

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

BARUCH BLUMBERG CARVALHO DE MATOS

O ESTILO CINEMATOGRAFICO EM RICHARD LINKLATER: O FAZER COMO
PROCESSO DE CRIAÇÃO

CURITIBA

2024

BARUCH BLUMBERG CARVALHO DE MATOS

O ESTILO CINEMATOGRAFICO EM RICHARD LINKLATER: O FAZER COMO
PROCESSO DE CRIAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCineAV), da Universidade Estadual do Paraná, Linha 2 Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Blumberg, Baruch

O estilo cinematográfico em Richard Linklater: o fazer como processo de criação / Baruch Blumberg. -- Curitiba-PR, 2024.

95 f.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Richard Linklater. 2. Trilogia do Antes. 3. Teoria de Cineastas. 4. Processo de Criação. 5. Estilo. I - Tulio Baggio, Prof. Dr. Eduardo (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

BARUCH BLUMBERG DE CARVALHO MATOS
“O ESTILO CINEMATOGRAFICO EM RICHARD LINKLATER: O FAZER COMO
PROCESSO DE CRIAÇÃO”.

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 22/07/2024.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Documento assinado digitalmente
 **EDUARDO TULIO BAGGIO**
Data: 05/08/2024 14:12:56-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio
(Presidente da Banca - PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **ALEXANDRE RAFAEL GARCIA**
Data: 05/08/2024 14:20:41-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Alexandre Rafael Garcia
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **SISSI VALENTE PEREIRA**
Data: 06/08/2024 10:02:24-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profª. Drª. Sissi Valente Pereira
(Membro Titular Externo – SABER Educação)

À minha mãe, Marlene.

AGRADECIMENTO

Primeiramente quero agradecer as pessoas sem as quais eu não teria se quer conseguido ir até Curitiba fazer o mestrado. Muito obrigada Celiene Lima, Jéssica Maria Araújo Luzileide Silva, Marlemborg, minha irmã, e Gute, meu pai, que deram além de tudo as condições materiais de estar em outro estado para conseguir alcançar esse momento.

Agradecer as Rolimãs, Maria, Luciana, Lu, Manoela e Renan, por me fazerem acreditar que eu podia sim correr atrás dessa oportunidade e por me mostrar que essa conquista também é coletiva.

À Lela, pelo amor e cuidado, e pelo estímulo a melhorar todos os dias. Esse mestrado também nos ajudou a superar esse medo bobo e finalmente liberarmos todo esse amor guardado.

Ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio, pela generosidade, sensibilidade e respeito durante esse projeto.

Aos membros da banca: Prof^a Dr^a. Sissi Valente Pereira e Prof^o Dr. Alexandre Rafael Garcia pela disponibilidade e generosidade na leitura e valiosas sugestões para o trabalho e minha escrita. Agradeço também aos professores membros do PPG-CINEAV pela dedicação e cuidado com os pesquisadores, principalmente da turma 2022.

Agradeço aos amigos que sempre estimularam, obrigada Diane, Alex, Pritty, Marcão, Taylane, Anthoni. E aos novos amigos que fiz nessa jornada pelo PPGCineAV, Júlia Cazarré, Junio Pereira e Mathias Lobo.

EPÍGRAFE

Somos nós o ponto focal de referência, pois ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos.

Fayga Ostrower

RESUMO

A presente pesquisa visa identificar como se dá o processo de criação do cineasta Richard Linklater na Trilogia do Antes (1995 – 2013), e como esse processo é característico do seu estilo como diretor de cinema, perpassando vários de seus filmes. A partir dos conceitos de Jacques Aumont sobre cineastas, e sobre o filme como obra teórica, me debruço sobre os aspectos que conectam a Trilogia do Antes e outros dos seus longas, aspectos que parecem ser muito caros ao realizador, como tempo diegético e tempo de realização, e como estes se unem a deambulação, espacialidade e mise-en-scène. Para fundamentar tais análises, busco nos autores Gilles Deleuze e Fábio Uchôa, suas contextualizações e propostas para deambulação no cinema, e como a imagem é construída para uma situação dispersa e as conexões são postas propositalmente de forma a parecerem fracas ou superficiais, de modo que a deambulação seja o elemento fixo, posto que Linklater parece usá-la como dispositivo em sua trilogia. No intuito de traçar o ponto de análise para o entendimento de espaço, me baseio nas ideias propostas por Maria Helena Braga e Vaz da Costa, para o espaço geográfico no cinema, apontando este como um dos responsáveis pela formação do imaginário coletivo que subjetiva a experiência fílmica. Outros dois importantes aspectos no processo de criação da Trilogia do Antes é a conexão entre Linklater e os atores que interpretam seus protagonistas, Ethan Hawke e Julie Delpy. O último aspecto é a maneira como o tempo de realização demonstra ser parte do seu processo de criação, muitas vezes como componente de criação narrativa e estética. Observando entrevistas concedidas pelo diretor e pelo elenco citado, busco entender essas duas facetas sob a perspectiva das ideias de Pedro Guimarães, Cecilia Almeida Salles e Fayga Ostrower. A partir dos aspectos citados, esta pesquisa realiza um exercício de teorização sobre o estilo de fazer cinema do diretor Richard Linklater e sobre o seu processo de criação.

Palavras-chave: Richard Linklater, Trilogia do Antes, Teoria de Cineastas, Processo de Criação, Estilo.

ABSTRACT

This research aims to identify how the creation process of the filmmaker Richard Linklater's takes place in the Before Trilogy (1995 - 2013), and how this process is characteristic of his style as a film director, permeating several of his other films. Using the concepts proposed by Jacques Aumont about filmmakers and film as theoretical work, I focus on the aspects that connect the Before Trilogy to other of Linklater's features, aspects which seem to be very dear to the director, such as diegetic time and time of execution (production time?), and how they relate to wandering, spatiality and mis-en-scène. To support such analyses, I look up to the authors Gilles Deleuze and Fábio Uchôa, their contextualization and proposals for wandering in cinema, and how the picture is composed to suggest a dispersed situation and the connections are purposely placed in a way to pretend weakness or shallowness, hence wandering becomes the persistent element, seeing that Linklater seems to use it as a device in his Trilogy. In order to outline the range of analysis for what we understand as space, I reach for the ideas proposed by Maria Helena Braga and Vaz da Costa, for geographic space in cinema, pointing it as one of those responsible for the formation of the collective imagination that subjectifies the filmic experience. There are two other important aspects in the process of creating the Before Trilogy. For one, there is the connection, relationship between Linklater and the actors portraying his protagonists, Ethan Hawke and Julie Delpy. And at last there is the way in which the production time proves to be part of his creation process, often as, itself, a component of narrative and aesthetic creation. Watching interviews given by the director and said casting, I seek to understand these two facets in the light of the ideas of Pedro Guimarães, Cecilia Almeida Salles and Fayga Ostrower. Based on the aspects mentioned, this research carries out a theorization exercise on Richard Linklater's style of filmmaking and his creation process.

Keywords: Richard Linklater, Before Trilogy, Filmmaker's Theory, Creation Process, Style.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Frames de filmes de Steven Soderbergh, Richard Linklater, Gus Van Sant e Paul Thomas Anderson	18
IMAGEM 2 - Referências de filmes da Chantal Akerman em filmes do Richard Linklater ..	20
IMAGEM 3 - Frames do filme <i>It's Impossible To Learn To Plow By Reading Books</i> (1988).	21
IMAGEM 4 – Frames do filme <i>Slacker</i> (1990)	23
IMAGEM 5 - Caminhando no filme <i>Slacker</i> (1990)	24
IMAGEM 6 - Frames do filme <i>SubUrbia</i> (1996)	27
IMAGEM 7 - Frames do filme <i>Waking Life</i> (2001)	29
IMAGEM 8 - Frames do filme <i>Amargo Reencontro</i> (2001)	30
IMAGEM 9 - Frames do filme <i>Boyhood</i> (2014)	33
IMAGEM 10 - Frames do filme <i>Boyhood</i> (2014)	34
IMAGEM 11 - Frames do filme <i>Boyhood</i> (2014)	35
IMAGEM 12 - Frames do filme <i>It's impossible to learn to plow by Reading books</i> (1988) .	39
IMAGEM 13 - Frames do filme <i>Slacker</i> (1990)	40
IMAGEM 14 - Frames do filme <i>Antes do Amanhecer</i> (1995)	41
IMAGEM 15 - Frames do filme <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004)	42
IMAGEM 16 - Frames do filme <i>Antes da Meia-Noite</i> (2013)	43
IMAGEM 17 - Frames do filme <i>Antes do Amanhecer</i> (1995)	44
IMAGEM 18 - Frames do filme <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004)	45
IMAGEM 19 - Frames do filme <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004)	46
IMAGEM 20 - Frames do filme <i>Antes da Meia-Noite</i> (2013)	46
IMAGEM 21 - Frames do filme <i>Antes do Amanhecer</i> (1995)	48
IMAGEM 22 - Frames do filme <i>Antes do Amanhecer</i> (1995)	50
IMAGEM 23 - Frames do filme <i>Antes do Amanhecer</i> (1995)	51
IMAGEM 24 - Frames do filme <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004)	53
IMAGEM 25 - Frames do filme <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004)	53
IMAGEM 26 - Frames do filme <i>Antes da Meia-Noite</i> (2013)	54
IMAGEM 27 - Frames do filme <i>Antes da Meia-Noite</i> (2013)	55
IMAGEM 28 - Frames dos filmes <i>Antes do Amanhecer</i> (1995), <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004) e <i>Antes da Meia-Noite</i> (2013)	58
IMAGEM 29 - Frames do filme <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004)	59

IMAGEM 30 - Frames do filme <i>Antes da Meia-Noite</i> (2013)	61
IMAGEM 31 - Frames dos filmes <i>Antes da Meia-Noite</i> (2013) e <i>Antes do Amanhecer</i> (1995)	62
IMAGEM 32 - Fotos de bastidores <i>Antes do Amanhecer</i> (1995)	67
IMAGEM 33 - Frames do filme <i>Waking Life</i> (2001)	68
IMAGEM 34 - Frames da entrevista no canal DP/30: <i>The Oral History Of Hollywood</i> (2013)	69
IMAGEM 35 - Frames dos filmes <i>Antes do Amanhecer</i> (1995), <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004) e <i>Antes da Meia-Noite</i> (2013)	70
IMAGEM 36 - Frames do filme <i>Antes do Amanhecer</i> (1995)	72
IMAGEM 37 - Frames do filme <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004)	73
IMAGEM 38 - Frames do filme <i>Antes da Meia-Noite</i> (2013)	75
IMAGEM 39 - Frames do filme <i>Jovens, Loucos e Rebeldes</i> (1993)	78
IMAGEM 40 - Frames do filme <i>SubUrbia</i> (1996)	79
IMAGEM 41 - Frames do filme <i>Jovens, Loucos e Mais Rebeldes</i> (2016)	80
IMAGEM 42 - Fotos de bastidores do processo de escrita do filme <i>Antes do Pôr-do-Sol</i> (2004)	81
IMAGEM 43 - Frames do filme <i>Boyhood</i> (2014)	85
IMAGEM 44 - Frames do filme <i>Dream is Destiny</i> (2016)	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. O CINEASTA E SEU CINEMA	15
1.1 LINKLATER E AUSTIN - O INÍCIO DE UM CINEMA	15
1.1.1 IT'S IMPOSSIBLE TO LEARN TO PLOW BY READING BOOKS, SLACKER E AUSTIN	17
1.2 LINKLATER, HOLLYWOOD E EXPERIMENTAÇÃO	26
1.2.1 ENTRE CAMINHOS	26
1.2.2 PISAR ONDE QUERO	27
1.3 LINKLATER E O FAZER COMO PROCESSO	32
1.3.1 BOYHOOD - O AMADURECIMENTO DE UM DIRETOR	32
2. TRILOGIA DO ANTES COMO ESTILO DE UM CINEASTA	37
2.1 A DEAMBULAÇÃO COMO DISPOSITIVO OU O DISPOSITIVO DEAMBULAÇÃO	37
2.1.1 A TRILOGIA DO ANTES NO DISPOSITIVO DEAMBULAÇÃO	40
2.2 O ESPAÇO DA DEAMBULAÇÃO NA TRILOGIA DO ANTES	47
2.3 O TEMPO DA DEAMBULAÇÃO NA TRILOGIA DO ANTES	55
3. CINEASTAS: ATORALIDADE E PROCESSO DE CRIAÇÃO EM RICHARD LINKLATER	63
3.1 ATORALIDADE E COCRIAÇÃO NA TRILOGIA DO ANTES	64
3.2 - O TEMPO DE REALIZAÇÃO COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	76
3.2.1 JOVENS, LOUCOS E REBELDES, SUBURBIA E JOVENS, LOUCOS E MAIS REBELDES!!	77
3.2.2 TRILOGIA DO ANTES	80
3.2.3 BOYHOOD	83
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
5. REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce de um local de afeto, da experiência de assistir a filmes e desejar fazer cinema, mas também do interesse estético no cinema que me toca, que me faz querer realizar um tipo específico de película, de produzir e viver do fazer cinematográfico.

Aqui, me debruço sobre o processo de criação do cineasta Richard Linklater, escritor, roteirista e diretor estadunidense, nascido em Houston, Texas, no ano de 1960. O diretor, que já dirigiu mais de 20 longas-metragens em cerca de 30 anos de carreira, tem um percurso de realização marcado pela origem no cinema independente dos Estados Unidos, passando por vezes na produção de estúdio de Hollywood, mas sempre voltando para suas origens na cidade de Austin, Texas.

Como objetivo geral deste trabalho, proponho compreender o processo de criação do cineasta com foco na Trilogia do Antes (1995 - 2013)¹, para então delinear o estilo/programa que caracteriza Linklater como cineasta no cinema contemporâneo. Para isso, tentando entender quais características fundamentam o seu fazer cinematográfico, traço um caminho dividido em três partes, que se tornaram os capítulos desta dissertação.

De partida, é importante salientar que para o andamento da pesquisa e escrita desse trabalho a abordagem da Teoria de Cineastas se faz fundamental para o caminhar pelos vários materiais de pesquisa. A Teoria de Cineastas permite uma proximidade entre o pesquisador/espectador e o cineasta, seu processo de criação e seus atos teóricos. Esta metodologia está baseada em aspectos que Jacques Aumont (2004) levanta como sendo importantes para pensar a teoria do realizador que, de forma geral, está impressa em seus filmes, entrevistas e escritos sobre o cinema.

De acordo com Aumont (2004), cineasta é uma pessoa que não pode evitar a consciência de sua arte e a finalidade dessa arte, e, com isso, o pensamento. Desse modo, André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria (2015) acreditam que todo cineasta tem suas ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras, em uma trajetória que pode ser investigada em busca da compreensão teórica sobre tais ideias e conceitos.

Com isso em mente, o primeiro capítulo, intitulado “O Cineasta e seu Cinema”, é recortado em três partes, traçando um panorama do cineasta e seus filmes durante o percurso que circunda a Trilogia do Antes. Para isso, como forma de pensar seu início e como o

¹ Consiste em três filmes dirigidos pelo estadunidense Richard Linklater e estrelados por Ethan Hawke e Julie Delpy. *Before Sunrise* (1995) *Before Sunset* (2004) e *Before Midnight* (2013).

ambiente o influenciou, trago os estudos culturais como base, principalmente com Rob Stone (2013) e Douglas Kellner (2001), que estudam o momento histórico em que Linklater e seus contemporâneos produziam nos EUA dos anos 1980.

Concomitantemente proponho a discussão sobre ato criador, autoria e estilo, e onde, pelo menos na minha análise, esses conceitos se fazem perceptíveis no seu fazer cinematográfico. Para isso, trago Deleuze (1999) no intuito de pensar o Ato de Criação no cinema e como percebo isso no diretor. Trago ainda Foucault (1969) e a ideia de função autoral para debater como esses conceitos podem ser usados em relação aos cineastas. Ainda me utilizo de David Bordwell e Kristin Thompson (2013) para propor uma visão sobre o estilo de cinema produzido por Linklater, que não está dissociado de seu histórico de vida, sua filmografia e seu processo de criação.

No segundo capítulo, adentro no objeto de análise em si, a Trilogia do Antes, composta pelos longas-metragens: *Antes do Amanhecer* (1995), *Antes do Pôr-do-Sol* (2004) e *Antes da Meia-Noite* (2013). Intitulado “Trilogia do Antes como Estilo de um Cineasta”, neste capítulo, proponho a divisão de três aspectos que julgo fundamentais dentro da trilogia: a deambulação, o espaço e o tempo. Para mim os três são dispositivos estéticos/narrativos utilizados, e mais ainda, estabelecidos como vitais para a produção dos filmes.

Para basilar a discussão sobre dispositivo, trago Deleuze (1989) e Agamben (2005), na busca por apresentar suas definições para dispositivo e recortar a que mais se encaixa com as características que me coloco a observar dentro da trilogia. Para discussão da deambulação unida ao dispositivo, me utilizo das questões observadas por Fábio Raddi Uchôa (2013), Gilles Deleuze (1983) e Giorgio Agamben (2005) a fim de entender e elaborar os aspectos da deambulação como dispositivo estético dentro da produção da trilogia. Como segunda parte do capítulo, trago o espaço como dispositivo estético para a trilogia, na criação de sentido e conexão das personagens. Utilizo-me de Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2013) para a fundamentação do espaço no cinema contemporâneo. Encerrando o capítulo, proponho um debate sobre o tempo como dispositivo na *Trilogia do Antes*, seja diegético, atrelado ao universo do filme, não diegético, conectado ao processo de criação, ou, no que é mais caro para essa pesquisa, o tempo de realização como processo de criação do diretor. Me uno a John Dewey (2010) e Fayga Ostrower (2011) para traçar esses caminhos.

No último capítulo, o objetivo é discutir o tempo como processo de criação de Richard Linklater, e como sua relação com os atores nas produções fundamentam o processo de realização dos filmes do cineasta. Aqui, junto com a abordagem da Teoria de Cineastas, me uno a Fayga Ostrower (2011), Cecilia Almeida Salles (2020) e Pedro Guimarães (2009,

2019), buscando entender as relações de tempo de realização para criação e os atores, a exemplo de Ethan Hawke e Julie Delpy, como atores/cineastas dentro da filmografia do diretor.

Ainda no terceiro capítulo busco traçar como o tempo de realização se faz uma importante parte do processo de criação em Richard Linklater, e como esse tempo molda seus filmes. Para isso analiso três recortes de filmes: 1) *Jovens, Loucos e Rebeldes* (1993), *SubUrbia* (1996) e *Jovens, Loucos e Mais Rebeldes* (2016); 2) *Antes do Amanhecer* (1995), *Antes do Pôr-do-Sol* e *Antes da Meia-Noite* (2013) e 3) *Boyhood* (2014).

Espero que o percurso nos deixe conectados com a busca por entender como uma das Trilogias mais aclamadas do cinema mundial se formatou, como ela é um importante alicerce para o modo de produzir cinema, e como se configura enquanto concepção de estilo de seu diretor, Richard Linklater.

1 – O CINEASTA E SEU CINEMA

1.1 - LINKLATER E AUSTIN - O INÍCIO DE UM CINEMA

Richard Linklater é um escritor, roteirista e diretor estadunidense, nascido em julho de 1960, em Houston, Texas. Em 1984, mudou-se para Austin, que fica no mesmo estado, e começou a estudar cinema na Austin Community College, tendo produzido e dirigido alguns curtas, como *Woodshock* (1985), até o final dos anos de 1980.

Linklater escreveu e dirigiu seu primeiro longa-metragem em 1988, intitulado *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* (É impossível aprender a arar lendo livros, em tradução livre), no qual já expõe algumas das características que acompanharão seus filmes durante sua carreira, tais como: desenvolvimento de personagens que estão intrinsecamente ligados aos seus lugares; cenas com tempo conectados às personagens, independentes da ação que realizam, muitas vezes sem pressa para acontecer; cultura suburbana e passagem do tempo com conexão ao tempo de realização dos filmes.

Duas questões se fazem importantes de salientar sobre *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*, hoje incluído como primeiro longa do diretor em diversas bases de dados oficiais sobre sua filmografia. Primeira: Só recentemente recebeu essa designação, com o lançamento do filme como parte dos extras das versões em DVD e Bluray de *Slacker* (1990), esse sim, desde seu lançamento, reconhecido como primeiro longa do diretor. A segunda questão é que o filme se caracteriza quase como um filme-exercício, no qual Linklater dava os passos para testar elementos característicos de seu cinema, a partir do uso de planos, movimentos e narratividade inspirados por filmes de diretores que admira, a exemplo de Chantal Akerman, Éric Rohmer e Martin Scorsese.

Em 1990, Linklater lança *Slacker*², que parece, junto com *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*, ser um preparo para a proposta que iniciará com *Antes do Amanhecer* (1995). *Slacker*, mistura de ficção e documentário, acompanha um dia na cidade de Austin, na perspectiva do cotidiano de pessoas “comuns”, vivendo a cidade e o tempo que ela tem, característica que se assemelha a *Antes do Amanhecer*.

Esse contexto marca uma das características do fazer cinematográfico do diretor, seu profundo interesse pelo tempo e como as personagens se conectam ou desconectam. É o que Rob Stone (2013) chama de *Walk, don't run* (Caminhe, não corra):

² A palavra “slacker”, tradicionalmente, designa o indivíduo que foge aos deveres, ao trabalho e à prestação de serviço militar. Atualmente, porém, justamente por efeito do filme, designa o representante da chamada geração X. (NDT). (KELLNER, 2001).

Os personagens de Linklater geralmente habitam estruturas de tempo únicas, onde suas experiências do aqui e agora lutam para corresponder à nostalgia pelo que já se foi. Esses tempo-frames podem ser de uma noite ou um dia, ou mesmo a duração dos próprios filmes em que revoluções pessoais moldam seus mundos de acordo com o tempo disponível. Neles, os personagens existem em um estado suspenso de contemplação e possibilidades, movendo-se provisoriamente, se é que o fazem, e sempre em seus próprios termos, caminhando, não correndo, de um estado de desconexão com o mundo para um estado de familiaridade com pessoas que pensam da mesma forma e enfrentam riscos semelhantes. (STONE, 2013, p. 12). (tradução livre)

E aqui, não se aplicam só riscos físicos, como em um filme de suspense ou ação, mas os riscos a que eles se assemelham também são de suas particularidades e unicidades, do que os estabelece enquanto seres pensantes e transformadores das realidades sociais, políticas e, mais importante, culturais. Através do encontro com as personagens é que Linklater nos faz adentrar pela tela do cinema, em imagem, som (músicas e o som dos lugares), falas (idiomas, sotaques). Minha busca perpassa por entender o contexto em que ele é moldado e como constrói sua proposta de fazer cinema.

Como salientado na introdução, o que me traz aqui também é a relação afetiva com as obras do cineasta, uma proximidade necessária para mim como pesquisador/espectador. A abordagem da Teoria de Cineastas permite com que eu me aproxime do cineasta, do seu processo de criação e do seu programa. Baseada em aspectos Jacques Aumont (2004) levanta como importantes para teorizar o realizador usando seus filmes, entrevistas e escritos. Lembrando que, como salienta Aumont (2004), cineasta é uma pessoa que não pode evitar a consciência de sua arte e a finalidade dessa arte. Além do que Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria (2015) salientam, todo cineasta tem suas ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras.

Segundo Aumont (2004), existem três critérios para se pensar a teoria dos cineastas: “a coerência, a novidade, a aplicabilidade ou pertinência” (AUMONT, 2004, p.10). Esses aspectos servem para traçar parâmetros específicos ligados à cinematografia de cineastas e seu pensamento, evitando alguns conflitos que ele observa em teorias anteriores que, por se misturarem com outras áreas do conhecimento, se perdem do âmbito do cinema. Com isso, partindo do proposto por Aumont, é possível observar que *Slacker* é a peça inicial de um ato teórico, de um estilo de Linklater como cineasta.

Além dos três critérios propostos por Aumont (2004), conseguimos perceber que também existe, dentro das características empregadas pelos cineastas, um outro critério, o que Manuela Penafria, Ana Santos e Thiago Piccinini (2015) chamam de “evidência”, onde “deve

ficar claro ao espectador que o cineasta apresenta uma escolha de recursos cinematográficos, ou seja, não apresenta indecisões nessas escolhas, nem esses recursos são usados como um fim em si mesmos.” (PENAFRIA, SANTOS E PICCININI, 2015, p. 333).

1.1.1 - IT'S IMPOSSIBLE TO LEARN TO PLOW BY READING BOOKS, SLACKER E AUSTIN

No final dos anos 1960, o domínio cinematográfico de Hollywood sai de uma crise profunda causada pela debilitação narrativa, a infantilização da audiência e o lançamento por saturação dos *blockbusters*, que ganham essa nomenclatura a partir do meio da década de 1970 (MASCARELLO, 2006). A partir de 1975, ocorre uma reconfiguração tanto estética, quanto mercadológica dos *blockbusters*, resultado, principalmente, das fusões dos grandes estúdios com os conglomerados de mídia e de entretenimento.

O resultado dessas fusões acabou por gerar um cinema composto, em sua maior parte, por imagens velozes e frenéticas da vida moderna e capitalista. Ao observar os Estados Unidos da América (EUA), onde a indústria cinematográfica encontra sua plenitude, o cinema pautado em explosões, violência gratuita, guerra, sexualização, entre outros aspectos, ganha maior força a partir da década de 1980, com o fortalecimento da Televisão e, principalmente, da TV por assinatura.

Nesse contexto, emergem diversos cineastas que são fruto desse processo de imagens aceleradas e inovação tecnológica. É nessa conjunção que também surgem cineastas da mesma geração de Linklater, como Michael Bay³, Quentin Tarantino⁴ e Cameron Crowe⁵, cada um à sua maneira. Também é nesse contexto que Séries de TV como Sitcoms e Reality Shows ganham um apelo televisivo para o grande público, com a busca por histórias mais rápidas e resoluções mais diretas. É o que Justin Wyatt (1994) estabelece como estética do filme *high concept*, que tem três atributos característicos – superficialidade, modularidade e espetacularização.

Em contraste a essa estética do frenesi, alguns realizadores do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, a exemplo de Steven Soderbergh, Gus Van Sant, Paul Thomas Anderson, e o próprio Richard Linklater, se propõem a desenvolver outras características em suas obras, trazendo a complexidade e contradições da vida adulta e incertezas da juventude

³ Diretor e Produtor estadunidense, realizador de filmes de ação com grandes orçamentos, como a série de filmes Os Bad Boys e Transformers.

⁴ Diretor e Roteirista estadunidense, realizador dos filmes Pulp Fiction: Tempo de Violência, Kill Bill, Era uma vez em Hollywood, entre outros.

⁵ Diretor e Roteirista estadunidense, realizador dos filmes Jerry Maguire: A Grande Virada, Quase Famosos e Vanilla Sky.

como elementos importantes a serem discutidos naquele momento em filmes como *Sexo, Mentiras e Videotape* (1989), dirigido por Steven Soderbergh; *Slacker* (1990), dirigido por Linklater; *Garotos de Programa* (1991), dirigido por Gus Van Sant; e *Cigarettes & Coffee* (1993), dirigido por Paul Thomas Anderson.

Imagem 1 – Frames de filmes de Steven Soderbergh, Richard Linklater, Gus Van Sant e Paul Thomas Anderson



Sexo, Mentiras e Videotape (1989)



Slacker (1990)



Garotos de Programa (1991)



Cigarettes & Coffee (1993)

Fonte: Compilação autor

Faz-se importante observar, como bem salienta Douglas Kellner (2011), a era Reagan (1981 – 1989) – período em que Richard Linklater se muda para Austin e começa a realizar seus primeiros curtas, e também realiza seus primeiros longas, *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* e *Slacker* – foi marcada pela agressiva expansão militar estadunidense pelo terceiro mundo, a “periferia do mundo”, e esse modus operandi é negado pela contracultura estadunidense, e, conseqüentemente, pelo cinema independente do país. Época também em que o cinema Hollywoodiano, hegemônico, trabalhava com representações em seus filmes que legitimavam tal ideologia, com filmes como *Top Gun – Ases Indomáveis* (Tony Scott, 1986).

Kellner (2001) também salienta que:

os anos de 1980 constituíram um período sem precedentes de conflitos de classes, com movimentação maciça da riqueza dos setores de classe média e classe

trabalhadora para as classes altas, bem como um período de medo do desemprego, de descer na escala social e de crise para as classes trabalhadoras” (KELLNER, 2001, p. 164-165).

Linklater conta, no documentário *Richard Linklater - Dream is Destiny* (2016) dirigido por Karen Bernstein e Louis Black, que depois de trabalhar alguns anos em plataformas petrolíferas no golfo do México e guardar dinheiro, decide mudar-se para Austin a fim de começar a fazer filmes. Nesse processo, ele conhece um importante companheiro da sua produção cinematográfica, o diretor de fotografia Lee Daniel. Além de *Slacker*, Daniel foi o diretor de fotografia de vários longas dirigidos por Richard Linklater, entre eles *Antes do Amanhecer* (1995), *Antes do Pôr do Sol* (2004), *Nação Fast Food: Uma Rede de Corrupção* (2006) e *Boyhood: Da Infância à Juventude* (2014).

Com Daniel, fundou, em 1985, a conhecida Austin Film Society⁶, espaço para formação cinematográfica, através de cineclubismo, formação técnica e estética. Com o passar dos anos, o espaço adquiriu fundamental importância para o desenvolvimento do cenário cinematográfico da cidade de Austin. Por lá passaram produções do cinema independente estadunidense, mas também longas-metragens clássicos do cinema mundial, que são influência para a produção do cinema de Linklater, como salienta David Johnson (2012).

De certa forma, a realização do primeiro longa-metragem de Linklater, *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*, é uma mostra de como a inquietação sobre o fazer, principalmente cinematográfico, e as influências de outros cineastas, como Chantal Akerman e Éric Rohmer, são importantes para o diretor desde sempre. Munido de uma câmera Super8 e um pequeno gravador de som, ele viaja de Austin, no Texas, para encontrar um amigo que mora em Missoula, estado de Montana, a quase 3 mil quilômetros de distância.

Aqui surge uma questão conceitual para se discutir em Linklater. Aproximando-o das ideias de Gilles Deleuze em *O Ato de Criação*, parece que o estilo ainda em desenvolvimento do diretor se alinha a uma das principais afirmações do filósofo, de que “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.” (DELEUZE, 1999, p. 3).

Em *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* as necessidades de Linklater passam por entender o que o afeta nesse mundo, obviamente no final dos anos 1980, e como isso molda sua vida, mas também o cinema que deseja fazer. No filme, além de aspectos que o acompanharam por quase toda sua produção, como os encontros e relações humanas, o

⁶ Fundada em 1985 tem como missão em seu site, capacitar a comunidade da cidade para fazer, assistir e amar filmes e mídias criativas. Responsável por pela diversos cineastas e suas respectivas, como também realizadores e realizadoras contemporâneas.

transitório e o deslocamento, o diretor pensa sobre si mesmo, sobre fazer arte (aqui leia-se cinema), colocando-se em movimento, fazendo, como o próprio nome do filme sugere.

O filme parece ser a busca de Linklater de se encontrar como cineasta, trazendo como referência quem o toca mais profundamente naquele momento, quem lhe parece estar mais experimentando e criando cinematograficamente. Embora em entrevista dada para o livro “The Film That Changed My Life: 30 Directors on Their Epiphanies in the Dark” de Robert K. Elder (2011), o diretor tenha colocado *Touro Indomável* (1980), de Martin Scorsese, como o filme que mudou sua vida na busca por se tornar um cineasta. Scorsese é outro cineasta que se observa ter influenciado diretamente a realização do *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*.

Nesse seu primeiro longa, que parece ser um filme-exercício, Linklater se utiliza em vários momentos da reconstrução quase que idêntica de planos de filmes da cineasta Chantal Akerman. Como quando ele cozinha, com enquadramento e ações semelhantes ao curta-metragem *Saute Ma Ville* (1968), ou durante a viagem de trem, com planos e encenação parecidas ao *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), e momentos de solitude representados semelhantemente a *Je Tu Il Elle* (1974).

Imagem 2 – Referências de filmes da Chantal Akerman em filmes do Richard Linklater



Saute Ma Ville (1968)



It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books (1988)



Les Rendez-vous d'Anna (1978)



It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books (1988)



Je Tu Il Elle (1974)



It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books (1988)

Fonte: Compilação do autor

Estamos sempre acompanhando o protagonista, interpretado pelo próprio Richard Linklater, que se assemelha, para mim, ao que Deleuze chama de blocos de movimento/duração, porque, como aponta Deleuze em *O Ato de Criação*, não é uma questão de contar ou não uma história, mas sim o uso desses blocos como forma para contar essas histórias, ou não contá-las.

O filme é recortado no primeiro momento do diretor ainda em Austin, fazendo suas atividades diárias e pensando sobre encontrar o amigo em outro estado. Num segundo momento, em trânsito, a bordo de um trem indo até Missoula, pensando muitas vezes ao contemplar através da janela, como num convite a fazermos o mesmo. Num terceiro momento, estamos com ele e os encontros na cidade de seu amigo, e no quarto, voltando para casa, mas passando por São Francisco, na Califórnia, cidade conhecida por ser um lugar para artistas.

Imagem 3 – Frames do filme "It's Impossible To Learn To Plow By Reading Books" (1988)





Fonte: Compilação do autor

Por mais que acompanhemos o personagem em sua viagem com falas entre ele e alguns dos outros personagens, não acompanhamos realmente uma história, por assim dizer, uma narrativa clássica, como é mais comum ainda em filmes estadunidenses. Estamos sempre a acompanhar esses blocos de movimento/duração – som e imagem – onde o diretor demonstra estar em busca de um estilo, do seu estilo de fazer cinema, mesmo que influenciado pelo que outros e outras cineastas já fizeram.

Em paralelo ao seu processo de se tornar cineasta, Linklater nunca deixa de ser um apaixonado por ver filmes, como podemos perceber acompanhando as ações da Austin Film Society, coordenada pelo diretor. E é sempre a imagem e som que compõem com mais força o prazer com o filme. Por mais que o espectador possa ser envolvido pelo enredo e gênero, assunto ou implicação temática, a textura da experiência fílmica depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha. (BORDWELL, 2013, P. 21).

É em busca dessa textura, no caso, de sua própria textura, que parece que *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* forja uma busca por se entender o fazedor do seu cinema, mesclando com o que acredita e gosta de outras realizações, mas também o que faz sentido com sua experiência de mundo. Porque, assim como afirma Bordwell, “por menos que os espectadores tenham consciência, o estilo está atuando em todos os momentos para moldar sua experiência” (BORDWELL, 2013, P. 22). E, com certeza, esse estilo é moldado pela experiência do cineasta.

Após realizar *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*, Linklater entra no planejamento de realização do que viria a ser, oficialmente, seu primeiro longa. Em *Slacker*, é possível observar como Linklater utiliza, com propriedade, técnicas e ferramentas da linguagem cinematográfica para construir um filme experimental e muito pessoal sobre as

pessoas e sua cidade, Austin, no Texas. É possível perceber que Linklater entende a técnica e sabe que ela serve à arte que anseia criar, bem como ao discurso e mundo que deseja defender. Um cinema que trabalha com momentos, onde o tempo, a conexão entre as personagens e a tecnologia servem ao mesmo propósito: construir um mundo inspirado no real, mas que é também uma fantasia da realidade. Em *Slacker*, esse é o caminho que seguimos.

O filme começa com o diretor como personagem pegando um táxi na rodoviária. A personagem interpretada pelo diretor chega de ônibus em Austin - Texas, vindo de outra viagem, se conectando ao personagem também interpretado por Linklater em *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*. Traz o cineasta sempre em trânsito, assim como o personagem, sempre em busca de algo, de pensar, conhecer, quem sabe até de possíveis realidades paralelas.

Já fora da rodoviária, no táxi, ele conta ao motorista um estranho sonho que teve no ônibus, uma mistura de filosofia juvenil e pensamentos quase metafísicos, que nos introduz à proposta do que será o filme. Em um misto de nos contar exatamente o que já vimos até ali, ele propõe outra possibilidade: o que teria acontecido se, ao invés de pegar o táxi, tivesse ido a pé, se tivesse pegado outro carro, ou ônibus, isso resultaria em outras possibilidades de conexões, dando em outros resultados?

Imagem 4 – Frames do filme "Slacker" (1990)



Fonte: Compilação do autor

Nessa incerteza e imprevisibilidade da vida vamos acompanhando a deambulação das personagens por aquela cidade, se encontrando ou se desencontrando, conversando sobre teorias da conspiração, políticas, mudanças culturais, realidade social, entre vários temas. Aos poucos, vamos percebendo que aquela é a juventude estadunidense numa cidade periférica

dos EUA tentando se encontrar de uma forma diferente do que a imposta pela era Reagan, mas influenciada por toda a informação gerada por esse momento histórico daquele país.

Sobre isso Kellner (2001) salienta:

Slacker é, provavelmente, a dissecação cinematográfica quintessencial das angústias da geração pós-1960, composta por jovens insatisfeitos de vinte e poucos anos, bombardeados pela cultura da mídia e alijados da hegemonia conservadora da classe média “certinha”. (KELLNER, 2001, p. 184).

Linklater constrói em seu filme esse recorte do mundo, através do transitório, trazido pela deambulação das várias personagens do filme. Aqui, nada é fixo, está tudo em movimento, mudando, e nessa mudança os encontros nos fazem conhecer as certezas e incertezas dessa geração que usa a própria mídia para construir seus discursos e para legitimá-los. Como o jovem que critica como a mídia, aqui com foco mais nas mídias audiovisuais como TV e Rádio, mas também como a mídia como sistema faz a lavagem cerebral e de alguma forma dá suporte ao governo, mas esse mesmo jovem que critica, se informa através de grupos de mídia hegemônicos para autenticar sua fala.

Imagem 5 – Caminhando em "Slacker" (1990)



Fonte: Compilação do autor

Com o passar do filme, entendemos, com as entradas e saídas de cena das personagens e dos recortes de momentos das vidas dessas pessoas, que estamos acompanhando o funcionamento de um tipo de comunidade que se conecta quase que por acidente, mas mesmo assim percebida como grupo que sofre as influências da mídia e do capital, se formatando, como sugere Kellner, numa comunidade Slacker.

Além de ser reconhecido como marco para a produção independente do cinema estadunidense no início dos anos de 1990, e influenciar outros importantes cineastas

independentes que surgiram, como Kevin Smith e Jason Reitman⁷, *Slacker* também marca o “nascimento” de um cineasta com estilo e visão de mundos próprios que, com o passar dos anos, desenvolveu filmes com personagens complexos que controlam suas vidas, têm subjetividades profundas e nunca se conformam em se submeter à estrutura de dominação.

É provavelmente aqui, ao começarmos a pensar Richard Linklater como um autor no cinema, que percebemos o que Michel Foucault assinala em sua conferência “O que é um autor” (1969). Em seu texto, Foucault afirma que autor não é um elemento anterior à obra, pois ele surge na trama dos discursos, como elemento funcional. Pensando assim, podemos dizer, a partir do pontuado por Foucault, que autor e obra são parte de um mesmo discurso, não sendo um anterior ao outro.

O autor Linklater não é anterior às suas obras. Ele está misturado aos seus filmes, e seus filmes são misturados a ele. É nos filmes que Linklater encontra o autor e é nesse processo de criar a sua experiência artística e de vida que a obra passa a existir junto com o autor Richard Linklater. Isso se alinha ao que Foucault traz em “A ordem do discurso”. Ele entende o autor “como o princípio de agrupamento dos discursos, como unidade de suas significações, como foco de coerência” (FOUCAULT, 1971/1996, p. 26).

Passados 30 anos do lançamento de *Slacker*, e já estando consolidada a influência que o filme e Linklater exerceram na geração seguinte de cineastas independentes dos EUA, se observa que o nome do diretor “não diz, imperativamente, qual é o caminho que deve ser tomado, mas nomeia aqueles que seriam equivocados se escolhidos” (ALMEIDA, 2008, p. 226). Linklater se tornou um sinônimo de que é possível trabalhar em Hollywood e se manter fiel ao seu modo de trabalhar e às convicções de mundo que tem.

Ao final da dissertação, espero ser possível perceber, pelos filmes escolhidos e por seus processos de criação, como a produção fílmica de Linklater é cotejada pelas quatro operações sugeridas por Foucault em “O que é um autor” (1969): “nível constante de valor”, “coerência conceitual”, “unidade estilística” e “momento histórico”.

Essa distância de tempo traçada em sua filmografia nos coloca no que acredito ser o cerne da proposta de cinema de Linklater, ou seja, o tempo que se passa constrói a vida, o tempo diegético, obviamente, mas também o não-diegético, que está encaixado no tempo de realização, onde o que não vemos no filme também estabelece a sua diegese. E aí, são os momentos que fazem com que esses pontos se conectem e que tenham sentido no todo. Os

⁷ Tanto Kevin Smith quanto Jason Reitman salientam a importância de terem assistido *Slacker* em suas falas no documentário *Dream is Destiny* (2016)

anos que separam os filmes nos dão um aspecto de mudança da vida, uma representação do que pode ser a vida, naquela realidade proposta.

1.2 - LINKLATER, HOLLYWOOD E EXPERIMENTAÇÃO

1.2.1 - ENTRE CAMINHOS

No período entre o lançamento de *Antes do Amanhecer* (1995), primeiro filme da Trilogia do Antes, e *Antes da meia-noite* (2013), último filme da trilogia, Linklater acabou se tornando um diretor requisitado em Hollywood para realização de alguns filmes de estúdio. Entre 1995 e 2013, dirigiu *SubUrbia* (1996), *Newton Boys: Irmãos Fora-da-Lei* (1998), *Escola de Rock* (2003), *Sujou... Chegaram os Bears* (2005), *Nação Fast Food: Uma Rede de Corrupção* (2006), *O Homem Duplo* (2006), *Eu e Orson Welles* (2008) e *Bernie: Quase um Anjo* (2011), filmes bem acolhidos hoje pela crítica, mas vistos como fracassos de bilheteria, com exceção de *Escola de Rock*.

Nesse período, dois filmes fora do sistema de estúdios se destacam na filmografia do diretor, são eles: *Waking Life* (2001) e *Amargo Reencontro* (2001), ambos gravados em formato MiniDV e lançados no mesmo ano. Mas, antes de me aprofundar nos dois filmes, é importante perceber questões sobre o caminho do diretor até chegar a 2001, ano de lançamento de *Waking Life* e *Amargo Reencontro*.

Já no ano seguinte ao lançamento de *Antes do Amanhecer*, o diretor lança *SubUrbia*, filme que acompanha um grupo de adolescentes suburbanos tentando se apoiar em uma sociedade estadunidense que não se importa com suas faltas de perspectiva e nas dificuldades vividas durante a transição da adolescência para a vida adulta.

SubUrbia, talvez visto como uma antítese de *Jovens Loucos e Rebeldes* (1993), por expor uma visão mais pessimista desse fim da adolescência e início da vida adulta, me parece mais uma decisão de contar outro contexto dentro daquela cidade do Texas. A diferença de tempo diegético no filme *Jovens loucos e Rebeldes* nos anos 1970 e em *SubUrbia*, nos anos 1990, já nos mostra também como os jovens se relacionam de formas distintas com essas mudanças: faculdade, emprego, família, amizade, etc.

Imagem 6 – Frames do filme "SubUrbia" (1996)



Fonte: Compilação do autor

Há um elemento importante do modo de fazer cinema de Linklater em *SubUrbia*, que o diretor começou em *Slacker*, e trouxe nos dois filmes posteriores: a transitoriedade da juventude. Em *SubUrbia* as personagens ainda estão em formação, entendendo as opções, ou a ausência delas. Parece-me, inclusive, um momento em que o diretor está pensando sobre si mesmo e o seu fazer cinematográfico, se vai ficar por ali em sua localidade, no que lhe é familiar, afetivo e seguro, mas que talvez não lhe dê muitas oportunidades, ou se vai em busca de aventurar-se, arriscar-se, tendo que lidar com as faltas de conexões, ausências e julgamentos.

Acaba que o filme seguinte do diretor é um misto de familiaridade e risco, *Newton Boys: Irmãos Fora-da-Lei*. O longa-metragem é a volta de Linklater ao sistema de estúdio, contando uma história na qual sempre teve interesse, mas sob a supervisão e necessidades que os estúdios hollywoodianos exigem. O filme retrata a história de 4 irmãos assaltantes nos anos 1920, nos Estados Unidos, e, embora tenha recebido indicações a vários prêmios, foi um fracasso de bilheteria, o que deixou Linklater afastado de Hollywood por 5 anos. E é aqui, nesse contexto, que o diretor produz as obras que abordo preferencialmente.

1.2.2 - PISAR ONDE QUERO

Após ter outra experiência frustrante no sistema de estúdio, com *Newton Boys: Irmãos Fora-da-Lei*, Linklater volta para Austin e decide focar em projetos parados e que se conectam ao seu modo de ver e fazer cinema. Com o avanço das câmeras digitais em formato MiniDV, o diretor parece ver uma oportunidade de produzir de forma reduzida e mais íntima, sobre temas que lhe são mais caros.

É aqui, entre os anos de 1999 e 2001, que os dois filmes são produzidos, *Waking Life* e *Amargo Reencontro*, ambos gravados em MiniDV e lançados no ano de 2001. As duas produções são distintas entre si, mas se conectam com elementos importantes do estilo do

cinasta. A conversação⁸, que é bem característica dos filmes do diretor, mas que não será abordada nesse texto, e também a deambulação e o tempo, esses, sim, elementos que abordarei ao longo da dissertação.

Como observação, percebo que nesse momento, entre 1999 e 2001, o diretor aparenta buscar se desprender das amarras que o estúdio provocava nos filmes que realizava. Como citado no parágrafo anterior, Linklater volta a colocar em evidência elementos do seu fazer cinematográfico, que são constantes em diversos de seus filmes, nos ajudando a perceber as conexões entre essas duas produções em particular com alguns dos filmes que perpassam por esse texto como referência para análise de seu fazer cinematográfico.

Aqui se faz importante uma retomada para começarmos a traçar parâmetros sobre seu estilo como cineasta e esses dois filmes. Primeiro, a “coerência” proposta por Aumont (AUMONT, 2004, p.10), em que observamos um diálogo, uma conexão, desses dois filmes com outros filmes do diretor, seja em tema, estética ou possíveis atos teóricos. Segundo, a “evidência” proposta por Penafria, Silva e Piccinini em que “deve ficar claro ao espectador que o cineasta apresenta uma escolha de recursos cinematográficos” (PENAFRIA, 2015, p. 333).

Nos dois filmes podemos perceber caminhos escolhidos como recurso cinematográfico. Em *Waking Life* as escolhas prévias para realização, como filmá-lo em MiniDV e depois usar a técnica de animação em roscopia⁹ para finalizar o filme, quase que totalmente feito em deambulação, e a conversação como elemento de condução dos temas de discussão da obra, o tempo e os sonhos, questões que aparentam ser o cerne da questão para Linklater naquele momento.

Com isso, percebo uma conexão sobre o que Deleuze (1999) traz em “O Ato de Criação”, com o trabalho de Linklater em *Waking Life*. Provavelmente a primeira coisa que salta aos olhos é a frase que surge falada por uma personagem logo no prólogo do filme, “*Dream is Destiny*” (“*Sonho é Destino*”, em tradução livre). Deleuze pontua que:

O sonho daqueles que sonham diz respeito àqueles que não sonham. Por que isso lhes diz respeito? Porque sempre que há o sonho do outro, há perigo. O sonho das pessoas é sempre um sonho devorador, que ameaça nos engolir. Que os outros sonhem é algo perigoso. O sonho é uma terrível vontade de potência. (DELEUZE, 1999, p. 8).

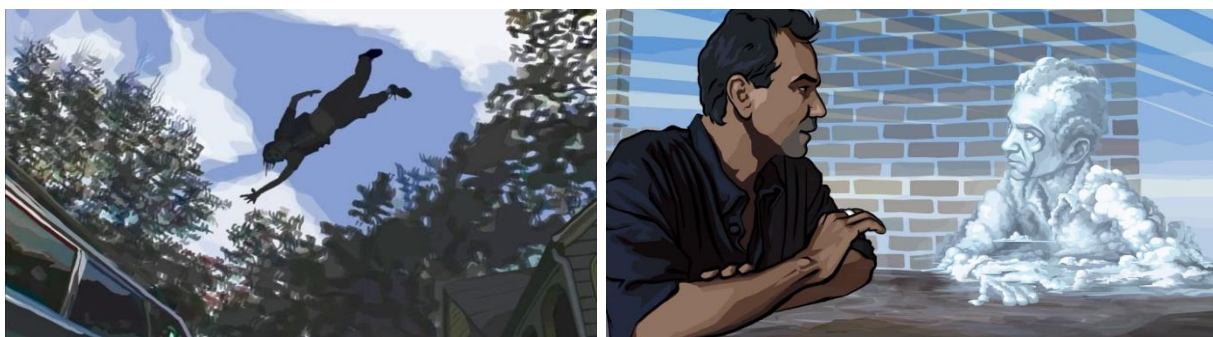
⁸ Mesmo não sendo o objeto desse trabalho, a conversação no cinema já dispõe de pesquisas relevantes no meio acadêmico, a exemplo da tese de doutorado “Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico” (2022) do professor Alexandre Rafael Garcia.

⁹ A roscopia é uma técnica de animação que consiste em criar seqüências animadas desenhando quadro a quadro, por cima das imagens em movimento previamente gravadas com atores.

Aqui visualizo o diretor perpassando pelo que Deleuze discute no texto sobre o que seria uma ideia em cinema. Para Deleuze, uma ideia cinematográfica seria a dissociação entre o que se vê e o que se fala, entre a imagem e o som, e isso é tão cinematográfico, tão definidor que talvez seja o suficiente para se conceituar uma ideia em cinema. “Uma voz fala de alguma coisa. Fala-se de alguma coisa. Ao mesmo tempo, nos fazem ver outra coisa. E enfim, aquilo de que nos falamos está sob aquilo que nos fazemos ver.” (DELEUZE, 1999, p. 9).

O diretor constrói um lugar suspenso da realidade para a personagem que acompanhamos de forma mais próxima durante o filme. Seja no ato de retorno para a cidade, lugar que conhece, mas também lhe foge, um lugar a reconhecer. Também pelos encontros durante o seu caminhar pela cidade, conversando com pessoas e discutindo questões relativamente complexas para momentos tão fugazes.

Imagem 7 - Frames do filme "Waking Life" (2001)



Fonte: Compilação do autor

Como na sua chegada na cidade, com o motorista que lhe dá carona na saída da rodoviária. Em quase um monólogo, ele diz, aqui de forma bem resumida, que se não dá para mudar, aprenda com os percalços e use o processo para desenvolver outra coisa, construir outro caminho. Interessante observar que, em todo o momento desse diálogo, Linklater também está no carro, apenas como ouvinte, só abrindo a boca para definir onde esse jovem que vamos acompanhar vai descer, dirigindo a cena de dentro do filme.

Essas decisões de estar em cena, de usar técnica de rotoscopia, de discutir sobre seus sonhos, junto ao uso da deambulação, da conversação, da espacialidade e do tempo estão diretamente conectados, a meu ver, ao estilo do diretor. Como afirma Bordwell “o estilo não é simplesmente decoração de vitrine em cima de um roteiro; ele é a própria carne da obra.” (BORDWELL, 2013, p. 22).

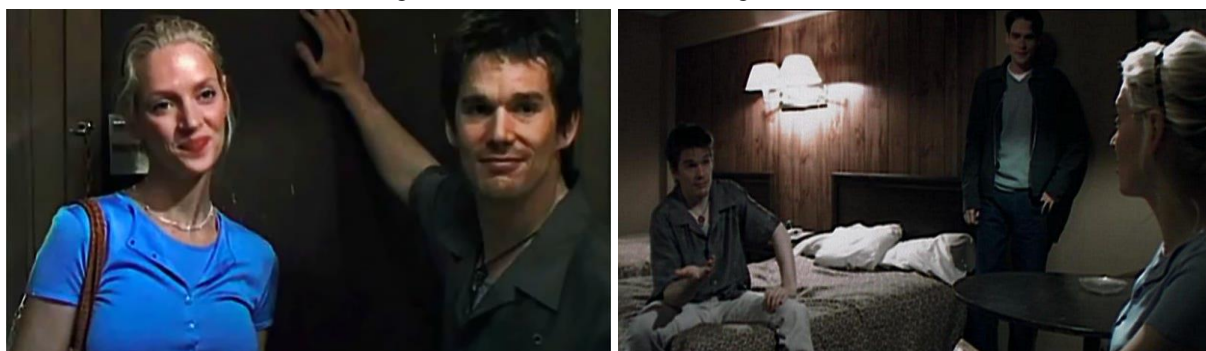
Em *Waking Life* percebemos já cristalizados alguns elementos estilísticos do cineasta, como a deambulação, que será tratada com mais profundidade no 2º capítulo, mas que aqui participa como importante elemento do desenvolvimento do filme. Isso me traz uma importante questão levantada pelo Bordwell, “Como e por que alguns fatores estilísticos variam? Como e por que outros se estabilizam?” (BORDWELL, 2013, p. 22). Claro que Bordwell está pensando no global, em como isso acontece em relação ao estilo na historiografia do cinema. Mas a pergunta parece ser interessante de se fazer, pensando no porquê Linklater se estabilizou no uso de determinados elementos como parte de seu estilo. Pergunta sobre a qual pretendo refletir no capítulo seguinte.

A partir daqui quero propor o uso de outra palavra para falar do estilo do diretor, o termo “programa”. Bordwell usa esse termo para falar em linhas teóricas diversas dentro de propostas de pesquisa, mesmo que divergentes, e percebo que essa é a busca em relação a Linklater, a busca não de uma teoria, mas de seu programa como diretor de cinema.

Com isso, aqui entramos no outro filme desse subcapítulo, *Amargo Reencontro*, também de 2001, e que parece uma tentativa de Linklater de testar o que a tecnologia do MiniDV e seu baixo custo podem oferecer como possibilidade estética. O filme é bem peculiar, se pensarmos na filmografia do diretor até ali, ele se passa dentro de um único espaço, um quarto de hotel.

Em *Amargo Reencontro* temos um elemento que já nos é bastante comum sobre o fazer do diretor, a conversação, ou será diálogo? E é isso do que, basicamente, se trata o filme, unido a uma direção e encenação rigorosas. No filme, os dois personagens principais, Vince e Jon, conversam sobre vários assuntos, até a chegada de uma terceira personagem, Amy, onde descobrimos que toda a conversa até ali era para Jon assumir algo que fez há muito tempo, e que de certa forma Vince tivesse sua vingança.

Imagem 8 - Frames do filme "Amargo Reencontro" (2001)



Fonte: Compilação do autor

Faço a provocação sobre ser diálogo e não conversação porque, diferente de outros filmes do diretor que abordei como *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* e *Slacker*, ou a *Trilogia do Antes*, que será abordada no próximo capítulo, *Amargo Reencontro* parece carregar elementos que fogem do programa de conversação que os filmes já citados estabeleceram. Um aspecto é que o roteiro do filme se origina de uma peça de teatro de 1999, do dramaturgo estadunidense Stephen Belber, e que parece influenciada pelo momento histórico que Alexandre Rafael Garcia apresenta a partir do pensamento de Szondi:

Peter Szondi explica que com a crise em que se via o drama no fim do século XIX enquanto forma poética e com o advento do teatro moderno, do naturalismo ao épico, na primeira metade do século XX, os diálogos receberam outro tipo de atenção e utilização. Uma tentativa de salvação do teatro dessa crise foi o que Szondi chamou de “peça de conversação” (GARCIA, 2022, p. 46).

Entendendo que o período histórico que Szondi observar sobre as peças de conversação é o fim do século XIX, pare aqui que *Amargo Reencontro* faz o trabalho inverso, tornando-se o primeiro filme do diretor que não está no sistema de estúdio, que foge da característica da conversação, onde essa encenação das conversas são o ponto central do fazer fílmico, como salienta Garcia (2022) sobre filmes de conversação:

é o gesto criativo de pensar e fazer um filme no qual a exploração estética de conversas seja realizada desde sua gênese: a mise en scène da conversa como finalidade em um roteiro escrito para a tela de cinema. Pois, como explica Kozloff, filmes no geral “se concentram no diálogo como um texto verbal, em oposição à performance do elenco e a integração com outros elementos cinematográficos” – e filmes de conversação insurgem contra essa lógica, pautando majoritariamente a atenção cinematográfica na encenação das conversas. (GARCIA, 2022, p. 48)

Observando isso, Linklater realiza com *Amargo Reencontro* um filme que ainda não tinha feito, mas que naquele momento de distanciamento dos estúdios decidiu realizar como experimento da tecnologia disponível. Percebo isso se conectando com a pergunta de Bordwell que coloquei acima, “Como e por que alguns fatores estilísticos variam?” (BORDWELL, 2013, p. 22). Aqui me parece que o momento histórico fez o diretor buscar algo que nunca tinha feito e que nunca mais voltou a fazer.

No espaço de tempo entre os dois primeiros filmes da *Trilogia do Antes*, 1995 e 2004, Linklater perpassa pelos estúdios, produz em grande e pequena escala e se coloca o desafio de produzir de duas formas que nunca tinha realizado antes. As experiências com *Waking Life* e *Amargo Reencontro* parecem ter consolidado aspectos importantes no fazer do

diretor, como a conversação e deambulação, e trazido propostas que ele retoma outras vezes, como a animação em rotoscopia, mas se distanciando das peças de conversação.

1.3 – LINKLATER E O FAZER COMO PROCESSO.

Linklater já tinha dirigido quase duas dezenas de longas até 2014, e encerrado a Trilogia do Antes no ano anterior, quando lançou seu projeto mais audacioso e que lhe rendeu maior reconhecimento mundial, *Boyhood: Da infância à Juventude* (2014). Realizado no período de 12 anos, acompanhando o crescimento de um menino, desde criança até a faculdade, o filme se passa totalmente dentro do estado do Texas, nos Estados Unidos da América, passeando por seus espaços e cidades.

Durante o período de produção de *Boyhood: Da Infância à Juventude*, que vai de 2002 a 2013, Linklater lançou 9 longas-metragens, entre eles *Escola de Rock*, *Antes do Pôr-do-Sol* e *Antes da Meia-noite*. Me parece interessante pontuar que nesse período de 12 anos de realização três dos longas que dirigiu também foram rodados totalmente no Texas, como *Nação Fast Food: Uma rede de corrupção* (2006), *Inning by Inning: A Portrait of a Coach* (2008) e *Bernie: Quase um Anjo* (2011).

A proposta de realizar *Boyhood: Da Infância à Juventude* nesse momento da carreira, 2002, parece a busca por colocar em um só projeto várias das características que fazem parte de seus projetos, como o tempo diegético que se conecta fortemente ao tempo não-diegético e o tempo de realização, e as profundas relações humanas com conexão direta com experiências vividas pelo diretor e atores do filme, e o estado do Texas, como processos importantíssimos de construção da obra. Linklater relata no documentário *Dream is Destiny* que sua busca era acompanhar o máximo possível, em tempo real, um jovem em crescimento naquela parte dos EUA.

1.3.1 - BOYHOOD - O AMADURECIMENTO DE UM DIRETOR

Quando, em 2002, Linklater começou a rodar *Boyhood* com o jovem Ellar Coltrane, ainda com 8 anos, ele se cercou com dois atores que conhecia, com os quais já havia trabalhado, e que com certeza seriam importantes para a construção de um projeto complexo como esse: Patricia Arquette e Ethan Hawke, que fazem a mãe e o pai de Mason, personagem principal do filme, além de sua filha, Lorelei Linklater, como irmã mais velha de Mason.

Além da escolha da criança que faz a protagonista do filme, e dos atores que fazem seus pais e irmã, a escolha de rodar dentro do mesmo estado é outra decisão importante para a produção do filme. Filmar no Texas parece ter sido uma proposta segura, onde o diretor está acostumado a trabalhar, conhece os profissionais, estruturas, espaços e cidades.

Outra escolha importante, e que com certeza trouxe segurança para a realização de *Boyhood*, foi a direção de fotografia ter sido realizada por dois fotógrafos com quem Linklater já trabalhou em outros projetos: Shane F. Kelly, com quem trabalhou em *O Homem Duplo*, e Lee Daniels, parceiro de realização cinematográfica, com quem até aquele momento já havia produzido seis longas-metragens.

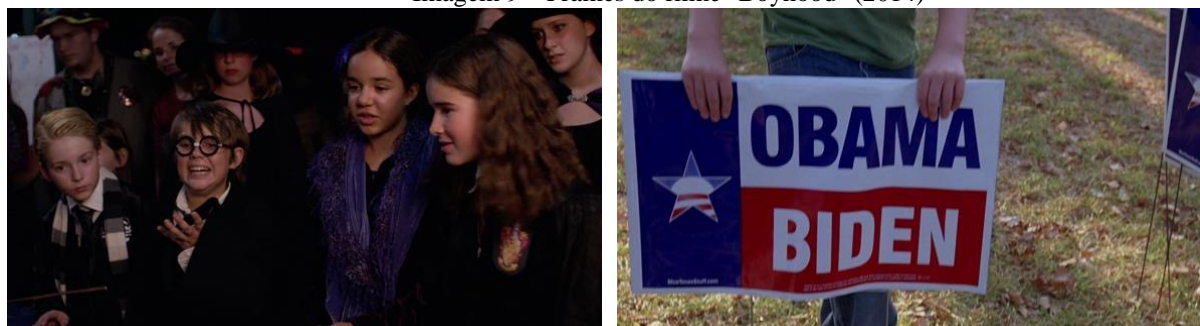
Sobre essas decisões prévias para a organização e possível execução do filme, Linklater parece se inspirar no cinema clássico estadunidense, que Bordwell (2013) explicita bem quando fala dessas características.

"Do ponto de vista da organização industrial, é razoável decompor a cena em planos mais breves e simples, que possam ser considerados separadamente, muitos dos quais precisavam ocupar apenas um ator e um número menor de técnicos. Os estúdios americanos mostraram que se os cineastas estivessem dispostos a preparar o filme no papel, no formato de um roteiro de continuidade, a montagem poderia tornar a produção cinematográfica mais eficiente e previsível." (BORDWELL, 2013, p. 270).

Obviamente, para um filme que trata de uma história contada ao longo de 12 anos, e realizado em "tempo real", por assim dizer, o tempo e como representar sua passagem se fazem muito importantes. Aqui me parece importante o não uso de cartelas de passagens de tempo, informando o ano em que estamos, ou quanto tempo se passou na narrativa, o que poderia ser uma saída fácil e eficiente para o filme.

Ao invés disso, o diretor se utiliza de formas mais diversas e mais interessantes para marcar, não só que o tempo diegético passou e que Mason está um ano mais velho, mas também para marcar em que ano estamos na diegese do filme. Momentos como as crianças irem ao lançamento de uma das edições dos livros do Harry Potter, ou a trilha sonora diversa com o passar do tempo, ou a distribuição de cartazes de apoio à campanha de Barack Obama para presidente dos EUA.

Imagem 9 – Frames do filme "Boyhood" (2014)



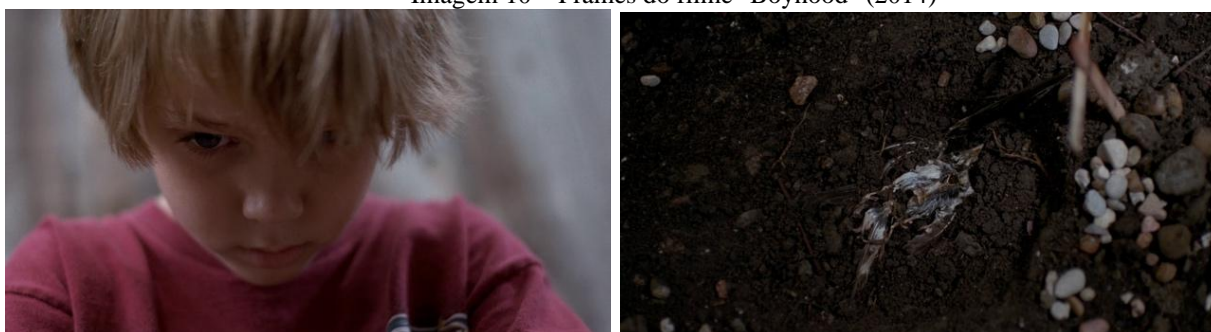
Fonte: Compilação do autor

Acredito que essas características levantadas reforçam o quesito "evidência", proposto por Penafria, Santos e Piccinini (2015), a escolha da criança, dos atores Patricia Arquette e Ethan Hawke, dos fotógrafos e do seu estado natal como local de filmagem, demonstra que de nenhuma forma há escolhas gratuitas em *Boyhood*, pelo menos a princípio, e que para o desafio de filmar durante 12 anos o diretor parte de bases preestabelecidas que alicerçam a produção do filme. Aqui os recursos são pensados para que seja possível produzir a obra.

Em termos estruturais, o filme tem um salto temporal a cada espaço entre 10 e 15 minutos, passando para cada ano da vida de Mason. Em um primeiro momento, Linklater parece ainda estar tentando entender como poderia funcionar essa construção, pequenos recortes de momentos, sem muita substância, talvez, inclusive, tentando dar a sensação daquela criança ainda entendendo o mundo em que vive aos 8 anos, da mesma forma que o diretor busca entender os caminhos para realizar essa complexa proposta.

Sendo um filme com inspirações em eventos que aconteceram com o diretor, ou com pessoas ao seu redor, Linklater parece estar filmando à medida que vai se lembrando de sensações em momentos específicos da primeira infância. Seja ver um animal morto pela primeira vez e perceber o que acontece com aquele resto de ser vivo, ou a ausência do pai, e não entender o que aquilo provoca de sobrecarga na mãe. Ou ainda fazer amigos, trocar de escola, se apaixonar, se desiludir e amadurecer.

Imagem 10 – Frames do filme "Boyhood" (2014)



Fonte: Compilação do autor

Vejo duas questões que se fazem importantes no filme, em paralelo ao amadurecimento de Mason, que é o que acompanhamos como principal na narrativa. Uma delas é a construção da imagem do pai, um cara progressista, legal com os filhos, com uma posição política anti-guerra, ou anti-Bush, naquele pós-ataque às torres gêmeas, em tese um cara para se gostar, mas mesmo assim é um pai que foi embora, abandonou.

Essa imagem do pai é colocada em paralelo com a da mãe. Uma mulher que ficou, e fica, que se sacrifica pelos filhos e continua a buscar o que precisa para que os filhos tenham

melhores condições de vida. Uma pessoa que vai errar e acertar, mas buscando também o melhor para ela, o que a satisfaz, como voltar a estudar, dar aula, ter relacionamentos afetivos, criar seus filhos bem.

Uma outra questão que me parece sempre cara ao diretor, e que de alguma forma está também em alguns de seus outros trabalhos, como a Trilogia do Antes, é a busca pela mágica no cotidiano, na vida do dia a dia. Quando Linklater coloca na boca de Mason a pergunta se existe mágica de verdade no mundo, parece tentar nos fazer ver algo do cotidiano como mágico, ou, quem sabe, transformar a vida em mágica.

Talvez nesse lugar mágico seja o de conseguir conectar aspectos que estão em outras obras do diretor, e que foram realizadas também durante o processo de 12 anos de *Boyhood*. Como o momento mais conversação do filme, onde Mason encontra uma colega da escola enquanto caminha para encontrar a mãe na universidade.

Aqui, quando eles só "conversam", não parece ter a obrigação de nos entregar nada para o andamento da história, mas sim de sensação e espacialidade de quem é Mason, agora não mais criança, vivendo em outra cidade. Esse momento lembra as deambulações de Linklater em outros filmes, como em a Trilogia do Antes, já citados e que serão mais explorados no próximo capítulo.

Outra aproximação com filme já realizado pelo diretor é o que chamo de momento *Nação Fast Food*, onde Mason conversa com a namorada sobre o capitalismo, grandes corporações e como toda uma geração, no caso a dele, está presa nas mídias sociais, sem construir conexões reais, simplesmente vivendo para as demandas do capital.

Imagem 11 – Frames do filme "Boyhood" (2014)



Fonte: Compilação do autor

Boyhood: Da Infância à Juventude é um filme complexo, provavelmente mais no seu fazer do que na sua estética e narrativa, mas isso também faz a obra ainda mais interessante de se assistir, nos levando a pensar no processo de realização e criação de seu realizador durante os 12 anos da feitura do filme, e que estão imbricados.

Também podemos pensar como esse trabalho se conecta de forma fracionada com a maioria das pessoas que atuaram na obra. Pois mesmo estando no filme completo, depois dos 12 anos, a maioria das pessoas só esteve lá no ano 1, ou no ano 4 do filme, mas fazem parte do todo, mesmo suas participações sendo em recortes de momentos das suas próprias vidas.

No próximo capítulo, me proponho a caminhar pela trilogia do Antes, buscando entender como a deambulação, o espaço e o tempo fazem parte da construção dos três filmes realizados durante dezoito anos, e projetar algumas formas de como esses usos estéticos estão envolvidos no programa do cineasta.

2. TRILOGIA DO ANTES COMO ESTILO DE UM CINEASTA

2.1 A DEAMBULAÇÃO COMO DISPOSITIVO OU O DISPOSITIVO DEAMBULAÇÃO

Partindo do proposto por PENAFRIA, SANTOS E PICCININI (2015), existe uma “evidência” profunda, visto o uso recorrente em seus filmes, principalmente os feitos fora do sistema de estúdio, de que a deambulação é uma escolha de um recurso cinematográfico por parte de Linklater, e, essa deambulação aparenta ser um dispositivo proposto pelo diretor.

Na Trilogia do Antes essencialmente, mas em alguns outros filmes de Linklater, a deambulação como dispositivo é usada como uma “restrição”, uma condição anterior às outras características estéticas que utiliza, como tempo diegético, extra diegético e não diegético, dilatação desse tempo, conversação, entre outros. Mas, para discutirmos isso, existem questões que preciso definir antes de falar sobre dispositivo no cinema e a deambulação como tal. Precisamos entender, minimamente, essa característica de deambular no cinema.

Fábio Uchôa salienta que: “Num primeiro momento, a perambulação pode ser pensada como um “andar a esmo”, evento puramente físico, que se opõe à dramatização existente no cinema clássico.” (UCHÔA, 2013, p. 33). Mas, que no cinema moderno, se dissolve nas relações de causalidade, e se formata na constituição de espaços, que podem ser físicos, mas também psíquicos, afetivos, como também observacionais, principalmente para o espectador.

Lembrando que em alguns textos o deslocamento é tratado como perambulação e em outros como deambulação. Escolho aqui sempre usar o termo deambulação, por perambulação ter uma conexão com um estado de inquietude, que nem sempre é o caso nos objetos analisados nesses trabalho, mas também por deambulação permitir agregar a esse deslocamento os meio de transportes na discussão, para além do caminhar.

Em A imagem-movimento, Deleuze (1983) faz uma observação sobre a deambulação moderna, no caso perambulação, que se encaixa perfeitamente no uso da deambulação nos filmes de Linklater:

...na perambulação moderna, o fato de ela se dar num espaço qualquer, estação de triagem, entreposto abandonado, tecido desdiferenciado da cidade, em oposição à ação que, no mais das vezes, se desenrolava nos espaços-tempos qualificados do antigo realismo. Como afirma Cassavetes, trata-se de desfazer o espaço, tanto quanto a história, a intriga ou a ação. (DELEUZE, 1983, p. 232).

É nessa última parte que vou me concentrar, para trazer a deambulação para a obra de Linklater. Desfazer o espaço, tanto quanto a história, a intriga ou a ação. É nesse desfazer do espaço que o diretor vai conduzir sua forma de uso da deambulação. Transformando a

viagem de trem em seu próprio quarto e lugar de reflexão sobre o seu desejo de fazer cinema, fazer arte, como em *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* (1988), ou modificar os espaços da cidade, confusos, pois os jovens do período estão assim, mas cheios de vida e na busca por se entender nesse mundo, como acontece em *Slacker* (1990). E ainda, como ocorre em *Antes do Amanhecer* (1995), em espaços de encontros, de afetos, de crenças entre as personagens, mas também com o espectador.

Importante salientar que nem todos os momentos de deambulação na Trilogia do Antes são o “andar a esmo” observado por Uchôa, em diversos momentos e para funcionalidade do filme e de seu dispositivo, a deambulação também funciona como o deslocamento, necessário para que os personagens se conectem com as demais ferramentas que analisaremos nesse capítulo, como tempo e espaço.

Como observa Gomes (2016), o conceito de dispositivo em Foucault, definido como um conjunto de regras que age sobre seres humanos e instituições. Mas, quando nos distanciamos dessa definição primária e reducionista, enriquecemos a análise de obras cinematográficas que procuram subverter regras já estabelecidas; criando uma situação discursiva e narrativa variante.

Conectando a deambulação como um dispositivo, e pensando a partir do conceito de Foucault para tal, o cinema não é uma arte puramente do real, mas um aparato que se utiliza de certo nível da realidade e que não se prende a ela, sempre se utilizando da sua liberdade de jogar com o que constrói. Para o fim deste trabalho, penso o dispositivo não só em uma dimensão técnica, mas o filme em todo o seu processo de produção.

O dispositivo no cinema é quase sempre atrelado ao aparato tecnológico, ao uso da câmera e suas formas. Mas é aí que se faz importante trazer outra faceta, pois, assim como o dispositivo no ponto de vista de Deleuze é composto por diversas possibilidades, distintas entre si, é preciso atentar para a multilinearidade do cinema e sua imagem, pois ele não é feito só da sua mera captação, mas do que é decidido fazer dentro dessa imagem, para a construção de um equilíbrio ou desequilíbrio.

Mas o que é o dispositivo? É, antes de mais nada, um emaranhado, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de natureza diferente. E estas linhas do dispositivo não cercam ou não delimitam sistemas homogêneos, o objeto, o sujeito, a língua, etc., mas seguem direções, traçam processos sempre em desequilíbrio, às vezes se aproximam, às vezes se afastam umas das outras. (DELEUZE, 1989, p.1)

Com isso, quero propor que não só o cinema, com o aparato tecnológico, pode ser encarado como dispositivo, mas que também propostas de estruturas estéticas e estilísticas podem ser pensadas como dispositivo dentro do próprio dispositivo. Para tal, quero utilizar

um dos itens que Agamben (2005) usou para resumir o conceito de dispositivo em Foucault, e que, como aponta Gomes (2016), parecem interessantes para pensar o cinema. O dispositivo:

- 1) É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não- linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. o dispositivo em si mesmo e a rede que se estabelece entre esses elementos.
- 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder.
- 3) É algo de geral (um *reseau*, uma "rede") porque inclui em si a episteme que, para Foucault, é aquilo que, em uma certa sociedade, permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico. (AGAMBEN, 2005, p. 9-10).

O que me interessa mais dentre os três pontos é o ponto 2: “O dispositivo tem sempre uma função estratégica e se estabelece como uma relação de poder.” É por esse caminho que visualizo o uso da deambulação por Richard Linklater, o uso do artifício como caminho de controle sobre a construção do filme e sempre estabelecendo seu poder, vamos chamar assim, em relação aos demais aspectos técnicos usados em seus filmes, como a câmera quase sempre em movimento, seja por steadycam ou travelling, o tempo, diegético ou não, e sua mise-en-scène.

Para isso, trago os filmes *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* e *Slacker* como caminho construído pelo diretor para construção desse uso da deambulação como dispositivo em seu cinema. Nos dois filmes a deambulação nos leva a estar com as personagens e acompanhar suas ações, consciência, e a nos interessarmos mais pelo que aparece no caminho, do que aonde vai chegar.

Em *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*, o uso da deambulação, a bordo de um trem, na maior parte do filme, nos leva a quase sempre estarmos contemplando com o personagem, a pensar, assim como ele, nas certezas que acreditamos ter e como os encontros interferem, e devem mesmo interferir, nas nossas decisões. O trem sempre em movimento, o que isso provoca na imagem, em perspectiva, cor, luz, a conexão com a personagem que está em trânsito, que vai encontrar com um amigo em busca de “respostas”, mas também usando o caminho e as janelas propostas pelo trem, como forma de se encontrar.

Imagem 12 – Frames do filme “It’s impossible to learn to plow by Reading books” (1988)



Fonte: Compilação do autor

Já em *Slacker*, a deambulação é quase sempre caminhando, sempre transitando nos espaços das cidades. Mas, aqui o cineasta usa essa deambulação com finalidade diferente do filme anterior. Em *Slacker*, os encontros são fugazes, muito próximos de como os jovens se sentiam naquele final dos anos 1980, nos Estados Unidos. Sempre em movimento, os encontros na deambulação parecem interpretar que os jovens têm questões sociais, políticas e econômicas a resolver, mas que não estão dispostos a ficar parados esperando. Mesmo que o trânsito pela cidade seja acompanhado em pequenas pílulas, essas pessoas em movimento pensam sobre sua condição enquanto transitam na cidade e na vida.

Imagem 13 – Frames do filme “Slacker” (1990)



Fonte: Compilação do autor

Nos dois filmes, Linklater parece partir de forma inicial da deambulação como parâmetro de onde suas personagens partem para então passarem pelos demais elementos estético-estilísticos propostos pelo diretor. A deambulação é uma proposta de controle pré-estabelecido sobre as personagens e seus corpos, mas também um alicerce para as demais camadas propostas por ele, como o uso do tempo e espaço fílmicos, a conversação, assim como sua *mise-en-scène*.

2.1.1 A TRILOGIA DO ANTES NO DISPOSITIVO DEAMBULAÇÃO

Nos três filmes que compõem a *Trilogia do Antes* (1995 - 2013), encontramos elementos parecidos com os de *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* e *Slacker*, mas, no caso da trilogia, esse momento se dá no encontro entre dois jovens, em uma cidade que não conhecem, Viena, na Áustria. Entretanto, nesse encontro que acontece no primeiro filme da trilogia, *Antes do Amanhecer* (1995), não há nada de fugaz, mas de estreitamento, de conexão profunda, de um encontro que parece nascer do transitório, da deambulação.

Contudo, a questão aqui, ao que me parece, é que a deambulação na trilogia caminha entre o “andar a esmo”, que Fábio Uchôa (2013) traz como o lugar em que as personagens se encontram de formas diferentes, mas que também percorrem o deslocamento necessário para as suas finalidades. No primeiro filme essa deambulação serve para se conhecerem, para saber quem são eles, e o que os fazem interessantes para eles. Em *Antes do Pôr-do-sol* (2004), segundo filme, a deambulação é para reencontro, para se reconectar com algo que parecia perdido, sem retorno. Já em *Antes da Meia-noite* (2013), quando os encontramos 9 anos depois do segundo filme, e eles já estão casados, a forma parece diferente. Deixa de ser de encontro ou reencontro e passa a ser a busca de um lugar estranho aos dois, como quando se conheceram, e talvez seja possível permanecer, suspender e, quem sabe, manter vivo algo que se construiu de forma diferente nos dois filmes anteriores.

Há separações significativas para a deambulação na *Trilogia o Antes*. Há o lugar dos veículos, e o lugar da caminhada. Cenas importantes nos dois primeiros filmes acontecem em veículos. Talvez a mais importante seja a sequência do trem, no início do primeiro filme, cena que provoca a conexão entre Celine e Jesse, e é o que faz o restante da trilogia existir. Esse momento, crucial para existência do restante da história que acompanhamos ao longo de 18 anos, nasce da deambulação, do estar em movimento, e, pensando em perspectiva, nada mais natural do que toda a trilogia se basear nesse “andar a esmo”.

Mas, após a saída do trem, outra cena de veículo importante no primeiro filme é a sequência no bondinho. Aqui os dois buscam aprofundar o que se iniciou no trem, fazendo perguntas pessoais enquanto o bondinho anda pela cidade de Viena. A deambulação através do bondinho parece deixá-los em constante movimento, mesmo quando o foco deles ali não é necessariamente se movimentar, mas é isso que fazem ao buscar se conhecerem melhor, também se mover no ato de se conhecerem.

Imagem 14 – Frames do filme “Antes do Amanhecer” (1995)



Fonte: Compilação do autor

Já em *Antes do pôr-do-sol* que se passa em tempo contínuo, sem saltos temporais como seu predecessor, a conexão do reencontro e a realidade sobre o momento em que cada um está, acontece em um carro levando-os para casa de Celine. Aqui, eles já se encontraram a mais de uma hora, mas nesse tempo falaram sobre o que fizeram, sobre conquistas e perdas, mas não sobre o que estão sentindo ao se verem de novo.

Esse lugar do continuar em movimento também está em seus sentimentos, que estão parados, talvez até presos, em um lugar que nunca conseguiram sair, o não encontro seis meses depois dos acontecimentos do primeiro filme, e que agora, talvez, possa ser o momento de liberar pensamentos e ações que não foram possíveis. É nesse veículo que acontece a catarse do filme, é esse deambular que os desloca para o que precisava ser dito no filme, os sentimentos que precisavam falar, mas que só poderiam ser ditos de um para o outro.

Imagem 15 – Frames do filme “Antes do Pôr-do-Sol” (2004)



Fonte: Compilação do autor

Em *Antes da meia-noite*, a deambulação em veículo, assim como acontece nos outros dois primeiros filmes, tem seu momento de importância. Logo no início do filme, depois que Jesse deixa o filho do primeiro casamento no aeroporto para que este volte para a casa da mãe. Nesse momento descobrimos, passados nove anos do encontro no segundo filme, que Celine e Jesse estão juntos, que tem duas filhas gêmeas, que estão na Grécia, um local estranho para os dois, como no primeiro filme. Esse momento nos apresenta o presente do casal, sua dinâmica.

Faz-se importante salientar, que em *Antes da meia-noite* também há esse lugar da catarse, como no segundo filme. Contudo, diferente de em *Antes do pôr-do-sol*, no terceiro filme essa catarse acontece por questões do casal, que já está junto há muito tempo e têm coisas não ditas e conseqüentemente não resolvidas. Mas, para o fim da análise desse texto, o mais importante é como essa catarse acontece. Parados, dentro de um quarto de hotel, sem a deambulação comum aos outros dois filmes da trilogia.

Imagem 16 – Frames do filme “Antes da Meia-Noite” (2013)



Fonte: Compilação do autor

Fora os momentos de veículos, os filmes são constituídos quase que totalmente por caminhadas, tendo o terceiro filme uma menor proporção de caminhadas, mas elas constroem os alicerces da constituição espaço-temporal do filme, que será discutida no decorrer desse trabalho. A partir da saída do bondinho em *Antes do Amanhecer*, a deambulação percorre locais que funcionam como aprofundamento dessa relação, caminhar pela cidade como “turistas”, aparentemente só conhecendo. Mas essas conversas são sempre para aprofundar os laços em construção.

Há três momentos da deambulação que destaco para construção de sentido no primeiro filme. A primeira imagem após a saída deles do trem é dos pés deles, somente os pés andam pela estação, como se se estabelecesse, a partir daquela imagem, “vamos caminhar”. Nesse momento, assistindo pela primeira vez, pode parecer banal ver os passos de quem se vai acompanhar pela próxima hora, mas é simbólico pensar que a caminhada, essa deambulação, começa com os primeiros passos.

O segundo momento é depois deles terem se beijado pela primeira vez, e andam pela cidade como casal, de passagem por parques de diversões e praças, sempre com bastante gente, mas parece que só os dois estão lá. Conversam sobre tudo e sobre nada, e essa conversação acontece como o caminhar, a esmo, sem amarras do que supostamente deve acontecer, só acontece.

E o terceiro é o momento que caminham ao lado do rio Danúbio. Dois amantes andando juntos ao lado de um famoso rio europeu, já pensando, sem perceber, como seria não estarem juntos ali, e que após um momento de interação com um poeta de rua têm sua primeira briga. A briga serve para nos lembrar que aquilo, eles juntos, ainda não está fixado, está em movimento assim como eles estão.

Imagem 17 – Frames do filme “Antes do Amanhecer” (1995)



Fonte: Compilação do autor

Já em *Antes do Pôr-do-Sol*, a deambulação se faz após se reencontrarem depois de nove anos. Com o filme se passando em "tempo real", onde o tempo que acompanhamos em tela é a busca por representar exatamente uma hora e meia de um fim de tarde em Paris, os momentos de caminhada são longos e separados por momentos de repouso. Cada trecho de deambulação parece ser pensado para discursos específicos. Como no primeiro momento em que se veem pela primeira vez na livraria e saem caminhando para o café.

Aqui, Celine e Jesse, caminham para se reconhecerem, se reconectarem, andando por uma Paris que também buscamos reconhecer, pela nossa vivência imagética da cidade através de filmes, séries e outras produções visuais já realizadas sobre e na capital francesa. Nesse primeiro momento andamos com eles, e pelo mesmo motivo deles, saber se se encontraram ou não nos 6 meses depois do primeiro filme.

Essa caminhada por becos e ruas de Paris, uma cidade que não é a dos cartões postais, também nos dá informações importantes para além de eles não terem se encontrado de novo desde 1995. Desta forma, descobrimos por que não se encontraram e o que andaram fazendo da vida desde então.

Imagem 18 – Frames do filme “Antes do Pôr-do-Sol” (2004)



Fonte: Compilação do autor

No segundo momento, parecem voltar de certa forma para suas conversas em *Antes do Amanhecer*, discutindo sobre existência, mas agora parece que tudo se conecta às suas vidas de forma mais contundente. É só nesse momento que falam de relacionamentos, Jesse tem um filho pequeno, e de como de certa forma não vai dando certo, sempre parecendo que é algo paliativo, que não conseguem nunca estarem por inteiro.

Com isso se prepara o terreno para o terceiro momento do filme, que é quando os dois conversam sobre eles mesmos, sentimentos nunca resolvidos, e como isso interferiu em situações importantes em suas vidas. A deambulação no carro, enquanto vão até a casa de Celine, é o local da conversação sobre esses sentimentos, sem filtro, como ainda não havia

acontecido naquele fim de tarde. O carro em movimento, ajuda a nos dar a sensação de que aquela conversa também é para eles continuarem em movimento, progredindo.

Imagem 19 – Frames do filme “Antes do Pôr-do-Sol” (2004)



Fonte: Compilação do autor

Em Antes da Meia-Noite o momento de deambulação parece nostálgico, de memória, para eles e para nós que assistimos ao filme. O caminho percorrido, parece ser um espaço entre o presente e o passado dos dois, conversando sobre coisas que acreditam de mundo, mas sempre lembrando de como foi para eles em momentos específicos da vida.

Essa caminhada é um "presente" que ganham durante a estadia na Grécia, os anfitriões vão cuidar de suas filhas naquela noite, para eles terem esse momento só para os dois. E até chegar ao hotel, percorrem ruínas dessa cidade, encontram espaços de memória, que é exatamente o que estão fazendo enquanto deambulam até o quarto no qual passaram a noite.

Imagem 20 – Frames do filme “Antes da Meia-Noite” (2013)



Fonte: Compilação do autor

Mesmo em Antes da Meia-Noite tendo usado em menor quantidade, a deambulação na trilogia parece ser a ferramenta, o artifício de onde o diretor busca deixar seus personagens controlados, para daí poder executar as demais proposições estéticas do seu programa.

2.2 O ESPAÇO DA DEAMBULAÇÃO NA TRILOGIA DO ANTES

Cinco anos depois de *Slacker* (1990), Linklater dirige *Antes do Amanhecer*, filme que acompanha dois jovens, Jesse e Celine, em uma passagem pela cidade de Viena, Áustria. O filme nos apresenta os dois em movimento, dentro de um trem, nesse transitório para nós, mas principalmente para eles. Os pequenos recortes da primeira sequência nos mostram vários passageiros, e o primeiro diálogo, em Alemão e não legendado, é o que cria a ação que nos faz conhecer as personagens que acompanhamos por todo o filme.

Toda a sequência seguinte deles conversando e se conhecendo, ainda é transitória, até ela acabar, chegamos a acreditar que é isso, o filme se passa todo no trem. Nessa sequência, os conhecemos e de certa forma entendemos quem são eles e suas personalidades. O momento inicial do filme se encerra com o convite de Jesse para que Celine desça com ele em Viena e o faça companhia até ele pegar o avião para os Estados Unidos no dia seguinte.

Percebemos que todo aquele processo inicial do filme, é o período onde se conectam, se apaixonam, mas que só era possível existir caso ela descesse do trem com ele, que é o que ela faz. Após descerem do trem e caminharem pela estação, local de trânsito, onde geralmente passam diversas pessoas, umas desconhecidas das outras, Celine percebe que ainda não sabe o nome dele, e aí, somos apresentados formalmente aos dois.

Após descerem do trem, começa o momento de maior interesse desse texto. São dois estranhos, em uma cidade estranha a eles, ou pelo menos não familiar, e que a partir de uma ligeira conexão em um local transitório, o trem, vão passear por essa cidade tentando aprofundar essa conexão.

Dois pontos saltam aos olhos sobre os espaços do filme. É que enquanto cidade espaço geográfico, ela ocupa um cenário de fundo, uma espécie de preenchimento, já como cidade “recorte”, partes desses espaços são recortados para ajuda a criar sentido, a reforçar as sensações das personagens, sentimentos, de certa forma, a cidade se modifica a partir da proximidade com os dois. Tirando os poucos momentos em que o diretor apresenta os lugares que Jesse e Celine vão estar, primeiro com outras pessoas presentes e também em suas conexões, estamos sempre com os dois, percorrendo esses lugares, trazendo um significado agregado por suas presenças.

Essa cidade, espaço geográfico, é representada por lugares históricos e arquitetônicos, que são apenas passagem, com as praças, prédios antigos, mas é tudo novo para nós, assim como é para eles, mesmo sendo uma cidade tão antiga. Por esses lugares passeamos, a deambulação funciona como turismo, como reconhecer as belezas de Viena.

Mas o que faz eles se conectarem e a nós com eles são os espaços "recortes", dentro do espaço da cidade. O café, o clube, a loja de vinil, nos fazem conectar Celine e Jesse. Os espaços "recortes" nos conectam com as reações das personagens sobre seus momentos juntos. Estar com eles na cabine de música não é só ouvir a canção, jogar pinball não simplesmente diversão, assim como tomar um café não é só passar o tempo sentado em algum lugar.

Esses "recortes" não nos trazem para momentos simplesmente "filmados" para mostrar os espaços e lugares do "real", mas constroem o mundo (seus lugares e espaços) em termos visuais e narrativos, como salienta COSTA (2013):

Atualmente devemos entender as "representações" como incluindo dois aspectos intrinsecamente interligados: por um lado, as "apresentações-interpretações", como as narrativas e as imagens fílmicas e os significados que elas constroem e produzem; por outro lado, as "imaginações" (relacionadas aos lugares e espaços imagetificados e narrados) como realidades imaginadas. (COSTA, 2013, p. 252).

O primeiro momento dessas realidades imaginadas é uma cena de perguntas e respostas dentro de um bondinho, eles tentam se conhecer melhor e com isso os conhecermos melhor. Esse plano sequência nos coloca também na sutileza dos olhares, da hesitação do toque, desse primeiro momento de estarem lado a lado em um lugar neutro para os dois.

As duas sequências seguintes, nos colocam como observadores, mas também como torcedores pelos dois. Na cena da loja de discos, em particular na cabine em quanto ouvem o disco da Kath Bloom, acompanhamos uma espécie de dança, com os olhares se encontrando e desencontrando, uma mistura de nervosismo juvenil, mas também do desenvolvimento de desejo entre os dois. Essa cena se completa com a cena seguinte na roda gigante Riesenrad no Prater, lugar turístico bastante conhecido da cidade, que é colocado como o lugar onde aquele desejo inicial se concretiza com o beijo.

Imagem 21 – Frames do filme "Antes do Amanhecer" (1995)





Fonte: Compilação do autor

Depois desses momentos, onde eles se formam como casal, pelo menos por essa noite, acompanhamos Celine e Jesse se construindo juntos, com conversas e caminhadas pela cidade, discutindo espiritualidade, a sociedade do período, anos 1990, a relação de casais e entre homens e mulheres, etc.

Como quando os vemos em um pequeno cemitério, conversando sobre existência, em uma velha igreja, e como a espiritualidade os afeta ou não. Ou também em um bar, conversando sobre coisas que ainda não tinham falado, como relacionamentos passados. Nesses momentos começamos a percebê-los de “verdade”, sem mais a preocupação de conseguirem ficar juntos, mas já confrontando suas idiossincrasias, e como isso cria conflitos.

A mudança só acontece quando começam a perceber que aquela noite é única, por assim dizer. Eles percebem que estão se gostando, mas que vivem em países diferentes, têm realidades financeiras diferentes, e que não conseguiriam mais do que aquela noite juntos. A partir daí, os espaços são de despedida, como a cena no café, onde fazem ligações fictícias para seus amigos e nessas conversas “inventadas” estão os sentimentos que passam pelas suas

cabeças, coisas que não estavam conseguindo falar, e esse momento transforma o lugar, nos fazendo percebê-los quase como um confessionário, um lugar seguro para os dois, ressignificando o espaço, como observa COSTA (2013):

O mundo “real” se torna, então, um conjunto de atos, crenças, pensamentos e imagens, que aparecem dentre outras formas de construção culturais e artísticas. O espaço é então constituído e construído por diferentes discursos que não somente dão sentido a eles mesmos, mas também interagem de uma forma tal que acabam por modificar-se e criar a “verdade” objetivada do lugar. (COSTA, 2013, p. 258).

Decidem terminar a noite fazendo sexo, já que só têm aquele momento juntos. Mesmo a cena se passando em um parque da cidade, ela é construída com bastante intimidade, como se se passasse em um pequeno lugar, com só eles. Boa parte feita em plano zenital, ficamos com o rosto deles, naquele momento sensível para eles, mas é em uma espécie de contra-zenital, onde vemos a lua por entre as folhas das árvores a partir do ponto de vista deles, que percebemos que nós somos a lua, ou melhor esse olhar de fora que acompanha e se identifica com o as sensações deles, suas paixões e inseguranças, naturais dessa juventude.

Imagem 22 – Frames do filme “Antes do Amanhecer” (1995)



Fonte: Compilação do autor

O final do filme é sua sequência de imagens após os dois se separarem na estação de trem no dia seguinte de manhã, é uma montagem de imagens de lugares que os dois passaram pela cidade, e que após a passagem deles ganha uma outra significação para nós, cúmplices do encontro deles. A ponte não é só uma ponte, a roda-gigante não é só mais a atração turística, o barco-restaurante não é só o lugar para comer, a loja de discos e a música ouvida na cabine são tema desses dois personagens.

Imagem 23 – Frames do filme “Antes do Amanhecer” (1995)



Fonte: Compilação do autor

Em *Antes do Pôr-do-sol* (2004), o filme começa com espaços de uma Paris que reconhecemos, mas que também não conhecemos, locais turísticos, mas também locais que são do convívio de quem vive a cidade. Mas somos levados para dentro de uma livraria, local fechado e com a imagem de Jesse, conectados a memória, a busca por lembrar do outro filme, lembrar das personagens, mas principalmente das sensações que queremos ter novamente.

A partir do reencontro de Celine e Jesse, vamos percorrer uma Paris que, em tese, conhecemos de diversas obras audiovisuais. Aqui passamos por lugares comumente apresentados em filmes, como o rio Sena, mas também por lugares não tão comuns de aparecerem, como ruas e becos até chegar ao café onde conversam logo no início do filme. Esses espaços são carregados pelas sensações a partir da presença dos dois.

...a experiência humana de deslocamento no espaço, e a imaginação geográfica constituída a partir da representação da experiência espacial e da identidade do lugar que sabemos é relacionada às cidades que conhecemos em ambas existências: real e fílmica. (COSTA, 2019, p. 24).

Os espaços urbanos apresentados no filme resultam de um olhar sobre as personagens, e da ideia sobre as relações dos sujeitos no espaço. Há, aqui, um caminho em direção ao referente, valendo-se da ideia que se construiu historicamente da cidade de Paris e como a vemos por filmes e como é representada turisticamente. Nosso entendimento dos lugares no filme, apontam para um tipo de impressão construído através das imagens fílmicas. E, como diz Costa (2019), serve como instrumento para a estruturação de uma geografia fílmica que nos dá uma dimensão mais completa da experiência nos espaços e lugares urbanos.

Compreender os filmes como construtores de espaços e lugares implica compreendê-los como construtores de realidade. “Não somente de uma realidade que lhe é específica e autônoma [...], mas da realidade urbana ordinária que compartilhamos na cidade” (p.190), como conclui Mortimer (2017) (COSTA, 2019, P. 30)

Provavelmente o ponto alto de Antes do Pôr-do-Sol, o encontro entre deambulação e espaço, é a sequência em que Celine e Jesse conversam dentro do carro, a caminho da casa de Celine. Aqui, mesmo um motorista francês tendo ido buscá-los, e em alguns momentos saímos do carro para vermos as ruas de Paris por onde passamos, o carro se torna um novo mundo, um momento de suspensão para os dois.

Imagem 24 – Frames do filme “Antes do Pôr-do-Sol” (2004)



Fonte: Compilação do autor

Somos levados para uma cápsula, um mundo suspenso de onde estávamos até agora com os dois. Aqui, pela primeira vez, os dois apresentam as angústias que sentiram desde que não se viram mais após o primeiro filme. Sentimos, pois a construção é feita para esse fim, que um pedaço da vida deles juntos foi roubada, tirada deles. Que esse espaço de não encontro entre os acontecimentos do filme de 1995, e o filme de 2004, talvez seja um sonho, como sugere ser possível o fragmento de encontros dos dois, contido em *Waking Life* (2001). Sonho que só despertaram agora, em 2004, dentro daquele carro.

Esse tempo dormindo parece se encerrar na sequência final de *Antes do Pôr-do-Sol*, quando já no apartamento de Celine, ela toca uma canção que compôs para ele, que contém o nome dele, conversam, ela dança, e Celine diz: "baby, você vai perder esse voo" e Jesse responde: "eu sei". Me parece aqui que eles não querem mais correr o risco de dormir, de sonhar outro sonho. Ali, no apartamento de Celine é o novo local, o santuário, lugar onde o sonho será eterno e lembrado.

Imagem 25 – Frames do filme “Antes do Pôr-do-Sol” (2004)



Fonte: Compilação do autor

Em *Antes da meia-noite* (2013), Celine e Jesse nos são apresentados em movimento, assim como no primeiro filme, os dois estão de carro, agora com duas filhas gêmeas, depois de deixarem o filho mais velho de Jesse no aeroporto, pós férias. Percorremos essa estrada com eles conhecendo uma passagem diferente da que já encontramos em outros filmes. No litoral, nós estamos de férias junto com a família.

O terceiro filme da trilogia nos leva para um novo país, novo para nós, mas também para o casal. Estão na Grécia, como convidados na casa de amigos, um misto de férias, de pesquisa para um novo livro, mas também de massagem para o ego de Jesse, autor já conhecido. A princípio me parece um filme para novas gerações entenderem a conexão entre os dois, a partir do interesse e maravilhamento dos seus anfitriões sobre a história do casal.

Com menos deambulação do que os dois primeiros filmes da trilogia, *Antes da meia-noite* parece começar mesmo quando os dois começam a caminhar pelas ruínas de Messênia, o sul da Grécia. Andando por esse local de tanta história, o casal conversa sobre tempo, mudança, envelhecimento, entre outros temas, o local foi escolhido para nos dar espacialmente o alicerce para esses diálogos.

A caminhada deles até a chegada no hotel, o grande ponto narrativo do terceiro filme, passa por estrada, uma pequena cidade, entrar numa pequena capela e ver o pôr do sol no mediterrâneo. Acompanhamos eles quase com a mesma sensação que os acompanhamos no primeiro filme, curiosos do que será desse novo encontro, nosso com eles.

Imagem 26 – Frames do filme “Antes da Meia-noite” (2013)



Fonte: Compilação do autor

Mas talvez seja aqui a grande semelhança e diferença do terceiro filme para com os outros dois da trilogia. De novo em local restrito, e não andando pelos espaços da cidade, somos impactados com a humanidade desse casal romantizado, somos jogados no diálogo mais denso que já houve na trilogia, onde o ciúme, medo, ansiedade, paixão, tudo está dentro do caldeirão do casal.

Nesta sequência, as nossas projeções como público foram destruídas. Não existe perfeição, obviamente, mas um casal com todas as suas falhas e acertos. Dentro desse quarto de hotel, onde aconteceria uma noite de liberdade dos dois sem as filhas, acompanhamos os ressentimentos que explodem nos temas não discutidos anteriormente, suspeitas e ressentimentos, assim como pode acontecer em qualquer relacionamento sem diálogo.

Imagem 27 – Frames do filme “Antes da Meia-noite” (2013)



Fonte: Compilação do autor

Antes da meia-noite termina com os dois se encontrando após a briga, num espaço público, onde um pouco antes tinham assistido o pôr do sol no litoral grego, juntos, românticos. Esse encontro é de reconexão através das lembranças dos outros dois filmes, dos momentos vividos, e, aparentemente, entendendo que relacionamentos são muito mais complexos do que a romantização que o cinema sempre gosta de utilizar.

Enfim, os espaços estão impregnados pela presença e transformações provocadas pelas ações dos dois. E esses lugares, as vezes vazios porque não tem mais eles lá, outras vezes com a população local, se tornam ainda mais forte com a presença dos dois nos espaços.

2.3 O TEMPO DA DEAMBULAÇÃO NA TRILOGIA DO ANTES

Tendo já suscitado a importância do elemento deambulação na filmografia de Richard Linklater, e como a mesma perpassa pela Trilogia do Antes e se conecta aos espaços e espacialidade dos filmes, chegamos ao momento de discutir sobre outro importante aspecto do diretor, principalmente na trilogia, o tempo.

Observando a filmografia de Linklater percebem-se dois usos paralelos do tempo. O tempo que envolve o filme em si, ou seja, tempo diegético. Mas também o tempo de realização da obra como tempo não diegético, que envolve a forma de execução do filme, e que em muitos dos trabalhos modifica o seu resultado final.

Sobre a influência do tempo de realização em seus filmes, *Boyhood* (2014) talvez seja o que mais facilmente leva a pensar sobre essa profunda intervenção do tempo de realização no resultado dos filmes do diretor. O tempo de realização dos filmes de Linklater faz parte do seu processo de criação? Pensando rapidamente, sem falar sobre nada especificamente, me parece que sim.

E além, me parece que nos filmes de Linklater esse tempo de realização está atrelado ao seu tempo, de vida, de trabalho, das experiências, etc. Óbvio? Talvez. Mas a Fayga Ostrower nos ajuda a ver com mais sensibilidade esse óbvio: “somos nós o ponto focal de referência, pois ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos.” (OSTROWER, 2011, p. 9).

Esse tempo não-diegético do tempo de realização na Trilogia do Antes, parece interferir diretamente no tempo do filme, nos seus momentos diegéticos. Seja na formatação das narrativas, seja na experiência desenvolvida para produção do mesmo. O viver que todos fazemos no dia a dia é uma das referências do diretor. Caminhamos, mas por onde?, para quê? Tem um por quê? Sobre o que conversamos e como isso nos conecta?

Quais são os sentimentos sobre as mesmas coisas, com tempo separando cada retorno ao contato com essas coisas? Observar e agregar a sua própria memória e experiência parece ser um dos processos do Linklater com seu tempo característico para seus filmes.

Nós nos movemos entre formas. Um ato tão corriqueiro como atravessar a rua - é impregnado de formas. Observar as pessoas e as casas, notar a claridade do dia, o calor, reflexos, cores, sons, cheiros, lembrar-se do que se tencionava fazer, de compromissos a cumprir, gostando ou detestando o preciso instante e ainda associando-o a outros - tudo isto são formas em que as coisas se configuram para nós. De inúmeros estímulos que recebemos a cada instante, relacionamos alguns e os percebemos em relacionamentos que se tornam ordenações. (OSTROWER, 2011, p. 9)

É possível que Dewey nos ajude no entendimento da experiência no que observamos nos filmes da trilogia. Os chamados "processos do viver" dos quais emerge a arte, onde Dewey (2010) está propondo como a natureza também produz arte sem que haja a necessidade de distingui-los no homem. Pensando como qualidade distintiva, a consciência é o agente da transformação de materiais e energias da natureza em arte, sendo conduzida como experiência estética, pois envolve a participação ativa de todos os sentidos.

“A expressividade do objeto é o relato e a celebração da fusão completa entre aquilo porque passamos e o que nossa atividade de percepção atenta introduz no que recebemos através dos sentidos.” (DEWEY, 2010, p. 210). O tempo nos filmes de Linklater passa por

como o diretor, os atores e equipe passam por essa experiência e a consciência que vem com ela. Para fim deste subcapítulo, a ideia é pensar como esses elementos já citados se materializam na Trilogia do Antes.

Como já sabemos, *Antes do Amanhecer*, primeiro filme da trilogia, é uma obra de 1995, lançada quando Linklater tinha 35 anos, e protagonizada por dois jovens atores emergentes, a francesa Julie Delpy e o estadunidense Ethan Hawke, com 26 e 25 anos, respectivamente. A trilogia é produzida e lançada no espaço de tempo de 18 anos, com o segundo filme, *Antes do Pôr-do-Sol* lançado em 2004, e *Antes da Meia-Noite* em 2013, quando Delpy e Hawke já tinham respectivamente 44 e 43 anos, e o diretor 53.

Retomo, e faço questão de demarcar o tempo de produção junto a idade do diretor e dos atores, pois são todos importantes para construção da trilogia na sua formatação final. Mesmo tendo escrito o roteiro do primeiro filme junto com a Kim Krizan, a partir do *Antes do Pôr-do-sol*, os roteiros são assinados junto com Delpy e Hawke, protagonistas da trilogia. Inclusive, há relatos por parte dos três, diretor e atores, que o roteiro do primeiro filme foi totalmente reescrito pelos três durante as semanas de conversas e ensaios, antes do filme ser rodado na primavera europeia de 1994.

No tempo diegético, os filmes se passam em um dia na vida das personagens, Celine e Jesse. No primeiro filme, *Antes do Amanhecer*, os acompanhamos do fim de tarde até a manhã do dia seguinte em Viena, Áustria. Aqui, o tempo diegético é feito em saltos temporais daquelas cerca de 12 horas juntos, condensada em um pouco mais de uma hora e meia de filme.

Em *Antes do Pôr-do-Sol*, segundo filme, lançado nove anos depois, e com narrativa que se passa também nove anos após ao filme de 1995, o tempo diegético é exatamente o tempo de duração do filme. Acompanhamos o reencontro de Celine e Jesse, naquelas pouco mais de uma hora no fim de tarde parisiense. Já em *Antes da Meia-Noite*, volta-se para a mesma ideia diegética do primeiro filme, estamos com eles por uma duração de tempo maior que as pouco menos de duas horas do filme. Mas um elemento interessante, é que quando eles começam a caminhar no filme, parece, aí sim, que os acompanhamos em tempo real, pela uma hora que ainda falta de filme.

Imagem 28 – Frames dos filmes “Antes do Amanhecer” (1995), “Antes do Pôr-do-Sol” (2004) e “Antes da Meia-noite” (2013)



Fonte: Compilação do autor

O tempo diegético da trilogia está atrelado, quase que fidedignamente, ao tempo de duração do filme, salvo pequenos saltos temporais no primeiro e terceiro filmes. Mas, esse tempo, é extremamente elaborado e extrapolado, com a junção do tempo não-diegético das obras.

No primeiro filme, de 1995, o tempo diegético se expande bastante. Por sabermos que Celine estuda em Sorbonne, e o que vem atrelado a isso, com o fato de ela estar vindo de Budapeste, Hungria, após ter visitado a Avó. Por Jesse ser estadunidense do Texas, por ter ido à Europa visitar uma ex-namorada, e esse relacionamento ter terminado pouco antes de se conhecerem.

Em *Antes do Amanhecer*, assim como nos outros dois filmes da trilogia, a conversação, serve também para trazer esse tempo não visto para dentro da diegese do filme. A conversação é uma das ferramentas por onde nos conectamos as personagens e suas histórias pregressas, e assim ampliamos o tempo que temos contato com aqueles dois. Aqui, a vida, as experiências dos dois, antes do encontro que presenciamos, nos dão o alicerce para continuarmos com eles durante aquela noite e para vermos o resultado desse encontro.

Já em *Antes do Pôr-do-Sol*, nove anos depois, o que queremos saber desse tempo não visto, é o porquê de eles não estarem juntos, por que o encontro que combinaram para seis meses depois do final do primeiro filme, não aconteceu? E não é criada nenhuma espera sobre isso, nos é dito logo no início do filme. Mas aí ficou, o que eles fizeram nesses nove anos apartados, porque não se encontraram antes, o que fizeram das suas vidas?

Imagem 29 – Frames do filme “Antes do Pôr-do-Sol” (2004)





Fonte: Compilação do autor

No segundo filme, é o tempo não visto que vai amarrando a teia do diegético, é ele que nos traz que o encontro não aconteceu porque a Avó de Celine faleceu no mesmo dia que seria o encontro, 6 de dezembro de 1995. É ele também que nos dá o conhecimento que Jesse tem um filho, que é casado, que ambos construíram carreiras nesses últimos nove anos. Aqui, a conversação sobre esse tempo não visto serve também para dilatar o tempo diegético do filme, o mais curto da trilogia. A última fala de *Antes do Pôr-do-Sol* deixa uma situação para ser alimentada pelo tempo não-diegético em nossas cabeças, durante os nove anos até o terceiro filme. Celine fala: "Você vai perder o avião", Jesse responde: "Eu sei."

E é nessa lembrança do segundo filme, com o tempo não-diegético alimentando, que começa *Antes da Meia-Noite*. Com Jesse e seu filho, Hank, em um aeroporto, não sabemos ainda onde, se nos Estados Unidos, ou em algum lugar da Europa, como aconteceu nos outros dois filmes. Não vemos Celine, não há informação sobre se estão juntos, o que aconteceu depois dele supostamente perder o voo. A única certeza da sequência, é que Jesse não vive mais com a mãe de Hank.

Quando o filho embarca e Jesse vai para fora do terminal do aeroporto, é que descobrimos que ele está na Grécia, encostada no carro, Celine conversa ao telefone, os dois entram no carro e vemos que eles têm duas meninas gêmeas. Começam a percorrer de carro uma estrada costeira, e as questões em aberto com o final do segundo filme, já não existem mais.

Imagem 30 – Frames do filme “Antes da Meia-Noite” (2013)



Fonte: Compilação do autor

Em *Antes da Meia-Noite*, com o transcorrer do filme, surgem outras questões advindas do tempo não visto, que trazem novas informações sobre os últimos nove anos. Jesse escreveu mais livros, Celine abdicou profissionalmente de coisas por causa da maternidade, estão de férias na Grécia a convite de um autor amigo de Jesse, e, principalmente, surgem assuntos não conversados, ou mal conservados, que estão em aberto no relacionamento.

A mesma sequência, que no tópico sobre espaço na trilogia, traz questões interessantes, aqui também nos revela como esse tempo visto expande o tempo diegético do último filme da trilogia. A sequência em que os dois vão passar a noite no hotel, é a cena em que mais o tempo visto se faz presente no diegético.

O momento aqui, que era de prazer, de uma "liberdade" momentânea das filhas, passa a ser de ciúme, cobrança, suspeita, julgamento, de ambas as partes, a partir de informações que vem desse tempo. Situações dos nove anos deles como casal, que não vimos, desde o fim do segundo filme, e nos é apresentada a partir de como cada um observou e se sentiu em relação aos fatos.

Após a briga e Celine ir embora do quarto, Jesse vai atrás dela, e a encontra no mesmo local onde viram, há poucas horas, o pôr-do-sol. Aqui, a reconciliação é construída usando das memórias do tempo diegético do filme, recobrando o momento em que ela decidiu descer do trem com ele, em Viena, 18 anos atrás.

Celine e Jesse relembram a história que ele contou, pedindo para ela imaginar o futuro, casada, com o relacionamento desalinhado, imaginando se poderia ter descido do trem com aquele jovem que a convidou, se teria sido diferente. São atravessados por todas as situações vividas por eles em todos esses anos desde 16 de junho de 1995, situações juntas e apartadas, no tempo diegético vivido e não vivido. Momentos que só são possíveis de imaginar porque desceram do trem juntos.

Imagem 31 – Frames dos filmes “Antes da Meia-Noite” (2013) e “Antes do Amanhecer” (1995)



Fonte: Compilação do autor

Nesta construção de tempo diegético visto e não visto na trilogia, e das sensações que são desenvolvidas nas personagens e no público ao longo de 18 anos, o tempo de realização parece ser um importante fator e estar diretamente conectado à forma de criar e produzir de Richard Linklater. Mas no terceiro capítulo discutirei mais sobre isso, com a proposta de que o tempo de realização faz parte de seu processo de criação e que se faz presente e conecta algumas de suas produções.

Mas também como suas parcerias com os atores e atrizes são peças imprescindíveis para o seu poder de fazer cinema. Por que são nesses encontros e desencontros durante o processo que o diretor parece construir seu programa cinematográfico.

3. CINEASTAS: ATORALIDADE E PROCESSO DE CRIAÇÃO EM RICHARD LINKLATER

Para início desse capítulo quero retomar duas pontuações. Como ponto de partida, para Aumont (2004), cineasta é uma pessoa que não pode evitar a consciência e sua arte e a finalidade dessa arte, e, com isso, o pensamento. Assim, como pontuado por Graça, Baggio e Penafria (2015), todo cineasta tem suas ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras, em uma trajetória que pode ser investigada em busca da compreensão teórica sobre tais ideias e conceitos.

Além de concordar com o apontado pelos autores, trago novamente outra pontuação tão importante quanto. Para Penafria, Santos e Piccinini (2015) salientam outra característica importante em qualquer programa de cineastas, o que chamam de “evidência”, onde “deve ficar claro ao espectador que o cineasta apresenta uma escolha de recursos cinematográficos, ou seja, não apresenta indecisões nessas escolhas, nem esses recursos são usados como um fim em si mesmos.” (PENAFRIA, 2015, p. 333).

Partindo desse ponto, a "evidência", outros dois pontos saltam aos olhos, como o trabalho recorrente com alguns atores e atrizes e o tempo de realização, como parte dos processos de criação de Richard Linklater. Já foi pontuado nos capítulos anteriores alguns desses aspectos, mas aqui a busca é observá-los mais minuciosamente, com a contribuição da Teoria Atoral, da Crítica de Processo e da Teoria de Cineastas, unidas as colocações de Linklater, e seus principais colaboradores nestes processos.

Para discussão da atoralidade e dos processos de criação junto com esses atores/cineastas, partimos das parcerias com Ethan Hawke, Julie Delpy, Patricia Arquette e Ellar Coltrane. E para análise da construção do tempo de realização como processo de criação em Linklater, levo em consideração três agrupamentos de tempos fílmicos na cinematografia do cineasta: 1) *Jovens, Loucos e Rebeldes* (1993), *SubUrbia* (1996) e *Jovens, Loucos e mais rebeldes!!* (2016); 2) Trilogia do Antes - *Antes do Amanhecer* (1995), *Antes do Pôr-do-Sol* (2004) e *Antes da Meia-Noite* (2013) e 3) *Boyhood: Da infância à Juventude* (2014).

Para isso, levarei comigo o apoio teórico de Pedro Guimarães e suas discussões sobre atoralidade e cinema, e como esses atores/cineastas são parte intrínseca do processo do diretor. Além disso, do ponto de vista dos processos, trago como caminho principal a abordagem da Teoria de Cineastas, com auxílio de Fayga Ostrower e de Cecília Almeida Salles.

Para fins deste capítulo, a busca é elaborar um entendimento de como o tempo de realização de Linklater em seus filmes faz parte do seu processo de criação e como a recorrência de atores e atrizes é mais uma forma de cocriação.

3.1 ATORALIDADE E COCRIAÇÃO NA TRILOGIA DO ANTES

Já em seu segundo longa-metragem, *Jovens, Loucos e Rebeldes* (1993), Linklater trabalhou com um dos atores recorrentes em sua filmografia, Matthew McConaughey, juntos já realizaram mais dois longas, *Newton Boys: Irmãos Fora da Lei* (1998) e *Bernie: Quase um Anjo* (2011). Trago o McConaughey de início para introduzir uma fala dele no documentário *Dream is Destiny* (2016) dirigido por Karen Bernstein e Louis Black, o ator comenta que nunca viu Linklater dizer não no set de filmagem, afirmando que o diretor sempre está aberto às contribuições da equipe, pronto para testar, se for preciso.

Em outro momento do mesmo documentário, Ethan Hawke comenta que Linklater é o diretor de diversas ideias que ele, e talvez outras pessoas, já tiveram vontade de filmar. Que vendo seus filmes ele pensa, já pensei em fazer esse filme, dois jovens conversando durante uma noite inteira, ou acompanhando o crescimento de um jovem, ou um filme sobre sonhos, mas que no final não fazemos esses filmes, mas Richard Linklater faz.

Ethan Hawke é o ator com quem Linklater mais trabalhou. Ao todo fizeram 8 longas-metragens juntos, *Boyhood: Da infância à Juventude* (2014), *Antes da Meia-Noite* (2013), *Nação Fast Food: Uma Rede de Corrupção* (2006), *Antes do Pôr-do-Sol* (2004), *Amargo Reencontro* (2001), *Waking Life* (2001), *Newton Boys: Irmãos Fora da Lei* (1998) e *Antes do Amanhecer* (1995). Importante ressaltar que desses oito filmes, quatro fazem parte de um recorte muito específico da filmografia do diretor e do ator, e que são importantes para esse capítulo. A Trilogia do Antes, realizada entre 1995 e 2013, onde são corroteiristas nas duas últimas partes da trilogia, e *Boyhood*, filmado durante um período de 12 anos.

Outra pessoa importante como atriz e cocriadora na filmografia do diretor é a atriz Julie Delpy. A francesa, que também é diretora e roteirista, assina a coautoria do roteiro de *Antes do Pôr-do-Sol* e de *Antes da Meia-Noite*, junto com Linklater e Hawke. Para além disso, a atriz sempre é citada em entrevistas dos três parceiros da trilogia, como peça essencial para que fosse realizado esse projeto ao longo de 18 anos.

A Trilogia do Antes, na filmografia do diretor, me parece uma representação de “auto mise-en-scène” (Comolli, 2008). Para Jean-Louis Comolli, o direcionamento formal do filme é estabelecido por uma via de mão dupla entre corpo filmante (atrás da câmera, realizador) e corpo filmado (ator, frente à câmera).

...a auto mise-en-scène seria a combinação de dois movimentos. Um vem do habitus e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a 'profilmia'¹⁰ de Souriau) se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria mise-en-scène, no sentido da colocação do corpo sob o olhar: do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo do outro (a cena). (COMOLLI, 2008, p.85)

Comolli está quase sempre falando com o filme documental em mente, sobre as relações entre realismo e realidade, e das ranhuras e silêncios trazidos pelo documentário, para, como dito por Evaldo Mocarzel, provocar na mise-en-scène publicitária da sociedade do espetáculo contemporânea (MOCARZEL, 2014). Mas em uma passagem do texto "Sob o risco do real", 2008, Comolli analisa esse encontro entre o ficcional e o real, a partir do filme *A Cidade Louvre* (1990), de Nicolas Philibert, que me parece se encaixar em uma forma de olhar para a Trilogia do Antes pela visão de Comolli e a auto mise-an-scène:

O que acontece quando, por exemplo, um encontro é filmado? Duas pessoas ou mais se encontram em um filme. Do ponto de vista da ficção, eu sei, ao mesmo tempo, que esse encontro de fato aconteceu (pois foi filmado) e que ele é ficcional (posto que filmado). Do ponto de vista documentário, eu sei que o encontro de fato aconteceu, pois foi filmado, mas sei também que o encontro é real, pois de outro modo não poderia ter sido filmado. A dose de realidade, se assim posso dizer, é aqui mais forte. A crença nessa realidade filmada é maior. E quando a dúvida surge, ela é ainda mais preocupante: este é o jogo do filme *La ville Louvre* de Nicolas Philibert. (COMOLLI, 2008, p.171)

E sobre essa observação ele pontua:

(...) crer e não crer no mundo filmado, e talvez preferir o filme, mas ao mesmo tempo e no mesmo movimento, diante do mundo filmado, desejar acreditar que é justamente o mundo que garante o filme, e não o filme que garante o mundo... Há aqui uma dialética que eu suponho vital para o cinema. (COMOLLI, 2008, p.171)

Ao meu ver, aqui nos conectamos ao proposto por Pedro Guimarães. Entendermos o ator e sua *persona*, como fílmica, e que tem total influência sobre as escolhas estéticas dos realizadores dos filmes, às vezes os próprios atores, mas também na recepção do filme pelo espectador, e influenciando sobre as formas com que o público se conecta ao filme, e o aceita. Por *persona* Guimarães salienta:

¹⁰ "Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Etienne Souriau (1953) mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente os elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de auto-mise en scène suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera" (FRANCE, 1998, p. 412). (apud SERAFIM, 2007, P. 130)

A persona, como a entendemos aqui, é a face pública da pessoa do ator, construída tanto pelos discursos fílmicos (o tipo de personagens que ele interpreta preferencialmente, a recorrência de seu aparecimento em determinados gêneros) e para-fílmicos (a relação entre ele e seus diretores, seus engajamentos pessoais, políticos e mundanos, a imagem projetada pela publicidade e pelas revistas de celebridades, etc.). (GUIMARAES, 2019, p.83)

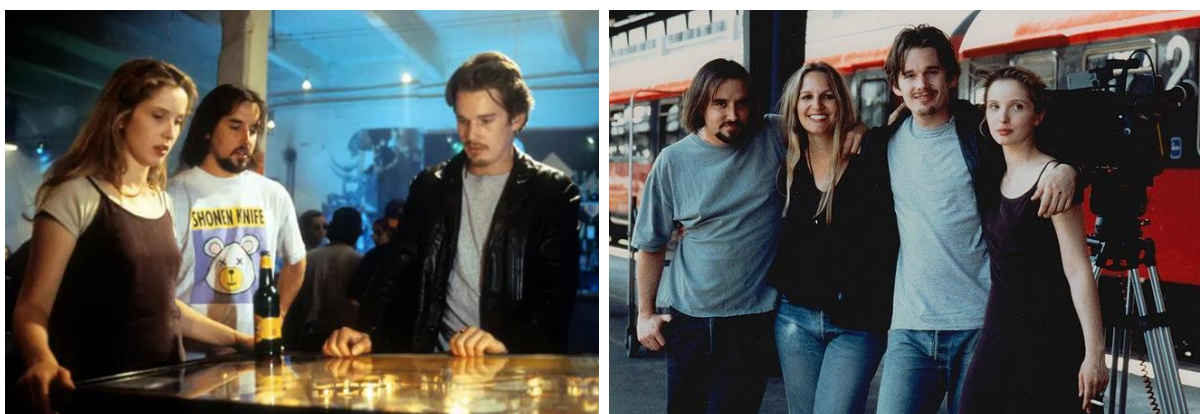
Aqui adentramos na Trilogia do Antes e como Ethan Hawke e Julie Delpy são peças fundamentais para que o filme tenha sido realizado do jeito que foi, e que as personagens tenham tido o desenvolvimento que tiveram ao longo de três filmes e 18 anos de realização.

Ambos já tinham feito longas-metragens e eram estrelas em ascensão, cada um em seu respectivo país. Entre outros trabalhos, Hawke tinha participado com papel de destaque em filmes como *Vivos* (1993) e *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), o último dirigido por Peter Weir. Já a Delpy, tinha trabalhado com alguns dos diretores mais importantes do cinema até aquele momento, como Jean-Luc Godard em *Rei Lear* (1987), Leos Carax em *Sangue Ruim* (1986) e Krzysztof Kieślowski na Trilogia das Cores - *A Liberdade é Azul* (1993), *A Igualdade é Branca* (1994) e *A Fraternidade é Vermelha* (1994).

Hawke conta no documentário *Dream is Destiny*, que tinha um certo medo de contracenar com a Delpy, visto que ela mesmo tão jovem, já tinha trabalho com diretores importantes e ele apenas um moleque dos Estados Unidos que estava fazendo uns filmes. Mas Linklater conta, no mesmo documentário, que a química foi perfeita, os dois se entenderam muito e passaram a contribuir muito no roteiro e nas mudanças necessárias.

Em *Antes do Amanhecer*, rodado no verão europeu de 1994, a preparação se deu com os dois atores e o diretor ao menos um mês juntos em um quarto de hotel trabalhando em cima do roteiro escrito por Linklater e a Kim Krizan. Eles contam, em entrevistas conjuntas, mas também individuais, que o roteiro era basicamente diálogo, e que eles começaram a construir em cima do que realmente aquela personagem fala, e por que ela fala.

Depois de mais de um mês reescrevendo e repensando as personagens como eles viam, e trazendo para as personagens as suas personas, Celine e Jesse estavam modelados a partir de uma combinação do roteiro de Linklater e Krizan, com a visão de Delpy e Hawke sobre as suas personagens e suas vidas até aquele verão de 1994, cada um com seus 25 e 24 anos, respectivamente.

Imagem 32 – Fotos de bastidores¹¹ “Antes do Amanhecer” (1995)

Fonte: Compilação do autor

Uma questão que salta aos olhos pelas entrevistas, como por exemplo para a jornalista Anne Thompson¹² é a formatação de planos longos para diversos diálogos da trilogia. Os planos longos nas diversas passagens que acontecem nos três filmes, mas aqui pegando a cena do bondinho em *Antes do Amanhecer*, os planos parecem ser construídos para tentar estabelecer um maior realismo, ou naturalidade, para o filme e o encontro das duas personagens.

Linklater afirma, em entrevista a Anne Thompson, que esses momentos longos só são possíveis com dois grandes performers, que não é com qualquer ator ou atriz que se consegue ter esse tipo de conexão e entrega. E no caso da Trilogia do Antes isso parece ser muito real, pois os momentos longos só parecem aumentar em duração e intensidade a cada filme da trilogia.

Esses momentos de planos longos aparentam vir do encontro dos dois protagonistas com o diretor, para discutirem e tornarem mais natural os momentos do primeiro filme da trilogia, como na cena do bondinho, ou a cena ouvindo Kath Bloom no toca-discos, ou as ligações imaginárias no restaurante. Daí se amplia para uma parceria muito mais profunda, já partindo da gênese do filme, o roteiro.

Os três já contaram em diversas vezes, que se não tivessem trabalhando tanto em cima dos roteiros e seus diálogos, talvez os filmes não tivessem funcionado tanto. Em uma das falas dos três para edição especial da Trilogia para a Criterion Collection¹³ Linklater salienta que

¹¹ Disponíveis no imdb - <https://www.imdb.com/title/tt0112471>

¹² Jornalista estadunidense que cobre cinema e televisão. Editora-geral da IndieWire e fundadora do blog Thompson on Hollywood. Entrevista disponível no canal de YouTube da jornalista desde maio de 2013: <https://www.youtube.com/@thompsonhollywood>

¹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-CBFMAaWw_Y

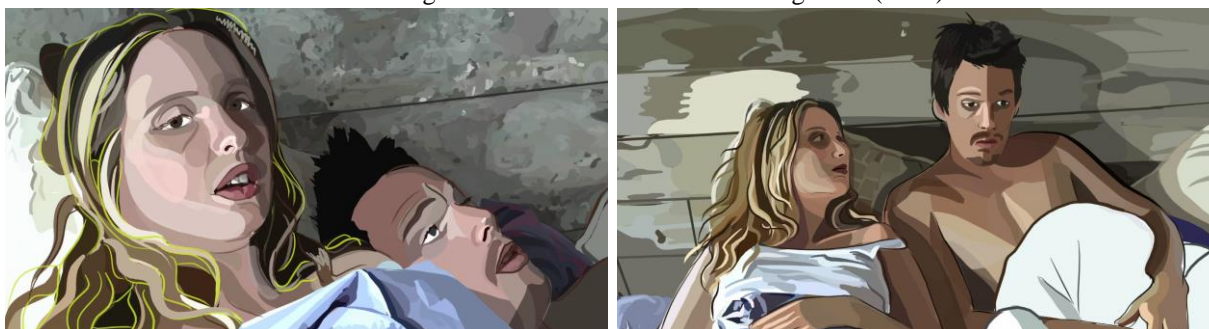
eles sempre tiveram uma agenda, desde o momento que começaram a escrever e reescrever juntos, sempre tiveram posições políticas que queriam defender através das personagens.

Nos filmes - que por diversas vezes o público já acreditou que tudo era muito livre em suas atuações, que o filme era quase feito no improviso - os três sempre enfatizam que os filmes foram todos muito ensaiados, e que os diálogos eram escritos e reescritos em cima desses ensaios, para chegar no discurso e encenação que eles queriam. Na mesma fala para a Criterion Collection, os três enfatizam que pela relação sempre ter sido direta, nunca precisaram se preocupar em ferir o sentimento um do outro, mas sim em serem verdadeiros sobre o que queriam ou não das personagens e dialogarem sobre isso.

Essa relação estabeleceu um trabalho para a vida, que ocupou quase 20 anos da vida dos três. Em entrevista dada para evento do British Film Institute - BFI¹⁴, sobre o lançamento de *Boyhood* em 2014, o diretor salienta que a grande dificuldade e temor dos três sempre foi retornar para o segundo filme. Medo de mexer em algo que já estava estabelecido, que eles poderiam cometer equívocos apenas pelo apego ao que foi a relação particular de executar o primeiro filme.

Só que em 1999, Celine e Jesse reaparecem em uma cena feita para o filme *Waking Life*, na cena, que foi lançada seis anos após o primeiro filme, os dois estão em um quarto e conversam sobre sonho e realidade, e como eles de alguma forma se cruzam, trazendo uma nova possibilidade.

Imagem 33 – Frames do filme "Waking Life" (2001)



Fonte: Compilação do autor

A partir desse encontro, a ideia para um segundo filme sobre o universo de Celine e Jesse ganha impulso e eles começam a conversar mais seriamente sobre a ideia de fazer uma continuação para *Antes do Amanhecer*. Em entrevista ao canal de youtube DP/30: The Oral History Of Hollywood, Delpy e Linklater lembram que se encontraram pela primeira vez em

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/@britishfilminstitute>

Los Angeles, de lá criaram uma estrutura que queriam seguir com o filme, e daí continuaram escrevendo a distância.

Imagem 34 – Frames da entrevista no canal "DP/30: The Oral History Of Hollywood" (2013)



Fonte: Compilação do autor

Acredito que se faz importante ressaltar uma informação que o diretor e atriz revelam na mesma entrevista. Cada filme teve um processo diferente para chegarem nos roteiros que foram filmados. Em *Antes do Amanhecer*, o roteiro já estava escrito, e durante cerca de um mês os três trabalharam em cima dele para deixá-lo mais natural, já no segundo, *Antes do Pôr-do-Sol*, o três escreveram juntos, mas quase sempre a distância, se encontram presencialmente em pouquíssimas vezes nos 4 anos que passaram escrevendo o filme. Porém, para o roteiro de *Antes da Meia-Noite*, ficaram juntos em um hotel, para escreverem o roteiro inteiro em dez semanas.

Aqui, penso em Patrick McGilligan através de Pedro Guimarães, para o que faz a conexão desses dois atores tão importantes para que a Trilogia do Antes tenha atingido a relevância e respeito que atingiu no cenário cinematográfico. "Existem certos atores cujas possibilidades de atuação e as personas cinematográficas são tão marcantes que dão corpo e definem a essência do próprio filme" (MCGILLIGAN, 1975) (apud GUIMARÃES, 2011).

A afirmação de McGilligan se alinha totalmente a como Linklater, em diversas falas, estabelece a importância de Delpy e Hawke para a trilogia. E não é só pelo ponto de serem corroteiristas com o diretor, mas sim de toda a construção do tipo de encenação que o filme terá, o tempo do filme, e o entender que enquanto filmam, na hora do ação, é o diretor que gerencia aquilo tudo, e eles estão lá para conseguir transferir para a encenação o que o Linklater vê.

Para encenação e importância dos dois atores ao processo do diretor, saliento uma cena que julgo importante de cada filme. De *Antes do Amanhecer* a cena da ligação telefônica

imaginária, em *Antes do Pôr-do-Sol*, a cena final no apartamento de Celine, e em *Antes da Meia-Noite*, a sequência da briga no quarto do hotel.

Acredito que essas cenas mostram o envolvimento de cada um dos três fazendo o que cabe a eles. Como a Delpy já falou em várias entrevistas, como na entrevista de divulgação do lançamento de *Antes da Meia-Noite*¹⁵: "no set o Rick, Linklater, está lá para fazer o que ele faz, dirigir, e eu confio 100% nele, e nós estamos lá para fazermos o que fazemos, atuar".

Imagem 35 – Frames dos filmes “Antes do Amanhecer” (1995), “Antes do Pôr-do-Sol” (2004) e “Antes da Meia-Noite” (2013)



¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qc-yhFroSUc>



Fonte: Compilação do autor

No primeiro filme, em 1995, os dois atores no meio dos vinte anos, se comprometeram não só em reescrever o filme em busca de um naturalismo, mas também ensaiaram bastante os textos e encenação, por que, como eles mesmos já afirmaram em diversas conversas, quase não há improvisação, o filme é basicamente baseado no roteiro e intensamente ensaiado.

Pensando nisso destaco primeiramente a cena em que os dois simulam uma ligação telefônica, cada um para algum amigo que tenha em sua cidade. Antes de falar dos dois na cena, acredito ser importante enfatizar a apresentação da cena, um plano geral do lugar, um restaurante, onde já vemos todas as personagens que vamos ver em recorte, antes de chegarmos em Celine e Jesse. Outra observação que julgo importante, é a decisão de que todos os diálogos não falados em inglês que acompanhamos antes de chegar neles não são oficialmente traduzidos, seja legenda ou dublagem, para o português no nosso caso.

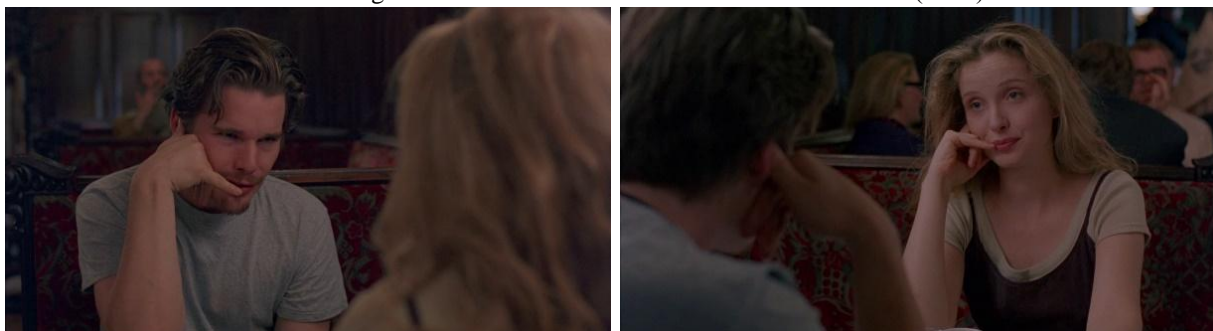
Quando chegamos nos dois, o que acompanhamos é uma encenação dentro da encenação, uma brincadeira proposta por Celine, sem se referir a situação como tal. Em uma cena que dura cerca de sete minutos, cada um liga para um amigo ou amiga de preferência. O momento existe para que os dois possam falar coisas que ainda não tiveram coragem de conversar, questões que queriam tocar, mas ainda não tinha havido espaço.

A encenação dentro da encenação me parece ainda mais interessante, quando percebemos os momentos em que eles saem das personagens durante a ligação, como quando Celine conta para amiga que Jesse beija como um adolescente, e ele reage com surpresa, quase como se dissesse não. Ou quando Jesse conta para o amigo na ligação que Celine parece um anjo de Botticelli, em referência às pinturas do italiano, e ela fica com vergonha.

Outra questão que me parece importante trazer, é o fato de que, como citado em diversas entrevistas, eles trabalham arduamente no dia anterior, repassando as cenas que irão filmar para ter certeza se já estão do jeito que os três queriam. Esse permanente aperfeiçoamento do texto do filme, abre espaço para inclusão de situações acontecidas durante a própria filmagem. A fala de Celine sobre Jesse beijar como adolescente, na verdade vem do próprio filme, da cena do primeiro beijo dos dois no filme na roda gigante, quando logo depois de beijar Ethan Hawke, a Julie Delpy vira para toda a equipe e fala exatamente a frase que está no filme, "ele beija como um adolescente.

A encenação, através da conversação, é construída escalonadamente, como se alinhasse para os dois, mas também para o público, onde eles estavam antes de se conhecerem, quais as sensações surgidas do encontro, e o que será dali para diante no filme.

Imagem 36 – Frames do filme “Antes do Amanhecer” (1995)



Fonte: Compilação do autor

Já em *Antes do Pôr-do-Sol*, em 2004, que teve a escrita dos três no roteiro, e foi construído a distância, o roteiro foi sendo reescrito à medida que ensaiavam para o filme, já em Paris. Delpy e Hawke já tinham passado dos 30 anos, e tinham outras questões a discutir e a pautar em suas personagens para aquela história. No pequeno making of do filme que está disponível no DVD brasileiro do filme, Julie Delpy lembra que as coisas que eram da sua personagem, como o apartamento, ela participou diretamente na escolha, escolhendo até que tipo de escada seria a do local em que Celine vive.

E é esse apartamento e a cena que ocorre nele que me interessa discutir a encenação. Depois de passarem cerca de uma hora e dez andando por Paris, os dois chegam ao apartamento Celine, com a promessa que ela cantaria uma música sua para Jesse. Aqui quero ressaltar três momentos dentro do apartamento: Celine tocando violão e cantando a valsa para Jesse, ela dançando e contando uma história sobre Nina Simone, enquanto ouvem a própria Simone, e as duas frases finais do filme.

Durante o filme, Celine conta a Jesse que toca violão e compõe músicas e ele fica com isso registrado e quando chegam à casa dela, Jesse pede para que ela cante uma de suas músicas. Das músicas em inglês disponíveis Jesse escolhe a valsa e essa música é exatamente a canção que a letra faz menção a ele e a noite que passaram juntos no primeiro filme. É aqui que temos a sensação que eles vão acabar juntos. Importante salientar que esse é mais um dos momentos da trilogia em que o resultado também vem das personas dos atores, pois Julie Delpy, também é cantora e tem músicas lançadas e compôs algumas para a trilha sonora do filme.

Outro momento da cena, que também é resultado das personas dos atores, é quando Celine conta a história sobre Nina Simone, ela dança, imita a Nina cantando, andando, conta sobre quando viu ela cantar. O fato é que o Ethan Hawke já contou em entrevista pós *Antes da Meia-Noite*, que esse momento se originou quando a Delpy contava para ele e Linklater parte dessa história, também dançando e cantando. Hawke lembra que o diretor fez o gesto de enquadramento de câmera com a mão enquanto ela contava a história e disse, isso vai estar no filme.

E por fim, o diálogo final, as palavras que encerram o filme. Celine diz "Querido, você vai perder aquele avião." e Jesse responde "Eu sei". Toda a cena no apartamento dura cerca de 8 min, bem no estilo das cenas longas da trilogia, mas ela começa com o conhecer o apartamento, entender o que vai acontecer, passa pela música onde temos sensação de que algo ali vai acontecer, os olhares durante a música da Nina Simone, até as frases serem ditas. A tela escurece, a música continua, e assim como no primeiro filme, não sabemos se eles ficam juntos.

Imagem 37 – Frames do filme “Antes do Pôr-do-Sol” (2004)



Fonte: Compilação do autor

Em 2013, data de lançamento do último filme da trilogia, *Antes da Meia-Noite*, Celine e Jesse já estão no meio dos 40, e com 9 anos de relacionamento, duas filhas e o desgaste que acontece em qualquer relacionamento. Em uma das noites das férias na Grécia, ganham uma estadia em um hotel, sem as filhas, para que possam ter esse momento sozinhos que não acontece há muito tempo.

Em uma cena que dura cerca de trinta minutos, os dois passam por uma montanha russa de emoções, entre conversar e brigar. Na Entrevista dada a jornalista Anne Thompson, Delpy, Hawke e Linklater enfatizam que na escrita e ensaio para o último filme, a cena da briga no hotel sempre foi a mais sensível e desafiadora, e que quando eles chegavam num formato de texto para ela, a cena sempre era modificada no próximo ensaio, sempre tentando buscar essas complexas emoções que estão retidas, que se deixa de conversar e acabam virando brigas.

Linklater observa nessa e em outras entrevistas sobre a trilogia, que Delpy tem uma forte voz masculina nela e com coisas a dizer, assim como Hawke com seu lado feminino. E como já disse antes, eles sempre tiveram uma agenda, uma posição, mesmo que seja entender as várias possibilidades desse encontro entre duas pessoas, e terem que conviver, lidar com tudo que vem junto, felicidade, insegurança, ciúme, ressentimento, etc.

A cena começa como uma noite de romance e sexo, e termina com a Celine dizendo que já não ama mais Jesse. Esse caminho é construído do discutir e discordar sobre pontos de vistas de como cada um vê a si próprio e vê o outro. Mas também é permeado por situações e sensações vividas, e pouco ou nada conversadas.

Como, por exemplo, tudo que Celine viveu após parir as filhas e Jesse não estar presente e ela achar que fazia tudo errado, resultado dessa estrutura patriarcal que oprime mulheres, de formas diferentes dependendo dos marcadores de opressão, como raça e classe social. Ou como Jesse ainda não consegue lidar com o fato de que suas decisões fizeram com que a situação com seu filho do primeiro casamento não fosse o que ele gostaria, mantendo-o longe do garoto.

A cena é construída de uma forma que nós somos atraídos pelo afeto e romance entre os dois, e depois vamos sendo afetados pela discussão e nos perguntando se o relacionamento é bom mesmo. Mas somos, no meio do processo, puxados de novo para nos conectarmos com eles, quando eles se encontram de novo sobre um ponto sensível que os une, como as filhas por exemplo. A cena é longa e tensa, mas é montada para nos levar para a cena final, onde eles relembram de onde vem o que eles construíram e como chegaram ali, e pensar, o que queremos daqui para frente?

Richard Linklater, Julie Delpy e Ethan Hawke são os realizadores da Trilogia do Antes. Os três escrevem, Delpy e Hawke encenam e Richard Linklater dirige, e como dito algumas vezes pelos dois atores, ele tem total controle do que acontece no filme, inclusive quando ceder esse controle para os dois cocriadores da trilogia com ele.

Imagem 38 – Frames do filme “Antes da Meia-Noite” (2013)



Fonte: Compilação do autor

Acredito que aqui vale pontuar sobre a lógica de autoria construída durante anos no cinema, e como ela é até hoje influencia no quesito de criação no cinema e como a trilogia se distancia desse local estabelecido a tanto tempo.

Jean-Claude Bernardet (2018) salienta que na tradição francesa anterior à política de autores, a ideia de autoria no cinema vinha de uma influência da autoria na literatura, onde muitas vezes era o roteirista o profissional estabelecido como criador. A partir da Cahiers du Cinema, que passou a moldar o conceito de autor cinematográfico, é o cineasta que emergirá como o “criador”, geralmente sendo o diretor essa figura.

Bernardet destaca que há uma apologia do sujeito que se expressa, uma concepção que nega o cinema enquanto arte coletiva. Os autores, a partir da Cahiers, defendem uma centralização da atividade cinematográfica: para impor seu ímpeto artístico, o diretor deve conciliar as funções de roteirista e produtor (2018).

Sem me aprofundar sobre o tema - pois a minha busca não é discutir o conceito de autor e suas mudanças no passar dos anos - aqui vejo uma distinção explícita sobre como a

autoria no cinema foi sendo desenvolvida durante os anos e como se dá o processo de criação na Trilogia do Antes.

A relação desenvolvida entre Linklater, Delpy e Hawke, se encaixa com os caminhos que GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA (2015) propõem como possibilidades para os estudos da Teoria de Cineastas. Essa relação dos cineastas da equipe de produção do filme para o desenvolvimento da obra, é um dos alicerces dessa forma de ver o processo de criação no cinema.

A relevância artística do trabalho de um cineasta, enquanto ato criativo, nos coloca diante de várias possibilidades de atividades envolvidas no fazer fílmico, tais como a elaboração de roteiros/argumentos, a direção/realização, a direção de fotografia, a direção de arte, a montagem, etc. (GRAÇA, BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 25)

A relação dos três não é só de criar juntos, como algo programado, mas de trocaram ideias, pensamentos, momentos, que quando articulados compõem esse processo de criação coletivo. Hawke já mencionou mais de uma vez em entrevistas, que essa troca que eles tiveram com Linklater é muito particular, e que provavelmente por esse respeito e parceria que ele e Delpy acabaram dirigindo filmes depois do primeiro filme da trilogia.

Nesse processo de troca contínua, Julie Delpy e Ethan Hawke parecem ser onde o diretor pode sempre voltar e se propor a ter uma experiência particular sobre a encenação e construção de personagens. Mas é também o lugar onde os dois atores conseguem ter total segurança na direção que os conduzem pelo caminho do filme.

Diretor e atores tem uma parceria que foge à tradicional lógica autoral, pois a construção do filme em sua base, o roteiro, é feita de forma totalmente horizontal, a seis mãos e pensada e ensaia a três cabeças, para depois, em decisão previamente ajustada, filmado com a direção de Linklater e atuado por Delpy e Hawke.

3.2 O TEMPO DE REALIZAÇÃO COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO

O viver que todos fazemos no dia a dia é uma das referências de Richard Linklater. Caminhamos, mas por onde? Para quê? Tem um por quê? Sobre o que conversamos e como isso nos conecta? Quais são os sentimentos sobre as mesmas coisas, com tempo separando cada retorno ao contato com essas coisas? Observar e agregar a sua própria memória e experiência, parece ser um dos processos de Linklater com seu tempo de realização característico para seus filmes.

o ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências. Em toda criação humana, no entanto, revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas. (OSTROWER, 2011, p. 11)

Ostrower salienta que por mais que haja a inspiração no ato de criar, essa não parece existir sem a intencionalidade. Essa intenção está em certos critérios que o próprio diretor parece elaborar a partir das alternativas que têm para realização de seus filmes. Seja pouco recurso, cronograma de produção, agenda das atrizes e atores, ou mesmo seu tempo de escrita.

Ostrower coloca que a percepção é a elaboração mental das sensações. Nesse ponto, me parece que o tempo de realização se une a percepção de Linklater, criando algo como “filmes de percepções”, suas percepções, sobre suas sensações as coisas do mundo, onde também está o fazer cinematográfico.

Como falei anteriormente, para demonstrar o uso do tempo de realização como processo de criação de Linklater, trago três grupos de filmes que julgo serem exemplos desse processo para o diretor. São eles: *Jovens, Loucos e Rebeldes*, *SubUrbia* e *Jovens, Loucos e mais rebeldes!!*; a Trilogia do Antes e *Boyhood: Da infância à Juventude*.

3.2.1 JOVENS, LOUCOS E REBELDES, SUBURBIA E JOVENS, LOUCOS E MAIS REBELDES!!

Os três filmes se unem ao redor do mesmo tema, jovens sulistas estadunidenses e suas perspectivas após o término do high school. O primeiro filme, *Jovens, Loucos e Rebeldes*, de 1993, se passa no final dos anos 70 do século XX, e acompanha um grupo de jovens nesse espaço entre acabar o high school e pensar as possibilidades para o futuro, alguns com caminhos mais firmes e outros sem nenhuma perspectiva.

O filme parece se conectar ao momento de Linklater depois do término do seu high school, onde ele não sabia o que fazer e, como já contei no primeiro capítulo, decide trabalhar em plataformas de petróleo no golfo do México. Em *Jovens, Loucos e Rebeldes*, Linklater visita as várias possibilidades que o final desse período escolar provoca na vida daqueles jovens, uma busca por talvez entender até o seu próprio momento no início dos anos 80.

Imagem 39 – Frames do filme “Jovens, Loucos e Rebeldes” (1993)



Fonte: Compilação do autor

O filme, como já sabemos, é a primeira experiência do diretor com a estrutura de estúdio estadunidense, e, apesar de hoje ser bastante respeitado pela crítica e pelo público nos Estados Unidos, teve um desempenho péssimo em bilheteria. Isso provavelmente moldou o comportamento de Linklater em relação aos seus futuros trabalhos, principalmente com estúdios de Hollywood.

Ao meu ver, esse resultado comercial e as críticas no período de lançamento de *Jovens, Loucos e Rebeldes*, levou Linklater a realizar *SubUrbia*, em 1996, no ano seguinte a que ganhou notoriedade internacional com *Antes do Amanhecer*, e apenas três anos depois do filme de 1993. Como já afirmei anteriormente neste trabalho, *SubUrbia* parece ser a antítese de *Jovens, Loucos e Rebeldes*, Linklater parece querer demonstrar que com a distância temporal, você percebe que nem tudo é como te dizem, e que às vezes você vai falhar, e que tem que se propor novas formas para viver.

Linklater aparenta querer contar a mesma história, mas de um ponto de vista novo, em outro espaço de tempo, anos 1990, e não mais os 1970, trazendo como se perpetua o discurso de terminar high school e ir para universidade é o sucesso, fora disso é fracasso. Em *SubUrbia*, o diretor constrói esse lugar de frustração com esse discurso, que com a ausência de políticas atrapalham que os jovens realmente possam ter esse dito futuro.

Se utilizando de atores que estiveram no filme de 1993, e que fazem outras versões de jovens, Linklater consegue criar também essa familiaridade com os corpos, e como naquele espaço do Estados Unidos é possível vermos que esse discurso pode podar gerações de jovens que perdem a perspectiva, e como a possibilidade de se realizarem no que quiserem fazer.

Imagem 40 – Frames do filme “SubUrbia” (1996)



Fonte: Compilação do autor

Esse tempo entre os filmes, de 1993 e 1996, e a produção de um filme totalmente íntimo para ele, *Antes do Amanhecer* em 1995, parece ter criado o espaço de pensar sobre o que foi para ele a experiência do *Jovens, Loucos e Rebeldes*, e como isso foi distinto da experiência com o primeiro filme da Trilogia do Antes. Essa distância entre os filmes que se conectam, nesse caso por tema, parece ser necessária para que o diretor observe aquela dinâmica de várias formas diferentes.

Em *Jovens, Loucos e Mais Rebeldes* (2016), a perspectiva já é bem diferente dos outros dois filmes, mas também não poderia ser diferente, são 20 anos de diferença entre *SubUrbia* e o filme de 2016. Aqui Linklater acompanha um grupo de jovens que recém entraram na universidade, em sua maioria atletas, que vão experimentar novas sensações. Em *Jovens, Loucos e Mais Rebeldes*, o diretor parece mais positivo, na busca por perceber e apresentar possibilidades de quando você consegue alcançar esse lugar, no caso a universidade.

No meio dos anos 2010, Linklater já dirigiu quase duas dezenas de longas-metragens e encerrou dois projetos que preencheram sua vida, a Trilogia do Antes (1995 - 2013) e *Boyhood* (2014). Neste momento da vida, o diretor parece já ser mais resiliente, aceitando melhor o que acontece, e apresentando, de forma consciente ou não, como o tempo e o tempo de realização interfere no seu trabalho.

Imagem 41 – Frames do filme “Jovens, Loucos e Mais Rebeldes” (2016)



Fonte: Compilação do autor

Ao meu ver, depois de ter acompanhado um casal da juventude a maturidade do relacionamento adulto na Trilogia, e encerrado uma jornada de 12 anos com *Boyhood*, Linklater tenta se reconectar com um momento seu, onde talvez ele pudesse ter estado se tivesse conseguido seguir jogando baseball, como queria na infância, e ido para a universidade como atleta. Esse tempo de realização entre filmes, aparenta ser o tempo que ele precisa para processar e trazer de volta como filme seu entendimento sobre o que é vivido.

3.2.2 TRILOGIA DO ANTES

Na trilogia parece ser uma questão quase óbvia que o tempo de realização é extremamente importante para que o projeto existisse. E como já perpasssei pela trilogia no transcorrer deste texto, já há várias evidências sobre como o tempo de realização do filme nos 18 anos de sua feitura, acabaram moldando os três filmes.

Mas quero retomar uma questão que julgo importante estar neste subcapítulo, como a forma de construção dos roteiros é diretamente impactada pelo tempo de realização, e isso é resultado direto das personas dos dois atores e do diretor nesse processo. Sobre o artista e seu comprometimento no processo de criação Cecilia Salles saliente:

O profundo comprometimento com as obras em construção o põe em condições propícias para encontros nessa turbulência cultural. Os documentos registram muitos momentos de intensidade, nos quais relações ficam claras: ele tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, ideias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção. Enfim, um turbilhão de possibilidades interativas. (SALLES, 2014, P. 40).

Imagem 42 – Imagens de bastidores¹⁶ do processo de escrita do filme “Antes do Pôr-do-Sol (2004)



Fonte: Compilação do autor

Como já mencionado anteriormente, a Trilogia do Antes teve processos distintos de escrita para cada um dos três filmes. Em *Antes do Amanhecer*, Linklater, Delpy e Hawke contam que já existia um roteiro escrito por Linklater e Kim Krizan, e durante a pré-produção do filme em Viena os três reescreveram o roteiro e trabalharam em cima dele, recriando momento e diálogos.

A partir de *Antes do Pôr-do-Sol* o processo foi outro, os três escreveram o roteiro, mas de forma bem distinta. O roteiro se construiu quase que totalmente a distância, tendo como início o encontro do diretor com os dois atores para a filmagem de uma espécie de spin-off¹⁷ dos dois personagens dentro do filme *Waking Life* (2001).

Depois desse encontro, que aconteceu quase cinco anos após as filmagens de *Antes do Amanhecer*, os três começaram a escrever juntos, mas quase sempre a distância, enviando e-mails um para os outros. Delpy conta que certa vez recebeu um e-mail do Ethan Hawke com trinta páginas de monólogo, e ela começa a trabalhar em cima do material para virar algo possível de entrar no roteiro.

¹⁶ Disponíveis no imdb - <https://www.imdb.com/title/tt0381681>

¹⁷ História ou acontecimento derivado de uma outra história ou obra preexistente.

Porém, para *Antes da Meia-Noite*, o processo se formatou de uma terceira forma. Os três se mudaram para Grécia, por um período de mais de 2 meses e escreveram o roteiro do terceiro filme inteiro, juntos num quarto de hotel, para filmá-lo logo em seguida. Linklater diz que essa forma foi o único jeito para que os três conseguissem escrever sem que o que a vida deles era naquele momento interferisse tanto no processo.

Aqui percebo que não parece acontecer com o diretor e os dois atores, uma questão que Cecilia Salles aponta como comum em vários dos trabalhos de artes coletivas, como o cinema, a autoria: "As discussões sobre os processos coletivos, como os de cinema, teatro, música, arquitetura etc, sempre caem nessa questão da autoria de modo diferente, envolvendo uma espécie de relação conflituosa de desejos e subjetividades." (SALLES, 2014, p. 162).

Me parece, seja pelo resultado dos filmes ou pelas falas que trio já teve nesses quase trinta anos desde o primeiro filme, que os desejos e subjetividades estão lá, nos filmes, em suas personagens e na direção, e que ao invés de criarem conflitos por mesquinha ou ego, preferiram assumir a realização conjunta do filme, tendo os três como criadores da Trilogia do Antes, atuada por Julie Delpy e Ethan Hawke e dirigida por Richard Linklater.

E como afirma a Cecilia Salles, a partir do encontro dos indivíduos no processo de criação, a arte de complexa, para criação e para as suas relações. "No momento em que há um cruzamento de indivíduos com um projeto em comum – a produção de uma obra – há um maior grau de complexidade." (SALLES, 2014, P. 162).

Esse tempo de realização também interfere em como o tempo funciona para as personagens no filme. As conversas das personagens também giram em torno de como os atores mudaram no passar dos anos, isso é incorporado às facetas fílmicas, e desdobram em como de alguma forma eles se sentem em relação a acontecimentos de suas próprias vidas.

Como a Delpy ter tido filhos, e como no mundo do trabalho ser mãe é visto como atrapalhar, ou Hawke ser pai e se ver distante de seus filhos e suas obrigações. Além disso, temas que os atores junto com o diretor acham caro, e que se envolvem fora dos filmes, como meio ambiente, criação artística, política internacional e a própria indústria do cinema.

O tempo de realização tem uma ação importante na mise-en-scène da trilogia, pois é nesse tempo que está contido todo o preparo e ensaio para as cenas e é aí que essa encenação, essa dinâmica de ensaiar bastante para naturalização da conversação traz para o Linklater esse interesse em construir cenas longas, com sete, oito, doze, trinta minutos.

A encenação nos filmes passa pela influência direta dessa construção conjunta que o tempo de realização possibilita. O ensaiar e reescrever trás os três para sempre aperfeiçoar o que julgam precisar, e daí, chegando a uma segurança sobre as personagens e sua mise-en-

scène, que nos traz para tempos de cena que nos carregam para suspensão do tempo diegético, parecendo que as cenas são mais curtas do que a sensação que temos ao assistir.

Por exemplo, a cena da briga do hotel que falei no subcapítulo anterior. Ela dura trinta minutos no filme, mas a encenação, a filmagem durou alguns dias, e isso parece ser fruto de todo o tempo que passa até se encontrarem para escrever, pois os personagens ficam mais velhos e precisam de outras dinâmicas, mas também fruto do tempo de escrever, estarem juntos no quarto, escrevendo por quase três meses para aquele fim.

Acredito que a ideia apresentada no segundo capítulo sobre o tempo na trilogia e o tempo de realização são articulações importantes de como esse tempo que acontece no filme e ao redor do filme moldam e são moldados pelos três. E além disso, que o tempo de realização está para Linklater, assim como outros filmes, livros e conversas podem estar, ele é referência para desenvolver suas personagens, e assim deixá-las mais próximas do seu fazer cinematográfico.

3.2.3 BOYHOOD

Como já sabemos, *Boyhood* (2014) é um filme que acompanha o crescimento de um garoto até a vida adulta. Um dos processos perceptíveis na roteirização do filme, é que Linklater extrai elementos da sua própria infância para alimentar o filme, como pais separados, mãe professora, relação distante do pai durante alguns anos, mas também, cria novos elementos para esse menino, seja para criar outras camadas de densidade para a história, mas também entendendo onde o Ellar Coltrane, criança/ator que interpreta o protagonista, está em sua vida.

O filme não teve um roteiro completo para os 12 anos de produção. O diretor ia escrevendo ano a ano, seja no processo de pensar sua própria infância no ano seguinte, mas também de acompanhar o crescimento do Ellar e como ele foi se conectando a essa história. Aí entra um elemento interessante levantado pela Ostrower, o passados-presentes-futuros, que são múltiplos, e acontecem concomitantemente.

Esse passado, que vem pela memória, está atrelado ao presente a partir da percepção, que como falei acima, é nossa elaboração mental dos sentimentos. É nesse presente que o diretor me parece pegar do seu passado, da sua memória de infância, quando viu pela primeira vez um bichinho morto, ou sobre o divórcio dos seus pais, etc. Linklater transfigura esse passado para trazê-lo para o presente do Ellar, uni-los, e assim construir o futuro da personagem do filme, o caminho que essa personagem deve percorrer.

Esse movimento de passados-presentes-futuros, me salta como a força motriz para o percurso que é necessário construir para o filme se desenvolver do jeito proposto pelo diretor. Durante 12 anos, e sem roteiro previamente escrito para todo esse tempo, os anos entre cada período de filmagem, o desenvolvimento de Ellar Coltrane, e também do diretor, e porque não, do Ethan Hawke e Patricia Arquette, que fazem os pais do protagonista, são elementos imprescindíveis para que o filme consiga captar esse crescimento, e entendermos as camadas que interferem no desenvolvimento de um jovem.

Para conseguir construir esse lugar, a participação de três atores durante todos os doze anos foi extremamente importante. Ethan Hawke, parceiro de longa data, e a Patricia Arquette se tornaram parceiros do projeto, voltando para seus personagens ano após ano, quase como se trabalhassem numa série e voltassem para uma nova temporada. Eles voltam para viver aqueles personagens um ano mais velhos, que viveram experiências que eles ainda não sabem quais foram, mas que estão ali para a experiência de atuar nessa realização contínua, que será impregnada com as suas próprias ranhuras. Ou seja, "o processo de criação como uma rede complexa em permanente construção." (SALLES, 2014, p. 182).

O tempo no filme também salta para as personagens, assim como salta narrativamente no filme. A mãe e as crianças estão sempre tendo que se mover de alguma forma, seja por trabalho, por um relacionamento ruim, para estudar. Esse tempo da vida das personagens acompanha os saltos do tempo narrativo do filme, que a cada espaço de tempo de dez a quinze minutos um ano da vida Mason é passado.

Esse tempo de realização traz a cada ano o Ellar visual diferente, não só pelo crescimento, que é natural, mas também por apresentá-lo com cabelo diferentes, roupas distintas, ouvindo músicas e tendo amizades diferentes, etc. Mason é impactado pelas mudanças e passagens de tempo do seu personagem, obviamente, mas essas mudanças parecem ser fruto direto da necessidade de construir uma mudança visual para a personagem à medida que se retorna ano após ano para filmar com uma criança um ano mais velha.

Essa decisão da mudança visual de Mason e do tempo que cada passagem de ano tem no filme completo em suas duas horas e quarenta e três minutos, demonstram a busca por ferramentas que ajudem esse tempo de realização necessário para a proposta desse filme. Sandra Adair, montadora de *Boyhood* e de mais de dez filmes de Linklater, como a Trilogia do Antes, conta em *Dream is Destiny* que nunca viu o roteiro completo do filme, e que ela ia montando ano a ano, os trechos serviam para Linklater escrever os anos seguintes.

Uma proposta que percorre o filme, é que o pai é com quem Mason está em movimento, é com ele que ele e a irmã saem, eles viajam com ele e com a sua nova família,

conhecem seus novos amigos. Já a mãe, que ficou, é que trabalha para dar estrutura, alicerce para a vida deles, vai atrás de melhorar de trabalho, ganhar mais dinheiro para sustentar os filhos, está sempre lá para eles.

Por isso acredito que a última cena de Mason com a mãe no filme seja forte e importante. É quando ele está indo para faculdade, saindo de casa e a mãe se queixa de ele estar tão feliz por deixá-la. Ela sabe que é assim a vida, e que ela trabalhou e esteve disponível para os filhos esse tempo todo para chegar nesse momento, mas mesmo assim reage a esse momento de ter o ninho vazio. E ela fala sobre o tempo, como que mesmo passado 20 anos, parece que foi ontem que era criança.

Imagem 43 – Frames do filme "Boyhood" (2014)



Fonte: Compilação do autor

Essa permanente construção é o que acontece em *Boyhood* e seu tempo de realização como o processo de Richard Linklater. O diretor se conecta a uma criança de oito anos, que vai crescendo dentro do filme, e suas experiências moldam o filme. Esse tempo de realização do filme é também o tempo de vida de Ellar Coltrane, e isso se confunde a tal ponto, que é no documentário *Dream is Destiny* (2016), depois que o último momento do filme é gravado, Coltrane diz: "eu me sinto meio aliviado e triunfante, e incerto sobre a minha vida sem esse projeto".

Imagem 44 – Frames do filme "Dream is Destiny" (2016)



Fonte: Compilação do autor

Me parece que o filme também é uma forma de Linklater acessar novamente aquele tempo, onde as coisas aconteceram com ele, mas ele não necessariamente sabia que poderia ser importante no futuro, ou que deveria lembrar dele como um marco elementar. E esse processo de criação, onde o tempo de realização do filme é o tempo de vida da criança/ator e também da personagem, parece trazer consigo um enorme peso, uma enorme responsabilidade, não só para o resultado do filme, mas de como a vida dessa criação, agora um homem se formatará fora do universo mágico do cinema.

Com isso, vejo *Boyhood* como um espaço de memorializar. Que através do tempo de realização, se utiliza da memória da vida vivida, com novas interligações e configurações, aqui se associando as memórias vividas pelos atores, e no caso específico do Ellar Coltrane, as memórias da vida vivida no próprio filme, a partir também das memórias do diretor.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando em 1998 assisti a *Antes do Amanhecer* na sessão Intercine da rede Globo, não imaginava que haveria outros dois filmes feitos a partir dele, muito menos que vinte e quatro anos depois entraria em um curso de mestrado para tentar analisar questões que com o tempo e a formatação da trilogia foram se tornando importantes para mim como realizador audiovisual.

Quando entrei no PPGCineAV minha proposta era buscar entender o estilo do fazer cinematográfico de Richard Linklater. Com o tempo e principalmente as disciplinas e diálogos sobre o tema, mas a partir de uma observação mais atenta ao fazer do diretor, o projeto se tornou na busca por entender seus processos de criação conectados aos seus filmes fora do sistema de estúdio, e mais especificamente a Trilogia do Antes.

Passados dois anos percebo que não consegui abarcar tudo que imaginei, mas acredito que perpassa por questões que suscitam novas possibilidades de olhar a cinematografia de Linklater, e talvez se aprofundando mais, realizar aproximações com a forma de outros cineastas realizarem seus filmes.

O objetivo deste trabalho é suscitar questões que fui identificando à medida que me aproximava dos filmes dirigidos por Richard Linklater através do prisma da Teoria de Cineastas. Com isso, entender como o tempo de realização é um grande responsável para que as outras características do cinema do diretor se estabeleçam da forma que se fixaram na sua cinematografia.

Acredito que as evidências pontuadas no primeiro capítulo, como sua origem e a busca por continuar realizando um cinema que o interessa, faz de Linklater não necessariamente um gênio, embora a palavra possa ser usada por quem quiser, já que muitas vezes ela já foi usada de forma mais banal, mas sim um artista, ou se preferir, um trabalhador da arte. O ator Jack Black no documentário *Dream is Destiny* fala que ele pensou, "ele deve ser um gênio, alguém que a inspiração vem e simplesmente gera os filmes, e quando trabalhou com Linklater ele percebeu que era "hard work" (trabalho árduo).

Percebe-se, que a carreira de Linklater é moldada pelo que o atravessa, e portanto, várias vezes mudada, reorganizada, e até quebrada, mas nunca abandonada, não há fuga. Linklater construiu um local dentro da produção estadunidense, que passa sim pelo mainstream, mas que é fixa no cinema independente do seu país. Como apresentei, ele é um diretor de realizar projetos que são para vida, mesmo que nem todos sejam como a Trilogia do Antes ou *Boyhood*, mas também são projetos de mudança de rota e retorno a rota, como

Waking Life, que o faz pensar de novo sobre o tipo de cinema que quer fazer, e se reposicionar como diretor dentro dessa indústria tão dura como a do cinema estadunidense.

Com essa percepção, de que sua origem é uma das grandes responsáveis pelo que se tornou sua forma de fazer cinema, apresentei a deambulação, a espacialidade, e tempo, como características centrais na trilogia, além da conversação, e que as percebo como elementos intrínsecos do seu modo de realizar cinema. Depois do processo de pesquisa e observação, a partir do apontado por Agamben sobre dispositivos, percebo explicitamente a deambulação como uma importante "ferramenta", o dispositivo, para a construção dos filmes da trilogia, onde ela esse elemento de controle sobre a encenação e diegese do filme.

Com a deambulação estabelecida como dispositivo, os outros dois elementos, espacialidade e tempo, são trabalhados para se conectarem naturalmente à proposta que acompanhamos ao longo de *Antes do Amanhecer*, *Antes do Pôr-do-Sol* e *Antes da Meia-Noite*. A deambulação sem trabalhar em sintonia com o tempo e o espaço, seria simplesmente caminhar sem sentido algum pelas cidades.

Fica evidente que essa combinação de deambulação, espacialidade e tempo, podem se entrelaçar e formar uma nova forma de ver o elemento dispositivo no cinema do diretor. Essa relação criada entre os três elementos além da conversação, formata um programa do diretor, uma maneira de observar o cotidiano, sua matéria-prima narrativa, e sua transformação em estética cinematográfica.

Para além destes pontos, o trabalho contínuo em alguns projetos, o seu processo de criação em filmes como a trilogia, *Boyhood*, e outros, demonstra que o modo de criar de Linklater está atrelado principalmente a dois pontos, os atores com quem decide trabalhar, e o tempo que dispensa para o processo de realização das obras, que muitas vezes está para além do tempo de burocracia dos processos cinematográficos, mas mais atrelados aos seus próprios.

Linklater incorporou ao seu modo de produzir cinema, principalmente fora dos grandes estúdios, o comportamento de cinema independente, buscando uma conexão maior com as pessoas que criam e constroem com ele os filmes, mas também entendendo que não está nos planos do mainstream, dos estúdios, o faz ter a liberdade de escolher quando quer se envolver com essa faceta da indústria.

Richard Linklater parece entender que não faz filmes que revolucionam, que mudam paradigmas, mas sim um cinema que se conecta fortemente com as pessoas, principalmente com quem faz esses filmes com ele. Entende que os filmes que dirige só são possíveis porque fez com os atores que tinham que ser para aqueles papéis e que respeita o processo necessário

para que o filme chegue onde deve chegar, na forma que deve ter. Com isso, acredito que é possível um adendo no que Stone (2013) pontua como síntese do programa de Linklater, "walk, don't run", talvez dê para acrescentar "always together", pensando que o trabalho coletivo em seu fazer fílmico é essencial.

Para encerrar, gostaria de pontuar a minha percepção de como o trabalho de Linklater, conectado aos parceiros no caminhar da carreira passam pelas quatro operações sugeridas por Foucault em "O que é um autor?" (1969): "nível constante de valor", "coerência conceitual", "unidade estilística" e "momento histórico". O momento histórico sempre interferiu no modo de fazer seus filmes, estética e narrativamente, como é possível perceber por exemplo em *Waking Life* e na Trilogia.

Vejo que as demais operações, "nível constante de valor", "coerência conceitual" e "unidade estilística" perpassam pela percepção do tempo de realização como sua forma de fazer cinema, seu programa, e elas são mais consistentes na Trilogia do Antes e Boyhood, não à toa projetos com mais de dez anos de realização.

Espero que esse trabalho possa abrir novas possibilidades de olhar para o trabalho de um realizador e as facetas de cocriação do diretor com os atores em cinema. Também que possa ser possível novas perspectivas para o uso do termo do dispositivo nos estudos cinematográficos, fazendo-o percorrer novas estruturas no diálogo com a estética cinematográfica.

Por fim, vejo a abertura de uma nova perspectiva para o olhar sobre o tempo de realização no processo de criação no cinema. Perceber o tempo de realização de um filme como um processo criativo e influenciador da forma do filme, em suas mais variadas possibilidades.

REFERÊNCIAS

- Livros

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra travessia*, [S.l.], n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em 24/06/2022.

ALMEIDA, L. P. DE. A função-autor: examinando o papel do nome do autor na trama discursiva. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 20, n. 1, p. 221-236, 4 out. 2008.

AUMONT, Jaques. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

AUMONT, J. Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?. *Educação & Realidade*, [S. l.], v. 33, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6684>. Acesso em: 14 abr. 2022.

BAGGIO, E. T.; PENAFRIA, Manuela; GRACA, André Rui. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. *Revista Científica/FAP* (Curitiba. Online), v. 12, p. 19-32, 2015.

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. *Autor no cinema: a política dos autores - Franca, Brasil anos 50 e 60*. 2ª edição. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SALLES, C. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2014.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Paulo: EDUFSCAR, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. *REBECA*, São Paulo, v. 2 - n. 1 - p. 250-262, jan./jun. 2013.

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

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: *O mistério de Ariana*. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Disponível em: https://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução: José Marcos Macedo. In. Folha de São Paulo, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.

DORDETE STECKERT JACOBS, Daiane. Alguns apontamentos sobre atuação contemporânea. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 25–40, 2018.

ELDER, Robert K.. *The Film That Changed My Life: 30 Directors on Their Epiphanies in the Dark*. Chicago: Chicago Review Press, 2011.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Lisboa: Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Edições Graal, 2007.

FOUCAULT, M. “O que é um Autor?” In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298. (Coleção: Ditos e Escritos III).

FRANCE, Claudine de, *Cinema e Antropologia*, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 1998.

GARCIA, Alexandre Rafael. *Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba, p. 316. 2022.

GUIMARÃES, Pedro. Ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais. *ANIKI: REVISTA PORTUGUESA DA IMAGEM EM MOVIMENTO*, v. 6, nº 2 p. 81-92, 2019.

GUIMARÃES, Pedro; FRADIQUE, Teresa. Teorias, práticas e ontologias do ator no audiovisual. *ANIKI: REVISTA PORTUGUESA DA IMAGEM EM MOVIMENTO*, v. 6, nº 2 p. 78-80, 2019.

JOHNSON, David T. *Richard Linklater*. Chicago: University of Illinois Press, 2012.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2011.

MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Do Cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MOCARZEL, E. S. V.. Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea. *Sala Preta*, 14(2), 171-181, 2014.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema IV – Os Cineastas e sua arte*. UBI, Covilhã: Livros LabCom. 2010.

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

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.

PENAFRIA, Manuela; GRAÇA, ANDRÉ RUI; BAGGIO, EDUARDO. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema. *ANIKI: REVISTA PORTUGUESA DA IMAGEM EM MOVIMENTO*, v. 7, p. 67-71, 2020.

PENAFRIA, Manuela, SANTOS, Ana, PICCININI, Thiago. *Teoria do cinema vs teoria dos cineastas*. In Atas do IV Encontro Anual da AIM, 329-338. Covilhã: AIM. 2015. ISBN 978-989-98215-2-1.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP:Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

STONE, Rob. *The Cinema of Richard Linklater: walk, don't run*. New York: Columbia University Press, 2013.

UCHÔA, Fábio Raddi. Traços da perambulação no Cinema Marginal. *ALCEU*, v.17 - n.33 - p. 157-174, jul./dez. 2016.

WOLLEN, Peter. "A Teoria de Autor" In *Signos e Significação no Cinema*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal:Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

- Filmes

ANTES DO AMANHECER. Richard Linklater. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, 1995. 1 DVD, (101 min).

ANTES DO PÔR-DO-SOL. Richard Linklater. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, 2004. 1 DVD, (80 min).

ANTES DA MEIA-NOITE. Richard Linklater. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment, Detour Filmproduction, 2013. 1 DVD, (109 min).

IT'S IMPOSSIBLE TO LEARN TO PLOW BY READING BOOKS. Richard Linklater. Estados Unidos: Detour Filmproduction, 1988. 1 DVD, (85 min).

RICHARD LINKLATER: DREAM IS DESTINY. Louis Black e Karen Bernstein. Estados Unidos: Arts+Labor. Sundance Selects, 2016. 1 DVD, (90 min).

SLACKER. Richard Linklater. Estados Unidos: Detour Filmproduction, 1990. 1 DVD, (97 min).

BOYHOOD. Richard Linklater. Estados Unidos: IFC Productions, Detour Filmproduction, 2014. 1 DVD, (165 min).

WAKING LIFE. Richard Linklater. Estados Unidos: Detour Filmproduction, Flat Black Films, 2001. 1 DVD, (99 min).

AMARGO REENCANTRO. Richard Linklater. Estados Unidos: Detour Filmproduction, 2001. 1 DVD, (86 min).