabaram por legitimar algumas ditaduras do futuro (a raça pura, a sociedade sem classes, o paraíso pacificado do consumidor), fazendo vista grossa para as perseguições e destruições em massa, para a exploração voraz de recursos e do meio ambiente, para as migrações e deslocamentos de populações inteiras numa proporção que o mundo nunca havia visto antes. (HUYSEN, 1996, p.13-14).

Em *Serras da desordem*, imagens da construção da Rodovia Transamazônica, edificada no governo do General Médici (1968-1974) para integrar o Norte brasileiro, simbolizam a chegada do progresso na Floresta Amazônica. A obra é considerada faraônica em função de sua extensão, atravessando os estados do Nordeste e chegando até o Maranhão, Tocantins, Pará e Amazonas. Uma sequência que associa cenas do regime militar e do carnaval brasileiro, em meio a máquinas, motosserras e tratores que adentram na floresta derrubando as árvores e destruindo o ecossistema tropical para abrir estradas, conotam as mazelas deixadas por uma tentativa de modernização no norte do país. Cenas como a que reconstitui o massacre contra a aldeia do índio Carapirú, em 1978, por matadores do Maranhão, bem como a sequência em que o personagem caminha pela floresta, cortada por um trilho ferroviário, fazem alusão a um processo de colonização que se efetiva pela imposição de um modelo sociopolítico, cultural e econômico.

Carapirú não figura um personagem centrado em suas raízes, nem são as suas lembranças o relato extraordinário de um índio-herói que sobreviveu a um massacre e que, agora, no documentário, reencena todas as aventuras que experimentou em suas andanças até reencontrar seu filho. Nas cenas em que vemos, primeiramente, o índio perambulando sozinho por estradas e paisagens do Brasil Central e, depois, convivendo com pessoas de um pequeno vilarejo na Bahia, onde sua nudez é coberta, seu linguajar e seus hábitos não são reconhecidos, temos a impressão de que o personagem encontra-se deslocado. Carapirú está tão distante de seu habitat natural, de seus referenciais culturais e ancestralidade, quanto do lugar em que passou a habitar, em meio aos sertanejos.

Carapirú nos parece alheio, é como se ele habitasse um não-lugar, mas não no sentido que Augé (1994) define “não lugar” na contemporaneidade. Não é em função da virtualização dos espaços que o personagem é retirado de seu lugar de vivência, mas em razão do progresso econômico que rege o sistema capitalista. Tal proposição pode aferir outros sentidos para algumas cenas do filme como, por exemplo, aquela em que o índio aparece, em longo plano geral, atravessando uma cerca. Embora o plano seja um fragmento autônomo dentro do filme, quer dizer, não se liga a nenhuma outra ação, podemos apreender a cena a partir de um contexto e oscilar entre efeitos de presença, ausência e produção de sentido. Podemos atribuir à cerca a ideia de um monumento que indica direito de propriedade privada, algo que Carapirú e a cultura indígena desconhecem ou, pelo menos, não compreendem nos mesmos moldes que a nossa civilização. Vêmo-lo, em silêncio, atravessar a cerca, acompanhamos todos os gestos e detalhes contidos na imagem, temos a sensação de uma presença física no espaço-tempo, mas, no entanto, um estranho vazio, uma ausência latente persiste na cena. Um índio, nú, carregando seus poucos pertences pessoais, coisas que ele, unicamente, possui, vagando sozinho para lugar nenhum, é um sujeito deslocado de seu referencial de mundo. A própria condição indefinida de Carapirú suspende qualquer possibilidade de estabelecer-se uma presença firme e duradoura com os espaços.

O personagem Libério, de *Trecho*, também é esse sujeito indefinido e desassossegado que perambula solitário por estradas como quem vaga por não-lugares, por seus próprios espaços interiores, à procura daquilo que ele ainda não é. Fragmentos de falas como “o homem tem que andar, andar mesmo, percorrer” conferem fluidez à memória do personagem e estabelecem uma relação de não-pertencimento com os lugares. Cidades, avistadas à distância, e imagens da rodovia, lugares concretos que rasgam as paisagens naturais e representam a capacidade que o homem tem de dominar e alterar os espaços, para que estes

sirvam ao progresso econômico, contrastam com a própria impermanência do personagem. O personagem parece trilhar por descaminhos, alheio a estes “lugares sólidos”, fixos, os quais não lhes estão reservados na sociedade capitalista. Libério está, literalmente, caminhando à margem do asfalto, lugar de onde ouvem-se buzinas e avista-se o tráfego de carros e as cidades, mas que, no entanto, beira mais próximo às imagens das matas queimadas, dos espaços ermos e vazios que figuram, de modo análogo às consequências do sistema econômico vigente, a própria desolação do personagem.

Pessoas solitárias e deslocadas, à margem da modernidade capitalista, mas que, de algum modo, encontram-se atravessadas por ela, também compõem a maioria dos personagens dos filmes de Cao Guimarães (LINS, 2014) – como, por exemplo, o ermitão, de *Alma do osso*, que vive isolado mas, ainda assim, dentro de uma certa estrutura social, da qual o próprio filme faz parte, ou os três personagens de *Andarilho*, homens que não têm residência fixa e que passam a vida perambulando por estradas mineiras. Em ambos filmes, as escolhas estéticas do diretor, os longos planos que se atêm à duração de micro ações, “às pequenas coisas do mundo, aos seres, movimentos, gestos, sons, ruídos, conversas” (LINS, 2014, p.24) não servem para criar fixações e ancorar os sujeitos no espaço, mas para afrouxar relações definitivas entre lugares, coisas e personagens.

Em *Andarilho*, nada permanece estável, uma dimensão da presença, os personagens e até mesmo definições, comumente compreendidas no cinema como categorias separadas, objetivo e subjetivo, realidade e ficção, parecem se dissolver em meio a imagens que beiram a abstração. “Cao extrai das estradas onde vagam os andarilhos efetivas visões: imagens explicitamente objetivas – capturadas com a câmera fixa em um tripé – transformam-se pouco a pouco, ganhando uma estranha subjetividade, a ponto de adquirirem um caráter alucinatório que dissolve distinções (LINS; MESQUITA, 2008, p.171). Os longos planos que, inicialmente, constituem uma dimensão mais sensorial com os lugares, cujo ponto de vista é o da câmera, vão se identificando com um espaço que envolve a interioridade dos personagens, espaços alheios e indefinidos, “até o momento em que não pertencessem mais nem a um nem a outro, transformando ao mesmo tempo a própria experiência do espectador” (LINS, 2014, p.24).

É na indistinção mesma das imagens objetivas e subjetivas, estas que não separam o real do imaginário, oscilando entre efeitos de presença e ausência, chegando até à abstração – “caminhões e motos afundando na imagem, plantas evanescentes, estradas fumegantes, seres em dissolução” (LINS; MESQUITA, 2008, p.171) - que o espectador pode experimentar o

filme sem que este o aprisione, exclusivamente, a uma “*stasis* autorreflexiva” (NAGIB, 2013) sobre os efeitos da modernidade capitalista. De fato, podemos entender que os andarilhos aparecem como sujeitos deslocados, atravessados pela “vacuidade” e pela “perda” (HELL; Schönle *apud* NAGIB, 2013), transitando por “lugares quaisquer”, estradas e paisagens que figuram como “ruínas” (DELEUZE *apud* NAGIB, 2013) de uma modernidade fracassada, marcada pelo esgotamento e pela ausência de futuridade. Entretanto, para Nagib (2015), do mesmo modo que um único evento, tal como Deleuze considera a Segunda Guerra Mundial, não compreende todas as obras do dito cinema moderno, uma única abordagem, a qual associe *slow cinema* à crise de um modelo econômico e político das sociedades capitalistas, não é suficiente para dar conta dos diferentes empregos da estética lenta na cinematografia contemporânea.

Assim, como já dissemos no capítulo anterior, o próprio diretor, Cao Guimarães, considera *Andarilho* uma obra que diz menos sobre uma temática e expõe mais uma dimensão da existência, uma observação da vida que envolve a relação entre o caminhar e o pensar. Longos planos servem para capturar as pequenas coisas envoltas no universo do outro, no caso, dos andarilhos, por um viés mais poético e livre de um grande enredo. *Andarilho* exhibe um modo de habitar a vida em trânsito, em lugares de passagem, como se o mundo fosse esse lugar mesmo “do deslocamento constante das coisas que não se fixam, dos pensamentos transitórios, das imagens e dos sons efêmeros, da vida como uma mera passagem” (GUIMARÃES, 2006, s.p.).

O tempo, ou ainda, a passagem do tempo, é questão central em algumas produções documentais contemporâneas, as quais tendem uma aproximação com o *slow cinema*. Não é apenas na forma, quer dizer, no emprego da estética lenta, que a duração tem sido enfatizada; às vezes, é a própria duração dos eventos corriqueiros, isto é, a passagem do tempo, apreendida no cotidiano dos personagens, o que compõe a narrativa dos diferentes assuntos abordados nos filmes. Documentários interessados em filmar a memória do outro, como *As vilas volantes: o verbo contra o vento*, *Girimunho* e, também, *Trecho*, entre outros, podem ser analisados a partir desta relação transitória com os espaços e com as coisas, expostos à incessante temporalidade. O outro, fora de uma identidade fixa, somente pode ser apreendido nos limites de um real que está sempre em fuga.

Há, nestes documentários de estética lenta, uma abordagem aberta sobre a memória, a qual envolve uma dimensão mais existencialista, focada na presença concreta dos indivíduos no mundo. A existência do outro, jogado na temporalidade presente, o que inclui o próprio

momento da filmagem, precede a qualquer ideia essencialista. O sujeito filmado é aquele de quem não se pode afirmar nenhuma identidade essencial, tendo em vista que isso invocaria um sentido de permanência, contrariando a capacidade que o homem tem de criar-se. O personagem não é caracterizado como uma entidade estável; sua condição existencial, tal como a do espectador, é a de um contínuo vir a ser. Deste modo, podemos dizer que a ininterrupta caminhada de Libério, em *Trecho*, o constante deslocamento dos personagens de *As vilas volantes...* ou a inquietude de Bastu, personagem de *Girimunho*, figuram para o espectador um sentido de efemeridade da existência, onde somente o devir permanece. Entende-se que é somente existindo, com o outro e com as coisas, no espaço e na temporalidade, é que podemos ser e constituir nossa própria interioridade.

2.3.2 – Tempo e memória em *Girimunho* sob uma perspectiva existencial

Conforme já mencionamos anteriormente, *Girimunho* (Clarissa Campolina; Helvécio Marins, 2011) é um desses documentários contemporâneos que compreendem uma dimensão de fascínio pela ideia de passagem do tempo. Tal como notamos nas discussões sobre a tendência *slow cinema*, o que vemos sobressair nas imagens de *Girimunho* são longas tomadas que enfatizam a duração dos gestos, assuntos e afazeres mais corriqueiros dos personagens. Entre pausas e silêncios, desprovido de um grande enredo ou pouco interessado em contar uma história, se damos a esta um sentido mais convencional, quer dizer, se a relacionamos com representações de eventos, informações ou histórias de vidas extraordinárias, *Girimunho* narra o cotidiano de Bastu e Maria, duas amigas que vivenciam, no sertão mineiro, suas memórias e seus modos singulares de ser-com-o-mundo em devir.

O enfoque dado à duração de pequenas ações ordinárias, em longos planos fixos, intensificam, para o espectador, uma sensação de presença física no mundo das coisas, lugar dos deslocamentos constantes, onde o outro somente pode ser apreendido na transitoriedade das suas relações espaço-temporais. É a partir desta concepção que acompanhamos o passado de Bastu atualizando-se e ganhando contornos outros no decorrer da narrativa, de modo que o que vemos não são representações fidedignas de suas lembranças, mas relações que a personagem estabelece com as percepções adquiridas no tempo presente. Aos poucos, o que parece ser, até então, uma simples contemplação da presença, proveniente da estética da lentidão, passa a aferir, no filme, um significado ontológico acerca do *ser* no tempo. Bastu, em suas meditações sobre a passagem do tempo, associadas à lembrança da morte do marido,

Feliciano, propõe-nos indagar a existência humana. Trata-se de um anseio comum por compreender a experiência solitária de nascer, envelhecer e morrer.

A existência, pensada a partir da inexorabilidade temporal, assume a centralidade da narrativa em *Girimunho*. Aqui, a estética da lentidão parece produzir um efeito de sentido que ultrapassa a forma apresentada nas discussões sobre *slow cinema*. A ênfase dada à passagem do tempo não está contida apenas na longa duração dos planos, pode-se admitir uma outra perspectiva para um tal fascínio pelo tempo em alguns documentários contemporâneos, a qual considero, aqui, como existencial humanista, isto é, a existência, fundada no contínuo vir a ser com o mundo e com as coisas, precede qualquer ideia essencialista acerca do sujeito filmado.

Há, em *Girimunho*, uma intrínseca relação entre memória e devir, a qual pode ser apreendida nas cenas corriqueiras que intercalam ou que sucedem às imagens de Bastu diante do Rio São Francisco. Imagens da paisagem natural, tal como vimos em algumas produções *slow cinema*, servem para ativar uma dimensão da presença física nos espaços. O modo como Bastu se faz presente no mundo, assim como a vemos no filme, parece ser indissociável da geografia que a circunda. Existe, nesta correspondência entre memória e espaço, o que Ricoeur chama de fenômeno dos “lugares de memória”; isto quer dizer que as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares” (RICOEUR, 2007, p.58). Desta forma, a paisagem, em *Girimunho*, exerce função igualmente importante entre as lembranças de Bastu e suas indagações acerca da existência. As imagens do fluxo contínuo das águas do Rio São Francisco, como veremos adiante, nos remete à ideia de inexorabilidade do tempo, a vida como mera passagem.

Notemos as cenas:

Cena 1. Bastu conta para o neto, Batatinha, sobre a morte do marido Feliciano.

Batatinha: Como é que foi vô? Que que aconteceu?

Bastu: O que aconteceu que seu avô deitou pra dormir. Eu também. Ele na cama dele eu na minha. Quando eu acordei, vi ele parado. Fui olhar. Quando olhei descobri que ele tinha morrido. Aí chamei Branca: Branca, ô Branca vai chamar seu pai. Fala com ele que Feliciano é falecido.

[Silêncio]

Bastu: Que é Batatinha? Que que cê têm? Cê tá chorando?

Batatinha: A senhora nunca chorou não?

Bastu: Eu não!

Batatinha: Nenhuma vez?

Bastu: Só uma vez. Mas tem muitos anos. Eu fiz um trato mais seu avô de num chorar. Que ele também pediu que não era pra chorar. Que era pra dá a ele era uma garrafa de cachaça. Pra alegrar.

[Silêncio]

(GIRIMUNHO, 2011).

A cena e o diálogo entre Bastu e Batatinha são cortados. Um novo enquadramento dos dois personagens no primeiro plano, porém de costas para a câmera, como se estivessem a observar, demoradamente, o Rio São Francisco, evidencia o que Nagib (2013) considera como sendo uma espécie de “*stasis reflexiva*” em filmes de estética lenta, cujas imagens são capazes de provocar um estado reflexivo do espectador. O silêncio permanece até que a longa cena é cortada, a figura humana é descentralizada e uma imagem do rio, em plano aberto, parece indicar, à maneira de Ozu, que há uma anterioridade absoluta do mundo em relação à existência dos personagens e de suas histórias. Ouve-se a voz assertiva de Bastu: “o tempo não pára, quem pára somos nós” (GIRIMUNHO, 2011).

A constatação de Bastu sobre o devir e o tempo é a mesma que encontramos nos primórdios do pensamento ocidental. A passagem do tempo é algo que permeia não apenas as discussões sobre *slow cinema*, mas um assunto que instiga a filosofia desde a sua origem, na mitologia grega e no pensamento pré-socrático. Podemos associar a imagem do Rio São Francisco e a fala de Bastu a um dos principais aforismos do pré-socrático Heráclito de Éfeso (*apud* PESSANHA, 2000, p.25): ““Tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti””. O enfoque da cena nas águas do São Francisco remete ao movimento contínuo do tempo, a impossibilidade do retorno. Uma espécie de angústia existencial (posição de indagação ontológica e não de tristeza) da personagem, após lembrar do falecimento do marido, expressa sua reflexão acerca da ininterrupção do tempo e da certeza inexorável da morte. Não da morte de Feliciano, mas da própria finitude do ser.

Cena 2. Cena reconstitui Bastu e Feliciano, quando jovens, às margens do rio.

A cena que antecede a segunda aparição de um rio no documentário, e que desencadeia uma lembrança pessoal de Bastu, é um diálogo com a neta, Branca, sobre sua afeição a uma arma de fogo que está em suas mãos.

Bastu: Branca.

Branca: Que isso, vó?

Bastu: Garrucha. Pra dar tiro. Atirar na rua. Quando eu era nova, gostava de dar tiro. Animação na farra. Dupla. Que que cê acha nisso? Foi muita coisa na vida, hoje não. Mas de primeiro, eu não tinha medo não. Até hoje eu não tenho medo, não. É só porque, tudo tá com dificuldade. A gente também tá em dificuldade, a gente quieta. Mas se não até hoje se fosse possível eu ia ensinar como é que farreia. Porque a farra é dupla, é boa. É gostosa. Só não pode é matar ninguém com ela. Que ninguém nem sabe que que ela já fez na vida. Com o dono dela. O primeiro dono. Ninguém sabe se matou ou se não matou. Num sabe se correu atrás ou se não correu.

[Silêncio]

Bastu: Se fosse ocê, cê atirava? Cê tinha medo?

Branca: Ah, tenho coragem não.

Bastu: Pois é, ó. Aqui é só pá, pá, pá, pronto ó. Coloco ela aqui.

[Silêncio]

Branca: A senhora era bicho macho pra atirar, né?

Bastu: Atiro mesmo. Pega nela aí pra você ver como é tão leve.

[...]

Bastu: Muito importante. Pra você que queria ser uma polícia feminina, botava do lado, ó.

Branca: Me faz lembrar de vô.

[Silêncio]

(GIRIMUNHO, 2011).

Um som melancólico, proveniente de um instrumento de sopro, interrompe o silêncio da cena. Bastu, com seu rosto focado em primeiro plano, olha fixamente o neto, Batatinha, que executa a melodia. A música termina, mas o rosto de Bastu permanece na longa cena, imóvel. Ouve-se o som de patas de cavalo e a imagem é cortada. Em seguida surge uma cena de ficção, onde Bastu e Feliciano são representados por dois atores jovens.

A cena começa com a imagem de um cavalo, marchando lentamente por uma trilha. O ângulo da imagem é o mesmo visto por quem está em cima do animal. A câmera é instável, e o movimento trépido da imagem transmite a nós, espectadores, a sensação de como se estivéssemos a sacolejar no cavalo. Não vemos quem está a cavalgar, mas somente o que a câmera, por um olhar subjetivo, nos mostra. A cena se desenrola ao som de uma cantiga, entoada pela atriz que representa Bastu: “Ê vem a barra do dia. Ê vem o dia também. Ê vem coração de amor ôia. Daquele que eu quero bem” (GIRIMUNHO, 2011).

A imagem do cavalo é cortada. Surge um enquadramento fechado nos pés de Feliciano, imersos na água do rio. Aos poucos, num movimento ascendente, a câmera nos vai revelando os personagens. A cantiga continua - “Quem me dera que eu fosse arara. Arara e tesoureiro para fazer o meu ninho no cacho do seu cabelo. Quando eu olho praquela banda e vejo flor vermelha. Eu alembro do meu amor que está em terra alheia” (GIRIMUNHO, 2011) – até vermos Bastu acariciando Feliciano à beira do rio.

A última sequência desta reconstituição é uma imagem de Bastu e Feliciano sobre o cavalo, de costas para a câmera, seguindo em direção à mata. A câmera posicionada contra a luz, enquadra o pôr do sol e os personagens que vão se esvanecendo na escuridão. E a cantiga termina anunciando a chegada da noite: “A lua vai saindo. Redondinha como um novelo. Eu conheço o meu amor pelo cacho do seu cabelo” (GIRIMUNHO, 2011).

É interessante notar que, assim como na tendência *slow cinema*, a maioria das cenas do documentário são montadas a partir de cortes secos e de longas imagens fixas, cujo rosto de Bastu aparece sempre em seu caráter inessencial, quer dizer, desprovido de qualidades substanciais, é puro fenômeno, aquilo que aparece *tal* e *qual*. Diferentemente, esta cena reconstituída é a única sequência do filme que trabalha com movimentos de câmera e imagens instáveis. Aqui, vemos também, uma única vez, gestos mais íntimos entre os personagens. As carícias trocadas entre os atores, associadas às imagens inconstantes, parecem nos oferecer uma condição humana mais carnal dos personagens, diferenciando-os da paisagem. É como se ao passado, pudéssemos acrescentar nossos desejos mais íntimos, tornando-o incerto e não mais uma representação segura daquilo foi.

Se na cena 1, há uma constatação de que pra nós, seres humanos, existe o findar, na cena 2, as lembranças reconstituídas de Bastu nos coloca uma outra proposição: a existência de um corpo físico desejoso de permanecer. “A carne confunde essa separação dos modos de ser. [...] mesmo interiorizado, apropriado, esse saber [da mortalidade] continua heterogêneo ao desejo de viver, ao querer viver, [...] do ‘poder ser um todo’” (RICOUER, 2007, p.369). Mas, ao mesmo tempo, a cantiga e a sequência de imagens desta cena, obedecem a uma ordem temporal, que começa com a representação do amanhecer e termina com o pôr do sol, remetendo-nos, novamente à ideia de ininterrupção do tempo.

Há uma tensão entre o “ser-todo-possível” e o “ser-para-a-morte” (HEIDEGGER, 2005) - o ser enquanto potencialidade é o mesmo que caminha para a finitude -, o que está expresso na própria cena que antecede à reconstituição. No diálogo que Bastu desenvolve com a neta, sobre a garrucha, já há um conflito entre um desejo que a impulsiona e uma certeza no futuro que a retrai. Este duplo movimento é percebido nas falas em que Bastu, ora conta sua experiência, sua “farra” boa com a garrucha, ora na vontade, frustrada pela “dificuldade” de ensinar a neta a manusear a arma.

A conversa entre as personagens nos remete a um outro aforismo de Heráclito (*apud* SOUZA, 2000, p.89): “Nascidos querem viver e deter suas partes, ou antes repousar, e atrás de si deixam filhos a se tornarem partes”. No grego, a palavra partes deriva de *móros*, que também significa morte. Daí o duplo sentido interpretativo que se confere à frase. Bastu quer deixar aos seus descendentes, suas memórias, mas sabe, ela mesma, assim como o sabe Heráclito, que nada permanece, “que nada é firme, que nada se demora; isto é, o verdadeiro é o devir” (HERÁCLITO *apud* HEGEL, 2000, p.103).

Cena 3. Cena reconstitui Bastu, quando jovem, à beira do rio.

No documentário, a terceira cena em que Bastu é enquadrada às margens do Rio São Francisco, trata-se, novamente, de uma reconstituição. A atriz que representa Bastu, em sua juventude, desta vez aparece solitária nas imagens. Embora a cena não seja uma sequência direta da cena 2, existe uma espécie de prosseguimento entre as mesmas, o que nos permite pensar na relação entre memória e busca existencial. Podemos estabelecer um sentido entre as imagens e os diálogos que antecedem ambas as cenas. Observemos o desenrolar da cena 3.

Uma imagem de Bastu imóvel diante da oficina de trabalho do falecido marido, parece colocar a personagem numa espécie de catalepsia. Ouvem-se sons e zunidos de ferramentas batendo. A imagem é cortada e logo vemos a oficina pelo mesmo ângulo da personagem. O plano é aberto, fixo e vazio, não tem ninguém na cena. Faz-se novamente um corte seco e o perfil de Bastu é enquadrado no plano. Bastu, como se estivesse a falar com Feliciano, desenvolve um monólogo:

Pra quê cê quer essa garrucha?
 [Ouve-se o som das ferramentas batendo]
 Então cê num tá certo, cê tá doido.
 O que é que cê tá pensando, da vida?
 [O som das ferramentas persiste]
 Ói... com Deus adiante eu chego lá.
 Tratar das minhas vista que eu num tô enxergando quase nada, por isso que
 ce tá aproveitando. Fazer besteira.
 [Som de ferramentas]
 Toma cuidado na vida, moço. Que a vida é amável.
 (GIRIMUNHO, 2011).

A cena do monólogo é cortada e, em plano fechado, uma imagem das águas do rio, com os raios solares refletidos, sugere a ideia de amanhecer. Novamente, ouve-se a cantiga que foi entoada na cena 2, porém, desta vez, a voz a cantar é de Bastu: “Ê vem a barra do dia. Ê vem o dia também. Ê vem coração de amor ôia. Daquele que eu quero bem” (GIRIMUNHO, 2011). Faz-se um corte seco e vemos a imensidão do São Francisco em plano aberto - “Quando olho praquela banda e enxergo flor vermelha” (GIRIMUNHO, 2011). Outro corte e mais uma longa tomada fixa do rio, a qual nos remete, novamente, ao estilo estético de Ozu, sua concepção de um estar aí das coisas que antecede a própria aparição dos personagens nos planos. Aqui, não há movimento de câmera, é a atriz, Bastu, que vai entrando na cena, lentamente, puxando uma canoa sobre as águas - “Alembrei do meu amor que está na terra alheia” (GIRIMUNHO, 2011).

A imagem seguinte aguça a dimensão sensorial do espectador. Fecha-se sobre as pernas de Bastu caminhando pela água e ouve-se apenas o som ambiente. Outro corte e a personagem aparece agachada à margem do rio, olhando fixamente para a paisagem. No plano aberto, vê-se, ao fundo, o rio e a canoa ancorada. O silêncio e a estagnação da personagem perdura até o fim da longa cena. A duração da imagem que, em princípio, enfatiza a presença física de Bastu no mundo das coisas, é tensionada por um efeito de ausência. A inação da personagem, no tempo estendido da cena, provoca no espectador uma sensação de instabilidade, de deslocamento e de não pertencimento ao lugar. Logo, surge uma imagem em tela preta. Bastu, a atriz, aparece em meio à escuridão da noite, soltando fogos. Os fogos produzem clarões e seus estouros emitem sons semelhantes a tiros. Ouve-se a voz de Bastu: “Já andei em todo canto do mundo. E num tenho medo, de nada” (GIRIMUNHO, 2011).

Todas as sequências de cenas que foram descritas agora têm alguma relação com questões que já foram propostas pelo filme, anteriormente. Voltemos ao monólogo de Bastu. A fala da personagem é, novamente, sobre sua arma de fogo. Entretanto, o tom da conversa aqui é diferente daquela que Bastu teve com sua neta Branca. Agora, a personagem não faz menção sobre suas lembranças e “animação na farra”. Ela fala da garrucha para “Feliciano” como quem estivesse a alertar o espectador: “Pra quê cê quer essa garrucha? [...] Toma cuidado na vida, moço. Que a vida é amável” (GIRIMUNHO, 2011). Tomada por uma consciência da efemeridade, a personagem parece querer nos advertir, por analogia, que aquele que possui uma arma nas mãos - aquele que ocupa uma posição superior -, está ou pensa estar, apenas temporariamente no controle de uma situação, porque tudo “o que é, ao mesmo tempo já novamente não é” (HEGEL, 2000, p.103) num mundo em devir. E é este duplo movimento do ser e do não-ser, da presença e da ausência, que se dá na própria passagem do tempo, que torna a vida uma ilusão “amável”.

Bastu, neste monólogo, parece, portanto, dirigir suas perguntas não somente ao falecido marido, Feliciano, mas também a nós, “homens ignorantes da lei universal [o devir] que tudo rege [...]. [somos] ‘esses loucos que quando ouvem são como surdos’” (HERÁCLITO *apud* PESSANHA, 2000, p.26). Nós, espectadores, tal como o morto, permanecemos, de modos diversos, na incomunicabilidade. Todavia é essa mesma incomunicabilidade, essa não correspondência, é que nos permite compreender nossa condição de ser-para-a-morte. É na morte do outro, este que é parte de nossa identidade e que não mais nos responde, é que podemos aprender sobre a nossa morte. A morte do outro é, também, perda de si mesmo, por antecipação.

No caminho que passa pela morte do outro [...], aprendemos sucessivamente duas coisas: a perda e o luto. Quanto à perda, a separação com ruptura da comunicação – o morto, aquele que não mais responde – constitui uma verdadeira amputação do si mesmo, na medida em que a relação com o desaparecido faz parte integrante da identidade própria. A perda do outro é, de certa forma, perda de si mesmo e constitui, assim, uma etapa no caminho da “antecipação”. A etapa seguinte é a do luto [...]. No final do movimento de interiorização do objeto de amor perdido para sempre, delineia-se a reconciliação com a perda, no que consiste, precisamente, o trabalho do luto. Não podemos antecipar, no horizonte do luto do outro, o luto que coroaria a perda antecipada de nossa própria vida? Nesse caminho da interiorização redobrada, a antecipação do luto que nossos próximos terão de fazer, em relação ao nosso próprio desaparecimento, pode nos ajudar a aceitar nossa morte futura como uma perda com a qual procuramos nos reconciliar antecipadamente. (RICOEUR, 2007, p. 370-371).

A temporalidade fundamental para Heidegger é o futuro, introduzido no conceito de ser-para-a-morte e ser-todo-possível do *Dasein* (presença). “Tudo se decide neste *nexus* entre a vastidão do poder-ser total [modalidade da potencialidade que indica o inacabamento do ser] e a finitude do horizonte mortal [a destinação do ser “para” o acabamento]” (RICOEUR, 2007, p.367). O segundo tempo, na escala hierárquica da temporalidade do *Dasein*, seria o passado, contido na própria historicidade e na memória. E, por último, a intratemporalidade, ou seja, o ser-no-tempo “das coisas presentes e manejáveis ‘junto’ das quais existimos no mundo” (RICOEUR, 2007, p.361).

Heidegger propõe que a morte do outro afeta o si-mesmo na medida em que a “antecipação”, a futuridade da finitude mortal, nos coloca sob o signo do *ser-para-a-morte*. Considerando esta conjectura, uma nova relação entre memória e temporalidade se estabelece aqui. A memória, estaria, assim, mais direcionada ao futuro do que ao próprio passado. Em *Girimunho*, a terceira cena que descrevemos acima, a qual reconstitui Bastu, em sua juventude, sozinha às margens do São Francisco, parece fundamentada nesta lógica temporal.

O último verso da cantiga entoada por Bastu, nesta cena, “alembrei do meu amor que está na terra alheia” (GIRIMUNHO, 2011), é seguido por uma sequência de imagens silenciosas que enfatizam o isolamento da personagem. A solidão de Bastu não é mesma daquela que figura os sujeitos deslocados e desolados pelos efeitos do capitalismo, tal como vimos em alguns filmes de estética *slow cinema*, trata-se, aqui, da solidão do ser, do existente. É como se Bastu, a partir de sua própria lembrança, reconhecesse a experiência solitária de envelhecer. Na ausência do outro, aquele que se encontra em “terra alheia”, a personagem compreende sua destinação existencial: ser-para-a-morte. A própria voz de Bastu, e não da

atriz, que agora canta durante a cena reconstituída, já indica sua apropriação do passado como uma busca de si mesma, e é aqui que acontece o encontro da memória com o futuro.

Na primeira sequência da cena, Bastu, sozinha, conduz uma canoa pelo rio São Francisco. A reconstituição, embora se refira ao passado, indica, na própria imagem de Bastu caminhando sobre o fluxo contínuo das águas, a futuridade na memória da personagem; o devir como condição inflexível para todo aquele que se encontra lançado no mundo. Depois, seguindo a mesma hierarquia temporal heideggeriana – futuro, passado e presente –, a última cena, a que enquadra Bastu estagnada diante do rio, coloca a personagem na intratemporalidade “em que predomina a preocupação que nos torna dependentes, no presente, das coisas presentes e manejáveis” (RICOEUR, 2007, p.361).

Bastu, posicionada à margem do São Francisco, em cuja imagem vemos a canoa e o rio em segundo plano, olha fixamente para uma direção que desconhecemos. Uma angústia acerca da futuridade parece tomar conta da personagem. Entretanto, de um modo diferente do que propomos pensar em alguns filmes *slow cinema*, isto é, sobre o posicionamento desolador de personagens que se vêem diante das catástrofes ambientais, guerras e outras situações que colocam em risco a possibilidade de haver, no futuro, vida humana no Planeta Terra, Bastu questiona, aqui, a própria finitude da existência humana, considerando o inevitável findar do ser. O olhar da personagem para um ângulo que a câmera não nos mostra parece indicar, desta maneira, o “lugar” da finitude, mas, ao mesmo tempo, um desejo de presença a coloca, também, no agora, lugar do ser-todo-possível.

A reconstituição termina e Bastu, a atriz, aparece em uma nova cena soltando fogos, como se comemorasse o seu reembarque na vida. O som dos fogos é semelhante aos tiros da garrucha que Bastu não pode mais manusear, em razão de suas limitações. Entretanto, é a atriz e não Bastu quem aparece nesta cena, o que nos faz pensar que, aqui, ocorre, novamente, uma menção à ideia de apropriação e atualização do passado. *Girimunho* não propõe que as cenas de reconstituição das memórias de Bastu representem uma espécie de regresso, de volta ao passado. Ao contrário, no filme, as lembranças de Bastu colocam-na em direção à sua busca existencial, pois entende-se que “o homem não está aí [no mundo] simplesmente como uma pedra ou uma árvore, mas tal como ele vive nas e das possibilidades no sentido das quais ele se projeta” (WEISCHEDEL, 1999, p.308) no presente.

Os fogos produzem clarões na escuridão da noite. É como se Bastu, decidida a embrenhar-se rumo ao futuro incerto, lançasse, ela mesma, a luz sobre seu obscuro trajeto. E

num tom firme, ouvimo-la dizer: “já andei em todo canto do mundo. E num tenho medo, de nada” (GIRIMUNHO, 2011). A cena coloca a personagem, Bastu, não de volta ao fluxo, porque nunca saímos dele, mas a insere, de modo consciente, no “jogo da vida” (expressão kantiana que Heidegger desenvolve e caracteriza como pertencente à essência do próprio *Dasein*). O “jogo” (HEIDEGGER, 1999), num sentido metafísico, se difere de um comportamento lúdico. Não se trata de uma atividade de processos mecânicos físicos ou psíquicos, mas de um acontecer livre de raciocínios e ações sistemáticas, onde presença e jogar é o mesmo que transcender.

Nesse passar, suceder ou acontecer em que o jogo consiste, o essencial não é o fazer ou atuar, senão que o decisivo no jogar é precisamente seu específico caráter de estado de ânimo, o peculiar modo de encontrar-se nele. E, precisamente, porque o essencial no jogar não é o comportamento, precisamente por isso as regras também tem um caráter distinto, a saber, essas regras começam formando-se no jogo mesmo. [...] Temos, portanto, a regra do jogo não é uma norma fixa, tomada de algum lugar, senão que é mutável no jogar e mediante o jogar mesmo. Este cria para si, por assim dizer, o espaço dentro qual ele mesmo pode formar-se, o qual significa também: dentro do qual ele mesmo pode transformar-se” (HEIDEGGER, 1999, p. 324-325).

A transcendência, isto é, o livre formar-se e transformar-se, somente se dá no ato de jogar, de existir, de *ser-no-mundo* junto às coisas e aos outros. Assim, à Bastu é dada, como é dado a cada um de nós, a tarefa de ser ela mesma, de construir o seu próprio ser. É, portanto, “sendo” que Bastu “é” a cada vez que joga com as regras da sua própria existência. Contudo, nas próximas cenas, veremos que existe algo a mais que jogador e regras do jogo. Heidegger sustenta que há uma certa alegria no jogar. “Neste sentido, jogar significa estar em uma condição, em um ‘clima’ (*Stimmung*), em outros termos, ao jogo pertence uma certa disposição” (BETANIN, 2004, p.53).

Cena 4. Bastu vai ao oculista.

Começa, aqui, a ênfase na ideia de disposição para o jogar. Uma cena de Dona Maria, amiga de Bastu, preparando a carcaça de um boi para um habitual festejo, é cortada e seguida por uma imagem de Bastu, dentro de um ônibus. A personagem, rumo ao centro urbano, vai ao oculista tratar de sua vista. Imagens da estrada poeirenta vão ficando pra trás e logo, surge a cidade e o agito de pessoas e carros. As cenas indicam que há uma certa tensão entre os tempos passado e presente, entre o tradicional e o contemporâneo. Embora exista indícios de uma “sobremodernidade” (AUGÉ, 2014) que avança rumo à transformação dos espaços em “não lugares”, cuja aceleração do tempo e a virtualização destituem, cada vez mais, os

referenciais socioculturais, ainda assim, o documentário não se atém à ideia de uma desordem ou conflito entre o novo e o velho. Para formar-se e transformar-se, Bastu é exposta à própria tensão que há entre ser-no-tempo (presente) e na historicidade (passado; memória). Mas, tal como em uma metáfora usada por Heráclito, há, aqui, uma harmonia no ser do *Dasein*, idêntica à melodia que ressoa a partir da união das tensões opostas entre o arco e a lira.

As regras do “jogo do vida” vão se estabelecendo nestas tensões, no exercício mesmo de jogar, cuja finalidade é, sempre, a transcendência do ser. Assim, a quarta sequência que enquadrada Bastu, diante do rio São Francisco, agora no centro urbano, em um diálogo com a neta, evidencia este “clima”, esta disposição da personagem para jogar com o próprio devir:

Branca: Aqui é tão bonito, né?

Bastu: É. Muito bonito.

Branca: Eu acho aqui melhor do que lá de São Romão. Eu queria morar aqui pra estudar.

Bastu: Pois cê mora. Vai casar, que casou, vai mudar praqui.

Branca: Quero morar aqui é sozinha, num é com ninguém não.

Bastu: Tá bom, então, num casa.

Branca: Que que cê acha daqui?

Bastu: Óia, Branca, pra mim, tudo é bão. Todo lugar que eu chegar e morar é bão.

(GIRIMUNHO, 2011).

Cena 5 e 6. Bastu se desfaz dos pertences de Feliciano.

Bastu, sentada à margem do São Francisco, em São Romão, aguarda a chegada do neto. Longos planos enquadram a personagem diante do rio, e, por um ângulo oposto, vemos Batatinha, prestes a desembarcar. Visualizamos o rio entre os personagens. Os cortes e movimentos de câmera, fazem, novamente, uma alusão a ideia de passagem do tempo. É como se o rio fosse a própria distância temporal que separa neto e avó. Um, consciente do “jogar”, está à espera, em estado de expectativa; o outro, à vagar.

Batatinha, ao desembarcar, conta a avó que conseguiu vender a arma de fogo. Os dois caminham pela rua e conversam sobre as aparições fantasmagóricas de Feliciano. Passam-se outras cenas e, logo, vemos Bastu a observar o local de trabalho do falecido marido. Ouvimos, novamente, ruídos e barulhos de ferramentas, e assistimos a outro monólogo da personagem:

Bastu: Cê tá triste, eu tô é alegre.

[silêncio]

Cê tá muito é manso. Cê vai embora!

Aqui a oficina quem vai resolver é eu. Agora homi... bicho homem num resolve não.

Cê já morreu. Que que ainda quer mais, que não fala.

Num quero mais... já tô cansada. Cansadíssima de ficar escutando conversa fiado de você. Levantar meia noite pra trabaíá. Assim vai embora. Casca fora que é rabo. Que é rabo de foguete.
 É... mas o seu serviço agora num tá nem valendo... que ocê num tá recebendo. Cê tá fazendo o serviço empurrando o povo fiado.
 [Bastu guarda as ferramentas de trabalho].
 Eu tô arrumando os bagúi. O que vem vai.
 (GIRIMUNHO, 2011).

Diferentemente do primeiro monólogo, Bastu, nesta cena, não apresenta em sua fala um tom alarmante. A personagem assume, agora, uma postura de comando. E ainda que possamos considerar que ela esteja a falar com um morto, sua autoridade não se dirige ao fantasma de Feliciano. Se a perda do outro constitui uma perda da sua própria identidade, a propriedade com que Bastu fala ao “*Si mesmo como um outro*” (RICOEUR, 2007, p. 48) ausente, coloca-a em posse do seu ser ou, mais precisamente, das possibilidades de ser.

Ele [Heidegger] diz que o ente facticamente existente compreende a si mesmo, mais exatamente, compreende-se como possibilidade de ser, na maioria das vezes, a partir dos entes que cotidianamente o circundam, quer dizer, compreende o seu próprio ser a partir dos entes que ele mesmo não é, os quais lhe surgem a partir do mundo. Mas, o existente humano também pode compreender a si mesmo a partir de seu mais próprio poder-ser. (BETANIN, 2004, p. 15).

“Cê vai embora! [...] quem vai resolver é eu. Agora homi... bicho homem num resolve não [...]. Eu tô arrumando os bagúi. O que vem vai” (GIRIMUNHO, 2011). Bastu parece sair de uma condição - lugar em que ela ocupa na sua historicidade - de mulher-esposa, em busca de uma compreensão do seu *si mesmo* enquanto possibilidade. Isto não significa que existe um *si mesmo* isolado, ao contrário, o existente está no mundo com o mundo, com as coisas presentes e com os outros; daí as possibilidades, o não fechamento, o não acabamento do ser em uma única relação. Bastu está no “jogo”, exposta a novas regras e, com elas, o seu formar-se e transformar-se constantes.

Na cena 6, Bastu faz uma mala com os pertences do marido, entra em um ônibus e segue, novamente, por uma estrada poeirenta. A cena é cortada e, em seguida, uma imagem, em plano fechado, mostra o transitar de uma cardume de peixes sobre os pés de Bastu, imersos na água. Em outro enquadramento acompanhamos a duração de pequenas ações da personagem que consistem em abrir a mala e, aos poucos, depositar os pertences de Feliciano sobre as águas do São Francisco. O chapéu, as roupas e demais objetos vão, vagarosamente e em silêncio, afundando no rio. Certamente, a longa cena intensifica uma dimensão da presença física, mas também podemos dizer que tal sequência produz um outro sentido para o

espectador, já que os planos são repletos de elementos que aludem ao ciclo de nascimento e morte.

A cena descrita, pode ser interpretada como o findar de um ciclo para Bastu. Sabemos que na simbologia cristã, a água e os peixes significam vida. É o renascimento de Bastu (*si mesmo* enquanto possibilidade) e, ao mesmo tempo, a ida de Feliciano (*si mesmo* como um outro ausente) sobre as águas do São Francisco. A inflexível lei do devir não é posta, aqui, como um mal metafísico. A harmonia que há na cena é, tal qual a que existe no próprio devir como fonte de renovação da vida. Entretanto, ainda assim, não encontramos uma resposta para a busca da personagem, pois o ato de buscar é intrínseco ao de existir. O que Bastu descobre neste seu movimento em direção à memória é um divertimento infindável no jogo do *vir-a-ser*, um eterno construir-se e desconstruir-se. O tempo, como aponta Heráclito, é desprovido de moralidade: “tempo é criança jogando e brincando. Reinado de criança” (Fragmento 52 DK).

Na imagem seguinte, assistimos Bastu cantarolando festivamente uma cantiga do folclore local, enquanto pedala em uma moderna bicicleta ergométrica. A cena inusitada, bem como a conotação que letra da música assume aqui, parecem representar o estado de ânimo e de disposição de todo aquele que, no jogo do devir, descobriu a graça da brincadeira: ser-todo-possível.

Bastu: Quebra, quebra gariroba. Quero ver quebrar. Quero ver quebrar.

[Sorrisos]

Essa noite eu não dormi ... só pensando em ti.

Vou deixar de te amar, pra poder dormir.

Vai vai pé de coqueiro vai. Pé de coqueiro não balança mais.

A moça quando casa não namora mais.

[Sorrisos]

Quebra, quebra gariroba. Quero ver quebrar. Quebra lá que eu quebro cá. Quero ver quebrar.

[Corta-se a imagem de Bastu na bicicleta e vemos, em seguida, o formar-se de um redemoinho em uma longa estrada poeirenta]

Essa noite eu não dormi ... só pensando em ti.

Vou deixar de te amar, pra poder dormir.

(GIRIMUNHO, 2011).

Cenas 7 e 8. Nas últimas cenas do documentário, a personagem entra em uma espécie de estado meditativo. Bastu, ao anoitecer, pega sua canoa e some nas águas escuras do São Francisco. A imagem vai se esvanecendo até que vemos surgir, em outro enquadramento, o amanhecer do dia às margens do rio. Uma sequência de planos longos e de imagens fixas mostram Bastu, em silêncio, a observar a paisagem. A personagem caminha, lentamente, em

direção ao rio. Vemo-la, num plano aberto, distanciar-se da câmera a cada vez que avança no seu caminhar sobre as águas. E, assim como Lins e Mesquita (2008) observam nas imagens do documentário *As vilas volantes: O verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2005), “a figura humana aparece como mais um ponto na paisagem” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 171). Aqui, a imagem suscita, outra vez, o pensamento heideggeriano: Bastu parece estar entregue ao abandono de si mesma.

Heidegger sustenta que o ente que busca uma sustentação para si mesmo está, enquanto lançado no mundo, entregue ou abandonado (*Preisgegebenheit*) a si mesmo, quer dizer, está entregue à responsabilidade de ser ele mesmo, de construir o seu próprio ser, e, além disso, está entregue ou abandonado aos entes, quer dizer, está situado em meio aos entes humanos e não-humanos. (BETANIN, 2004, p.72).

Bastu, reflexiva diante da imensidão do rio, recorre à sua memória como lugar de sustentação, lugar de busca e compreensão para o fato de ela se encontrar, lançada no mundo em devir, entregue, não ao abandono ou à margem do sistema capitalista, como vimos em outros filmes de tendência *slow cinema*, mas ao abandono de si mesma, enquanto existente. Ouvimo-la dizer:

Bastu: Fui pro córrego banhar. Como peixe. E fui procurar o lugar mais fundo que tinha. E fui nadando. Veio um medo no fio do lombo... eu virei Maria Escalhambota e aprumei fora. E fiquei em pé olhando, quando apareceu os dois Dourado. Os Dourado foi tão dourado, que matou a luz do sol. E os mato ficou igualzinho eles. Tudo amarelinho... e a luz do sol ninguém via. E eu fiquei olhando. Passou, fez aquele redimunho e desceu. Aí a menina disse: eu nunca vi esse peixe aqui. Esses dourado não. Nunca foi visto. Eu também fiquei calada, num quis falar nada não. A finalidade disso, quem quer que seja falou que eu tinha contato com o peixe, com o peixe, com os dourado. Agora porque ... eu nem porque eu não sei.

[Silêncio]

A gente não começa, nem acaba. A gente num é nem velho, nem novo.

[Risos]

A gente vive.

(GIRIMUNHO, 2011)

Ao encontrar-se entregue, abandonado, o ente procura abrigo e proteção (HEIDEGGER, 1999) em determinadas formas de ver o mundo, como, por exemplo, a partir de uma instância superior. Bastu, ao relembrar deste episódio com os peixes, busca, em sua memória, uma sustentação mítica para a sua existência. Daí, o fato de que “essa busca de verdade [sustentação de si] especifica a memória como grandeza cognitiva” (RICOEUR, 2007, p.70).

Lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança. Recordar, segundo Ricoeur (2007), é a atividade laboriosa da busca, de um “poder buscar” que é nosso. Bastu, nesta cena que sugere o início de um novo ciclo, nos conta que procurou “no lugar mais fundo que tinha” o sentido para o seu existir. Entretanto, a verdade, esse dourado misterioso é “tão dourado que matou a luz do sol”. Bastu sabe apenas que está lançada no mundo, no jogo divertido do devir, mas “agora porque... eu nem porque eu não sei” (GIRIMUNHO, 2011).

Nos perguntamos agora, assim como questiona Comolli, se “‘seria este o comércio com a morte e com os deuses?’ [...] E como o cinema encontra aí também um lugar, uma função?” (GUIMARÃES, 2007, p.147).

Esta certeza dos personagens filmados quanto ao devir indica, sem dúvida, que aquele que enuncia a fala profética desaparecerá em breve. [...] [Mas] a palavra profética não anuncia o futuro: ‘Quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda possibilidade de uma presença firme, estável e duradoura’. (*Ibid.*, 2007, p.147).

Girimunho termina, como o próprio título sugere, com o desvelar de Bastu acerca do movimento contínuo da vida. Em sua busca existencial, a partir de suas memórias, Bastu compreende que “a gente não começa, nem acaba. A gente num é nem velho, nem novo. A gente vive”. Não há, portanto, neste desvelamento nenhum propósito essencialista, nem mesmo uma perspectiva de ascendência nas descobertas de Bastu. O que existe, no filme, em sua estética da lentidão, é uma exposição do ente no tempo presente, é o movimento de transcendência da personagem em seu exercício de jogar, de existir com o mundo circundante. E,

Se o cinema toma parte nesse comércio entre homens (vivos e mortos) e deuses é porque ele retém – como uma inscrição – o que desaparece ou está em vias de desaparecer: não apenas os corpos, gestos, rostos e vozes, mas sobretudo o sentido. Deter o que foge, capturar o movente: tarefas comuns ao cinema e às operações da memória, ambas lacunares, oscilantes, perfuradas por um real que não se deixa representar de todo. (GUIMARÃES, 2007, p.147).

Guimarães, no mesmo sentido que Andreas Huyssen (2000), propõe que, se na contemporaneidade, o documentário insiste na compreensão do devir, enfatizado pela busca de novas formas de representação da memória, é porque “ele não aposta mais na esperança que animava as utopias” da modernidade. Entretanto, “também não adere ao cinismo conformista ou catastrófico das distopias e resiste às estratégias espetacularizantes que reduzem o real” ao sensacionalismo televisivo, ao exibicionismo dos *reality shows*. “É de um

modo bem diverso, entretanto, que a vida que desaparece aparece no filme documentário” (GUIMARÃES, 2007, p.147) de tendência *slow cinema*.

CONCLUSÃO

Considerando que o *slow cinema* é objeto de estudo de recentes discussões no meio cinematográfico, cujas características e definições ainda estão em desenvolvimento, o que fizemos, aqui, foi expor os diferentes apontamentos acerca do assunto, a fim de ponderar sobre uma possível tendência estética em parte dos documentários brasileiros contemporâneos. Buscamos uma aberta fundamentação teórica para problematizar e alocar o que supomos ser uma tal estética da lentidão, ora associando-a com os efeitos da modernidade capitalista, ora encontrando nesta uma disposição mais meditativa acerca da existência.

Entendemos que o tempo é uma questão central nas discussões sobre *slow cinema*. Seja na forma ou no interior da narrativa, o tempo é insuflado em longos planos que invocam uma dimensão da presença para, logo em seguida, expor a transitoriedade das relações espaço-temporais. Daí que um tal fascínio pelo tempo na tendência *slow cinema* não decorre somente das escolhas estéticas que encontramos nos filmes, mas pela própria noção de efemeridade da presença que dá-se em planos que enfatizam a duração de pequenas ações no cotidiano dos personagens.

Neste sentido, documentários de estética lenta que abordam a memória a partir desta relação transitória que os personagens têm com os lugares e com as coisas, nos propõem uma outra forma de compreender o sujeito filmado. Em filmes como *Girimunho*, *As vilas volantes – verbo contra o vento*, *A falta que me faz* entre outros que analisamos, os personagens aparecem alheios a qualquer tentativa que ancore suas identidades ao passado. O outro surge, tal como os fenômenos captados pelas imagens, em sua infinita potencialidade de ser-com-o-mundo, sempre “a abandonar as ficções prontas que traz na bagagem e rumar com ela na constituição de novos povoamentos, de um povo que ainda não está dado, que nunca será dado, mas a se constituir num devir incessante” (TEIXEIRA, 2004, p.66).

A preferência por tomadas longas e imagens fixas, o uso mínimo da linguagem falada em favor de mais pausas e silêncios nas cenas, a falta de enredo e o foco no cotidiano, nas memórias pessoais e nos gestos e eventos mais banais são alguns dos elementos que encontramos em parte da produção documental brasileira contemporânea, as quais considere, por isso, próximas ao que tem-se convencionado chamar de *slow cinema*.

Todos estes elementos, dispostos de diferentes formas nos documentários de tendência *slow cinema*, nos permite dizer que talvez haja nesta fixação com o tempo, na busca por uma espécie de real que está sempre em fuga, a afirmação emergente de um cinema mais contemplativo, aberto à participação do espectador, e que, portanto, de alguma forma, se contrapõe a um cinema comercial vigente. Embora esta seja uma hipótese tão possível quanto a ideia de que o *slow cinema* serve de resposta à velocidade desenfreada da modernidade, ao excesso de informação dos veículos de comunicação que engolem qualquer tentativa de se pensar o sujeito a partir de suas questões existenciais, ainda assim, considerar somente estes aspectos seria uma maneira de reduzir a dimensão criativa que envolve os usos da estética lenta e o próprio fazer cinema na contemporaneidade. Por isso, neste trabalho, preferi me ater a uma multiplicidade de pensamentos e orientações, a fim de contribuir com a discussão sem ter que chegar a uma definição incisiva de *slow cinema* ou concluir, assertivamente, que determinados documentários brasileiros possam assim ser categorizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.
- ARBAROTTI, Alexsandro Elias. Sobre o não futuro da humanidade no planeta terra. In: **Revista Espaço de Diálogo e Desconexão**, Araraquara, v.8, n.2. jan./jun. 2014.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATISTA, Mariana Klein; GRISCI, Carmem Ligia Iochins; GALLON, Shalimar; FIGUEIREDO, Mariana Dantas de. Slow movement: trabalho e experimentação do tempo na vida líquido-moderna. In: **Psicologia & Sociedade**, 25(1): 30-39, 2013.
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: **Ensaio**. São Paulo: Brasiliense: 1991.
- BERGALA, Alain. O homem que se levanta. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cinema Marginal?** 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>>. Acesso em: 15 out. 2016.
- BETANIN, Tatiana. **Transcendência e jogo na ontologia fundamental de Martin Heidegger**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2004.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de; DANOWSKI, Déborah. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- CAVALLINI, Roberto. No way home: Silence, slowness and the problem of authenticity in the cinema of Lisandro Alonso. In: **Aniki**, v. 2, n. 2, pp.184-200, 2015.
- CAMPOLINA, Clarissa; MARINS, Helvécio. **Nota da direção**. 2011. Disponível em: <<http://www.teia.art.br/br/obras/girimunho#nota-da-direcao>>. Acesso em: 5 out. 2015.
- COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (orgs.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- CRARY, Jonathan. **24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Ed 34, 1999.

FLANAGAN, Matthew. **Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema**. 16:9 Danmarks Klogeste, v.6, n.29, 2008. Disponível em: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>. Acesso em: 15 out. 2015.

FLANAGAN, Matthew. **Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film**. Tese de Doutorado – Universidade de Exeter, Inglaterra, 2012.

FLORÊNCIO, Pedro Miguel Ferreira. **Memória do projeto cinco lugares – No exercício da sua função**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FRANÇA, Andrea. A reencenação no cinema documentário. In: **Matrizes**, n.1, jul.-dez./ 2010.

_____. O cinema entre a memória e o documental. In: **Intertexto**, v. 2, n.19, jul.-dez./2008.

GUIMARÃES, Cao. **Andarilho**. 2006. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

GUIMARÃES, César. O devir todo mundo do documentário. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (orgs.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Nosso amplo presente. In: **Revista Redescrições** – Revista on line do GT de Pragmatismo Ano 4, Número 1, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Introducción a la Filosofía**. Trad. M. J. Redondo. Madrid: Cátedra, 1999.

_____. A possibilidade da pre-sença ser-toda e o ser-para-morte. In: **Ser e Tempo**. Vol. 2. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 13º Ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2005.

_____. **Ser e Tempo**. Tradução por Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. Parte I. 14ª ed. 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Crítica moderna. In: **Os pré-socráticos -Vida e Obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. In: **Revista Devires – Cinema e Humanidade**, v.1, n.2, jan-dez./2004.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

_____. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAFFE, Ira. **Slow Movies: Countering the Cinema of Action**. New York: Wallflower, 2014.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edição 70, 1980.

LINS, Consuelo. Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarães. In: **Hambre – espacio cine experimental**, março/2014.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**.

Campinas: Papirus, 2008.

LAM, Stephanie. It's about time: slow aesthetics in experimental ecocinema and nature cam videos. In: LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas (orgs.). **Slow Cinema**. Edinburgh: University Press, 2015.

LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas. **Slow Cinema**. Edinburgh: University Press, 2015.

MERTENS, Roberto S. Kaklmeyer. Da pergunta por uma ética própria ao pensamento de Heidegger. In: **Atas da VII Semana de Filosofia: filosofias da existência e fenomenologia**. São João del-rei: UFSJ, 2005.

MESQUITA, Cláudia. A presença de uma ausência: A falta que me faz e Morro do Céu. In: **Revista Devires**, v. 7, n. 2, p. 150-161, jul/dez./ 2010.

NAGIB, Lúcia. Tempo, magnitude e mito do cinema moderno. In: DENNISON, Stephanie (org.). **World Cinema. As novas cartografias do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2013.

NAGIB, Lúcia. The politics of slowness and the traps of modernity. In: LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas (orgs.). **Slow Cinema**. Edinburgh: University Press, 2015.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

OLIVEIRA, Wanderley. O que é a fenomenologia? Um estudo do prefácio à fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. In: **Atas da VII Semana de Filosofia: filosofias da existência e fenomenologia**. São João del-rei: UFSJ, 2005.

ONGARO, Diego Barata Zanotti. **Geopoéticas do espaço e da mobilidade: performances de trânsito nos filmes de Clarissa Campolina**. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1986.

PESSANHA, José Américo Motta. **Os pré-socráticos -Vida e Obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra. Deleuze e as eras do cinema. In: **A Fábula Cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

_____. A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In: **A Fábula Cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

RAQUEL, Fernanda. Dormir, talvez sonhar: temporalidade, percepção e resistência. In: **Galaxia**, n. 32, p. 201-205, ago./2016.

REZENDE, Luiz Augusto Coimbra de. **Documentário e Virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária**. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SÁ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. In: **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2.

SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. **Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SIQUEIRA, Rodrigo. **Terra deu, terra come.** 2010. Disponível em: <<http://terradeuterracome.com.br>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

SOUZA, Alice Costa. **Imagens de memória/ esquecimento na contemporaneidade.** Belo Horizonte: UFMG, 2012.

SOUZA, José Cavalcante. Heráclito de Éfeso. B - Fragmentos. In: **Os pré-socráticos -Vida e Obra.** São Paulo: Nova Cultural, 2000.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial.** Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação.** São Paulo: Summus, 2004.

TUTTLE, Harry. **Slower or Contemplative?** (2010). Disponível em: <<http://unspokencinema.blogspot.pt/2010/03/slower-or-contemplative.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

WEISCHEDEL, Wilhelm. **A escada dos fundos da filosofia.** São Paulo: Angra, 1999.

ZEMAN, Marvin. A arte Zen de Yasujiro Ozu, o poeta sereno do cinema japonês. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano.** São Paulo: Marco Zero, 1990.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- A ALMA DO OSSO.** Cao Guimarães, 2004.
- ACÁCIO.** Marília Rocha, 2008.
- ACIDENTE.** Cao Guimarães; Pablo Lobato, 2005.
- A FALTA QUE ME FAZ.** Marília Rocha, 2009.
- ALEMANHA ANO ZERO.** Roberto Rossellini, 1948.
- ANDARILHO.** Cao Guimarães, 2006.
- A OPINIÃO PÚBLICA.** Arnaldo Jabor, 1967.
- ARUANDA.** Linduarte Noronha, 1960.
- A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA.** Irmãos Lumière, 1895.
- AS VILAS VOLANTES: O VERBO CONTRA O VENTO.** Alexandre Veras, 2005.
- CABRA MARCADO PARA MORRER.** Eduardo Coutinho, 1984.
- CIDADÃO KANE.** Orson Welles, 1941.
- CLIMATES.** Nuri Bilge Ceylan, 2006.
- CRISÂNTEMOS TARDIOS.** Kenji Mizoguchi, 1939.
- DISTANT.** Nuri Bilge Ceylan, 2002.
- DOUBLE TIDE.** Sharon Lockhart, 2009.
- ELEPHANT.** Gus Van Sant, 2003.
- ERA UMA VEZ EM TÓQUIO.** Yasujiro Ozu, 1953.
- ERVAS FLUTUANTES.** Yasujiro Ozu, 1959.
- FIVE DEDICATED TO OZU.** Abbas Kiarostami, 2003.
- FOG LINE.** Larry Gottheim, 1970.
- GIRIMUNHO.** Helvécio Marins Jr.; Clarissa Campolina, 2011.
- LADRÕES DE BICICLETA.** Vittorio de Sica, 1948.
- LA LIBERTAD.** Lisandro Alonso, 2001.
- LIVERPOOL.** Lisandro Alonso, 2008.

LOS MUERTOS. Lisandro Alonso, 2004.

LOUSIANA STORY. Flaherty, 1948.

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA. Júlio Bressane, 1969.

MISTÉRIOS DE LISBOA. Raúl Ruiz, 2010.

MOI, UM NOIR. Jean Rouch, 1958.

MORRO DO CÉU. Gustavo Spolidoro, 2009.

MOTHER AND SON. Alexander Sokurov, 1997.

NANOOK OF THE NORTH. Robert Flaherty, 1922.

OPINIÃO PÚBLICA. Arnaldo Jabor, 1967.

O ESTADO DAS COISAS. Wim Wenders, 1982.

OS HERDEIROS. Cacá Diegues, 1970.

OSSOS. Pedro Costa, 1997.

PAI E FILHA. Yasujiro Ozu, 1949.

SERRAS DA DESORDEM. Andrea Tonacci, 2006.

STILL LIFE. Jia Zhang-ke, 2006.

TASTE OF CHERRY. Abbas Kiarostami, 1997.

TERRA DEU, TERRA COME. Rodrigo Siqueira, 2010.

TERRA ESTRANGEIRA. Walter Salles; Daniela Thomas, 1995.

THE SECOND CIRCLE. Alexander Sokurov, 1990.

THE TURIN HORSE. Béla Tarr, 2011.

TIME AND TIDE. Peter Hutton, 2000.

TRECHO. Helvécio Marins Jr.; Clarissa Campolina, 2006.

UMA ENCRUZILHADA APRAZÍVEL. Ruy Vasconcelos, 2006.

VIRAMUNDO. Geraldo Sarno, 1965.

13 LAKES. James Benning, 2004.