

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

CATALINA SOFIA MEZA REYES

O PROCESSO DA CÓPIA COMO ESTUDO DE CRIAÇÃO NO CINEMA

CURITIBA

2025

CATALINA SOFIA MEZA REYES

O PROCESSO DA CÓPIA COMO ESTUDO DE CRIAÇÃO NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha 1- Teoria e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo. Orientador(a): Pedro de Andrade Lima Faissol.

CURITIBA

2025

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).

Meza Reyes, Catalina Sofia

O processo da cópia como estudo de criação no cinema / Catalina Sofia Meza Reyes. -- Curitiba-PR, 2025.

139 f.: il.

Orientador: Pedro de Andrade Lima Faissol.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Cópia. 2. Ontologia. 3. Estudo de criação. 4. Criação cinematográfica. 5. Alain Bergala. I - de Andrade Lima Faissol, Pedro (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

CATALINA SOFIA MEZA REYES

“O PROCESSO DA CÓPIA COMO ESTUDO DE CRIAÇÃO NO CINEMA”

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, 01/04/2025.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente
 **PEDRO DE ANDRADE LIMA FAISSOL**
Data: 02/04/2025 20:36:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **EDUARDO TULIO BAGGIO**
Data: 03/04/2025 10:51:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **PATRICIA DE OLIVEIRA IUIVA**
Data: 04/04/2025 12:52:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Patricia de Oliveira Iuva
Membro Externo (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Todo o período do mestrado e desenvolvimento da pesquisa só escancarou algo que em minha jornada acadêmica desde a graduação foi sentido, mas que agora, com o tempo passado e tendo refletido e amadurecido, constatei: sem o suporte mínimo, sem a estrutura e o apoio das mais diversas formas em que eles podem existir, não há trabalho que possa ser desenvolvido. Assim como a criação no cinema vive em constante negociação entre o plano de filmagem e a realidade, a realidade na trajetória profissional-acadêmica também muitas vezes acaba se impondo e por vezes pode ser muito dura quando ameaça seu pleno desenvolvimento. Esse período do mestrado foi especialmente marcado por essa dura presença da realidade se impondo em vários momentos decisivos e as pessoas que agradeço aqui, eu agradeço de todo meu coração por terem estado presentes me dando parte insubstituível e essencial do suporte, da estrutura e do apoio que eu precisava para não desistir nesses momentos.

Agradeço ao Lucas Thomasi Genero e à Melinda. Agradeço à Emanuelle Bolsi, Fabiane Hadas, Leodoro, Débora, Ana Maria e Letícia Alcântara por serem meus amigos e muitas vezes, sem saber, serem essenciais para tornar tudo mais leve e bonito para recuperar as energias e seguir em frente. Ao meu orientador, Pedro de Andrade Lima Faissol, pelo acolhimento, atenção e cuidado com a pesquisa e pela confiança no meu trabalho através do apoio, incentivo e compreensão que também me deu em todo esse processo para me manter firme. À banca, formada pelos professores Eduardo Baggio e Patricia Iuva, pela disponibilidade e generosidade de trazer contribuições muito importantes para este trabalho.

EPÍGRAFE

Yo me haré millonario una noche
Gracias a un truco que me permitirá fijar las imágenes
En un espejo cóncavo. O convexo.

Me parece que el éxito será completo
Cuando logre inventar un ataúd de doble fondo
Que permita al cadáver asomarse a otro mundo.

Ya me he quemado bastante las pestañas
En esta absurda carrera de caballos
En que los jinetes son arrojados de sus cabalgaduras
Y van a caer entre los espectadores.

Justo es, entonces, que trate de crear algo
Que me permita vivir holgadamente
O que por lo menos me permita morir.

Estoy seguro de que mis piernas tiemblan,
Sueño que se me caen los dientes
Y que llego tarde a unos funerales.

Madrigal, Nicanor Parra

RESUMO

Esta pesquisa tem como premissa a defesa da cópia como uma etapa do processo de estudo de criação no cinema. Acreditamos que, no contexto pedagógico, a cópia possa tornar mais acessível e didática a compreensão da estrutura e da linguagem que constituem uma obra cinematográfica. Tal hipótese surge da constatação de que parece haver um entrave na possibilidade de se abordar metodologias de análise e estudo de criação no cinema justamente por algo que reside na sua origem, que é a natureza ontológica de obtenção das imagens cinematográficas e como a relação entre quem filma, câmera e objeto a ser filmado é intermediada mentalmente para a concepção da forma e linguagem concebida. Sendo assim, sem um lastro físico que indique a transformação da imagem real para a imagem filmica, como tornar possível e visível a intervenção, criação portanto, feita na imagem? Nesse sentido que este trabalho reúne os conceitos de ontologia, linguagem, materialidade, opacidade e transparência, respectivamente a partir de André Bazin Peter Wollen e Ismail Xavier para defender a ideia de que, no ato de criação, a imagem real é irremediavelmente transformada pela linguagem cinematográfica (propiciando que, principalmente no modernismo, determinadas obras sejam compreendidas sob o signo do distanciamento). Tais conceitos são essenciais para constituir a ideia de que a cópia poderia ser um elemento interessante de dissolução desse impasse entre natureza da imagem cinematográfica, ausência de lastro criativo e metodologias didáticas e de análise de filmes. A partir da necessidade de observar e analisar outro objeto a ser copiado, esperam-se necessariamente dois movimentos importantes em termos metodológicos e didáticos: que se crie um espaço propício de distanciamento da obra em seu objetivo narrativo para que então se adentre aos seus elementos constituintes como foco do processo e que funcione como uma espécie de filtro criativo que facilite a atenção ao estudo da estrutura do filme. Na ausência da proposta de cópia e dentro das possibilidades infinitas oferecidas pelo real se tornaria muito mais complicado de observar, já que os esforços não seriam para a observação das estruturas, mas sim na realização delas e nem sempre a sua realização é autoconsciente nesse sentido. Como estudos de caso que possam dar corpo à ideia de cópia como processo interessante de estudo de criação serão analisados os filmes: A hipótese do quadro roubado (Raúl Ruiz, 1978) e Dublê de corpo (Brian De Palma, 1984). Por fim, será dado o passo inicial para a estruturação da cópia como processo de estudo de criação propiciando uma abordagem didática a partir de Bergala, que será referência importante nesta pesquisa.

Palavras-chave: Cópia; Ontologia; Estudo de criação; Criação cinematográfica; Alain Bergala.

ABSTRACT

This research is based on the premise of defending copying as a stage in the process of studying creation in cinema. We believe that, in a pedagogical context, copying can make the understanding of the structure and language that constitute a cinematographic work more accessible and didactic. This hypothesis arises from the observation that there seems to be an obstacle in the possibility of approaching methodologies of analysis and study of creation in cinema precisely because of something that resides in its origin, which is the ontological nature of obtaining cinematographic images and how the relationship between the filmer, the camera and the object to be filmed is mentally mediated for the conception of the conceived form and language. Therefore, without a physical basis that indicates the transformation of the real image into the filmic image, how can we make the intervention, therefore creation, made in the image possible and visible? In this sense, this work brings together the concepts of ontology, language, materiality, opacity and transparency, respectively from André Bazin Peter Wollen and Ismail Xavier, to defend the idea that, in the act of creation, the real image is irremediably transformed by cinematic language (allowing certain works to be understood under the sign of distancing, especially in modernism). Such concepts are essential to establish the idea that copying could be an interesting element in dissolving this impasse between the nature of the cinematic image, the absence of creative ballast and didactic and film analysis methodologies. Based on the need to observe and analyze another object to be copied, two important movements are necessarily expected in methodological and didactic terms: that a space is created that is conducive to distancing the work in its narrative objective so that its constituent elements can then be delved into as the focus of the process; and that it functions as a kind of creative filter that facilitates attention to the study of the film's structure. In the absence of the proposal for copying and within the infinite possibilities offered by reality, it would become much more complicated to observe, since efforts would not be made to observe the structures, but rather to carry them out, and their implementation is not always self-conscious in this sense. The films *The Stolen Picture Hypothesis* (Raúl Ruiz, 1978) and *Body Double* (Brian De Palma, 1984) will be analyzed as case studies that can give substance to the idea of copying as an interesting process of studying creation. Finally, the initial step will be taken towards structuring copying as a process of studying creation, providing a didactic approach based on Bergala, who will be an important reference in this research.

Keywords: Copy; Ontology; Study of creation; Cinematographic creation; Alain Bergala.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| FIGURA 1 - Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 69 |
| FIGURA 2 - Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma | 69 |
| FIGURA 3 - Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 69 |
| FIGURA 4 - Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 70 |
| FIGURA 5 - Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 70 |
| FIGURA 6 - Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 70 |
| FIGURA 7- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 70 |
| FIGURA 8- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 72 |
| FIGURA 9- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 72 |
| FIGURA 10- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 72 |
| FIGURA 11- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 72 |
| FIGURA 12- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 75 |
| FIGURA 13- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 75 |
| FIGURA 14- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 75 |
| FIGURA 15- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 78 |
| FIGURA 16- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 78 |
| FIGURA 17- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 79 |
| FIGURA 18- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 79 |
| FIGURA 19- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 80 |
| FIGURA 20- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 80 |
| FIGURA 21- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 80 |
| FIGURA 22- Plano do filme <i>A hipótese do quadro roubado</i> , dir. Raúl Ruiz | 80 |
| FIGURA 23- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma | 83 |
| FIGURA 24- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma | 84 |
| FIGURA 25- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma | 88 |
| FIGURA 26- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma | 89 |

| | |
|---|-----|
| FIGURA 27- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 90 |
| FIGURA 28- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 93 |
| FIGURA 29- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 93 |
| FIGURA 30- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 93 |
| FIGURA 31- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 93 |
| FIGURA 32- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 95 |
| FIGURA 33- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 95 |
| FIGURA 34- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 95 |
| FIGURA 35- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 95 |
| FIGURA 36- Plano do filme <i>Janela indiscreta</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 96 |
| FIGURA 37- Plano do filme <i>Janela indiscreta</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 96 |
| FIGURA 38- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 98 |
| FIGURA 39- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 98 |
| FIGURA 40- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 98 |
| FIGURA 41- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 98 |
| FIGURA 42- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 98 |
| FIGURA 43- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 98 |
| FIGURA 44- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 99 |
| FIGURA 45- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 99 |
| FIGURA 46- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 99 |
| FIGURA 47- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 99 |
| FIGURA 48- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 99 |
| FIGURA 49- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 99 |
| FIGURA 50- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 100 |
| FIGURA 51- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 100 |
| FIGURA 52- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 100 |
| FIGURA 53- Plano do filme <i>Um corpo que cai</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 100 |

| | |
|---|-----|
| FIGURA 54- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 102 |
| FIGURA 55- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 102 |
| FIGURA 56- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 102 |
| FIGURA 57- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 103 |
| FIGURA 58- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 103 |
| FIGURA 59- Plano do filme <i>Dublê de corpo</i> , dir. Brian De Palma..... | 104 |
| FIGURA 60- Plano do filme <i>Janela indiscreta</i> , dir. Alfred Hitchcock..... | 104 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1. "A PASSAGEM PARA OUTRA COISA": o momento em que análise de criação e cópia se encontram | 22 |
| 1.1 O ensino de cinema como estratégias de manutenção do próprio cinema..... | 22 |
| 1.2 A curiosidade e a especulação se sobrepondo à definição..... | 25 |
| 2. "ELEGER": A ontologia, a transparência, opacidade e materialidade da imagem cinematográfica no ato de eleger o que se coloca no filme | 29 |
| 2.1 Imagens <i>inicialmente</i> não criadas | 31 |
| 2.2 Imagens criadas..... | 35 |
| 2.3 Imagens criadoras | 42 |
| 2.4 Imagens recriadoras | 55 |
| 2.5 Imagens em constante movimento colocadas como ponto de partida | 59 |
| 3. "DISPOR": explorar as possibilidades de criação além do referente direto, espaços duplos de criação | 64 |
| 3.1 Raúl Ruiz: A Hipótese do Quadro Roubado (1978) | 69 |
| 3.2 Brian De Palma: Dublê de Corpo (1984) | 83 |
| 4. "ATACAR": intenção, comparação e estudo de criação, o ato de copiar como intermediário..... | 106 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 129 |
| REFERÊNCIAS..... | 136 |

INTRODUÇÃO

“Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra e arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, televisão, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, ela é escrita: Flaubert, Dostoievski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. [...]” (Jean-Luc Godard, *Je vous salue Sarajevo*, 1993).

A experiência-cinema

A ideia deste trabalho nasceu muito antes do que anteriormente eu pensava ter nascido, mais precisamente no início da minha experiência sendo aluna do curso de bacharelado em Cinema e Vídeo. A escolha pelo curso se deu, aos 17 anos e recém-saída do Ensino Médio, inicialmente pela vontade de fazer outro curso, jornalismo, que seria apenas um pretexto para posteriormente poder me referir ao cinema e outras artes. Esse percurso errático parecia uma forma – ainda inconsciente à época – de evitar a dificuldade que seria iniciar (e manter-me em) uma graduação em artes, mas também era acompanhado do desconhecimento da existência de uma faculdade de artes no Paraná, mais especificamente em Curitiba, visto que a escola em que eu estudava não fazia esforço algum em apresentar essas possibilidades de cursos tal como fazia com direito, medicina, engenharia etc.

No entanto, veio então em 2014 para 2015 a decisão que me traz até aqui hoje: fazer o curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo na até então Faculdade de Artes do Paraná (FAP), agora integrada à Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus de Curitiba II.

A adolescência traz consigo uma carga de experiências misteriosas significativas e o início da faculdade é uma delas. O que esperar de um curso de artes? Sinceramente não pensava nisso e não esperava nada além do que o determinado curso poderia me oferecer de início. Ter esse acesso subestimado em toda uma vida escolar, não apenas no ensino médio, mas também pela pouca e intrincada oferta da disciplina de Artes no currículo regular, faz pensar que tudo que está de alguma forma vinculado a esse “universo” é algo à parte, isolado do mundo, inclusive do ambiente escolar, educacional, ambiente esse que passamos uma parte considerável das nossas vidas.

Portanto, se é algo restrito e por isso com capacidade de capilaridade que chega para poucos, essa ideia de alguma forma se mantém e é deslocada para a universidade a partir da forma como todos lidamos com nossa área dentro das instituições, é algo que parece funcionar dentro de um pensamento geral em como nossa sociedade vem sendo estruturada em relação às artes e seu valor material e simbólico.

Este trabalho tem em um dos seus pensamentos incitadores questionar essa ideia que coloca a arte em um status mais elevado de conhecimento, fato que faz com que nem todos possam acessá-la tanto em sua apreciação, menos ainda em sua concepção. Se retomarmos a citação que inicia esta introdução, conseguimos entender o que Godard quer dizer com a ideia da arte como exceção, no sentido de ser algo “à parte” e de certa forma excluído do que realmente deve interessar em um mundo regido pelas regras, pelo dinheiro, pela publicidade/marketing pensando em imagens. Se continuarmos permitindo ser exceção, em um momento o espaço da exceção será consumido pela regra, tal como Godard afirma quando diz quase ao final do curta “a regra quer a morte de exceção”. Nisso podemos incluir como todo pensamento de regra inevitavelmente irá atingir as instituições e a forma como nós mesmos estamos lidando com as exceções precisa ser colocado em crise.

O primeiro ímpeto do estudante de cinema nos primeiros períodos é de logo pegar nos equipamentos e sair filmando, fazendo filmes, explorando todo tipo de experiência misteriosa que também existe em entender como se fazem os filmes e, por isso, todos – inclusive eu – estavam muito ansiosos para a primeira aula da matéria de Direção da matriz curricular do curso.

Ali nos era dito pelos veteranos e professores que poderíamos colocar em prática toda nossa criatividade presumida por termos escolhido estar ali. Em um semestre de bacharelado, com disciplinas que buscavam complementar em si um propósito de plano de ensino, que para mim, na época, não ficava claro se pretendia contemplar mais em formar alunos aptos para o trabalho na realização cinematográfica em suas mais variadas frentes ou o ensino teórico de parte do que se estudou, pesquisou e registrou dos mais de 100 anos em que o cinema existe. Pensando hoje e analisando o currículo da época, me parecia que havia uma tentativa por equilibrar as duas possibilidades.

Primeira aula de direção, primeiro trabalho avaliativo, criação. Uma câmera, nenhuma ideia de como elaborar planos e transmitir ideias a partir de imagens, uma possibilidade infinita de lugares, situações, pessoas, seres, um mundo em constante acontecimento em que a câmera poderia ser apontada e, no entanto, ideia alguma. Tarefa completamente angustiante para quem de alguma forma tinha decidido estar ali, escolhido fazer parte disso. Como pode ser tão paralisante a ideia de se estar completamente livre para filmar o que você bem entender? Não deveria ser o contrário?

Essas perguntas também são incitadoras para que este trabalho fosse pensado e por isso elas passam por uma experiência pessoal, mas dentro de um contexto, da experiência dentro de instituições. Bom, parecia ser presumido que com algumas aulas de Linguagem,

História do Cinema, Fotografia e outras das mais variadas disciplinas oferecidas pelo curso desde o primeiro período, conseguiríamos de alguma forma absorver e saber utilizar a tal “gramática” oferecida para a organização desse suposto vocabulário do cinema. Claro que era esperado em certo grau, dentro do que um estudante do primeiro período poderia produzir ali, mas não obstante você era avaliado, sua nota e aprovação na disciplina dependia de atender aos parâmetros estabelecidos para no fim se transformar em uma nota, com direito a pódio de melhores produções da disciplina. E sempre algumas questões ficaram na minha cabeça, claro que sempre em forma de angústia e não como consigo elaborar melhor agora: o que eu preciso atender aqui? Quais os parâmetros dentro dessa liberdade oferecida e que no fim vai ser avaliada? Isso é impulsionador para a minha criatividade e eu que fiquei mal acostumada com um ensino que é impositivo e de certa forma cartesiano na escola? O ensino de arte é assim, livre? Eu preciso tão e somente saber efetuar procedimentos técnicos de forma correta para poder dar vazão e materializar minha criatividade?

Como eu não sabia colocar em palavras o que era a angústia, segui em frente e fui me afastando cada vez mais da possibilidade de experimentação a partir da criação nos filmes, sinto que o discurso era de que poderíamos fazer de tudo ali desde que chegássemos a uma coesão dentro da produção, sendo ela técnica e/ou conceitual, elemento de constante busca até para os mais experientes e por isso tão difícil de ser alcançado para quem já experimentou a realização em algum grau. Mas o caminho das pedras nunca parecia ser dado e é evidente que não seria, esse trabalho em tese era nosso, nós precisaríamos nos esforçar para alcançá-lo. Qual o caminho das pedras para se realizar um filme quando ele pertence única e exclusivamente ao seu criador e só vai existir a partir do momento que sair da “cabeça” dele e se transformar em filme? A partir desse ponto de vista, realmente impossível oferecer algum caminho a ser seguido, as ferramentas são um conhecimento técnico, um conhecimento teórico de linguagem cinematográfica — a partir do estudo do conceito de mise-en-scène e montagem principalmente — e sua criatividade presumida pronta para dar forma. Para mim, esse meio do caminho a ser preenchido entre elementos que podem ser oferecidos, conhecimentos teóricos e práticos, e os que não podem, como a criatividade, continua sendo um motivo de incompreensão do quão instigador de fato isso é para desenvolver o ato criativo. Talvez a chave esteja em entender como desenvolver e não como oferecer.

Sempre pareceu de alguma forma que deveria haver algo no meio disso, nunca pareceu suficiente que a equação de teoria (como ela é organizada e passada normalmente nos cursos de cinema), prática (no aprendizado correto do uso de câmeras, luzes, microfones etc.) e criatividade parecesse justa dentro de um ambiente de ensino que deveria prezar por um

procedimento pedagógico que pensa um ponto em comum para que todos possam acessar o que precisa ser acessado.

Vejamos, se o que é possível de ser dado para todos é teoria e prática, certo, quem maneja bem esses dois elementos e se dedicou a estudá-los, naturalmente se sentirá mais confiante de utilizá-los na iminência de fazer um filme, esses são elementos que podem ser passados e não se pensam inerentes a um estudante de cinema porque é justamente na universidade que se espera que eles tenham acesso a essas informações, elas estão dentro de um projeto de ensino. De certa forma podemos ver isso se materializando em uma tela, seja a partir da avaliação do uso da câmera com a lente utilizada, a luz que funciona ou não, a captação de som que fica evidente quando não foi bem executada, a montagem que interrompe ou vai em favor do ritmo de uma cena, a própria noção de ritmo e utilização de espaço de uma cena em relação aos atores, todos elementos que de alguma forma conseguimos quantificar e qualificar ao avaliar os trabalhos de criação solicitados.

No entanto, parece que há um peso que se sobressai em se tratando de avaliação, de juízo de valor dentro não somente do cinema, mas nas artes em geral, que é a criatividade, a originalidade, elementos que são inerentes a quem concebeu uma obra e que não se espera por parte de uma instituição de ensino que isso seja repassado. E talvez isso desloque um pouco a ideia do que esses trabalhos realmente exigem dos alunos e que foge do que caracterizaria como exercício, uma vez que, via de regra, eram quase sempre verdadeiras curtas ou médias-metragens a serem realizados para as disciplinas, ou seja, filmes finalizados.

Isso começa a evidenciar alguns contornos da ideia que foi inicialmente colocada nesta introdução, sobre o lugar da arte ser um lugar “à parte” da sociedade, relegada aos poucos que a acessam na sua elaboração e apreciação. Principalmente se observamos como ela é ensinada e passada nas instituições de ensino, sejam elas do ensino básico ao superior, perpetuando um certo privilégio à figura criadora — aqui como virtuosa — e colocando sob o critério importante e essencial da avaliação nas instituições de ensino algo que não pode ser passado, ensinado — se continuamos a tratar a capacidade criativa como dom, talento — e que por isso, não situa todos no mesmo ponto, refletindo sempre o sintoma de todo esse funcionamento a partir do que se exige como resultado final.

Bom, mesmo com essa impressão de que algo faltava nessa experiência de aprendizado de cinema que era oferecida, fui em frente no curso com tudo que ele poderia me oferecer e a partir disso frequentei o cineclubes dos estudantes de cinema, o CineFAP. Espaço importante e essencial para o primeiro contato com filmes na universidade, um dos tantos espaços de formação presentes na universidade e a partir disso ao menos comecei a entender

como alguns filmes me encantavam por pura e simples atividade de fruição, outros pela vontade de fazer algo parecido e quase todos pela curiosidade de saber como se chegavam a transformar em imagens antes de sê-las. Aqui talvez tenha sido o primeiro espaço de real pertencimento dentro da universidade, ainda que o cineclubismo e a cinefilia ainda fossem uma atividade extremamente masculina àquela altura, pelo menos naquele ambiente, o que de certa forma também indica quem normalmente está à frente nos projetos que envolvem a crítica, análise e criação historicamente no cinema. Ainda assim, existia espaço para se falar de cinema, para curiosidade, desconhecimento, para analisar, compartilhar e por isso se sentir dentro de algo que fosse também o cinema, para além de sua realização, materialização. Pensamento cinematográfico sendo construído para além da sua construção em filme.

Além do CineFAP eram lançados, ainda em menor quantidade, editais de bolsas de Iniciação Científica e de Extensão. Durante os quatro anos em que estive na universidade não me lembro de ter ouvido falar da possibilidade de realizar a iniciação científica, pensar um projeto e pesquisar algum objeto de estudo ao ponto de também nunca ter conseguido acompanhar a abertura de um edital de iniciação científica. Sendo assim, com a abertura de um edital de projeto de extensão, me inscrevi para concorrer a uma vaga e ao final da seleção me tornei bolsista de uma extensão com duração de um ano que tinha como premissa: ministrar oficinas – no contraturno – de cinema em escolas da rede estadual de ensino e, ao final dessas oficinas, orientar a produção de webséries dos alunos das escolas que participaram do projeto. A ementa das oficinas basicamente seguia também (claro que em menor complexidade e escala por se tratar de um curso livre em contraturno e de curta duração) a forma que parecia padrão dentro do ensino de cinema: ensinar a teoria, aspectos formais e de linguagem e logo em seguida, partir para exercícios práticos.

Isso me deixou pensativa mais uma vez, se eu que estava em um curso de cinema e tinha quatro anos para me dedicar àquilo ainda não me sentia preparada para realizar algo a partir desse percurso didático, imagina em um curso de contraturno de um semestre? Claro, ninguém ali, alunos eicineiros, pretendiam tomar aquele espaço como possibilidade de espaço profissionalizante/formador, nem era nossa ideia enquanto projeto, mas sim privilegiar uma experiência sensível do encontro com o cinema, tarefa difícil também, ainda mais para bolsistas graduandos.

Aqui também – nós, os bolsistas, que éramos quatro – fomos introduzidos a alguns manuais e cartilhas que buscavam, a partir do diálogo entre cinema e educação – ou seja, materiais com pesquisas dentro da área do cinema e da educação, elementos aqui conjuntivos – fazer um percurso pedagógico, com procedimentos, atividades, exercícios e dispositivos de

aprendizado que possibilitassem o encontro do cinema e sua realização com estudantes do ensino básico, das mais variadas origens e localidades. Aqui destaco o caderno denominado “Cadernos do Inventar”, produzido por pesquisadores da Universidade Federal Fluminense, que não por acaso abriga o único curso de licenciatura em cinema do Brasil.

Tudo muito novo, muitas ideias, vontades e possibilidades de se pensar uma oficina e de certa forma nos foi dada liberdade na realização das ementas, ainda que sob supervisão da nossa orientadora e a bolsista graduada, que na época coordenava todos os bolsistas graduandos. Sendo assim, demos início às oficinas e eu, a partir das experiências que tive de ensino de cinema, basicamente segui o plano quase que instintivo e protocolar: estudar teoria e propor exercícios práticos para testar a teoria. E por mais que estivesse ali em posição de ministrar uma oficina para jovens um pouco mais jovens que eu somente, as dúvidas eram infinitamente maiores que as certezas, parecia um momento de reencontro em conjunto com aqueles alunos com tudo que eu ainda não havia assimilado bem da experiência aprendendo cinema na universidade tendo passado dois anos de curso desde então. É como se eu revivesse junto àqueles jovens as mesmas dificuldades do ato de transpassar nosso pensamento, sempre muito verbal, em imagens. Tarefa difícil, pouco incentivada no percurso escolar. O exercício “Minuto Lumière” presente no Cadernos do Inventar faz refletir um pouco a partir dessa ideia.

A atividade consiste em remontar a dificuldade de se deparar com o dispositivo da câmera e a partir disso descobrir e entender o que precisa ser captado por ela, por isso são colocadas quatro *limitações*¹: tudo precisa ocorrer em uma tomada única (1), somente com um plano com duração de um minuto (2), câmera parada (3) e apoiada em uma superfície plana ou tripé (4). Tais limitações explicitam ao menos duas situações, a primeira e mais elementar é de se adequar às possibilidades dadas pelo equipamento, que na época dos Lumière ofereciam as possibilidades mencionadas acima, planos e tomadas únicas, pouca duração, câmera fixa por conta da pouca mobilidade possível com as câmeras que eram bem maiores que as de hoje. Nota-se que por mais que as câmeras hoje não tenham essa limitação, aqui há um esforço de remontar ao que anteriormente os antigos experimentadores da linguagem precisaram se deparar ao entrar em contato com o ato criativo e isso nos leva à segunda situação, que é a de se colocar na figura de pessoas que estão entrando em contato pela primeira vez com a realização cinematográfica, experienciando o contato com o cinema em sua feitura, assim como foi com os Lumière em suas primeiras experimentações, observando

¹ Aqui chamo atenção à palavra *limitações* aproveitando o uso da polissemia, que pode remeter a um sentido negativo se pensarmos em limitar o ato criativo como atitude cerceadora ou, como aqui é o caso, no sentido de determinar, demarcar um caminho a ser seguido para guiar o ato criativo.

o mundo não mais pelos próprios olhos como única forma de passar pela experiência sensível de se estar vivo, mas sim de registrar, por isso reproduzir, reencenar a partir de um dispositivo essa mesma experiência e deixá-la agora registrada. Um desafio de linguagem também.

Sendo assim, como tudo que se faz no momento e nas demandas cotidianas, o tempo passou, as dúvidas permaneceram e o que foi incrível e satisfatório dessa redescoberta com o cinema, desse encontro com aqueles jovens genuinamente curiosos com tudo que aquela experiência poderia proporcionar, permaneceu também. Mas mais uma vez uma sensação de que deveria haver algo no meio disso que deveria completar uma certa demanda nesse processo de ensino ficou soando como um alarme do que havia acontecido ali. Eu não fui mais responsável apenas pela minha experiência com o aprendizado de cinema, mas também fui responsável pelo contato com outros jovens com o cinema ali e de certa forma, por mais que o controle nunca seja uma opção quando lidamos com a experiência de estar em uma sala de aula—ainda que em formato de oficina—, o meu senso de responsabilidade de certa forma apitou e eu percebi que se quisesse entender o que precisava estar nesse “meio” ausente, para mim, entre teoria e prática no ensino do cinema, eu precisava ir atrás dele. De certa forma “tudo bem” lidar com essa angústia do desconhecido quando isso só compete a mim, em algum momento de alguma forma eu precisaria lidar com isso seja lá como fosse, mas a partir do momento que isso poderia prejudicar um primeiro contato com a experiência com o cinema em outras pessoas, aí sim isso me motivou a evitar esse prejuízo, entender de onde ele vinha, se ele fazia sentido.

Dessa forma, essa pesquisa não poderia então nascer de outro lugar, que não fosse a partir da experiência, e sendo a experiência algo tão pessoal, eu não poderia ter deixado de discorrer, em primeira pessoa, sobre todo o percurso que me trouxe até aqui. Se eu cito minha experiência acadêmica e nela saliento o contato com cineclubes (algo que continuo realizando e participando com o Cineclubes do Atalante, agora não mais no ambiente acadêmico, e sim na Cinemateca de Curitiba, com um público bem mais diverso) e projetos de extensão, como esse que cito aqui, é porque é a partir deles e a partir da prática que eles têm em comum, que é a mediação com outras pessoas e a importância primordial que isso tem na experiência que se tem com o cinema, que se encontra meu motivador na escolha do tema de pesquisa. A experiência em algum momento é compartilhada e mediar isso de forma responsável se transformou em um compromisso.

Hoje considero essencial, e busco a partir deste trabalho um início de percurso, o comprometimento com uma primeira experiência com o cinema que seja mais agregadora e que coloque, na medida do possível a quem se colocar aberto para tal, em posição mais

igualitária os pontos de partida para a investigação desse mistério em que se apresenta algumas vezes o cinema. Se precisamos desvendá-lo, seja na tela assistindo a um filme em um cineclube ou desvendá-lo dentro de nós ao nos depararmos com a tarefa de criação, que tenhamos os recursos necessários para tal. Minha aposta é que parte desse mistério possa ser testado em partes na fissura que aparentemente separa as possibilidades de se pensar crítica, cinefilia e arte-educação como elementos conjuntivos para se pensar metodologia, análise e criação artística no cinema e o encontro obrigatório aqui se dará, por conta disso e em larga medida, com Alain Bergala como referência bibliográfica principal.

As palavras de ordem também serão: entender como *desenvolver* e não como *oferecer*, na impossibilidade de se lidar com o trabalho criativo dessa forma.

A hipótese-cinema

Bergala coloca em crise a questão ontológica do cinema – ainda dentro do paradigma indicial – na comparação com a pintura ao falar da ausência da “tela em branco” no ato de filmar (BERGALA, 2008, p.131) e com isso ele remete ao que Bazin teorizava sobre o que tornava essa arte colocada como tardia – o cinema – tão específica em relação às suas antecessoras que também lidam com a representação através da imagem (BAZIN, 1991, p.21-22). Tudo isso sendo colocado em questão a partir do conceito de realismo e a ontologia da imagem fotográfica, elementos chave naquele momento para a realização e análise da arte cinematográfica, sendo ela dependente do dispositivo da câmera para existir.

Esses dois autores então trabalham com a ideia de que o cinema acontece dentro de um postulado, que é o da constante negociação com o real, partindo de uma premissa de cinema que se utilize do realismo em sua construção². Algo que necessariamente vai estar sujeito ao que escapa do controle de quem ali estabelece um plano de filmagem para que o filme aconteça e que por isso implica uma constante tentativa de concretizar o plano de filmagem em detrimento das condições dadas pelo momento, sendo elas contornáveis, negociáveis ou intransponíveis, tendo em vista o caráter objetivo do cinema em relação ao seu referente a ser filmado posto no mundo em acontecimento.

Vejamos, partindo da ideia da ausência de tela em branco de Bergala, antes do dispositivo da câmera fotográfica ou mesmo do cinema, pensar na construção de uma representação imagética a partir da pintura consistia em ao menos três constantes que

² Este trabalho também irá assumir a mesma “matéria prima” por assim dizer para se remeter à construção das imagens, o que exclui da análise o cinema elaborado com imagens geradas por computador ou outros dispositivos que não a câmera em contato com o ambiente natural.

precisariam funcionar juntas: a pessoa que pinta (contando com as capacidades técnicas para tal), a tela (ou superfície escolhida) a receber o registro da imagem pintada e o referente a ser registrado a partir do *manuseio* do pincel com a tinta. Há aqui algo que se interpõe e media essa relação entre criador e criatura, que pede pela primeira pincelada que irá iniciar a construção de uma imagem total, que exige dessa relação um primeiro passo que está imgeticamente *em vias de ser construído*, já que se apresenta objetivamente em branco, ausente de imagem e que se constrói em um tempo não decidido por um dispositivo, mas por quem de fato vai elaborar, *fazer* a imagem, algo diferente de revelar a imagem pela câmera (BERGALA, 2008, p.132).

Ao salientar a objetividade da imagem fotográfica, Bazin já antecede, à medida que o cinema se transforma em linguagem, algo muito próprio e desafiador na sua forma de obtenção de matéria de representação:

Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material[...] mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese. Eis por que o conflito entre estilo e semelhança vem a ser um fenômeno relativamente moderno, cujos traços quase não são encontráveis antes da invenção da placa sensível. [...] A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. (BAZIN, 1991, p.21-22).

Quando Bazin coloca como conflito a questão de estilo e semelhança, acaba por evidenciar a barreira que se impõe ao cinema quando falamos do trabalho de criação, uma vez que ele está a serviço do que a realidade pode oferecer ao seu plano criativo ao mesmo tempo que busca reorganizar (e algumas vezes distorcer) essa mesma realidade dentro do que se chama de representação. Como podemos, dentro de um mesmo espaço que é matéria prima de construção (a realidade a ser captada pela câmera) e a própria *tela* (que não se apresenta em branco, no caso do cinema) da construção a ser materializada pelas imagens captadas, apontar a intervenção que foi realizada? Não somente apontar, mas explicar os procedimentos que foram utilizados, abrir o jogo do percurso criativo.

Para uma possível via de entendimento de como de certa forma dissociar esses elementos aparentemente tão intrincados, encontrar esse “meio”, propõe-se como mediação o procedimento da cópia para estudo de criação. Nela, a questão da tela em branco continua, mas o referente de certa forma já é outra coisa para além do seu valor real, aqui ele já sofreu uma transformação e pode passar a ser analisado como obra e, por isso, torna-se mais passível de ser compreendido para sua reprodução a partir do momento em que ele é extraído do seu meio original e de certa forma já “selecionado”.

Ele passa por intervenções e não está mais “solto” no mundo dependendo da capacidade criativa de quem conseguir capturá-lo (uma vez que esse passo já foi feito). Nesse sentido, a cópia como caminho inverso da criação se torna um meio que pode sugerir um esquema e organização metodológica de uma forma de estudo de criação que, ao estabelecer certos parâmetros a serem atingidos a partir do modelo, pode tornar mais palpável a experiência criativa como exercício, sem o compromisso com a criação atrelada à ideia de originalidade e livre da finalidade de produzir uma obra autoral. Em vias de ver também o trabalho de autoria como algo que, para além da intuição, do talento, do “dom” do artista, seja algo compartilhável, analisável, mensurável. Eis aqui o ponto chave que mexe com a experiência-cinema conforme relatado na primeira parte desta introdução e que remonta à confusão da experiência de ter a total liberdade de filmar qualquer coisa e ao mesmo tempo não entender exatamente por onde iniciar.

Neste trabalho se eleva à máxima potência e acentuam-se as questões colocadas uma vez que é neste ponto acima mencionado que reside a premissa da pesquisa e por isso precisamos explorá-lo em tudo que ele pode oferecer. Nem sempre a prática vai nos levar a esses questionamentos tão pormenorizados sobre o ato criativo, no entanto, como aqui a ideia é analisar o ato criativo em si e levantar as implicações que o circundam, os possíveis problemas metodológicos ao se pensar em como estudá-lo e solicitá-lo como exercício didático a partir de um procedimento de análise e possível proposta didática de análise de criação, será necessário sempre tensionar ao máximo a questão dessa intervenção possível no real a partir do cinema, como percebê-la, trabalhá-la e observá-la enquanto sujeito observador-criador.

Para tal, o percurso deste trabalho busca ser análogo ao percurso de proposta do que Alain Bergala chama de “análise de criação” (que se difere de análise fílmica e isso posteriormente será tratado), elaborado no trecho abaixo. É a partir dele que se propõe uma apropriação de tal esquema para a estrutura desta pesquisa:

O ato de criação cinematográfico envolve três operações mentais simples: a eleição, a disposição e o ataque. Essa tríade me parece específica do ato mesmo de fazer um filme, independentemente da diferenciação técnica deste ato em fases distintas. As três operações mentais não correspondem a momentos específicos nem cronológicos da série, mas se combinam a cada momento. No cinema, ao longo das diferentes fases do trabalho, é preciso sempre: Eleger: escolher coisas no real em meio a outros possíveis. Na filmagem: cenários, atores, cores, gestos, ritmos. Na montagem: as tomadas. Na mixagem: sons isolados, ambientes sonoros. Dispor: posicionar as coisas umas em relação às outras. Na filmagem: os atores, os elementos do cenário, os objetos, os figurantes, etc. Na montagem, determinar a ordem relativa dos planos. Na mixagem, dispor os ambientes e os sons isolados relativamente às imagens. Atacar: decidir o ângulo ou o ponto de ataque às coisas que se escolheu e dispôs. Na filmagem, decidir o ataque da câmera (em termos de distância, de eixo, de altura, de objetiva) e do (ou dos) microfones. Na montagem, uma vez escolhidos e dispostos

os planos, decidir o corte de entrada e de saída. Na mixagem, mesma coisa com os sons (BERGALA, 2008, p.135).

Para realizar o percurso de uma proposta de análise de criação que busque chegar em uma resposta sobre qual a possibilidade de teorizar sobre o tal meio ainda pouco tátil, através da proposição da cópia e tensionar tal questão entre o que se passa da teoria à prática no ato da filmagem, nada mais apropriado que pensar nos próprios passos colocados por Bergala para a criação cinematográfica.

Busca-se criar um caminho mais organizado e por isso, mais facilmente elucidativo através do esquema de etapas a fim de remontar esse percurso não analisando a criação de um material fílmico por si para entender de onde se tentou partir e onde se chegou. Mas sim de ampliar essa análise dentro de todo o trabalho, confrontando cada etapa de criação, como estabelecido por Bergala (eleição, disposição e ataque), dentro de onde fará sentido inserir a bibliografia e filmografia a fim de realizar um cotejamento rumo a uma noção de criação dentro das referências aqui selecionadas, privilegiando assim um entendimento mais global de análise de criação, colocando em crise suas principais ideias incitadoras, para que posteriormente isso possa ser pensado como processo de metodologia e proposta didática.

Sendo assim, a partir da apropriação para analogia das etapas de análise de criação, o trabalho irá se estruturar da seguinte forma:

Começaremos explicando a noção do que seria “a passagem para outra coisa” que está presente em um excerto do texto de Bergala quando ele se refere à diferença de finalidade que reside entre análise fílmica e análise de criação, no sentido em que na análise fílmica a ideia é reter o máximo de informação para se decodificar em certo grau a ordem apresentada, enquanto que na análise de criação o que se pretende reter são as outras possibilidades que poderiam ter sido exploradas na realização daquele material, fazendo um trabalho de especulação da criação daquela obra quando colocamos como meio de condução dessa análise a cópia, elemento aqui introduzido para a pesquisa em questão. Ao longo desta pesquisa, defenderemos que a cópia por si auxilia nesse processo especulativo, uma vez que dá um modelo a ser alcançado seja qual for a via, o meio, o processo em que se pretende chegar nela.

O segundo capítulo irá explorar a ideia colocada na etapa da Eleição e, junto com a bibliografia selecionada, elaborar a ideia que envolve o ato de eleger, escolher e as implicações desses movimentos no ato criativo do cinema a partir do estudo dos conceitos de ontologia, transparência e opacidade, elementos determinantes para a *escolha* do que irá compor o quadro .

Na sequência o terceiro capítulo pretende costurar a noção de Disposição estabelecida na bibliografia principal com a possibilidade intermediadora da cópia para auxílio nessa disposição, sendo por isso então o capítulo que irá ter o elemento interventor do trabalho e que pretende tensionar as alternativas dentro do que aqui é apresentado como maior desafio do ato criativo quando pensamos nos empecilhos colocados na etapa da Eleição. Para tornar mais palpável e trazer exemplos concretos, serão utilizados como estudo de caso dois filmes, *Dublê de corpo* (1984), de Brian De Palma, e *A hipótese do quadro roubado* (1978), de Raúl Ruiz, sendo ambos, cada um ao seu modo, exemplos que se utilizam da cópia e reprodução como motivo temático em suas obras e matéria prima principal de elaboração das imagens filmicas criadas e recriadas por eles.

O quarto capítulo visa partir para a etapa de Ataque e nele solidificar o que foi colocado em crise na etapa de Eleição, entender o que permanece para a tomada de decisão a partir da comparação inerente ao procedimento da cópia para, por fim, registrar o que foi escolhido dispor frente à câmera.

O último capítulo se refere à conclusão de tudo que foi elaborado anteriormente, não se pautando em uma ideia de resolução, mas sim de caminho possível. O percurso final da pesquisa não culminará no caminho que é muitas vezes colocado como natural, que é a construção da teoria e testagem na prática, que se daria através da verificação da proposição da cópia. Aqui se pretende dar maiores contornos aos seus motivos conceituais de existir, por quais motivos propô-la como exercício de análise de criação, sendo esses mesmos motivos também os maiores impulsionadores para a escrita do trabalho. Também se pretende pontuar o compromisso inicial com uma experiência-cinema que seja mais abrangente e contemplativa para o maior número de pessoas ao não privilegiar a figura criadora e autora como dotada de certo talento ou dom e por isso insistindo na premissa aparentemente antagônica de colocar criação e cópia como elementos complementares, uma vez que a criação se livra desse compromisso com o que é - palavra problemática - "original".

1. "A PASSAGEM PARA OUTRA COISA": o momento em que análise de criação e cópia se encontram

1.1 O ensino de cinema como estratégia de manutenção do próprio cinema

Antes de Alain Bergala entrar especificamente na parte do livro que expõe diretamente as principais ideias que norteiam esta pesquisa, cabe apresentar de forma breve em que contexto essas percepções foram elaboradas e porque elas são importantes em termos de análise para além do estudo do ensino de artes. Ao pensarmos que muitos elementos da pedagogia artística culminam naturalmente no que se tem como construção de público, percebemos também como isso se reflete na estrutura de manutenção e realização do fazer artístico que se mantém na sociedade de alguma forma.

Essa também é uma das apostas quando Bergala aponta o ensino de cinema como elemento transformador não somente na relação de fruição e experiência criativa, mas também como forma de modificar na base como todos podem se relacionar com as artes quando elas de fato integram a vida das pessoas e não aparecem como algo em caráter de exceção, pontual e por isso à parte. Pensar em modificar essa relação com as artes, e especialmente com o cinema aqui, exige que se questionem algumas noções muito baseadas em uma tradição de pensamento artístico e senso comum ainda muito solidificadas não somente fora dos ambientes de ensino das artes, mas também dentro a partir da perpetuação de algumas práticas que reforçam essas noções.

Em junho do ano de 2000 Jack Lang, na ocasião ministro da Educação na França, convida Alain Bergala para fazer parte de um grupo de conselheiros- cada um representante de uma área artística, sendo Bergala então representante de cinema- para desenvolver um projeto de educação artística e ação cultural na Educação Nacional, que posteriormente foi chamado de Missão. Esse plano de cinco anos para desenvolvimento da implementação das artes e da cultura nas escolas francesas visava, a partir de um estudo grande e consistente elaborado pelos conselheiros e demais profissionais atuantes no ministério, sempre sob consulta e aprovação de Lang, aprimorar a mediação entre os conselheiros, professores e alunos a partir de propostas pedagógicas que deveriam envolver a arte e suas diversas linguagens de forma separada e em primeiro plano, como verdadeiras disciplinas nas escolas. O que se pretendia era pensar diversas ações pedagógicas que incluiriam as artes e a cultura em geral no currículo básico dos estudantes de forma que as diversas linguagens artísticas fossem colocadas não como um veículo para exemplificar questões de outras disciplinas e sim, que fosse pensada a lida com o material artístico em si.

O nome de Bergala foi colocado para integrar a mesa de conselheiros não apenas pelo seu notório saber na área de cinema, que era comprovado pelo seu trabalho como docente da disciplina de Pedagogia do Cinema na Universidade de Sorbonne Nouvelle- Paris III e como crítico na revista Cahiers du Cinéma, mas também pelo percurso sempre ligado ao trabalho com pedagogia e cinema em outros projetos³ que o acompanharam em sua formação acadêmica inicial e que posteriormente ocorriam de forma paralela na sua trajetória profissional já estabelecida em relação aos outros trabalhos que de fato conseguiam mantê-lo para seguir trabalhando com cinema.

A partir disso, Bergala relata que a necessidade de salientar a arte e suas diversas áreas ali contempladas como algo essencial de ser pensado e analisado por si e através de seus próprios materiais artísticos se mostrou algo radical frente às instituições e burocracias que era necessário lidar quando se falava em formalizar uma configuração de ensino que precisaria ser aplicada em abrangência nacional. Existia entre os conselheiros, principalmente partindo dele, uma preocupação que a transposição da linguagem artística para a pedagógica em algum grau significasse a redução das potencialidades da experiência e contato com as artes e aqui no caso, o cinema. E é dessa preocupação que nasce o livro⁴, que mais além de falar da experiência do que foi ser conselheiro, busca colocar de forma direta o que foi pensado para o ensino de cinema naquele momento, qual era a real intenção, sem as amarras institucionais e burocracias que por vezes terminam por diluir ideias que carregam em si algo que não pode ser permitido diluir e que precisam se manter para modificar algo de fato como se pretendia no cenário proposto (BERGALA, 2008, p. 25).

Nessa área como em todas as outras, as verdadeiras mutações se dão quando alguma mudança se operou, inicialmente, no plano simbólico: a realidade acaba sempre por segui-la, mesmo que arrastando um pouco (ou muito) os pés. É aí, na ordem simbólica, que estão as verdadeiras travas e as verdadeiras resistências. Desse ponto de vista, não é sempre mau “colocar a carroça na frente dos bois”, talvez seja mesmo o único modo, na pesada máquina da Educação nacional, de fazer as coisas andarem. Se se começa, de forma bem comportada, pelos bois, eles correm o risco de estarem velhos demais para puxar a carroça quando ela enfim chegar, num momento em que a sociedade civil já estiver há muito tempo usando tratores. (BERGALA, 2008, p.25).

³ Conforme aparece na página 28 do livro, Bergala foi bolsista dos IPES (Instituts Préparatoires à l’Enseignement du Second Degré), que eram institutos preparatórios para o ensino do segundo grau que pagavam bolsas aos alunos concursados correspondentes a um salário de professor de início de carreira e que, a partir dessas bolsas, se assumia um compromisso que após a formação que duraria três anos, deveria se realizar a contrapartida de se dedicarem durante dez anos ao ensino. Parte integrante da equipe do CEC de Yerres (Centro Educacional e Cultural do vale do Yerres), local experimental fundado em 1968 por André Malraux para ser, em um mesmo espaço: escola, equipamento cultural, esportivo e sócio-educativo trabalhando em conjunto como conglomerado.

⁴ A hipótese cinema. Pequeno tratado sobre a transmissão do cinema dentro e fora da escola (2008, Rio de Janeiro, Booklink).

Destaca-se o momento oportuno em que esse projeto surge em consonância com o que acontecia com o cinema a nível de cadeia produtora e exibidora nacional e mundial. Isso com certeza impactaria e de alguma forma seria refletido nos espectadores a partir dos filmes apresentados ao público e como eles seriam apresentados agora com essas mudanças. Aqui se dá início a um novo momento de industrialização em maior escala na produção cinematográfica com as salas multiplex e o advento do DVD, fato que deixa em alerta uma hipótese do tipo de público se transformando e nascendo e do tipo de cinema que seria incentivado na realização a partir disso, impactando então nas diferentes relações com o cinema quando sua mediação e primeiro contato ocorrem de forma ainda mais intrincada ao capital despendido para a presença de determinados filmes em detrimento de outros que não tem os mesmos recursos para estar nos cinemas e locadoras.

Isso reduziu ainda mais as possibilidades de acesso aos filmes que não fossem os detentores das quantias necessárias de dinheiro para estar em vista pelo público, o que fazia com que o filtro para se chegar às salas fosse o interesse de mercado e por isso também que o acesso fosse mediado a partir disso. Fato que significa uma perda significativa em relação a não ter acesso a outros filmes, produzidos normalmente por produtoras independentes, com menos recursos, com recursos estatais que dependem de medidas protecionistas para garantir seu espaço e demais barreiras presentes a partir desse momento.

Sendo assim, se o ambiente escolar pode de alguma forma ser um caminho de mediação para outros lugares além do que é oferecido usualmente, assim como Bergala afirmou ser um espaço crucial em sua formação como indivíduo e cinéfilo ao evocar sua experiência pessoal enquanto aluno no ensino básico e médio, talvez fosse o momento mais conveniente e urgente para tentar iniciar uma aproximação dos estudantes com o cinema no ambiente escolar a partir da transmissão mediada e atenta.

Esse momento de crise e de mutação de tudo o que constitui uma cultura global do cinema: o espectador, a relação com os filmes, as técnicas, a economia- era o momento ideal para formular uma hipótese nova, que tentaria levar em conta tudo que estava visivelmente mudando no âmbito do cinema. Mas também no âmbito da escola: algo se transformou nas relações de transmissão, que se pode identificar como uma ruptura de trama. O bom e velho conflito de gerações, que de fato era apenas uma oposição passageira entre filhos e pais para permitir aos filhos existir como nova geração, nunca impediu que se tecesse uma cultura comum e contínua entre pais e filhos. É manifestamente outra coisa, mais grave, que põe em crise há vários anos as relações de transmissão fora dos meios burgueses tradicionais: uma ruptura de trama muito mais radical. Culturas “jovens” (produzidas em parte pela mídia e nas quais o cinema tem um papel decisivo de modelização) se constituíram como culturas fortes, mas sobre a base de um enclausuramento em valores comunitários, em oposição tanto aos valores culturais do seu meio de origem quanto àqueles veiculados pela escola. (BERGALA, 2008, p.23).

1.2 A curiosidade e a especulação se sobrepondo à definição

Motivado por esse momento de crise e pela tarefa de elaborar um programa de ensino de cinema, Bergala sistematiza ideias muito alinhadas à uma pedagogia do cinema que busca integrar tanto a fruição estética quanto a participação na experiência do processo criativo e para isso estabelece um esquema que será aqui utilizado como base, que é a análise de criação. A análise de criação aparece como capítulo juntamente à segunda metade do livro que é mais dedicada a pensar e analisar algumas práticas pedagógicas possíveis de serem repassadas a partir da discussão sobre quais elementos do cinema tem uma necessidade maior desse movimento interventor da pedagogia para elaborar exercícios e procedimentos de análise.

Normalmente os elementos que são observados com essa maior necessidade estão atrelados ao paradigma do realismo justamente por colocar em crise o que pode e não pode ser passível de intervenção no ato de criação, fazendo possível, a partir desses mesmos exercícios e procedimentos elaborados, que isso não seja um entrave no processo todo de contato com o cinema quando se pensa em metodologia de ensino. No início do capítulo VII em que o autor se dedica a elaborar o que seria a análise de criação é pontuada uma informação relevante em relação a como existe um apego a um certo vocabulário técnico (relacionado a planos cinematográficos, movimentos de câmera, pontos de vista etc.) dentro do que se estabelece como ensino de linguagem e direção cinematográfica principalmente na universidade. A crítica que se estabelece nesse sentido é que não basta criar um vocabulário que se propõe a condensar a ideia do que se espera de determinada construção de imagem quando nos deparamos com as reais condições de criação no momento da filmagem.

Nomear formalmente as escolhas de filmagem é uma maneira de tentar organizar a estrutura do ato criativo didaticamente, no entanto, a forma como se pensa a partir dessa organização pré-estabelecida pode tornar a elaboração das imagens algo mecânico e pouco dotado de um trabalho de análise da situação da filmagem e do próprio plano criativo.

Quando se parte de um “vocabulário” de planos e cenas o reflexo de quem ainda não está familiarizado e acostumado com o processo de criação (normalmente o estudante) é de moldar o que ainda está pouco estruturado mentalmente no que já é oferecido como saída formal para suprir determinadas demandas de significado e sentido ao que precisa ser atribuído no que será construído. Essa própria noção de que determinados tipos de planos carregam em si um potencial maior ou menor de atribuição de significado (como é o caso

mais exemplar do contra-plongée⁵) já demonstra uma categorização que pode ser prejudicial ao se entender como está sendo repassado o conteúdo que visa discutir e guiar o estudo da linguagem cinematográfica nas instituições que buscam aplicar o ensino de cinema, seja ele de nível superior ou não.

A pedagogia do cinema frequentemente esbarra no modo como se apropria de seu objeto. Ora, importa muito mais, diante desse objeto complexo, vivo e indócil, ter uma atitude justa do que se agarrar a um saber tranquilizador. Sempre valerá mais um professor que sabe pouco, mas aborda o cinema de modo aberto, sem trair sua natureza, que um professor que se agarra a uns fiapos de saber rígidos e começa dando definições de movimentos de câmera e de escala dos planos, como se o cineasta, num primeiro momento, pensasse com palavras as escolhas que faz. *Estas escolhas, na realidade, as palavras só servem para traduzir, não tendo estritamente nenhuma serventia no ato da criação.* (BERGALA, 2008, p.127).

Nada ali *funciona* a partir da definição de como melhor utilizar esses elementos que ajudam a colocar tudo em quadro, se isso é levado inclusive na ideia de *funcionar* já carrega indícios de que dificilmente vai se aprender algo propositivo dessa experiência. Essa espécie de sistematização pode acabar criando uma série de imagens que funcionam em uma lógica de causa e consequência narrativa com a finalidade de suprir uma certa expectativa criada a partir disso e como resultado reduzir o potencial especulativo, experimental e criativo do momento da filmagem quando proposta como exercício didático, elementos que são muito caros para o processo de aprendizado. E é também partindo dessa divergência em como determinados conteúdos são repassados no ensino de cinema que Bergala elabora o que será proposto até o final do livro.

Sendo assim, para explicar análise de criação, Bergala pontua duas máximas importantes que fazem parte—tanto para integrar o conceito, quanto para diferenciar-se dele—do que define em algumas etapas sobre o que seria essa análise proposta, são elas: (1) a tarefa difícil que é estabelecer uma pedagogia no cinema, salientando sua importância e permanência, porém sempre tomando cuidado de não cair na possível redução na lida com os objetos de estudo quando se propõe uma proposta pedagógica que por algumas vezes pode querer dominar e até cercear de uma forma controladora elementos que são incontroláveis e por isso também cruciais para que exista uma relação franca com o cinema (independente em que grau esteja essa relação), tendo em vista que o incontrolável também (mas não somente) é matéria-prima do cinema e a partir disso buscando uma abertura ao acaso e à imprevisibilidade dentro do que ele irá nomear como *programa* de filmagem. Entendendo que essa abertura é de fato difícil de se conceber quando pensamos em algo que se propõe

⁵ O plano contra-plongée constantemente é definido como um plano determinante para significar noções de autoridade em relação ao personagem filmado a partir desse plano, fator que faz com que as possibilidades criativas a partir dessa definição sejam limitadas quando repassadas dessa forma.

pedagógico e por isso precisa fornecer ferramentas tangíveis para a mediação no processo de aprendizado, fica evidente o desafio de pensar a melhor maneira de inserir o cinema e o contato com os filmes na formação dos alunos da forma mais responsável e proveitosa (BERGALA, 2008, p.127-128).

Em seguida, (2) a diferenciação entre análise fílmica, que é a forma de análise estabelecida principalmente na academia e por isso também mais difundida nas faculdades de cinema em todas as suas variações, e análise de criação, que para Bergala se difere da primeira desde a forma que observa os elementos fílmicos até a sua finalidade. Se na análise fílmica são elaboradas formas de decodificação para lidar com a linguagem e forma cinematográfica para que a partir disso se estabeleça um caminho elucidativo e de entrância nessas imagens, na análise de criação a decodificação não é a resposta e sim o que vem antes, as opções, a dúvida, o momento que antecede a própria inscrição das imagens na câmera, o momento em que se negocia com a realidade dentro do *programa fílmico*⁶. Seria talvez o oposto de decodificar, e por isso, o oposto do que é colocado como análise fílmica tradicionalmente.

Mas como isso? Bom, em algum ponto ambas se encontram, elas tomam como ponto de partida a mesma coisa: o material fílmico. Mas uma lida com as imagens ali já inscritas e a outra tenta imaginar outras imagens para além daquelas inscritas dentro da diegese proposta pelo filme e Bergala estabelece alguns pontos para ao menos guiar esse caminho especulativo que reside na criação.

A "análise de criação", contrariamente à análise fílmica clássica—cuja única finalidade é compreender, decodificar, "ler o filme", como se diz na escola—prepararia ou iniciaria à prática de criação, a análise tem um caráter transitivo que a distingue da análise clássica. A análise não ocorre como uma finalidade em si, mas como passagem para outra coisa. Nessa pedagogia da criação, trata-se de imaginar um retorno ao momento imediatamente anterior à inscrição definitiva das coisas [...] (BERGALA, 2008, p.129).

Bergala separa em cinco pontos que visam construir uma ideia do que pode compreender a análise criativa quando nos deparamos com a missão difícil de segmentar algo que não é tão segmentado assim—o ato criativo— para fins elucidativos e argumentativos. São eles: (1) eleição/disposição/ataque, (2) fragmento e totalidade, (3) a tomada de decisão, (4) o programa, a realidade, o ator (5) a negatividade e o não lógico. Com esses pontos são elencadas situações que estão implicadas no ato criativo no cinema e que serão brevemente desenvolvidas ao longo do trabalho, no entanto, cabe lembrar que são colocadas dessa forma unicamente pela necessidade de abordá-las a partir de um caráter pedagógico, visando

⁶ Termo muitas vezes utilizado por Bergala, principalmente no subcapítulo intitulado "O programa, a realidade, o ator" na página 153.

antecipar momentos que se impõem à criação no cinema muito a partir de suas especificidades que devem muito à constante negociação entre o programa de filmagem e a realidade imposta para que o percurso não seja de frustração quando se chegue no momento "da passagem ao ato" e sim de comprovação das intercorrências para melhor lidar (ou não) com elas.

É no desmembramento da análise de criação e percebendo todos esses tópicos que a cópia surge como uma proposta de exercício de criação, muito motivado principalmente pela expressão acima colocada: "passagem para outra coisa", essa outra coisa aqui talvez se materialize no ato de copiar. Tal procedimento permite que se tire do caminho a necessidade de uma capacidade de organização desses pontos em um momento em que ainda não se está totalmente consciente deles. Se é passado um modelo, esse modelo já passou pela transformação necessária desses cinco pontos acima mencionados, cabe então a quem precisa realizar a cópia identificá-los para poder *replicá-los à sua maneira*. Todo trabalho de identificação e repasse dos elementos para a elaboração da cópia parece ter um potencial pedagógico e de análise de processo que abrange muito o que é colocado por Bergala e que pode ser muito proveitoso em matéria de experiência criativa, construção de repertório artístico e até mesmo expertise técnica para materializar determinadas situações a serem replicadas.

Do ponto de vista de transformação do que é visto como trabalho criativo a cópia pode ser proveitosa também para explicitar que muito do que se considera mais valioso hoje como critério de avaliação nas artes, a inventividade, a originalidade e o ineditismo, muito atrelados à figura do "gênio" dotado de algum dom específico que o faz capaz de realizar tais obras, não necessariamente corresponde ao que pode ser observado se nos preocupamos em criar situações em que cada vez mais indivíduos podem estar inseridos no trabalho criativo ao estarmos atentos e abertos ao que pode resultar disso a longo prazo.

2. "ELEGER": A ontologia, a transparência, opacidade e materialidade da imagem cinematográfica no ato de eleger o que se coloca no filme

Os teóricos aqui colocados em diálogo partem de um ponto em comum que baliza a problemática central desta pesquisa rumo a seu desenvolvimento: como lidar com o que é dito como o “específico cinematográfico”, ou seja, o caráter ontológico inerente ao processo de obtenção de matéria de criação no cinema, o real? A partir de qual momento existe o momento criativo do artista que lida com essa matéria a fim de fazer do cinema uma arte? Se o cinema também constitui uma linguagem, em que momento da criação nos damos conta disso e como trabalhar a partir dessa linguagem?

Tais perguntas – dentre tantas outras – foram feitas desde o início do que se tem como estudos de cinema, seja para questionar-se a respeito de que em qual momento essa nova forma de expressão, arte e linguagem se diferenciava do seu parceiro próximo, o teatro, tendo em vista a sua similaridade em apresentar e representar os corpos em seus movimentos e nas suas formas a partir da objetiva da imagem da câmera cinematográfica, ponto já indicativo do seu caráter essencial de captura da realidade, tendo em vista que o teatro lida com a presença dos atores no palco em relação ao seu público – de forma diferente da que ocorre com o cinema, claro. Ou então da literatura, uma vez que ainda se utilizava muito das formas e adaptações de narrativas literárias para elaborar suas próprias narrativas cinematográficas, podendo inclusive ter sido vistas por muitas vezes como uma junção entre a literatura e teatro filmados, na inicial busca pela sua própria linguagem à medida que se estabelecia em relação aos outros.

No entanto, entre essa inicial confusão sobre o que o cinema teria a oferecer de novo além do seu substrato do real como resultado de representação pela câmera aparentemente sem mediação direta – o que poderia incorrer como simples aparato tecnológico apurado, novidade de invenção – é que vemos uma dinâmica de formação de linguagem muito própria se estabelecer: a montagem. Sabemos hoje que há muitos outros elementos que constituem a linguagem e forma cinematográfica, inclusive na ausência da montagem, mas, no entanto, naquele momento ela abriu um leque de possibilidades de relação entre as imagens que antes dela poderiam muito facilmente ser vistas como simples reprodução de formas artísticas e de linguagem anteriormente estabelecidas e reproduzidas em filmagem. A montagem salta aos olhos uma vez que interrompe uma continuidade de tempo posta na tela que é muito própria da nossa própria percepção de tempo real e quando isso é colocado à prova, indica uma

intervenção no espaço, nesse mesmo substrato que é o real e abre um espaço para preencher lacunas, apresentar um tempo que é necessário para absorção do que se quer mostrar. Essa distância estabelecida é o que enfatiza essa intervenção, criação e que, por isso, pode solicitar uma camada a mais de interpretação do público.

Sendo assim, a montagem parece ter sido um elemento da linguagem cinematográfica que pode ter reafirmado seu caráter complexo como nova forma de linguagem artística e por isso sempre é estudada como um marco e um elemento crucial ao estabelecimento da sua forma. No entanto, com o surgimento do som, novamente o que parece ser o calcanhar de Aquiles do cinema ao mesmo tempo que é seu material essencial e principal para criação – ao lidar com um cinema que se quer realista, excetuando aqui qualquer exemplo que advenha de imagens computadorizadas ou criadas por outros meios que não os com elementos da realidade – retorna com mais um aspecto que o explicita em sua gênese: o aspecto de realidade pelo qual o cinema se especifica em sua matéria de criação frente às outras artes.

Se a montagem, aparentemente, surge como forma de suprir uma falta frente à comunicação entre os personagens entre si, entre o público e o filme e cria um sentido que funciona dentro da dinâmica proposta pelo filme, criada em sua diegese. O aparecimento do som no cinema de alguma forma colocaria em xeque a utilização da montagem, uma vez que resolve uma anterior falta? Sabemos que não, fato que parece só desmentir a segunda comparação feita, sendo a primeira com o teatro e a segunda com a literatura. Tanto a montagem quanto o som são absorvidos pelo cinema e compõem por vezes em conjunto e por vezes separados seus filmes, ambos trabalham em prol da criação de uma narrativa cinematográfica e ambos também lidam com o que é ontológico da sua natureza cinematográfica: com a realidade das coisas frente à câmera.

Faço essa rápida e talvez perigosa introdução – tendo em vista que condensa em algumas páginas o estudo de anos e inúmeras abordagens distintas sobre o que se estuda sobre linguagem no cinema – para explicitar um ponto que parece sempre ser um ponto de retorno e em comum aos que estudam a linguagem do cinema: seu caráter ontológico de criação. Mesmo a montagem, mesmo com o som, ambos parecendo elementos constitutivos do cinema que aparentemente poderiam “brigar” entre si na confusão da sua relação com uma possível quebra de pacto de realidade com a montagem ou uma manutenção desse pacto em vias de tornar ainda mais transparente a realidade com o som, não dissolvem a questão da qual o cinema parece nascer marcado, que é da aparente falta de necessidade de um indivíduo ter que

elaborar a imagem que será registrada e isso vem antes da montagem ou do som, ainda que saibamos da sua existência e funcionamento. O registro, diferentemente do desenho e da pintura, se faz pela câmera e o indivíduo por trás dela cria a partir da dotação de significados, a partir dessa mesma imagem registrada, ele precisa trabalhar com algo que já é algo em sua realidade material e transformá-lo em filme, em representação. A evidência da criação aqui não se dá pelo traço, pelo uso da cor, pela textura ou pela capacidade de aproximação ou distanciamento do seu objeto reproduzido e sim, pela construção de discurso em cima desse objeto já captado pela câmera. É acima de tudo, linguagem, manejar com o que já existe no mundo.

Isso parece tornar tudo mais complicado e parece que de tal forma que exatamente por isso que o cinema tarda tanto em poder se estabelecer como arte, uma vez que perceber a criação desse discurso muitas vezes não é fácil, ao mesmo tempo que saber como criar esse discurso com algo que inicialmente você não criou também não seja fácil e a nossa atenção irá se guiar a partir disso então, de como lidar com algo que *inicialmente* você não cria, mas dota de significado. O estudo da criação e a forma de lidar com esse estudo didaticamente precisa passar pelo estudo da linguagem e do seu ponto nevrálgico que desde os primórdios até então tem sido estudo constante, conforme vai ser apresentado pelo diálogo entre as teorias aqui colocadas, ora de forma convergente e ora de forma naturalmente divergente.

A ideia é colocar em diálogo a autora e os autores presentes no capítulo não necessariamente de forma contínua na ordem de produção dos textos aqui selecionados, mas sim na medida em que se observa um avanço na discussão da questão da ontologia da imagem cinematográfica. Dessa forma, o início se dará ao *que poderia vir a ser* – sempre assumindo a posição de que aqui essa proposição é apenas provocativa – o ponto que retiraria o caráter de criação e pensamento de linguagem, assumimos a exploração desse mesmo ponto – seu caráter ontológico – para paulatinamente avançar a um estágio em que ele seja de fato afirmado como matéria prima principal e propulsora da qual a criação no cinema vai depender para se registrar.

2.1 **Imagens *inicialmente* não criadas**

Em *A ontologia da imagem fotográfica* (BAZIN, 1945), Bazin faz um ensaio sobre como o cinema, junto da sua característica tida como específica a ele em sua forma de extrair o registro imagético, revoluciona a forma de representação nas artes da imagem. Há uma defesa muito entusiasmada do quanto essa arte traria de promessa a uma forma de

representação praticamente duplicada em sua essência da realidade, fato que significava para Bazin uma possibilidade de poder replicar uma capacidade de extrair o que pode haver de sublime e milagroso no real *quando se acredita* em sua potência reveladora de tudo que opera na natureza, no meio, no mundo, colocando então nessa defesa uma capacidade que sabemos que pode ser muito questionada quanto à relação com a *essência* das coisas, do real, do mundo observado, uma vez que como marcado acima, é preciso acreditar, mediar essa relação e é nisso que talvez essa possibilidade de essência possa se perder, já que ela depende de quem media e quem recebe essa mediação para atingir tal arrebatamento. Assim como na realidade, ela precisa que alguém observe de determinada forma, com atenção, para então ser dotada desse caráter sublime.

Sendo assim, Bazin, pautado por essa ideia e entusiasmo com uma arte que pudesse assim ser reveladora dos fenômenos do mundo, se apega então ao estudo do próprio fenômeno revelador do cinema: a câmera e os elementos capazes de registrar a imagem necessária. E o que move de forma justa Bazin, que é sua crença no real como revelação das coisas do mundo em sua essência, é o que também vai registrar e servir como base para muitos estudos sobre cinema, principalmente da sua forma e linguagem, a respeito da ontologia. Em Bazin ela irá servir a uma ideia de compromisso com o real em seu grau máximo à medida em que o cinema pudesse permitir isso sem corromper tal realidade atingida, algo que sabemos que é várias vezes comprometido a partir do momento em que o cinema vai se firmando como linguagem e forma artística e por isso, se tornando cada vez mais autônomo, algo paradoxal – e por isso interessante de se explorar – se falamos de uma arte tão dependente do real para seu material de trabalho. E algo paradoxal também quando colocamos que os estudos de Bazin tenham servido como base e referência para muitos outros estudos que não necessariamente concordam com a sua visão de realidade e ontologia com relação ao cinema, tal como Peter Wollen que iremos tratar mais adiante.

Dentre todas as asserções do autor nesse ensaio, uma delas chama atenção para o que se quer articular ao interesse aqui posto:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente "objetiva". Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo não entra em jogo senão pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a

presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos de sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno "natural", como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica. (BAZIN 1945, p. 31).

Bazin frisa nesse trecho algo que é muito importante na formação da imagem no cinema, ela depende da relação entre alguém que maneja a câmera, a câmera e o objeto a ser representado. No entanto, algo importante acontece nesse processo que pode parecer muito simples e mecanizado e o autor parece estar consciente disso, ainda que lide com entusiasmo com essa dinâmica de extração do real, principalmente como podemos observar na frase final. Quando ele assume que há uma “escolha, orientação, pedagogia do fenômeno”, ele assume também que por mais que não exista um envolvimento corporal que requer uma técnica precisa e apurada de capacidade de reprodução manual através de desenho, pintura, etc., existe uma maneira de orientar o registro de determinada forma que se quer registrar. Dessa forma, lidamos com duas informações interessantes: (1) o registro da imagem não precisa mais da intervenção manual de um indivíduo para existir, há uma câmera que pode realizar esse processo e realizá-lo da forma mais fiel possível se assim se quiser; (2) ainda que não dependa de uma intervenção manual para registro e representação, ela se dá em outra instância, qual?

Na frase do parágrafo que segue o trecho selecionado acima, Bazin afirma: “Essa gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem.” (BAZIN, 1945, p. 31). Essa afirmação nos dá o prenúncio da frase final do ensaio⁷, em que após um longo tempo de elevação desse caráter específico do meio de obtenção das imagens cinematográficas e de uma visão de muita fé na recriação do mundo tal como o vemos acontecer na realidade, inclusive acreditando que a “[...] A existência do objeto fotografado participa, pelo contrário, da existência do modelo como uma impressão digital. *Com isso, ela acrescenta à criação natural, em vez de substituí-la por outra* (grifo meu).” E com essa afirmação de certa forma tentar colocar em uma redoma uma forma artística e de linguagem tão radicalmente inovadora como o cinema, fato que sabemos que não ocorreu, mas que guiou muito dos estândares estéticos de análise para Bazin e de certa forma balizou muito do que se estudou e analisou em estudo de crítica, tendo em vista sua leitura hegemônica e capacidade de referência que teve muito capilaridade nos ensinos de cinema, enveredando então para o mesmo parâmetro estético de realização.

⁷ “Por outro lado, o cinema é uma linguagem”. (BAZIN, 1945, p. 35)

Porém, como foi dito recentemente aqui, Bazin parecia ser consciente da sua vontade do que ele gostaria que o cinema fosse e permanecesse sendo, ele escrevia sem esconder suas opiniões e crenças a respeito do que gostaria de ver na tela e aqui não é diferente, uma vez que assume esse caráter essencialista, mas em vários momentos também assume a existência de brechas pelas quais o cinema pode ser orientado por quem lida com ele no seu processo criativo, o que nos leva a sua afirmação final: “Por outro lado, o cinema é uma linguagem”. (BAZIN, 1945, p. 35). Aqui parece que após um longo período de tessitura de um sonho, de um anseio e de um projeto estético a ser apreciado por ele, também há uma consciência de que esse projeto é dele e de que o cinema é e pode ser algo para além disso, justamente por – retomando a frase dita por ele – subverter radicalmente a psicologia da imagem, que ele é precisamente uma linguagem e se constitui de significados, de dotação de sentidos.

Assim sendo, como então trabalhar com essa dotação de sentidos, com essa linguagem? Bazin, no seu projeto estético de garantimento do real na imagem cinematográfica, tinha um apreço pelo tempo e pela forma como ele poderia ser trabalhado a fim de garantir seu caráter de realidade. Desse apreço podemos falar de uma das suas inquietações com o uso da montagem, algo que emerge da relação do cinema com seu status de linguagem. Nesse caso ainda mantendo seu referente obtido do real, sua ontologia, porém retrabalhando esse tempo. Se antes o tempo era concomitante ao tempo dos acontecimentos do momento em que o referente era captado, com a montagem se decide a sucessão de eventos que podem ocorrer em um intervalo de tempo determinado pela narrativa. A narrativa nesse caso não precisa acontecer toda na tela e em sua duração original, tal qual uma cena cotidiana, ela pode ser dividida, cortada, colocada em crise. No entanto, ainda lidamos com as imagens captadas do real, então temos como fato que o tempo é um dos elementos de intervenção possível no processo criativo tanto para ir em serviço de uma manutenção da sensação de realidade, quanto para reordenar criativamente essa realidade através da montagem, por exemplo. “Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação”. (BAZIN, 1945, p. 32). Aqui ele exalta a duração real do tempo com relação à sua possibilidade de manutenção no cinema e temos como dado que o tempo também faz parte do “pacote” do caráter ontológico dessas imagens, sendo assim, o tempo no cinema, por pertencer a esse “pacote” do seu material real, é ao mesmo tempo evidência dele e matéria de intervenção pela qual a criação e a manipulação pode ocorrer.

Como então, a partir do tempo, colocado como elemento ontológico e ao mesmo tempo criativo do cinema, podemos partir também para outros elementos de constituição da

linguagem? Sabemos que o tempo é um deles, mas há outros e mais ainda, ao falarmos desses elementos, falamos deles como sendo facilmente perceptíveis – e por isso, manipuláveis? – Como observamos esses elementos nos filmes? Eles são colocados para serem vistos? Aqui seguimos então com o que Ismail Xavier vai levantar a respeito de escolhas estéticas, formais e de linguagem a respeito do que ele irá estabelecer como discurso cinematográfico em favor de uma opacidade ou transparência no discurso, fato que por si só já segue na linha da manutenção de uma ideia de linguagem, ainda que trabalhada a partir de um meio ontológico que tem elementos específicos e limitados por sua aparência real. Isso será sempre frisado aqui, já que o tensionamento entre meio posto, fixo, produto da realidade para além da nossa criação precisa estar em jogo para se infiltrar nas possibilidades criativas de algo aparentemente impenetrável, mas bem poroso como tem se apresentado e cada vez mais se apresentará assim. É nessa ideia que se baseia a dificuldade de elaborar um procedimento didático e pedagógico no ensino da linguagem cinematográfica, uma vez que temos como dado o meio com o qual ela trabalha e não temos como começar sabendo – sem acesso à sua linguagem – exatamente o nível de intervenção possível na imagem dada para então reproduzi-la, uma vez que não há a possibilidade de envolvimento direto na sua revelação, não depende da nossa habilidade pessoal fazer um objeto visível e reconhecível como determinada coisa, esse objeto já se torna o que ele é no registro da câmera. Então como torná-lo algo para além do que ele é, se partimos dele? É a partir dessas perguntas que as possibilidades de invenção surgem e por isso também, da criação de procedimentos didáticos e pedagógicos dos mais variados que vão surgindo como desafios ao meio, como respostas de linguagem a uma forma que se quer ter algum tipo de domínio.

2.2 Imagens criadas

Em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (XAVIER, 1977) Ismail Xavier propõe um estudo que faz um recorte pelos momentos os quais ele considera chave na construção da ideia de discurso cinematográfico com a finalidade de tecer uma ideia que progressivamente será alicerçada pela ideia do cinema como linguagem, tendo como dois pontos balizadores da forma como essa linguagem irá se dar na interação entre filme e espectador: a opacidade e a transparência dessa linguagem. Ele propõe isso não como forma de prender determinados estudos de linguagem em uma das categorias de forma arbitrária, inclusive existem ressalvas que ele mesmo se faz ao estabelecer esses dois pontos em relação à forma como a fruição e a apreciação de determinadas obras podem se confundir entre esses pontos ou podem até mesmo não se definir por eles.

No entanto, a concepção deste livro e desta forma de relação com os conceitos é didática, serve muito ao entendimento de uma quantidade de referências que não fosse pela capacidade de síntese e o volume de estudo empreendido do autor, provavelmente não teríamos acesso sozinhos. Não por acaso, pelo esforço didático e pedagógico que esse livro apresenta e sobretudo pelo que propõe de estudo a respeito da constituição do cinema enquanto linguagem e como ele pode se apresentar, é que vai ser muito importante passar por pontos que partem do estudo da ontologia, passam por Bazin, mas vão além para apontar outras possibilidades de criação no cinema e como elas podem ser vistas, sendo transparentes ou opacas. No caso aqui, como vamos poder ver no próximo capítulo, nossa atenção se voltará a forma opaca de percepção da linguagem cinematográfica exatamente por essa forma parecer querer chamar atenção aos meios com os quais lida e trabalha no filme. Chamar atenção neste caso ajuda a acompanhar o percurso criativo e isso mais uma vez lida paradoxalmente com o caráter ontológico, mas explicita a linguagem no seu próprio material e, portanto, ajuda entender como trabalhar com as imagens através dela.

O capítulo 4 do livro, intitulado “*O realismo revelatório e a crítica à montagem*”, parte necessariamente do que é colocado como estudo da ontologia, tendo como principal nome de referência, exatamente pelo apreço dessa particularidade do cinema, Bazin. Ao que parece, assim como a grande maioria dos autores que cita Bazin, Xavier parece iniciar uma provocação dentro de um postulado muito preciso nas observações sobre a natureza da imagem cinematográfica tecidas por ele, são constatações que têm sua razão até certo ponto e se sustentam até o momento em que Bazin vive para testemunhar até onde iria a relação dessa linguagem com quem buscava a criação por meio dela. No entanto, se analisadas no momento de escrita do livro em questão – 1977– e ainda mais hoje, podem soar demasiadamente radicais e cristalizadas em uma ideia específica. Um dos trechos cita:

Quando o pintor busca a reprodução exata de um modelo, Bazin vê aí o perigo de que seu trabalho resulte num mero jogo ilusionista, destituído daquilo que é próprio ao verdadeiro realismo: "o desejo de exprimir a significação concreta e essencial do mundo". Ele dirá: "o universo estético é subjetivo e heterogêneo em relação ao mundo que o cerca - não faz parte da 'criação natural'". Pois bem, no caso do cinema, a realização de tal realismo verdadeiro depende de uma ilusão específica do real que só um filme pode provocar. Portanto, no cinema, há um ilusionismo legítimo que constitui base para o verdadeiro realismo, tanto mais verdadeiro quanto mais a realidade vista (ou que se supõe vista) através da janela cinematográfica permanecer integral, respeitada, intocável, porque a sua simples presença é reveladora - o que legítima, redime a ilusão (pecado) original. (XAVIER, 2019, p. 83).

Gostaria de destacar o trecho selecionado por Xavier em que Bazin diz: "o universo estético é subjetivo e heterogêneo em relação ao mundo que o cerca - não faz parte da 'criação

natural" e fazer uma pergunta: se o universo estético é subjetivo e heterogêneo e todas as artes da imagem que então partem da reprodução de um modelo de imagem que não advenha do cinema estão amalgamadas por esse universo, o cinema sendo a arte da imagem que consegue exprimir a imagem real das coisas ao não “pedir” pela capacidade estética – partindo da afirmação colocada, é uma pergunta retórica – de reprodução de um indivíduo e sim de um aparato, permite que a capacidade criativa dos cineastas se manifeste? A pergunta é feita como provocação a uma questão que ao que tudo indica – principalmente na afirmação do cinema enquanto linguagem pelo próprio Bazin – era nebulosa e muito complexa, não teria como não ser frente tamanha modificação da capacidade de reprodução de um objeto de forma tão fiel ao seu caráter de realidade quando surge o cinema.

Mais adiante, Xavier avançará em mais alguns trechos do autor e aos poucos, construirá, cotejando a partir dos próprios escritos de Bazin, uma leitura de abertura aparentemente consciente ou suspeitosa de que o cinema teria, para além da sua fidelidade ao real, outras formas de relação com o mundo, com seus realizadores e espectadores. O trecho a seguir sugere uma resposta, ainda que muito inicial e tímida, para a pergunta feita anteriormente aqui. Uma vez que, ao que parece, preservar o caráter ontológico do cinema não necessariamente passa por negá-lo como linguagem – algo que não é feito por Bazin, ainda que incorra no risco algumas vezes – e sua capacidade criativa de representação, apenas torna muito mais complexo seu trabalho de intervenção e criação por meio da realidade. A linguagem se estabelece de um jeito quase escondido e, no entanto, cada vez mais – ainda mais se pensamos no acesso às câmeras hoje – acessível de ser concretizada, tendo em vista que sua forma de registro independe de uma capacidade individual que usualmente é tida por poucos⁸ quando falamos sobre criar algo a partir do corpo, com as mãos. O desafio é outro, a capacidade antes de tudo é de reorganizar tudo que se vê na frente, na realidade, mentalmente.

Garantido isto, Bazin nos diz que, o poder fundamental da imagem cinematográfica está em projetar um "valor de realidade" sobre a representação, sobre a mentira ou seja lá o que for que se passe diante da câmera. (XAVIER, 2019, p. 85).

⁸ Aqui não cabe pontuar ou explicar de forma aprofundada o motivo pelos quais tais capacidades sempre foram vistas e tratadas como de certa forma um “dom” ou “talento nato”. No entanto, isso gera curiosidade e em determinado grau conversa com o questionamento da pesquisa a respeito da capacidade criativa e como ela se dá, em que instância e em como pode eclodir – ou se desenvolver, aposta da pesquisa – nos diferentes meios e linguagens. A necessidade de tornar algo pedagógico visa questionar a ideia de dom ou talento nato, uma vez que tais ideias parecem sustentar um status de arte como algo inacessível a quem não possui tal capacidade de criação e isso acaba por resvalar também na capacidade de absorção, apreciação e fruição das obras. Tudo parece se retroalimentar com essa ideia que se instaura principalmente no período do Romantismo nas artes e que perdura nessa visão até não muito tempo atrás e se fazer muito presente no senso comum.

Quando se fala principalmente sobre a possibilidade da construção de *mentira* nesse encontro com o real, aqui se atesta que pode existir algo além dessa imagem que se materializa frente a quem precisa lidar com ela e que não necessariamente ela precisa continuar sendo testemunha e evidência das coisas do mundo tal como elas são, ainda que a mentira parta dessa evidência tácita do real. Curiosamente com essa ideia nos aproximamos cada vez mais da substituição da realidade por outra, ao invés de apenas acrescentar elementos – contrariamente ao que postulava Bazin – no entanto ainda assim, continuamos esbarrando com o material real posto à nossa frente nessa dinâmica.

Esta equivalência será obtida quando os meios especificamente cinematográficos estiverem mobilizados, não apenas para reproduzir uma certa lógica "natural", mas para reproduzir certos dados psicológicos ou mentais da percepção "natural". (XAVIER, 2019, p. 86-87).

No trecho acima, Ismail Xavier comenta sobre a questão da “montagem proibida” na qual Bazin estabelece limites para o uso da montagem na garantia de uma manutenção da realidade na estética de cinema pela qual ele acreditava. Nessa parte do livro ele irá debater muito a ideia da fragilidade do argumento de Bazin em relação à permanência ou não da realidade com o uso da montagem, uma vez que os parâmetros estabelecidos são baseados em critérios pessoais e insipientes de comprovação no público, que é colocado por Xavier como “mecanismo de identificação” como podemos ver a seguir, a respeito de tal mecanismo:

Este tem justamente seu principal reforço na manipulação dos pontos de vista própria à decupagem clássica. Como eu disse no início, a "impressão de realidade" não é um processo simples e linear que vai da fidelidade da imagem à fé do espectador, *mas um processo complexo onde a disposição emocional deste contribui decisivamente para a produção do ilusionismo, retroagindo, portanto, na sua credibilidade.* (grifo da autora) (XAVIER, 2019, p. 87).

Esse processo de disposição emocional parece explicitar uma via de mão dupla em que se concretiza e completa o ato de criação, iniciada certamente com o artista que está empenhado na obra e terminada com o espectador. Xavier usa um termo interessante da montagem como um “peso ontológico”, como se o ato de criação no cinema estivesse em suspenso pela sua relação com o que é ontológico e tivesse um aparente compromisso de se manter fiel ao que é capaz de captar com o meio que trabalha, sem poder alterá-lo ou retrabalhá-lo em nome de uma vontade estética que não é geral, domesticável ou consenso.

Sendo assim, levando em consideração todas essas pontuações e tendo chegado ao caráter da disposição emocional, psicologia da relação com a imagem, podemos entender que ao fim e ao cabo por mais dependente do seu meio que o cinema seja, ele acontece nessa disposição. Seja ela em vias de manter um realismo incorruptível dentro do pacto realista

baziniano, seja em vias de manipular essa realidade – seja lá por quais formas – independente dos objetivos finais pelos quais se trabalha tal manipulação. A montagem não parece ter posto em xeque a especificidade tão própria ao cinema, mas a pode ter transferido para um outro nível de relação com a imagem, com a linguagem e de certa forma, criou uma abertura de trabalho com a forma sem negá-la.

No modelo de Bazin, o realismo capaz de exprimir "a significação concreta e essencial do mundo" é um ato de fé, onde a transparência mais cristalina se revela através da reprodução do mistério da existência, da duplicação do mundo em sua ambiguidade. O cineasta não é um juiz, mas uma humilde testemunha. E aí está toda a sutileza: elemento todo poderoso, *criador deste duplo "imaginário" que nos é aberto pelo olhar da câmera, ele atinge o máximo refinamento estético justamente no momento em que a sua presença se apaga diante da duração (viva) concreta de suas criaturas*. "O ponto de vista da câmera não é aquele abstrato do onisciente romancista que escreve na terceira pessoa, mas nem por isso é aquele da câmera subjetiva, estúpida e burra, mas sim um modo de ver, livre de qualquer contingência e que, no entanto, guarda as servidões e a qualidade concreta do olhar, sua continuidade no tempo, seu ponto de fuga único no espaço: o olho de Deus no sentido próprio, se Deus soubesse se satisfazer com um olho só (Cahiers du cinéma, n.8, abril 52, p.26). (XAVIER, 2019, p. 89).

A questão que desenvolve a ideia de ontologia e vai ao encontro direto com a proposta desta pesquisa – que também nasce do tensionamento desse conceito no cinema e no quanto ele repercute ao trabalho de criação – é a que Xavier coloca como “duplo imaginário” aberto pela câmera, como se o trabalho de realização no cinema sempre precisasse lidar com essa sensação de duplo imaginário, um que existe em evidência para além da presença da câmera – o real – e um que só passa a existir justamente pela presença da câmera. Isso esbarra diretamente com a noção de ausência de “tela em branco” posta por Bergala precisamente como problema de relação com a abertura e análise do processo criativo no cinema para uma finalidade didática que justamente precisa dessa abertura para análise e estudo. Na ausência de tela em branco, esse esforço imaginativo do “duplo imaginário” complexifica a questão de como estudar o processo criativo no cinema e que aqui é debatida com vias de ter na cópia uma forma de relação que visa suprir esse duplo imaginário com um duplo palpável no ato de estudo criativo.

A breve incursão cinematográfica de Merleau-Ponty define, em suas linhas gerais, as condições que fazem do cinema lugar privilegiado da expressão de uma "visão do mundo" onde contingência, ambiguidade, e a concepção do homem como *ser-em-situação, informado por uma visão em perspectiva* (grifo da autora), constituem elementos-chave. Sem dúvida, mais do que as manifestações difusas de tal formulação ao longo dos anos que separam a conferência de Merleau-Ponty e o tratado de Jean Mitry, este será a tentativa mais sistemática de pensar o cinema e elaborar sua estética dentro de parâmetros afinados com tal visão do mundo. (XAVIER, 2019, p. 91).

Partindo da proposta de cópia que tem como objetivo tentar se sobrepor ao problema de pesquisa aqui colocado trazido pela natureza ontológica do cinema e o que tal fato traz de dificuldades na intenção de se propor um programa didático e pedagógico de estudo de linguagem cinematográfica, no lugar de ir contra a própria natureza de duplicação já implicado no ato de criação, a cópia reafirma e se apropria da duplicação como fonte precisa de análise, de perspectiva, como se o duplo “imaginário” fosse forçado a aparecer – portanto deixar de ser imaginário – no momento em que se propõe a reprodução de uma obra como análise e estudo de criação. Nesse sentido, a ideia de “ser-em situação” começa a abrir precedentes para uma análise, autorreflexão, uma vez que esse processo expõe essa condição de abrir o próprio ato criativo em curso, em realização.

A partir da passagem que estuda Bazin na sua noção de ontologia para então tratar da fenomenologia⁹ do processo de realização do cinema, Ismail Xavier fará um percurso pelos estudos do teórico Jean Mitry, que defende o real se transformando em cinema a partir da organização de um discurso, constituído como linguagem.

Ou seja, assim como os que o antecederam, na verdade defende um cinema particular afinado com sua visão de mundo. E esta se traduz numa idéia do cinema que fica a meio caminho entre o realismo revelatório de Bazin (cinema amarrado ao real que ele duplica) e o cinema-discurso do semiólogo (cinema francamente irreal porque discurso inscrito nas convenções das várias linguagens nele presentes). A fórmula de Mitry será: no cinema o real se organiza em discurso. (XAVIER, 2019, p. 92).

Sendo pacificada então, a partir desse recorte e desses autores, a ideia de cinema como linguagem e de real reordenado pelo discurso, o caminho pelo qual se segue propicia que para além da ideia de criação que registra o olhar do autor reconstituído e registrado pela câmera em sua fidelidade ao objeto representado de forma transparente, ou seja, sem que os elementos reordenadores dessa realidade se façam perceptíveis na obra, a própria criação poderá ser dotada do que se nomeará como “ambiguidade” da obra (XAVIER, 2019), no sentido próprio de levantar dúvidas, questionamentos sobre o que é representado e isso se faz possível através da explicitação da construção de um discurso ambíguo. Se na transparência os elementos reordenadores precisam ser imperceptíveis na construção de discurso, na opacidade – elemento que parece “puxado” pela ideia de ambiguidade – os elementos precisam ser perceptíveis, como se solicitassem uma camada a mais de interpretação além da convencional para se relacionar com a obra. Aqui a ambiguidade aparece também como

⁹A compreensão do fenômeno parece um ponto importante para o aprendizado e é trazido aqui por conta do estudo do conceito de ontologia no cinema, mas também para salientar sua importância enquanto consciência do processo de formação das imagens e por consequência, posteriormente da linguagem.

elemento de estímulo ao impulso criativo que se quer perceptível, possível demarcador de intencionalidade ao criar uma barreira mais.

O que vemos em Bazin ou Mitry é uma admissão que vai mais adiante: a ambiguidade não é traço exclusivo definidor do objeto artístico; ela é um elemento definidor da própria realidade. O que significa dizer que tem presença obrigatória dentro de qualquer realismo, pois a fidelidade ao real começa por ela. No caso de críticos como Eco e Barthes, a ênfase na ambiguidade inerente ao discurso artístico vincula-se à crítica de uma noção dogmática de realismo. No caso de Bazin ou Mitry, a ênfase na ambiguidade faz-se em sentido contrário, ou seja, para definir o novo e verdadeiro realismo. Uma coisa é dizer que a arte é ambígua. Outra é dizer: a arte deve ser ambígua porque a realidade é ambígua. (XAVIER, 2019, p. 94).

Tendo explicado o uso do que se conceitua como ambiguidade aqui, cabe passar adiante na utilização dela como então forma demarcadora de intenção, como se o trabalho em função da ambiguidade tornasse mais acessível o processo de criação em sua demarcação no uso da linguagem escolhida. Se antes a ambiguidade – elemento inato da realidade – era incontrollável e de certa forma conduzia a obra a um status de obra aberta – termo que é trabalhado por Humberto Eco no que diz respeito a ambiguidade das obras de arte e formas de fruição que uma obra pode solicitar –, agora a ambiguidade além de já ser natural, é requerida, reconstruída em seu discurso, fato que modifica também a ideia do que constitui obra aberta. Se antes ela era livre à interpretação de quem fosse se deparar ela nos mais variados contextos, agora ela passa a ser aberta no sentido de que as escolhas e as intenções, em vias de construção reforçada da ambiguidade, guiam de forma consciente, quase como um jogo, a interpretação das obras rumo a um caminho pensado, estabelecido pelo artista. Como diz Xavier, “um convite” à participação da constituição da obra. Como podemos ver, o que se coloca como ambiguidade oscila bastante na sua definição com relação ao período em que se situa e de acordo com o projeto artístico em curso, tendo como maior exemplo de ocorrência dessa oscilação no cinema – o interesse aqui – a partir do que é convencionalizado como Cinema Moderno, a partir dos anos 1960, sendo assim, agora o percurso se direciona ao estudo e teorização a partir desse período na linguagem do cinema com Peter Wollen e Maya Deren, ainda lidando com a natureza ontológica do meio cinematográfico, porém já tendo se libertado de uma ideia fixa de manutenção de realidade em detrimento de elementos que significam justamente o avanço nos estudos da linguagem e da forma, e atualizando o estudo desse meio como algo mais autônomo e explorando muito mais seus fenômenos e suas capacidades de criação para a elaboração dos filmes e do tipo de cinema que se queria ter contato e fazer.

Em seguida, temos uma segunda abertura, definidora de um tipo particular de arte - justamente a arte moderna. Nesta, estaria ocorrendo uma inversão do esforço do

artista, antes voltado para a minimização da ambiguidade inevitável, agora assumindo esta ambiguidade, e trabalhando em favor dela. A obra aberta propriamente dita seria produto justamente desta nova atitude, uma obra tendente ao não acabamento, cheia de lacunas, convidando o espectador a participar de sua própria construção e completá-la. (XAVIER, 2019, p. 95).

2.3 Imagens criadoras

Peter Wollen, conhecido por suas contribuições dentro do estruturalismo e pós-estruturalismo no cinema, teorias que trabalham essencialmente com a ideia de semiótica e formalismo na abordagem cinematográfica, em 1975 escreve o texto *Ontologia e materialismo no filme*, poucos anos depois da publicação do seu trabalho de mais notoriedade *Signs and Meaning in the Cinema* (WOLLEN, 1972). No texto de 1975 mencionado anteriormente, Wollen parte da questão que tem envolvido toda a discussão deste capítulo até então e que é um dos pilares do problema de pesquisa deste trabalho: a ontologia. Ele já adianta no próprio título do texto a respeito de onde vai partir para onde quer chegar, levantando também no próprio título uma provocação que parece necessitar criar uma condição de causa e consequência entre ontologia e materialismo na sua abordagem e estudo de cinema.

A escolha por este texto vai muito em função da importância que os estruturalistas e experimentalistas pareciam ver na análise de processo, de exploração dos potenciais de linguagem e por consequência, criativos. Essa abordagem parece ajudar muito na proposta desta pesquisa e carrega em si muitas reflexões interessantes que partem do ponto em comum a respeito da ontologia para ir além dessa condição, fazendo com que exista uma possibilidade de tornar cada vez mais aberto o processo de pensamento dos filmes e por isso também, mais compartilháveis. Essa ideia não somente defende o cinema como ente artístico autônomo, dotado de uma construção sistemática da sua linguagem visando uma maior possibilidade de análise, mas justamente por essa maior possibilidade de análise e abertura ao seu processo de produção, visa torna-se mais acessível em relação à sua estrutura a quem de fato pretende estabelecer algum tipo de contato para além da sua fruição, seja no seu estudo de linguagem, realização, etc. Tal visão, além de propiciar uma abordagem didática do contato com o cinema e que por isso não necessariamente visa um resultado, um produto finalizado, também denota uma necessidade de tomar uma posição frente à dominância da indústria cinematográfica em relação às suas formas de produção e narrativas construídas, algo que parece propício de incentivar na abordagem acadêmica de ensino de cinema.

Wollen inicia seu artigo citando Bazin como um dos teóricos de destaque na tradição dos estudos de cinema e parte para atrelá-lo ao que ele necessita introduzir para conduzir sua argumentação. Nas primeiras páginas ele o situa como um teórico muito entusiasmado com a maneira pela qual as imagens se formam no cinema citando o ensaio *A ontologia da imagem fotográfica*, destacando o quanto elas possibilitam fidelizar ao máximo visto até então – em comparação com qualquer outra arte da imagem – o aspecto do real do objeto captado em seu meio. Ou seja, ele começa pela noção de ontologia no cinema de Bazin e como isso guiou a construção de um juízo estético baseado pela fidelidade a esse realismo, abordando inclusive o impacto que os aspectos de aporte tecnológico puderam ter na manutenção de uma forma de registro que pudesse “vislumbrar um cinema no qual haveria um “apagamento” e uma “transparência” da técnica e do vocabulário formal associado a ela” (WOLLEN, 1975, p. 2) e que antes tinham sua ausência substituída e minimizada a partir da utilização de inúmeras “figuras de linguagem” no cinema (WOLLEN, 1975, p.2), citando a montagem como exemplo dessa figura de linguagem no texto.

O autor assume se utilizar das ideias tecidas por Bazin com certa cautela em relação ao que é constituído de valor estético em volta do que essa natureza ontológica poderia resultar em realismo das imagens. Tais ideias parecem interessantes para suscitar um debate e abrir um fundo argumentativo para o que se segue, mas também separadas do anseio pelo qual Bazin parecia guiar seu viés a respeito de tais teorizações. Em certo momento Wollen aponta:

A abordagem de Bazin do cinema se defrontou com dois difíceis problemas, o da ficção e o da interioridade - problemas que o romance pareceu muito mais próximo de resolver do que o cinema, e o que explica o porquê de Bazin ainda olhar para a literatura como uma arte exemplar. De fato, Bazin viu um caminho para o retrato da interioridade no uso de um discurso literário ou quase literário na banda sonora, como um complemento à pobreza da imagem. Ele também desenvolveu a ideia de que o close-up poderia revelar a interioridade - a velha noção do rosto como uma janela d'alma. *E aqui, é claro, que ele revela sua herança católica e personalista mais nitidamente, onde o seu naturalismo habitual dá lugar a um idealismo extremo.* E válido notar também que Bazin chancelou a validade de *Sangue de um poeta* (Le sang d'un poète, Jean Cocteau, 1930-1932) como "um documentário sobre a imaginação" (vol. I, p. 122[9]); ele morreu em 1958, antes da década de *O ano passado em Marienbad* (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961) ou de *Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1961-1964), mas não é impossível que ele pudesse vir a estender o conceito de "realidade integral" para incluir a interioridade. (WOLLEN, 1975, p. 2)

Mais adiante, irá apontar que as teorizações de Bazin acerca da ontologia podem ser assumidas e cotejadas de formas muito diferentes. Critica em certa medida o quanto ainda hoje muitos estudos se pautam aos estudos de Bazin tomando-o como base teórica universal, jamais negando sua importância, mas entendendo que existem razões estruturais e sociais

como a origem, disponibilidade e interesse nas traduções de sua obra e uma predominância e interesse da manutenção de um pensamento conservador ao qual ele fazia coro. Ainda assim ele mantém e assume que Bazin deu uma atenção muito importante ao fenômeno ontológico que curiosamente acabou reverberando nos estudos sobre linguagem – curiosamente pela relação conturbada existente na manutenção por um registro real, direto – a partir de uma profunda transformação da noção de arte como um todo no modernismo e a qual o cinema não escapou e por isso também, a ideia de ontologia e sua conceituação em vias de revisão também não. A respeito dessas considerações acima, Wollen escreve:

Enquanto crítico e teórico, Bazin era um conservador. Se eu me detive por um tempo sobre suas visões, é porque as questões sobre as quais ele escreve também confrontam teóricos com hipóteses e conclusões bem diferentes. Estou pensando no problema da relação entre uma ontologia do cinema - ainda que, talvez, uma ontologia materialista - e a linguagem ou a semiótica, o problema da ilusão e da anti-ilusão, o problema histórico do impacto do som. É no primeiro desses que eu gostaria particularmente de concentrar-me: era um problema central para todo o sistema de pensamento de Bazin, enquanto outros assuntos eram vistos por ele como subsidiários ou decorrentes. E também um problema que, seja ele abertamente colocado ou não; subjaz à teoria e à prática de todos os teóricos e cineastas. O grande mérito de Bazin foi tê-lo tornado manifesto e ter concentrado sua atenção e sua característica sutileza de pensamento sobre ele. [...]. “Snow descobriu intuitivamente, em quase todos os seus filmes, uma imagem capaz de evocar a noção metafísica de categorias do ser.” Ele segue citando Ortega y Gasset ao referir-se ao ponto crucial do modernismo como sendo “o impulso para dar às obras de arte a integridade de objetos e liberá-las do fardo da mimese humana”. A ironia deve se abater sobre o leitor familiarizado com a obra de Bazin: é a própria mimese que é, agora, associada à custosa intervenção do “humano”, do cultural, enquanto a obra de arte é retornada à objetividade integral da natureza, existindo como puro ente. (WOLLEN, 1975, p. 3-4).

No final do trecho selecionado Wollen indica frontalmente a mudança de paradigma artístico e o quanto o valor de trabalho em função de uma manutenção da mimese, de um realismo, era associada a uma intervenção tão forte e esquematizada da técnica e da linguagem, por isso em contraposição ao que era pensado anteriormente tendo em vista a inversão de papéis que realidade e obra passam a figurar. Se antes o “puro ente” era a realidade na tentativa máxima de se manter sua essência, hoje esse esforço de manutenção da sua essência é o que predomina no discurso narrativo cultural – extremamente fabricado e construído – e justamente o “puro ente” é o que se estabelece frontalmente como obra de arte - frontalmente porque tem intencionalidade de se apresentar como obra, como ente propositalmente deslocado e modificado do real – , precisamente por estar liberta do “fardo da mimese humana”, sendo então algo tão único e próprio em seu meio como a realidade antes o era de forma exclusiva em relação às obras.

Tal inversão parece sugerir que os que buscam evidenciar a própria matéria fílmica e recusam a narrativa lidam com a forma das coisas em si mesmas – ou seja, menos trabalhada em sua necessidade de aparentar ser, libertos dessa preocupação – são os que hoje de alguma maneira se aproximariam mais ao que Bazin postulava em prol de uma manutenção do estatuto do real na imagem. Mas aqui Wollen modifica o que se teria como ontologia para então nomear como materialismo.

Seu propósito é, seguindo Greenberg, relacionar a ontologia do filme como uma preocupação com o filme reflexivo, o filme sobre filme, seus próprios processos e estruturas. *O filme se torna, assim, uma investigação e demonstração de suas próprias propriedades, uma empreitada didática e epistemológica.* (WOLLEN, 1975, p. 4).

A partir do trecho destacado pode-se entender que a linguagem e a forma no cinema acabam por tornar-se independentes a tal ponto que agora existem dois espaços de acesso à criação possíveis de explorar: o real do pró-fílmico e o real do filme como construção. Como se o cinema fosse agora a instância de relação com o real e o filme o elemento independente de relação com o real, resultado de algo já muito distante do que ocorreu na instância de relação, no contato com o que o é colocado como cinema. O próprio conceito de ontologia e capacidades do processo fotoquímico, que com Bazin significava uma condição rígida da qual o cinema obtinha seus resultados – dos quais para Bazin deveriam primar pelo agraciamento do real em sua revelação –, agora expandem o uso da forma e da linguagem no cinema para um outro patamar.

De "o que é o cinema?" a "a ontologia do filme": passamos da ontologia que se baseia na possibilidade, inerente ao processo fotoquímico, de reproduzir os objetos naturais e os eventos sem a intervenção humana à exploração consciente do amplo espectro de possibilidades do processo fotoquímico e de outros processos envolvidos na feitura fílmica, interessados em combater, ou ao menos em estabelecer uma alternativa, ao cinema de reprodução ou representação, mimese ou ilusão. E essa passagem, esse deslocamento da noção de "ontologia" para um terreno muito diferente, se dá na brecha entre modernismo e tradicionalismo que marcou todas as artes durante as primeiras décadas deste século, embora tenha sido na pintura e na música que essa brecha foi mais profunda, em comparação à literatura e ao cinema, de modo que esse deslocamento é também marcado por uma mudança na perspectiva de comparação entre o cinema e as outras artes. (WOLLEN, 1975, p. 5).

Mais adiante, tendo apontado essa variação de significado do termo ontologia e justificado isso a partir do período artístico que transforma não somente a abordagem sobre cinema, mas sim de todas as outras artes, Wollen irá começar então a dar forma ao pensamento do que ele propõe como um materialismo no cinema dando lugar ao que ainda se tem trabalhado em cima do conceito de ontologia neste ponto do texto.

Seu objetivo tem sido produzir filmes que são materialistas precisamente porque "apresentam" em vez de "representarem" reflexivamente seus próprios processos ou substâncias. O evento pró-filmico não é o filme em si: o trabalho não é uma ilustração ou o registro de sua própria feitura, mas é construído de tal forma que deve ser percebido, primeiramente, como um produto final trazido à existência por procedimentos (colocação em foco, colocação em quadro etc.) que não têm finalidade extrínseca, os quais não são designados para nenhum outro fim que não seja a produção de um filme como tal. Seu objetivo é construir uma estética "anti-ilusionista" para um meio que é "ilusionista" por natureza (uma antiontologia, por assim dizer) e um materialismo que pode ser interpretado como dialético em vez "de mecânico. (WOLLEN, 1975, p. 6).

Aqui o retorno aos dois espaços de criação tidos como o real do pró-filmico e o real do filme em construção faz mais sentido e pode ser mais explorado no momento em que nos é exemplificada a diferença entre representar – pró filmico – e apresentar – filme em construção. A intenção no que é construído para ser percebido corrobora o tensionamento e limite entre esses dois espaços de conceituação possível de ontologia e relação com as coisas do mundo na criação de um outro mundo – o filme – que é construído a partir de seus próprios esquemas, mecanismos, forma e linguagem.

No momento em que essa diferenciação entre representar e apresentar é posta e abraçada na realização, parece existir um ambiente suscetível à experimentação e observação dos fenômenos constituintes do processo de criação nos filmes já que a fidelidade ao real – a partir de diferentes elementos provenientes da linguagem cinematográfica que possam reforça-la – não necessariamente precisa prevalecer em um ambiente que visa se tornar, como dito por Wollen, “uma investigação e demonstração de suas próprias propriedades, *uma empreitada didática e epistemológica*”. Aqui a marcação na última frase vem muito a calhar para o que se propõe esta pesquisa, uma vez que mais que representar algo e conseguir manter uma fidelidade ao real ou a um projeto que existe na cabeça para desenvolver em filme, o processo aqui tido como apresentar parece ser mais interessante do ponto de vista didático e de observação do funcionamento da linguagem, já que neste caso ela necessariamente precisa estar aberta, exposta e vista em seu funcionamento. E como isso é evidente? Isso é evidente uma vez que é demarcada uma distância entre o espectador e o objeto, o filme – a noção de distanciamento será mais trabalhada adiante a partir do diálogo de Wollen com Brecht –. A linguagem não age mais de forma a ser transparente, termo utilizado por Xavier e Wollen, mas sim para se tornar algo que salte aos olhos quando as imagens se apresentam. Esse distanciamento é elemento necessário para que se perceba que algo precisa ser desmembrado, entendido e resolvido na obra. No trecho que segue vemos a defesa desse processo como algo importante no ambiente acadêmico e de pesquisa quando Wollen fala a respeito do realizador

Paul Sharits, mais uma vez também passando pela ideia de dualidade nos campos de criação no cinema.

Sharits desenvolve a ideia de que o procedimento de investigação mais proveitoso reside em fazer filmes que sejam, de fato, experimentais no sentido estrito da palavra. Tais filmes, feitos por "pesquisadores" produziram informações sobre sua própria estrutura "linguística" ("cinemática"). Assim, o filme autorreferente é uma ferramenta de investigação dos problemas da linguagem do filme e do ser-filme unidos no nível da unidade mínima. [...] Em outras palavras, a necessidade de referência e denotação governa a estruturação de todos os diversos níveis dali para baixo. Essa necessidade de capturar uma semelhança do mundo pode ser dispensada no cinema, com a conseqüente introdução de novos protocolos estruturais. Isso não deve acarretar na falta de sentido, porque um princípio de "autorreferencialidade" é introduzido, sendo o filme sobre si mesmo e sobre a sua própria estrutura. O filme, por causa da sua dualidade de ser, pode ser tanto um objeto autônomo quanto também a sua própria representação – assim, ontologia e semiologia podem coincidir (Sharits, op. cit, p. 32). (WOLLEN, 1975, p. 8-9).

Neste ponto a virada do que se tem até então por ontologia para então aproximar aos conceitos de semiologia e materialismo já está bem estabelecido no texto e a aposta nessa forma de se relacionar e produzir filmes é pensada muito a partir de uma experiência que preze por uma forma de contato com a obra muito mais ativa racionalmente, tal como é colocada a palavra "experimental" no seu sentido estrito, levando a crer em uma espécie de contato quase laboratorial com os fenômenos de linguagem que podem ser explorados no processo criativo cinematográfico. Se com Sharits Wollen chama atenção para a necessidade de se relacionar dessa forma experimental com o cinema, mais adiante ele irá lidar com o conceito de distanciamento utilizado por Brecht no teatro e esse conceito aqui será muito importante na demarcação do espaço de tempo de reflexão dos elementos da linguagem que à primeiro momento, em uma obra que visasse a representação em detrimento da apresentação, poderia passar ao largo. Tanto a ideia da experimentação, quanto a de distanciamento, se apresentam como elementos importantes para se pensar em processos didáticos, uma vez que pedem por uma atenção maior aos elementos constituintes da obra.

A objeção de Brecht ao teatro tradicional burguês era de que ele fornecia um substituto para a vida: uma experiência simulada, no âmbito do imaginário, da vida de uma outra pessoa ou outras pessoas. No lugar disso, ele desejava, na verdade, uma representação - uma imagem, um diagrama, uma demonstração ele utiliza todas essas palavras - na qual o espectador permanecesse externo e através da qual ele/ela adquirisse conhecimento sobre a (e não ganhasse experiência da) sociedade na qual ele/ela mesmo/mesma. vivesse (não a vida de outro/outros): O anti-ilusionismo de Brecht não deve ser visto, então, como anti-representacional (Brecht se considerava um "realista"), mas como anti-substitucionismo por assim dizer. Uma representação não seria, contudo, uma mera afinidade ou semelhança à aparência de seu objeto/referente; pelo contrário, ela representaria a sua essência, precisamente aquilo que não apareceu à primeira vista: Dessa forma um intervalo de espaço tinha de ser aberto dentro do âmbito da percepção - um intervalo cuja importância Brecht tentou salientar com o seu conceito de distanciamento. (WOLLEN, 1975, p. 10-11).

Essa mesma noção de intervalo de espaço e distanciamento presente na teoria de Brecht e marcada dialeticamente pelo cinema experimental que parecem poder ancorar a proposta de cópia como proposta didática – tendo em vista a sua semelhança de intenção – como algo interessante para proposta de estudo de criação, estabelecendo distância para observar os fenômenos para depois lidar criativamente com e a partir deles. Mais adiante, Wollen irá passar rapidamente por uma ideia sobre a noção de estilo dentro do materialismo no filme, querendo ultrapassar a noção de estilo como normalmente ela aparece, normalmente muito dotada e marcada de um demarcador de capacidade individual e inata de quem lida com determinado meio e que propicia uma ideia de que é algo que não pode ser desenvolvido, elaborado, sendo então algo muito difícil de se conceber em um ambiente didático que deve prezar por um ambiente que desenvolva capacidades e não parta do pressuposto que elas já estão adquiridas naturalmente.

O estilo é um produtor de sentido – esse é o axioma fundamental de uma estética materialista. O problema é desenvolver a eficácia do estilo para além daquela idiossincrasia espontânea ou da mera maneira de se escrever, pintar ou filmar, fundamentalmente subordinada à soberania do significado. Estou falando do estilo no sentido em que se deveria falar do *estilo*, a ordenação dos significantes [...] (WOLLEN, 1975, p. 12).

Isso mais uma vez vai ao encontro à proposta de cópia da pesquisa, uma vez que parte da ideia de propor a tentativa de atingir uma semelhança, partindo do pressuposto básico de que ela não será idêntica, e que a partir disso, desse processo, poderá surgir uma forma de relação com o objeto que vise em seu exercício constante e prática, o encontro de um estilo, de uma forma de lidar com as formas a serem assemelhadas tal qual um exercício de experimentação.

Como forma de salientar mais uma vez, após trazida a proposta de distanciamento e experimentação, cabe inserir no que se segue como final do diálogo com o texto, uma ideia colocada por Sharits e frisada por Wollen sobre “procedimentos de mapeamento múltiplo¹⁰” em vias de uma “decifração produtiva” das obras (WOLLEN, 1975), algo que a esta altura, sabemos que acabou por se tornar uma necessidade da relação com as obras produto da resignificação do conceito de representação a partir de uma proposta de anti-ilusionismo¹¹ –

¹⁰ Sharits abordava a experimentação com diferentes meios e formas visuais em suas obras, explorando diferentes camadas de percepção visual e sensorial, utilizando diferentes meios e formatos de captação e projeção das imagens, trabalho com o tempo e espaço de forma não-linear a fim de atribuir elementos de distanciamento para uma ação de decodificação frente à obra.

¹¹ Motivado pela necessidade de se criar uma representação fiel da realidade a partir de elementos não mais frutos de um contato direto e sem mediação com o real, pelo contrário, repleto de mediações transparentes, que *criam* uma ilusão de realidade.

estremecidos pelos teóricos das artes no período modernista e semiólogos –, que no cinema passa por uma renovação da visão de ontologia e que desemboca neste caso em Wollen na construção da argumentação da existência de espaços duplos de criação e relação com a realização no cinema, espaços esses diferenciados *na intenção* de representar e apresentar.

Ilusionismo não deve ser confundido com significação. A revolução decisiva da arte do século XX pode ser vista na transformação do conceito e do uso do signo mais do que na rejeição de qualquer significação, excetuando-se a tautologia, o círculo fechado de presença e autorreferência. Anti-ilusionismo não implica sequer necessariamente anti-representacionalismo, o qual não pode ser interpretado como ilusionista quando não está mais a serviço de uma criação alternativa (a produção de um substituto imaginário do mundo real). Nesse sentido, os “procedimentos de mapeamento múltiplo” descritos por Sharits são – tal como o plágio de Brecht ou a “intertextualidade” de Kristeva – importantes procedimentos anti-ilusionistas que podem produzir a transição do imaginário para o simbólico nos espaços e sobreposições de um palimpsesto. Desse modo, o ilusório imediatismo da “leitura” é destruído e substituído por uma decifração produtiva, a qual deve ir de nível a nível, dentro de um volume – em vez de seguir uma superfície que apresenta a si mesma como alteridade de algo profundo, um sentido que jaz, em vez de no texto material, em outro lugar, na transação/troca ideal entre consciências. (WOLLEN, 1975, p. 13).

Wollen neste texto explora algo essencial para o que posteriormente irá dar corpo à proposta de possível resolução do problema de pesquisa muito pautado na natureza ontológica do cinema em relação à sua possibilidade e viabilidade de ser uma disciplina artística capaz de fornecer algum tipo de direcionamento didático e metodologia nos seus estudos de criação. É justamente na criação que esta pesquisa se debruça porque dela usualmente se tem esperado que a conciliação de saberes técnicos e teóricos a respeito da linguagem cinematográfica – como saber nomenclatura e posição correta dos planos em sua definição – com uma possível facilidade ou afinidade com o trabalho criativo seja o suficiente para que a experiência de criação e familiarização com a linguagem no espaço acadêmico seja colocada como dada.

Na abordagem aqui proposta vemos que se parte de um conceito muito essencial e originário da relação do cinema com quem lida com ele diretamente em sua realização, algo inescapável a quem pretende direcionar uma câmera a um fragmento da realidade e trabalhar por meio dele para transformá-lo em plano cinematográfico, mas também entendendo essa relação com uma preocupação da forma de como isso vai se comunicar para quem vai estar no processo de fruição dessa obra, lidando com ela diretamente de um jeito já construído, retirado do seu estado natural e evidenciando isso de todas as formas.

Ao frisar que o apego ao caráter de realidade da imagem cinematográfica e sua manutenção seriam de certa forma também garantir a manutenção de um tipo de discurso – e por isso de quem pode agir por meio dele e ser atravessado por ele – e um tipo de relação que

não propiciaria a uma aproximação capaz de tornar mais fértil as possibilidades de estudo, experimentação e por consequência, de criação no cinema, tendo em vista que a manutenção dessa realidade poderia ser colocada em jogo na medida em que se realizasse a tentativa de inserção de qualquer outro elemento de linguagem que não fosse apenas para reforçar a ideia de real.

Dessa forma, conseguimos compreender que o estudo da ontologia associada ao estudo da linguagem e as possibilidades de criação – que muito se ligam às premissas do cinema estrutural e experimental defendidos por Wollen – possibilita um espaço de retorno às origens da relação com a imagem cinematográfica no que tange o caráter fenomenológico do processo de tal maneira que – conforme colocado no texto – acaba por criar mecanismos de relação e estudo de processo que são muito didáticos e favorecem a análise de filmes como verdadeiras matérias construídas, com funcionamento interno e articuladas em sua linguagem própria.

Finalmente, eu gostaria de retornar ao meu ponto de partida – Bazin. Bazin via o sentido como algo transferido ao cinema pelo material, por isso os processos automáticos de registro fotográfico. Fundamentalmente, o sentido residiria no evento pró-filmico e a importância estética do filme seria a de que ele poderia generalizar através dos processos de impressão e tornar permanentes, tal como uma múmia, eventos e significações que de outra forma seriam locais e perdidos. Com isso, sua ontologia transferiu o fardo do sentido para fora do cinema, para os códigos não-cinemáticos. A “linguagem” do filme virtualmente se esmaeceria na medida em que o próprio cinema se apossasse da realidade integral, a qual era o seu destino místico. *Linguagem e ontologia estavam em essência numa espécie de relação inversa.* (WOLLEN, 1975, p. 13).

Tais constatações são tácitas no momento em que Wollen coloca os exemplos dos cineastas experimentais e estruturalistas relatando seus processos de criação, que por serem pautados na noção de construção de uma linguagem opaca – utilizando o termo de Ismail Xavier – e de estrutura composta e articulada de forma a provocar uma necessidade de decifração, análise para entendimento e fruição, também precisam lidar com os conceitos de distanciamento da obra para que essa necessidade se faça de forma causal na sua constituição e recepção. Tal distanciamento é colocado por Wollen como uma maneira de descrever esse contato com as obras por uma definição de medida, mas também – e principalmente – como conceito levantado por Brecht. Assim como esse conceito, Wollen também elenca outras formas de se estabelecer esse distanciamento – citando Kristeva no seu conceito de intertextualidade ou Sharits nos procedimentos de mapeamento múltiplos – e possibilidades de elaboração de discurso nas artes que visava suscitar essa relação do que ele vai ao final

constatar como sendo uma “decifração produtiva” , para no fim defender uma ideia de realizador empreendendo uma relação de participação do espectador em sua obra de forma ativa¹² no que diz respeito à percepção dos elementos formais e de linguagem.

Além do grande potencial didático e pedagógico que se observa nas ideias contidas neste artigo, inclusive defendido pela citação de Sharits colocada por Wollen sobre filmes feitos por pesquisadores, outro pilar presente e muito importante para dar suporte à proposta deste trabalho diz respeito à elaboração conceitual dos espaços duplos de criação aqui estabelecidos. Tal forma de visualizar os campos de atuação e intervenção possíveis no espaço pró-filmico e no filme em si levam a pensar que a proposta de cópia – pela sua necessidade de uma obra referente, conseqüentemente e necessariamente lida com duplicidade – como exercício de estudo de criação entra nessa ideia de precisar estabelecer dois espaços de criação no ato da tomada de decisões e análise das possibilidades que são colocadas à frente no momento em que a câmera precisa captar o material filmico a ser trabalhado. Com a cópia, a obra a ser copiada precisa passar pela etapa de representar algo para posteriormente apresentar algo para que seja possível desmembrar os elementos que a constituem como obra na finalidade de tornar possível a cópia. Sendo assim, parece haver uma materialização desse processo de espaços duplos nessa proposta, fato que faz enveredar ainda mais a aposta de que esse possa ser um processo interessante de estudo de criação.

A corrente modernista buscou, em completo contraste, expulsar os códigos não-cinemáticos, deixando o resíduo chamado “filme”. *Para Bazin, isso implicaria um completo abandono do sentido, com exceção do sentido secundário adicionado pelo retórico, agora não mais um fingidor, mas um usurpador. Ainda assim, a ontologia é, como vimos, reintroduzida – pela ideia de objetividade do próprio filme, o qual é também o seu próprio significado, através do processo circular de autorreflexão, autoexame, auto investigação. O filme agora se volta não em direção à “natureza” do evento pró-filmico, mas em direção à “natureza” de seu próprio substrato material que pode, de fato, tornar-se o seu próprio evento pró-filmico através dos procedimentos de mapeamento múltiplo, vistos como ontologicamente inerentes ao meio. Novamente, qualquer significação heterônoma é proscrita.* (WOLLEN, 1975, p. 13).

Seguindo a mesma linha de pensamento, cabe inserir aqui em continuidade o artigo *Cinema: o uso criativo da realidade*, publicado em 1978 por Maya Deren, que além de

¹² Não incorrer no erro de que uma participação ativa somente poderia vir de filmes que buscam de alguma forma a participação dos espectadores na conclusão de um sentido a partir desse distanciamento, a ideia de participação aqui não passa pela aderência emocional ou de ligação com a narrativa, arco dramático etc., mas sim pela consciência de que existem elementos constituindo um filme e eles são expostos frontalmente, de modo que mexem com a relação dos espectadores com a obra na intenção de fazê-los distantes na iminência de torná-los mais próximos à medida em que se compreendem tais elementos. Certamente existe participação ativa dos espectadores em filmes que não buscam esse tipo de relação com seus espectadores, no entanto, o sentido dessa participação se desloca para uma outra finalidade que não é a tratada aqui.

cinasta e fotógrafa, também teve contribuições teóricas muito relevantes e interessantes na abordagem dos processos criativos no cinema. Deren inicia seu artigo, assim como todos os outros teóricos aqui mencionados anteriormente, estabelecendo uma relação com o aspecto de realidade intrínseco ao meio cinematográfico em sua forma de obtenção de material criativo. O próprio título do seu estudo já adianta sua intenção e sua visão a respeito de como a realidade pode funcionar em conjunto com a criação no cinema, sem que se perca a sua essência e fenômeno de ocorrência tão caro ao meio em que se estabelece.

Ela parte de analisar o fenômeno fotográfico e a forma não mediada pelo registro a partir do corpo e sim da câmera em que o cinema ocorre e o quanto isso poderia estabelecer uma dinâmica de subserviência do cinema caso ele não tivesse se estabelecido tão rapidamente como linguagem artística dotada de elementos ricos na construção de sentido dentro dessa mesma realidade imposta.

A câmera cinematográfica talvez seja a mais paradoxal de todas as máquinas, na medida em que ela pode ser de uma só vez independentemente ativa e indefinidamente passiva. [...] A isto se deve adicionar o fato de que o meio cinematográfico opera, ou pode operar, nos termos da mais elementar realidade. (DEREN, 1978, p. 134).

Algo interessante de destacar nesse trecho mencionado é a camada paradoxal apontada por Deren, como se a capacidade de criação no cinema sempre lidasse no limite de uma inflexão entre realidade colocada como peso e realidade colocada como possibilidade de obtenção de imagens a serem dotadas de sentido, abertas ao trabalho mental das quais irão sofrer uma operação, utilizando o termo que ela coloca. Ela inclusive faz uma importante ressalva ao colocar que “o meio cinematográfico opera, ou pode operar, nos termos da mais elementar realidade”, levantando indícios da sua crença que o cinema a esse ponto já estaria em certa medida tão desenvolvido enquanto linguagem que seria praticamente autônomo em sua capacidade de formação, levando em consideração que Deren era uma entusiasta do cinema experimental e da relação do cinema como matéria e espaço de criação frutífero e de experimentação em sua estrutura tal qual Wollen defendia em sua relação e defesa do cinema enquanto matéria.

A aplicação do processo fotográfico à realidade resulta numa imagem que é única em diversos aspectos. Primeiro, desde que uma realidade específica é a condição essencial para a existência de uma fotografia, esta não apenas testemunha a existência daquela realidade (assim como um desenho testemunha a existência de um artista) mas é, para todos os fins, seu equivalente. Esta equivalência não é absolutamente uma questão de fidelidade, mas sim de outra ordem. Se realismo é o termo usado para uma imagem gráfica que simula algum objeto real, então uma fotografia deve ser diferenciada deste como uma forma de realidade em si mesma. (DEREN, 1978, p. 138).

Neste ponto é interessante notar a distinção que Deren faz da fotografia como testemunha da realidade assim como o desenho sendo testemunha da existência do artista, colocando assim a questão da diferença de registro entre operações que registram imagens de maneiras muito distintas. Colocando inclusive um outro ponto de que a equivalência da imagem com seu referente não se pauta necessariamente na sua capacidade de passabilidade do real, mas sim na ordem conceitual e fenomenológica da operação, do processo e do que ele significa em termos de criação, fato que se fecha na conclusão de que a partir da câmera se registra uma realidade que agora não mais faz parte do meio de que foi retirado e sim do meio que foi transportado, agora é a realidade “em si mesma”, a realidade da operação cinematográfica, da linguagem em ação. “Assim, numa fotografia, começamos com o reconhecimento de uma realidade, e nossos concomitantes conhecimentos e atitudes entram em ação; só então o aspecto se torna significativo em referência a ela.” (DEREN, 1978). Essa descrição do funcionamento do aspecto significante da imagem fotográfica resume bem a forma como a linguagem funciona dentro desse meio, nós vemos a realidade e aspectos que inferem realidade se assim nos é oferecido e de acordo com a forma estabelecida por quem cria do que nos quer ser oferecido – algo interessante de inserir dentro do espectro de transparência e opacidade anteriormente tratado.

A autoridade da realidade é disponível até para a mais artificial das construções, se entendermos a fotografia como uma arte do “acidente controlado”. Explico “acidente controlado” como a manutenção de um delicado balanço entre o que está lá, espontânea e naturalmente como uma evidência da vida independente do real, e as pessoas e ações que são deliberadamente introduzidas na cena. Um pintor, confiando principalmente na aparência como meio de comunicar seu propósito, tomaria um enorme cuidado na organização de cada detalhe de, por exemplo, uma cena de praia. O cineasta, por outro lado, tendo selecionado uma praia a qual, em geral, tem o aspecto desejado – seja ela triste ou alegre, vazia ou cheia – deve, pelo contrário, abster-se de controlar demais seu aspecto, se pretende manter a autoridade da realidade. A filmagem de uma cena assim deveria ser planejada e enquadrada de forma a criar um contexto de limites, dentro do qual qualquer coisa que aconteça seja compatível com a intenção da cena. (DEREN, 1978, p. 141).

A ideia de contexto de limites colocada por Deren dentro do trabalho de manutenção de uma realidade é muito interessante no ponto de vista de uma construção acontecendo em favor de uma manutenção de transparência da linguagem, apresentando um contraponto importante no que diz respeito a elaboração de elementos estruturantes em favor da criação de um “contexto de limites” que possam propiciar e garantir uma forma de registro que possa não colocar em risco a intenção de realidade, ainda que saibamos que ao apontar a câmera essa dinâmica pura do real se estremece, mas no entanto, lidamos com linguagem e com

formas de estruturar sentido não somente para a criação de uma distinção e distanciamento, mas também para o garantimento das sensações de real se assim se quiser.

Essa imagem, com sua habilidade única de nos engajar simultaneamente em diversos níveis – pela autoridade objetiva da realidade, pelos conhecimentos e valores com que atribuímos a essa realidade, pela comunicação direta de seu aspecto, e pela relação manipulada entre eles – essa imagem é o tijolo da construção criativa do meio. (DEREN, 1978, p. 144).

Essa simultaneidade exposta por Deren é o que parece instigar cada vez mais a pesquisa através dos processos de criação no cinema, uma vez que sendo tão paradoxal em sua concepção e relação com o meio no seu potencial criativo, parece querer provocar um tipo de relação que tente ao máximo esgarçar essa lacuna pela qual vai se desenvolvendo ao passar dos anos, ainda que normalmente sob os limites e trânsito entre os polos de transparência e opacidade, importantes instâncias de relação em vias de convite às vistas de como quer ser colocado para fruição tendo pensado sua criação.

“A ação criativa no filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente uma forma de tempo.” (DEREN, 1978, p. 144). Essa constatação de Deren se diferencia sensivelmente em relação às outras tratadas aqui por inserir um elemento essencial à formação do seu aspecto de construção a partir de um elemento próprio da realidade, não sendo próprio da linguagem cinematográfica, mas ressignificado a partir da linguagem cinematográfica: o tempo. O tempo pode ser colocado passando de formas muito diferentes e criativas dentro do cinema, as maneiras de explorá-lo são inúmeras e instituem uma construção que tanto pode ir em favor de uma sensação de realidade, quanto ir contra e mesmo assim, se situa dentro de um campo de intervenção que não necessariamente chamaria atenção em sua intervenção.

Tal constatação com as possibilidades de se lidar com o tempo no cinema, juntamente com as associações de experiências didáticas e de pesquisa no cinema experimental, apresenta um interessante ponto de abertura de leque teórico e de aspectos de interesse de estudo dentro da conceituação de ontologia que certamente indicam outros caminhos a serem pensados para novas metodologias e processos de estudo de criação a partir da primeira experiência com a cópia.

Isto serve para mostrar a variedade de relações criativas de tempo-espço que podem ser realizadas através de uma manipulação significativa de sequências de imagens filmicas. É um tipo de ação criativa disponível apenas para o meio cinematográfico por ser um meio fotográfico. As ideias de condensação e de ampliação, de separação e de continuidade, nas quais ele opera, exploram ao máximo os vários atributos da imagem fotográfica: sua fidelidade (que estabelece a identidade da pessoa que serve

como uma força transcendental unificadora entre todos os tempos e espaços separados), sua realidade (a base do reconhecimento que ativa nossos conhecimentos e valores e sem os quais a geografia de locação e deslocação não poderia existir), e sua autoridade (que transcende a impessoalidade e a intangibilidade da imagem e a investe de consequência objetiva e independente). (DEREN, 1978, p. 147).

Deren certamente era uma entusiasta, como se pode verificar em sua produção fílmica, das possibilidades criativas que o cinema pode oferecer a partir do seu meio de ação e justamente por explorar e identificar o paradoxo de criação que o envolvia é que teve realizações cinematográficas tão instigantes do ponto de vista formal e de linguagem. A ela certamente não cabia propor uma forma de se relacionar com a imagem que prezasse uma transparência tendo em vista seus escritos e seus filmes, mas ainda assim ela também não abria mão de um mínimo comum de narrativa e equivalência de objetos com o real para poder iniciar um percurso nessas imagens que pouco a pouco se apresentavam modificadas, interferidas e dotadas de sentido por meio da possibilidade de linguagem agindo na realidade material do filme. Suas ideias com certeza envolvem todo o percurso teórico tecido aqui e resvalam na construção de um estudo de criação que parte exatamente do que ela coloca como paradoxal em sua natureza, essa observação aqui será essencial para a manutenção de proposta de cópia.

2.4 Imagens recriadoras

Sendo assim, partimos agora para uma possibilidade de relação com a intencionalidade a partir de Michael Baxandall em *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros (1985)*, teórico vindo das artes visuais, que propõe o que toma como “padrões de intenção” das obras para então estabelecer melhor uma relação de mediação, observação e descrição delas, fazendo com que o público ou o pesquisador que se depare com uma obra sem a possibilidade de mediação direta com quem a elaborou, possa mesmo assim ter suas próprias ferramentas de relação e apropriação no que diz respeito às etapas de criação, que possibilitam uma verdadeira incursão em uma análise mais aprofundada a partir da dedução desses padrões de intenção colocados. Tal autor é muito importante para salientar a possibilidade de relação com as obras a serem colocadas para a cópia sem que se necessite da mediação de quem criou essas obras, sendo algo inclusive no caso da cópia, indesejável, uma vez que espera suscitar um pensamento ativo de hipóteses e análise que busque como processo, desenvolver um trabalho criativo de envolvimento com as obras.

Baxandall em seu capítulo introdutório denominado *Introdução: linguagem e explicação, no subcapítulo 1. Os objetos de explicação: os quadros considerados do ponto de vista de suas descrições*, inicia estabelecendo uma relação com a linguagem escrita, partindo da linguagem visual nas artes visuais. Ele coloca que a escrita tem servido há muitos anos para descrever visualmente as obras de arte, produzindo material bibliográfico extenso e importante aos estudos de arte. No entanto, o autor atenta para o distanciamento que essa linguagem apresenta, explicitando que a forma que nosso olhar capta elementos de um quadro é bem diferente, mais dinâmica, mais rápida e direta que quando precisamos descrevê-lo. A partir disso ele estabelece uma diferença entre descrever nossa percepção e demonstrar elementos do quadro quando eles podem ser verificados, uma vez que na segunda opção, há a possibilidade de acessar as ideias transmitidas pela linguagem original da obra.

Em terceiro lugar, a descrição contém um sentido independente muito geral, e para especificar esse sentido é preciso que o quadro esteja presente. A descrição é um ato de demonstração - através do qual indicamos um aspecto que atrai nosso interesse - e funciona de modo ostensivo: o senti do se forma por um jogo de referência recíproca, um permanente vai-e-vem entre a própria descrição e o objeto particular a que ela se reporta. (BAXANDALL, 1985, p. 44).

É justamente dessa forma que se planeja que pode ocorrer o processo da cópia como estudo de processo de criação, considerando esse elemento de demonstração, que assimila o processo de análise, descrição e reprodução, sempre amparado do objeto a ser reproduzido.

A partir da evolução da argumentação nesse sentido, Baxandall começa a entrar na questão que ele coloca como problemática em sua utilização banal, de forma a criar um subcapítulo (*6. Digressão contra a noção de influência*) que visa explicar o motivo de evitar o uso da palavra influência em suas ideias, pois coloca o que é influenciado como ser passivo frente a quem influencia e não é isso que deve ser mantido quando lidamos com artistas que dialogam conceitualmente em suas produções, independente de serem contemporâneos entre si ou não, e que alimentam suas obras de forma ativa em seus tempos e modos de produzir e crias suas obras. Ele cita a relação de Cézanne e Picasso como exemplo, explicitando que, ainda que o primeiro tenha produzido antes, o segundo renovou de forma permanente o que se tinha como pensamento e visão do primeiro, indo além e apropriando-se de elementos incitadores de exploração nas obras.

No capítulo *O interesse visual intencional: o retrato de Kahnweiler, de Picasso*, temos a relação de influência sendo colocada de forma muito interessante, a seguir:

Ele viu e extraiu de Cézanne elementos determinados, aos quais deu um tratamento peculiar, compatível com sua intenção pessoal e com seu universo próprio de representação. E, com isso, mudou para sempre nosso modo de ver Cézanne (e a escultura africana). Hoje, a imagem que temos de Cézanne aparece difratada pela leitura idiossincrática de Picasso: nunca mais veremos Cézanne sem as alterações que nossa tradição deve ao trabalho realizado sobre sua obra pelas gerações que o sucederam. (BAXANDALL, 1985, p. 105).

Essa visão de tentar derrubar o sentido de influência tal como essa palavra carrega de significado na relação de quem influencia e é influenciado a partir da exemplificação da relação de Cézanne e Picasso é muito interessante, uma vez que coloca que a interlocução e até a apropriação de elementos entre artistas e suas obras permite uma constante revisão e atualização nas abordagens de práticas de criação que não deveriam estar atreladas à relação de causa e consequência entre quem veio antes ou depois, quem tem o maior valor de caráter inventivo e original, criativo. Aqui a ideia é de se estabelecer um mecanismo que retroalimente o processo de relação que os artistas podem ter com os processos criativos partindo até mesmo de ideias que inicialmente não partem do zero, mas que aderidas a um plano de criação, se desenvolvem ao ponto de estabelecer um método e processo de criação que acaba por se tornar tão único e pessoal quanto a relação que aparentemente nasce sem intermediação de um meio, pelo menos sem a intermediação proposital, já que fica difícil estabelecer um meio de criação que não sofra com influências, sejam elas mais esparsas ou mais diretamente mencionadas, frontalmente referenciadas, intencionais.

Se não é possível reconstruir um processo, podemos formulá-lo como hipótese. Talvez seja impossível reconstruir um processo particular, mas a hipótese geral de um processo pode ser determinante na análise da intenção que sustenta um dado quadro. Na prática, a questão é saber a partir de que e a propósito de que pensamos fazer inferências quando descrevemos a intenção. [...] Em tudo isso, entra em ação, é óbvio, nossa capacidade de compreender essa evolução, nosso conhecimento do que veio antes e do que vem depois de determinado quadro; temos a um só tempo uma visão do passado e uma espécie de presciência. (BAXANDALL, 1985, p. 107- 108).

Eis então a ideia central do que se propõe como processo de estudo de análise de criação com a cópia, o ponto nodal do seu estabelecimento como facilitador. A segunda frase do trecho citado leva também a um outro fator importante de relação com a cópia, que já foi levantada aqui como distanciamento, elemento de linguagem opaco, elemento intencionalmente difuso que busca um primeiro estranhamento em vias de resolução do seu espectador para completar seu sentido, sendo todos esses pressupostos, necessários da capacidade de autorreflexão e consciência sobre a obra que se realiza e que é colocado ali como “capacidade de compreender essa evolução, nosso conhecimento do que veio antes e do que vem depois de determinado quadro”.

Nesse caminho, o retrato de Kahnweiler como obra representativa do trabalho de constante e extenuante análise, reflexão e retrabalho em vias de aprimoramento é que incorporava como matéria de exposição nítida dessa busca pelo seu estilo de criação e técnica, sempre se firmando a partir de um mesmo motivo para acompanhar tal evolução no domínio da linguagem.

Assim, o Retrato de Kahnweiler surge como um episódio numa sequência de formulação e resolução de problemas. Nesse espírito, nós aguardamos por assim dizer, o que vai acontecer. Mas contamos também com uma declaração post facto da intenção de Picasso: o quadro em si, ou melhor, o fato de que ele parou de trabalhar no retrato. Quando um artista para de trabalhar numa obra, porque acha que ela está pronta, faz uma declaração retrospectiva de intenção ou afirma, retrospectivamente, uma intenção, ou as duas coisas. [...] O estudo da intenção prospectiva do quadro - no caso de um pintor que trata de diversas ordens de problemas - e o olhar retrospectivo a partir do que foi "terminado" implicam, em cada pólo, uma visão em escorço do fluxo intencional. Esses dois pontos de vista sobre a obra põem em destaque o processo. Dito de modo mais simples, podemos comparar o antes com o depois - na prática, o "antes" se baseia nos trabalhos anteriores do artista assim como comparamos o rosto de Vollard com o de Kahnweiler. A comparação permitiu-nos inferir que o segundo retrato foi em parte uma tentativa de tratar de um problema que surgiu no primeiro. [...] Há muitos anos, fiz um esforço consciente para aprender a escrever a letra p e para compreender os objetivos de meu ato: se me perguntassem por que fiz esse movimento com a minha mão sem pensar, eu poderia dar uma razão intencional. O gesto é intencional de duas maneiras: é uma aptidão adquirida no decorrer de uma atividade propositada, e é uma ação que contribui para um objetivo maior - escrever a palavra "problema". A intencionalidade de uma pincelada irrefletida é a mesma. A pincelada que vemos na tela ao mesmo tempo nos permite supor que a decisão foi aceita, ou teve de ser aceita. Mesmo no caso extremo de uma mancha acidental e, decerto, no caso de uma mancha deliberadamente acidental, se o pintor a deixou lá foi porque achou que ficava bem. Para que um acidente seja produto do acaso, deve haver critérios sobre o que é um acaso, e isso já é uma intenção. (BAXANDALL, 1985, p. 110- 112).

Por último, entrando em consonância com o caráter inescapável de uma realidade que se impõe em certa medida e que por isso insere elementos na tela que até então não fariam parte do plano de filmagem, podemos colocar também como contraponto à aceitação da imposição do meio a leitura de que a presença de tais elementos não planejados, dentro de uma obra dada como acabada também podem ser um ato de intenção, porque passa pelo critério da escolha de mantê-lo ali na aderência e harmonia em relação ao que era planejado, caso contrário, poderia haver a possibilidade de realizar quantas tentativas fossem possíveis para não obter tal intervenção não solicitada. Certamente Baxandall, ainda que advindo da linguagem das artes visuais, contribui em muitos aspectos para o tateamento de que a proposta de cópia possa fazer sentido dentro de toda uma teorização a respeito das análises das imagens, da linguagem e das formas de se lidar com seu processo de criação a partir de metodologias pensadas, tendo como exemplos os casos levantados por Baxandall a partir da sua ideia de padrões de intenção, principalmente no que diz respeito à relação de diálogo

conceitual a partir da apropriação das obras entre diferentes autores e uma profunda transformação da visão e fruição que se estabelece entre Cézanne e Picasso após tal apropriação realizada.

2.5 Imagens em constante movimento colocadas como ponto de partida

Para finalizar este percurso de revisão bibliográfica, cabe encerrar com Jacques Aumont em *Pode um filme ser um ato de teoria?* (2006), tendo em vista a carga de criação e linguagem conceitual empreendida em alguns filmes que visam construir uma relação mais complexa e opaca com seu público em vias de construção de sentido mediado, solicitante de maior atenção. Nesse sentido, Aumont comprova, a partir da exploração do conceito de teoria, de que um filme por mais opaco e dotado de conceituações a serem estabelecidas pelas imagens que solicitam um trabalho de análise na sua fruição, não teriam como preencher os requisitos básicos das quais as teorias se fundamentam para ter uma validade. Ele alega também a necessidade de uma série de elementos que um filme não seria capaz de suprir em sua complexa, porém limitada estruturação, em vias de guiar um percurso de fruição e criação que necessariamente incorrem na formação de linguagem artística, sendo então a linguagem artística o seu quociente de teorização quando colocado de forma aberta e ampla não somente levado a ser pensado em um filme específico, algo que seria tido mais como análise do que como teorização de fato.

Um filme não é uma teoria. Mas tampouco era essa a minha questão. Perguntava-me apenas se ele poderia assemelhar-se a um “ato de teoria”, e é hora de voltar a essa questão mais modesta, que o breve percurso que fizemos permitiu, de qualquer maneira, sugerir, de três maneiras diferentes, uma resposta parece-me, muito positiva. Inicialmente, no sentido do particular em oposição ao geral: só com dificuldade e de maneira insuficiente pode um filme tratar de uma grande questão teórica (o capitalismo e o socialismo, a propagação das ideias ou o lugar do espectador), mas ele pode restringir sua ambição. [...] Este “estudo” é ainda mais flagrante – se é que isso é possível – que os estudos de Razutis. Ele emite caladamente dois enunciados, ambos teóricos, quais sejam, que a analogia fotográfica em que um filme se baseia pode se desfazer, e que é, então, a matéria da imagem que é revelada. Segunda possibilidade: um filme pode particularizar sua reflexão ao restringir não mais o objeto da pesquisa, mas as suas condições: ao se tornar claramente uma experiência. [...] Conhece-se o antigo debate, ao menos em língua francesa, a propósito da noção de “cinema experimental”, e os excelentes argumentos que buscam, contra o uso estabelecido, dispensar este rótulo (Noguez, 1999): aquilo que assim rotulamos apenas raramente pretende ser uma experiência – muito mais frequentemente, a pretensão é a de uma criação pessoal. Mas há entre esses filmes, aqueles que se atribuem realmente a dimensão de uma experimentação. [...] É mais difícil imaginar uma real experiência de dados filmicos(formais, estéticos, ideológicos) ou, mais exatamente, é mais difícil imaginar uma verdadeira situação experimental, na qual esboços pudessem ser operacionalizados para que se chegasse a resultados efetivos: os grandes teóricos do filme – tanto os de Fluxus quanto os do cinema estrutural – efetivamente propõem a cada um de seus espectadores uma experiência singular, eventualmente

enriquecedora teoricamente, mas sem capitalização. (AUMONT, 2006, p. 30, 31 e 32).

Nesse sentido, ele abre algumas ressalvas que de certa forma flertam com a possibilidade de teorização dentro do campo das teorias de cinema a partir dos filmes – sendo a proposta de cópia algo também nesse sentido – e que não por acaso são as tratadas aqui como importantes referências em vias de uma argumentação partindo dos conceitos de linguagem e criação artística. Eis um bom gancho para discutir o texto de Ruiz que propõe a elaboração e criação de imagens a partir de outras imagens como verdadeira matéria prima principal na elaboração e conceituação de obras em seu texto *Imagens de imagens*, presente no seu livro intitulado *Poéticas del cine (2013)*. Tanto esse texto, como este trabalho como um todo e sendo o próximo capítulo um espaço principal condensador da ideia de defesa dos filmes como algo além de sua qualidade artística de fruição, podem induzir a uma proposição de filmes como teoria, e, no entanto, acabam por se encontrar dentro de todo esse percurso realizado até aqui em vários pontos debatidos pelas teorias levantadas e situados no que Aumont pontua com relação à poética e à formação de linguagem, o que não tira de foco e somente incentiva a continuidade da proposta da cópia como problema de pesquisa.

[...]Estamos, creio, no cerne do problema: no cinema, a mais rigorosa experiência (de T,O,U,C,H,I,N,G à La Région Centrale) nunca é perseguida por meio de uma outra que a retomaria (em todos os sentidos do termo) – erro de passagem ao conceito, ao menos a um conceito realmente universalizável (pode-se deduzir, a partir do filme de Snow, vários conceitos: o filme não escolhe). Terceira resposta: um filme é um ato, todo filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria. É sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico. De onde vem essa confusão, tão frequente, entre teórico e poético? Mais do que no movimento formalista dos anos 20, o qual teve poucas influências sobre as obras em si, vejo a origem dessa confusão numa tendência dos anos 50 e 60, que coincide com o apogeu da modernidade e o começo de sua exaustão, cansada de dizer o mundo ou desesperada por não tê-lo atingido, a arte se toma como objeto. (AUMONT, 2006, p. 30, 31 e 32).

Compondo o exemplar *Poéticas del cine (2013)*, que contém os três volumes das poéticas sobre o cinema que Ruiz produz a partir de textos escritos e transcrições de suas palestras, temos o texto *Imagens de imagens* em que Ruiz constrói a ideia de que a concepção de obras partindo necessariamente de outras obras como matéria prima visual e conceitual faz mais sentido na forma como tem se dado nossa relação com as imagens, imagens essas não somente cinematográficas, mas também das mais variadas origens que são colocadas como exemplo no texto.

Ele parte dessa ideia e, como um contador de histórias que é originalmente no cinema, nos propõe o desenvolvimento dela por meio de várias histórias e anedotas a respeito dessa noção de imagens partindo de outras imagens como matéria prima, como se as obras se retroalimentassem em um constante fluxo inesgotável de possibilidades de criação a partir da sua visualização e fruição. Aqui a ideia definitivamente não parte da tentativa de situar um ponto originário de relação com as imagens para a criação, ele propõe justamente o contrário, que quanto mais familiaridade e referências – estas muitas vezes até obsessivas como ele coloca nos exemplos das anedotas, como o constante exercício de cópia e repetição de detalhes de quadros até sua completa satisfação de igualar ou até mesmo superar esses mesmos quadros – temos à disposição, maior a quantidade de ideias podem ser geradas e por consequência, novas e diferentes imagens criadas.

Ruiz, como em seus filmes também, explora muito os paradoxos e o que ele coloca como conceitos aparentemente distantes tal como podemos atrelar ao que se pode inferir a respeito de criação e a cópia de certa forma também parece ser um deles. A criação por muito tempo tem sido atrelada à originalidade e a cópia em si parte de algo a ser copiado, portanto o caráter original aqui se perde e Ruiz tem ciência disso. É a partir dessa ciência que ele expõe, a partir da construção desse texto que em sua estrutura mescla um teor narrativo, mas também pretensamente e em certa medida, teórico – assim como novamente podemos inferir sobre seus filmes –, vários exemplos de como a cópia poderia a princípio se firmar como a repetição de uma mesma coisa e como isso invariavelmente não se conclui, tendo em vista que podem existir diversas formas de se executar a cópia de uma obra e principalmente, porque ao se tratar de alguém que precisa realizar tal procedimento, invariavelmente irá existir uma camada inevitável de características pessoais adicionadas, intencionalidades diversas e estilos que configuram a criação. A seguir, um exemplo disso presente no texto em uma das primeiras histórias apresentadas por Ruiz ao narrar um episódio de Requiem, de Antonio Tabucchi:

[...]O homem, funcionário aposentado, passava as noites obcecado em copiar um quadro de Hieronymus Bosch. Suas cópias eram várias vezes maiores que o quadro original e só representavam um detalhe da imagem; contudo, dado que outros detalhes haviam sido adicionados a esse detalhe, a sua versão dava a impressão de ganhar em exatidão. Sem ter consciência disso, o pintor imitava o trabalho dos copistas holandeses descritos por Henry James, que, como bons artesãos que eram, adicionavam certos detalhes a fim de tornar sua cópia mais realista. Do que se deduz que se poderia conceber uma pintura que, à medida que se copia, se torna cada vez mais realista até a saturação do seu potencial de realismo, e muito mais além inclusive do efeito conhecido como “realismo fotográfico”. Outros artistas têm preferido, por sua vez, reproduzir sobre a tela o conjunto de quadros pendurados no salão de um aficionado pela pintura ou no ateliê do artista: pintura de pinturas. Esses exemplos pertencem a um mesmo fenômeno. Uma imagem gera outras imagens, as quais chegam a ser de imediato fragmentos seus, seu reflexo e seu aperfeiçoamento.

Tendência esta que alguns críticos sancionam como um sinal de decadência artística, uma espécie de câncer com sua inflamação e proliferação. Copiar o trabalho de alguém que nunca fez outra coisa a não ser copiar a natureza poderia flertar com a modéstia. Mas, os artistas são realmente capazes de copiar? (RUIZ, 2013, p.56-57, tradução nossa).

A cópia é retirada de ser vista somente como algo que poderia partir de uma finalidade em si mesma e se demonstra um ponto de partida de criação nesse sentido, tal como o título do próprio texto dá a entender, imagens que darão origem a outras imagens, que nascem de outras imagens. Nesse sentido, Ruiz propõe vários outros cenários e suposições de como a cópia poderia funcionar em diferentes termos e realidades, sempre a partir de histórias e anedotas e ao final de todas elas retornamos à ideia de cópia como ponto de partida de criação que é sustentada do início ao fim pelo autor.

Copiar é acoplar; esta associação genitora é inevitável. [...] Muitos retóricos dizem que a lei, soberana de todas as artes, imita a natureza e acima de tudo, os processos naturais. O poeta Huidobro clama: Não canteis a rosa, oh poetas: fazê-la florescer no poema. A arte do criador está na medida em que ele imita o comportamento da natureza. A imitação na arte - pelo menos na poesia - se transforma assim e com toda naturalidade, na melhor maneira de produzir novas figuras jurídicas. (RUIZ, 2013, p. 61-62, tradução nossa).

É curioso e instigante como o texto funciona a partir de um anseio por firmar uma ideia, o que não necessariamente o torna um texto teórico – ressalva feita principalmente após o texto de Aumont –, mas ainda assim carrega em si muitos postulados e articulações conceituais complexas, porém, dentro de uma estrutura narrativa que muito se assemelha aos filmes que Ruiz produz, funcionando por vezes de forma não linear, com um elemento ou tema em repetição em diferentes momentos da narrativa que induzem a que se adquira uma familiaridade a partir dessa recorrência dentro da forma como eles serão trabalhados, e aqui neste caso, na costura dessas anedotas contadas pelo fio condutor do que se tem como ideia para cópia.

Assim, como poderemos ver no caso de um filme dirigido por Ruiz no próximo capítulo, este texto se apresenta para nós a partir da demonstração de uma narrativa a ser contada, mas movimentada dentro de si ideias mais complexas do que aparentam poder caber no que de fato é apresentado ali. Não sendo então nem um texto teórico ou um texto puramente narrativo, mas algo no meio entre essas duas possibilidades que Ruiz certamente sabia que preferia como percurso para dar corpo e forma às suas ideias.

Copiar, inventar, descobrir, são processos extremamente complexos e nem sempre cômodos de diferenciar. O terreno sobre o qual se fundou a maior parte das nossas convicções vem se tornado incerto à força de paradoxos, contradições e redundâncias – acompanhado por uma boa e corruptora dose de má fé – esse

território se revelava ao mesmo tempo ser um amontoado de ideias esmagadoras que, abaixo o pretexto de datar de algum tempo, escaparam da nossa atenção. É possível que nos encontrássemos demasiadamente ocupados verificando a cada momento em que ponto da cronologia oficial do mundo estávamos situados, passando o tempo em classificar nossas obras como boas ou ruins; boas, por serem novas, ou ruins, por serem antigas – em uma singular perversão do argumento ontológico da existência de Santo Anselmo – e fabricando mundos perfeitos. Perfeitos por não terem sido nunca antes vistos. (RUIZ, 2013, p. 70, tradução nossa).

Dessa forma, torna-se interessante alinhar as ideias tanto contidas no texto de Aumont, como no texto de Ruiz, uma vez que Aumont coloca a linguagem artística como uma camada passível de teorização para dentro do campo de criação artística, ainda que a partir do que ele toma para si como conceito de teoria, não possa ser colocada como tal. Nesse sentido, Ruiz parece se situar exatamente nesse ponto na possibilidade de chegar a teorizar a respeito da cópia em uma forma textual muito incomum dentro do que se estabelece como produção teórica e acadêmica¹³, o que o coloca também muito próximo de uma tentativa de se comunicar de uma forma em que a linguagem artística se sobrepõe e, portanto, se transforma em um ato poético, criador e próximo ao que se tem como teoria, como colocado por Aumont.

¹³ Cabe dizer que este texto em específico, assim como outros no livro, resulta da transcrição de uma palestra que Ruiz deu. Tal informação consta aqui para fazer justiça à constatação da forma textual registrada, no entanto, cabe dizer que mesmo textualmente ou cinematograficamente, podemos atestar uma familiaridade bem grande com relação à forma de comunicação que o autor tem.

3. “DISPOR”: explorar as possibilidades de criação além do referente direto, espaços duplos de criação

Passada a etapa de eleger o que se quer colocar frente à câmera, levando em conta o que é proposto como análise de criação por Bergala como critério norteador para o percurso analítico-teórico dos filmes selecionados aqui, vem a etapa de disposição. Nela queremos propor a análise fílmica como ponto de partida do diálogo com os filmes, explicitando nessa mesma análise como esses diretores conseguem mimetizar na obra em si um processo de realização e pensamento das imagens que expõem seu processo criativo, quase como se fosse uma proposta de análise e estudo de criação transformada em filme.

O momento de dispor explicita a questão que liga a necessidade de passar pelo conceito de ontologia no cinema para então desmembrar as múltiplas possibilidades de criação oferecidas dentro da linguagem cinematográfica no ato da filmagem. É aqui que se encontra um segundo momento em que, passada a dúvida do que selecionar frente ao dispositivo da câmera, precisamos lidar com o nível de intervenção na imagem uma vez colocados frente ao que é o instante real em acontecimento que se transformará em filme se apresentando como desafio.

Como dispor os elementos de forma diferente do que eles já são apresentados? A metáfora do quadro em branco e a ausência dele no momento de criação no cinema¹⁴ evoca a difícil tarefa de imaginar as coisas de uma forma diferente do jeito que elas se apresentam no mundo, e por isso, de certa forma, em frente à câmera. Como criar esse outro mundo que se apropria de um mundo já existente e trabalha com seus materiais, com suas imagens?

É neste capítulo que a proposição da cópia toma forma e se desenvolve de fato como elemento de estudo criativo e exercício de compreensão para atuar como mediador desse impasse quando abordamos a questão a partir de uma necessidade pedagógica. Sendo assim, o desenvolvimento dessa proposta colocada como fator diferencial neste trabalho se dará a partir do estudo analítico e de caso de dois filmes: *A hipótese do quadro roubado* (Raúl Ruiz, 1978) e *Dublê de corpo* (Brian De Palma, 1984). A escolha pelos dois filmes se dá muito por semelhança temática no que diz respeito ao trabalho com a cópia e a reprodução, sendo o eixo

¹⁴ Levando em consideração que por estarmos lidando com a questão do realismo e a ontologia da imagem cinematográfica, o processo de criação analisado aqui é o que em última instância coloca essas questões à prova: o ato da filmagem. Sabemos que a elaboração de um filme tem muitas etapas que vão de pré à pós produção, no entanto passar por elas não seria oportuno para o estudo aqui empreendido.

principal tanto da narrativa de ambos os filmes quanto da matriz referencial que cada diretor trabalha não somente nestes filmes selecionados, mas também na filmografia de cada um e no que será proposto teoricamente a partir das reflexões acerca do próprio trabalho criativo, no caso de Raúl Ruiz em seu livro *Poéticas del cine* (2013).

Os dois diretores compõem um recorte temático que os assemelha, ainda que atuem em termos estilísticos distintos em seus trabalhos, mas aqui o fator de semelhança vem muito a calhar quando nos debruçamos sobre a possibilidade criativa partindo de outras obras como matéria prima, esse elemento em comum diz muito sobre suas realizações e é o que nos interessa no momento. Bergala em seu trabalho como crítico e autor preocupado em se debruçar sobre questões formais na linguagem cinematográfica – anos antes da escrita do seu livro sobre cinema e educação – elabora uma análise chamada *De certa maneira* sobre uma tendência que ele acompanhou das realizações cinematográficas em meados dos anos 70 para 80 – período atestado e situado na França, localidade em que o texto é escrito, mas com variados períodos de ocorrência em outros países atestados desde o final dos anos 50 – que pode ser apropriada para uma leitura possível desses diretores. Nesse texto o comentário tecido aborda como alguns cineastas desse período parecem repetir um momento que ocorreu na pintura no século XVI, período artístico na pintura marcado pela superação, esgotamento e por isso, reapropriação e ressignificação da linguagem a partir dos modelos, dos cânones que pareciam significar o auge e limite do que poderia chegar à linguagem pictórica através das obras do Renascimento e todo legado deixado por elas.

A esse momento se nomeou Maneirismo e nele a utilização de modelos, cânones e reapropriações a partir do exagero e deformação dessas mesmas imagens até então dadas como perfeitas eram o potencial criativo. É aqui também que se firma como estilo no momento em que explicita o que marca a diferenciação do que foi apropriado, exatamente nesse espaço que aponta, demarca a diferenciação e por isso *assinala* um estilo. Não por acaso a palavra “estilo” do latim *stilus* designava um instrumento pontiagudo utilizado para o desgaste de uma peça, moldando-a a partir das decisões de quem manuseava esse instrumento em busca de uma determinada finalidade, seja ela utilitária ou não.

Malraux distingue a demiurgia e a estilização para estabelecer a diferença entre os maneiristas e seus mestres: “O que dá aos maneiristas tradicionais sua característica própria, é o questionamento da demiurgia pela estilização... Michelangelo deseja que sua arte seja mais verdadeira que a aparência, eles (os maneiristas) desejam somente que a sua arte seja manifestamente distinta desta. (BERGALA, 1985).

Portanto, pensando a partir do discurso vigente de uma historiografia do cinema sendo tecida ao decorrer de sua afirmação como linguagem em desenvolvimento, ficou marcado até o período da escrita desse texto – 1985 – que uma época possível de comparação à importância do Renascimento na pintura como auge e limite de seu desenvolvimento – guardando as devidas proporções do tempo em que cada arte teve para chegar nesse estágio de desenvolvimento – seria o período marcado pelo Cinema Clássico que iria até o final dos anos 50, principalmente o que seria caracterizado como Cinema clássico hollywoodiano. Partindo disso, o que se elabora é que as imagens conquistadas pelo auge alcançado nesse período teriam de certa forma um caráter fundador e matricial na produção imagética de certos filmes e impactando certos diretores desse período em que Bergala escreve, caracterizando assim uma produção que poderia ser categorizada a partir de uma tendência maneirista do cinema, tudo isso de forma consciente pelos diretores mas ao mesmo tempo impossibilitando um marcador de "movimento maneirista" estabelecido na historiografia do cinema uma vez que após o auge do cinema clássico em cada país e cinematografia as noções de herança artística ficaram tão diluídas ao ponto de não existirem mais mestres absolutos que pudessem servir como demarcadores específicos (BERGALA, 1985).

A partir dessa falta direta de referência máxima e dessa consciência de chegar "tarde demais" na contribuição de uma forma cinematográfica tida como inovadora, original, é que nasce a proposta de reapropriação das imagens a partir de uma nova leitura baseada no que esse tempo passado permitiria elaborar e reelaborar tanto em termos estilísticos e de linguagem, amparados também por um avanço tecnológico considerável que poderia permitir outras abordagens dentro de um mesmo modelo, sendo então um momento frutífero para criação ainda que pautada em imagens já existentes e retrabalhadas. O que certamente não implica novas descobertas e estudos sobre linguagem nascendo, muito pelo contrário.

Estamos muito distantes, no cinema contemporâneo, de poder imaginar uma cena primitiva qualquer do gênero, não há mestres absolutos. O que caracteriza a situação "maneirista" atual, é ao contrário a enorme confusão dos estilos e dos modelos. Se, em todos esses cineastas, ou quase, pesa o peso daquilo que o cinema realizou em 90 anos (certos, como Wim Wenders, tiveram até a impressão, um momento em que tudo já tinha sido realizado), eles não se sentem forçosamente herdeiros do mesmo passado. No limite, cada um pode escolher para si o momento do cinema e eventualmente os mestres que cada um pretende prolongar de sua forma, aos quais ele pretende se apoiar ou medir sua empresa criativa. [...] O "limite" de onde esses cineastas tentam partir hoje não é o mesmo para cada um, então eles não poderiam constituir uma verdadeira "escola". A única coisa que eles têm verdadeiramente em comum é a consciência de aparecer depois de um esgotamento e que é preciso partir daí, mas cada um por

si, para tentar atravessar esse momento “oco”, um pouco hesitante, da história do cinema. (BERGALA, 1985).

Ao constatar essa tendência maneirista, Bergala aponta então para esse momento como uma "resposta formal a uma dificuldade formal", além de também tecer críticas em relação a uma ideia de "crise dos temas" que era utilizada para suprir, a partir da ideia maneirista de estilo, uma falta por parte dos novos realizadores contemporâneos ao texto. No entanto, aqui nos interessa atentar ao que diz respeito à resposta formal frente à dificuldade formal, que é onde reside tanto o interesse por esse momento por Bergala no referido texto e a este trabalho aqui também. É a partir da resposta formal que tanto De Palma quanto Ruiz – citado por Bergala nesse texto – parecem trabalhar quando evidenciam as imagens duplicadas que trabalham em seus filmes, como motivos imagéticos e temáticos.

Se no maneirismo é colocada como resposta formal a reapropriação de temas, imagens e diretores precedentes para uma nova relação com a criação, trazendo à tona cineastas como Brian De Palma que de forma evidente evoca Hitchcock em grande parte dos seus filmes e Ruiz como um notável investigador da imagem pela própria imagem cinematográfica gerada para seus filmes, aqui eles também irão servir como estudo de caso para a relação com a cópia, tema diametralmente ligado ao que é colocado como resposta formal no maneirismo, aqui também explicitado como investigação formal mas não com uma finalidade analítica de um momento do cinema e sim como investigação formal com finalidade pedagógica de percurso criativo, sendo este também uma atividade que convoca constantemente em seu decorrer “uma resposta formal a uma dificuldade formal”.

Passada a escolha que une esses dois cineastas em seus empreendimentos formais e criativos que acompanham suas filmografias, chega o momento de entender em que medida esses filmes dirigidos por eles e escolhidos aqui para serem estudados podem nos mostrar um exemplo de que a cópia pode ter um potencial analítico e didático na atividade de criação explicitando como esses dois trabalhos configuram antes de tudo um estudo da forma transformado em filme. É como se De Palma e Ruiz antes de tudo teorizassem sobre seus próprios trabalhos criativos e de direção no que evocam nesses filmes, colocando uma autorreflexão sobre seu próprio fazer cinematográfico que remete à metalinguagem, elaborando de certa forma um pensamento metafilmico. Aqui narrativa, linguagem e forma ao mesmo tempo que podem ser segmentados facilmente pela evidente linha que os separa no momento em que lidamos com a opacidade em que esses elementos se apresentam nos filmes, também podemos observar que a narrativa precisa se fundir às necessidades formais e

linguísticas para elaborar o sentido a ser perseguido como *ideia* e plano criativo consistente e bem amarrado para levar a cabo a conclusão do filme.

Sendo assim, precisamos ler essas obras sobre dois eixos importantes: (1) estes filmes necessariamente nascem de outra matriz imagética – cinematográfica (no caso de De Palma), pictórica (no caso de Ruiz) –, subvertem em certa medida a ideia de busca pela tela em branco "total" quando pensamos que algumas das imagens buscam uma semelhança para além da semelhança do real, elas buscam semelhança no que já foi interferido, codificado e isso é exposto nas imagens destes cineastas. Eles deixam mais evidente e aberto o acesso ao seu caminho de criação uma vez que explicitam de onde vem tais ideias no decorrer da narrativa fílmica, é a "passagem para outra coisa" que podemos ver acontecendo no próprio filme quando não temos o referente escondido¹⁵ e sim exposto propositalmente. (2) Os elementos fílmicos já nos são dados de certa forma codificados – movimento usualmente analítico que aqui parece já ser oferecido nos filmes, como se eles analisassem suas próprias imagens constantemente, sendo isso inclusive necessário para o ato criativo – ao termos os referentes expostos abertamente na medida em que as imagens se constroem e são também necessariamente repetidos, replicados.

Cabe destacar também que a escolha por dois filmes que não levam a cabo explicitamente¹⁶ a ideia de cópia é intencional, uma vez que transfere uma parte da percepção desse movimento ao espectador e é nisso que reside a potencialidade pedagógica deles, nessa necessidade de demanda analítica que também deve partir de quem está fazendo fruição da obra, e por consequência, participando em partes de concepção dela. O movimento então não é de decodificar esses elementos fílmicos e sim de *acompanhá-los* em seu percurso de feitura, de apropriação dessas imagens e perceber onde vão chegar desta vez, nestes filmes específicos, culminando então no que se entende como estudo de criação.

¹⁵ Aqui com escondido podemos pensar que em um filme *transparente* o referente imagético que é apresentado pelas imagens obtidas pela câmera é diretamente o que ele precisa ser frente ao dispositivo, não existe uma necessidade de assimilação dessa imagem e de trabalho em cima do que já existe de forma direta uma vez que ele não é um motivo, uma repetição que precisa ser estilizada para se diferenciar. O público vai receber essa imagem sem necessidade de mediação para além da sua compreensão em conjunto com o todo, com a cena em que ela precisa se encaixar. Não que ela não carregue sentido em sua elaboração e densidade narrativa, mas ela não existe ali como motivo visual. Já em um filme *opaco* existe uma abertura maior – a depender do contexto e que aqui neste caso cabe – por vezes até utilizado como fio condutor da narrativa, de expor esse referente que não existe de forma direta e sim como motivo a partir de outras imagens para sua compreensão de sentido e intenção na obra.

¹⁶ Como é o caso de *Psicose* (Gus Van Sant, 1998), por exemplo, que se propõe a recriar o filme de Hitchcock plano a plano. Ser mais explícito não quer dizer que seja menor com relação a um potencial analítico e pedagógico, mas o interesse aqui se dá com um recorte um pouco menos explícito conforme já explicado no corpo do texto. Com certeza analisar um caso assim deve ser um exercício de análise muito interessante e proveitoso pensando em outras propostas de exercício de cópia que não serão tratadas aqui no momento.

Os cineastas parecem querer compartilhar seu percurso criativo com os espectadores, dessa forma, aqui vamos aproveitar a deixa.



FIGURA 01- Plano de *A hipótese do quadro roubado* (Raúl Ruiz, 1978)

FIGURA 02- Plano de *Dublê de corpo* (Brian De Palma, 1984)

3.1 Raúl Ruiz: *A hipótese do quadro roubado* (1978)

"Os quadros não mostram, eles fazem alusão. Os quadros, realizados com a técnica dos *tableau vivants* não fazem alusão, mostram!"¹⁷



FIGURA 03 – Cena inicial que apresenta em conjunto parte dos quadros que serão analisados e reproduzidos ao decorrer do filme.

No início do filme somos apresentados a dois personagens: o colecionador e o narrador, ambos além de serem personagens dentro do filme em certa medida também são mediadores do percurso narrativo-investigativo que será proposto a partir da análise tanto das imagens do filme quanto das imagens das pinturas, sendo o colecionador o principal mediador das imagens pictóricas e o narrador das imagens cinematográficas. A classificação entre os dois aqui se dá para especificar os papéis que eles terão dentro da narrativa, mas entendemos

¹⁷ Fala do personagem do colecionador iniciada no minuto 11:10.

que a diluição entre as imagens que ambos estão mediando irá ocorrer a cada momento uma vez que se trata de um filme e a escolha de linguagem privilegiada aqui fica clara e também porque existe uma *intenção* de que a diluição entre imagem pictórica e cinematográfica de fato ocorra.

Já no início do percurso somos apresentados à dualidade como regra para estabelecer uma relação com o filme, partimos da presença dos dois personagens que dialogam entre si, ora com opiniões convergentes e ora contraditórias sobre a mesma coisa e isso se expande na medida em que observamos os quadros e somos convidados a estudá-los além do suporte que nos são oferecidos, a pintura, para uma verdadeira incursão nessas imagens a partir de quadros vivos, transposição possível a partir do cinema, através da câmera, dos planos, das mudanças possíveis ao lidar com o instante em acontecimento frente à câmera na medida em que o registro ocorre como imagem em movimento.



FIGURA 04 (à esquerda- acima) – O colecionador vai em direção ao quadro e aponta os raios de sol duplicados.

FIGURA 05 (à direita- acima) – Movimento dos dedos que tocam o quadro e convergem em um mesmo ponto.

FIGURA 06 (à esquerda-abixo) – Momento de constatação, por parte do colecionador, do elemento desestabilizador da cena do quadro (a presença de dois raios de sol, algo impossível de ocorrer naturalmente, fora da realidade).

FIGURA 07 (à direita-abaixo) – Primeiro movimento de ida às imagens do quadro de forma a analisá-las mais de perto por meio do binóculo.

Nos planos acima inseridos lidamos com a presença do personagem do colecionador, ele inicia seu percurso nas imagens proferindo a frase em que constata que os quadros *aludem*, no entanto, os quadros vivos *mostram* e para satisfazer seu afã em relação ao que aqueles quadros parecem esconder, na busca pela hipótese do que poderia ter acontecido ao quadro roubado da coleção, ele precisa então que algo lhe seja mostrado.

Antes de ir ao encontro desses quadros vivos o personagem analisa o quadro colocado nos planos acima (Figuras 04 e 05) e nele precisa tocar com seus dedos, explicitando algo curioso que advém dessa pintura: a presença de dois raios de sol, uma iluminação não realista em um quadro que apresenta muitos elementos que indicam uma intenção realista em sua forma. Com a ponta dos dedos ele segue então esses dois raios de sol que se encontram em um ponto e desafiam a representação aceita como real até que se observasse melhor esse apontamento. Feita essa conclusão (Figura 06), o personagem precisa de fato entrar nessas imagens para entender o que ocorre e aí o elemento tátil, os dedos, não satisfazem a necessidade de análise, ele precisa que essas imagens de fato se mostrem e para isso ele então vai de encontro a elas, não antes sem tentar através de um binóculo para potencializar sua visão (Figura 07).

A simples visão ocular, os dedos e o binóculo não conseguem dar conta do que o personagem precisa para solucionar sua questão com aquele quadro. Parecem existir muitas camadas de mediação— a partir da visão, dos dedos, do binóculo— que o separam daquelas imagens e do seu objetivo com elas e por isso, ele precisa fazer parte dessas imagens, dessa construção, dessa experiência de criação delas por mais que ele esteja fazendo um trabalho de especulação do que o primeiro criador dessas imagens, o pintor Tonnerre, pensou ao elaborá-las, intenção essa impossível de ser satisfeita em sua totalidade sem a presença do autor. Mas temos os quadros vivos e eles *mostram*, talvez aqui exista uma possível mediação à questão que se coloca.



FIGURA 08 (à esquerda- acima) – Plano que apresenta o quadro que reflete o raio solar a partir do espelho segurado por um personagem.

FIGURA 09 (à direita- acima) – Plano que apresenta a reprodução agora em quadro vivo da mesma cena principal do quadro refletindo o raio solar a partir do espelho segurado por um personagem.

FIGURA 10 (à esquerda- abaixo) – Primeiro registro de intervenção em um dos elementos postos no quadro, o raio solar é “apagado” para parar de refletir no espelho e dar oportunidade de observar outros elementos.

FIGURA 11 (à direita-abaixo) – Uma das apresentações de ponto de vista do quadro possível apenas pela reprodução em quadro vivo.

Além dos personagens do colecionador, narrador e por que não o pintor Tonnerre, podemos inserir mais um aqui que se faz presente, o próprio diretor, Raúl Ruiz, que expõe aqui como pretende que todos esses outros personagens se relacionem com essas imagens que ele constrói e reconstrói, sua presença no filme fica no limite da personificação à medida que demarca seu estilo nessa intensa imersão proposta a partir de uma fusão entre análise e apreciação, fruição artística. Dessa maneira, na medida em que interpretamos e codificamos analiticamente esses elementos que nos são dados, também acompanhamos o movimento de dúvida e especulação sobre a formação dessas imagens na medida em que elas são formadas quando as acompanhamos em sua reprodução a partir do quadro vivo, tal como a análise de criação. Nos são oferecidas essas duas possibilidades dentro da forma como a linguagem, e

por isso a relação com esse espectador—na figura dos personagens que pode se estender até nós que assistimos à obra e acompanhamos todo esse processo durante o filme— é trabalhada.

Como primeiro exemplo de intervenção nessas imagens podemos observar os planos presentes na página anterior (Figuras 08, 09, 10 e 11) e notar o que é feito nesse sentido. A figura 08 nos mostra o plano cinematográfico de uma pintura, a câmera aponta para esse quadro repleto de informações imagéticas e de certa forma "se livra" de ter que elaborar suas próprias imagens, é como se tomasse emprestado da pintura o seu referente, o quadro de fato não está em branco, uma vez que as imagens já não são próprias nem do ambiente natural. No entanto, a imagem cinematográfica como linguagem e como matéria na medida em que tem seus próprios meios de constituição de diferenciação em relação aos seus referentes por meio da escolha dos planos, pontos de vista, iluminação, posição etc. nos permite então construir a imagem semelhante a essa pintura na figura 09.

Se nos preocuparmos em comparar as figuras 08 e 09 com certeza encontraremos muitas diferenças entre ambas, a reprodução proposta dessas imagens não se conclui pela sua capacidade de ser fiel ao que se refere, mas sim no que consegue extrair desse processo, o trabalho que precisou envolver para se assemelhar e também o que as diferencia na medida em que nos beneficiamos dessa diferenciação a partir do quadro vivo, sendo ela possível porque lidamos com a imagem em movimento, dessa forma podemos então ter uma visão constantemente atualizada.

Na cena que se compõe a partir dos planos colocados nas figuras aqui citadas o narrador menciona todos os elementos do quadro vivo, analisando esse quadro agora a partir dos planos e da possibilidade mais aproximada que eles oferecem que parecem também ampliar seu entendimento sobre as escolhas feitas para compor o quadro, ele se pergunta por exemplo, sobre a necessidade de um personagem que segura um espelho. Rapidamente quem responde à pergunta é o colecionador, dizendo que o espelho serve para distrair o olhar de uma presa que precisa ser abatida naquela cena, uma vez que o objeto reflete luz e por isso incomoda o olhar do animal fazendo com que ele se distraia e seja caçado, isso a partir de uma análise mais objetiva da imagem.

No entanto, o próprio colecionador após refletir um pouco, propõe também outra interpretação e responde com uma análise mais subjetiva em relação à possível leitura que pode ser dada. Nela, ele pensa a materialização da presa abatida como simbologia do olhar desejoso do homem em direção à mulher da cena, privilegiando então a narrativa proposta

pelo quadro quando evidencia esses elementos – o homem e a mulher– através da sua centralidade, admitindo que talvez essa mesma interpretação possa ser também um subterfúgio para desviar o caminho de algo que precisa ser procurado fora dessa cena central que chama atenção pela sua posição. A análise aqui sempre vai plantar dúvidas ao que o olho vê e ao que nossa cabeça interpreta quando nosso olho não vê.

Ao se tratar de um subterfúgio, a cena precisa de algo que indique no seu interior – colocado através da identificação desse personagem que segura o espelho e não parece ter serventia narrativa, constatação que acende um alerta – um elemento que vai para fora, identificado através da especulação criativa do colecionador que talvez possa ser o espelho, elemento ali presente, explícito, que não toma a centralidade do quadro na ação retratada e no entanto chama atenção através do percurso que pode sugerir um caminho de resolução através do raio de luz refletido. Esse raio poderá ser seguido pelo colecionador rumo à análise da próxima cena justamente pela possibilidade de reprodução em quadro vivo, de intervenção na imagem, e por isso também, permitindo uma análise de criação. É justamente por termos nessa outra cena a presença de dois raios de sol, elemento que liga esses dois quadros (ou cenas), que podemos lidar com a identificação de um elemento de repetição que serve para nos auxiliar nesse processo de identificação de um motivo, *de algo que se faz opaco por intenção*.

Como forma de trazer essas ideias para este espaço específico da escrita, observemos mais atentamente as figuras 10 e 11 (2 páginas acima). Na figura 10 o raio de sol refletido pelo espelho na pintura se apaga e mais adiante ele irá se acender, aqui conseguimos perceber a possibilidade de alteração que o quadro vivo permite ao trabalhar com as imagens cinematográficas e como a partir disso conseguimos apreender mais detalhes que poderiam estar sendo ofuscados, da mesma forma que na figura 11 temos um ponto de vista que não nos é oferecido na pintura e isso ocorre em vários momentos ao decorrer da cena, temos acesso a pontos de vista variados, elementos que não eram tão próximos sendo vistos de perto a partir dos planos e com isso uma visão mais ampla que nos permite ver todos os elementos com calma e detalhes até que se considere pertinente ir até a próxima cena, sendo uma interligada à outra e o que as une: o raio de sol refletido pelo espelho que entra pela janela e irá ser perseguido no percurso de análise (figura 12, abaixo).



FIGURA 12 – O colecionador observando o raio de sol refletido pelo espelho que irá guiar o caminho até a próxima cena (e quadro).

Na fusão entre um plano e outro também existe a passagem de uma cena (e/ou quadro) a outra (figura 13). No momento em que "entramos" nessa imagem, constatamos que os raios advindos do sol entravam pela janela à esquerda e à direita pela claraboia entrava o reflexo desses mesmos raios de sol da esquerda refletidos no espelho da cena (e/ou quadro) e entrando pela direita, o que criava uma imagem ambígua a partir desse elemento estranho que eram dois raios de sol, algo naturalmente impossível se pensamos na inexistência de dois sois. Esse dado poderia passar despercebido a depender de quem visualizasse o quadro, por mais que fossem dois feixes de luz vindos de diferentes lugares, a cena ainda se mantinha de certa forma realista e convincente em sua ação principal, o jogo de xadrez. Mais uma vez isso nos atesta que a ação centralizada pode ser um subterfúgio para elementos que ficam à margem, dessa forma precisamos treinar o olhar para observar esses quadros e entrar neles até seu limite.



FIGURA 13 (à esquerda) – Fusão das cenas (e quadros) a partir do que os interliga: o raio de sol refletido pelo espelho.

FIGURA 14 (à direita) – Momento de resolução e confirmação da especulação acerca dos raios duplicados.

Constatado isso, narrador e colecionador conversam a respeito do que as ações principais escondem em sua centralidade para direcionar às bordas, às margens desses quadros, aos elementos que normalmente não chamam atenção, mas estão dispostos ali, no entanto, fora da ação principal e por isso de certa forma escondidos, como se induzissem ao erro na mesma medida que pedissem para ser mais bem observados, duplicidade. Aqui ocorre um embate em relação às intenções do pintor no momento de criação do quadro, as palavras *especulação e reprodução* são proferidas no diálogo entre os dois personagens.

De um lado o narrador propõe que os espelhos aparecem como elementos repetitivos colocados intencionalmente dentro de cada quadro para que contenham em si um jogo de espelhos que refletem outras imagens dentro das imagens postas como centralizadoras, principais. Como se a série de obras desse pintor fosse uma reflexão sobre a *reprodução a partir do momento que coloca elementos nos quadros que chamam atenção justamente pela sua repetição*, sugerindo ali uma possível intenção que vai além de inserir um elemento cênico na narrativa, propondo e solicitando, portanto, um outro olhar à obra.

Do outro lado o colecionador rebate e diz que ambas as ideias são especulações uma vez que não podem ser comprovadas nas imagens quando elas são analisadas enquanto conjunto, em série (figura 03), podendo inclusive induzir ao erro, a uma armadilha interpretativa. Ele então tece uma teoria de que o espelho presente neste quadro se liga ao outro pela repetição do elemento, mas não partindo do mesmo propósito de reflexão e repetição de imagens internas criadas de forma quase labiríntica. Se no primeiro lidamos com a reflexão dos raios, neste segundo temos que observar o formato do espelho em meia lua e o que ele tem em si como significado na cena, uma vez que ele como colecionador já sabe que no próximo quadro, um segundo quadro, o formato de meia lua se repete, sendo então o formato, *a forma* a ser priorizada nesse momento.

Aqui os dois lados parecem se complementar por mais que eles tentem divergir, uma vez que há algo em comum a partir das duas visões: a repetição do elemento que continua guiando o caminho do percurso criativo rumo ao quadro seguinte e que ao fim e ao cabo todas as respostas conquistadas até então tem nascido através da identificação de elementos em comum, repetidos, que geram especulações sobre as intenções e essas mesmas intenções são testadas a partir da reprodução no percurso analítico possíveis pelos quadros vivos. Mas também observamos que na cena seguinte, que será analisada abaixo, caso seguíssemos com a ideia de que os quadros se ligam pela reflexão de imagens internas, perderíamos o elemento

que nos liga à continuidade da série, um elemento que se revela pela intervenção na luz, algo possível somente através da reprodução no quadro vivo que permite modificar esse elemento na sua fisicalidade.

Dessa forma, o colecionador e o narrador aqui também se equilibram no que pode ser a personificação do nosso próprio percurso analítico das obras, ora tomado por uma necessidade estritamente material e analítica do papel que cada objeto constitui em sua forma, pautando-nos em um caminho que precisa ser muito objetivo e ora tomado por uma dose de intuição de que certo elemento talvez possa nos levar a outra interpretação, escondendo algum tipo de revelação que naquele momento a forma não daria conta de materializar. Normalmente no segundo caso ficaríamos apenas com a nossa interpretação como algo restrito à uma leitura pessoal, subjetiva, igualmente válida, mas não propícia à comprovação justamente por sua subjetividade. Mas como bem nos lembra o início do filme, os quadros aludem e os quadros vivos mostram, então aqui temos a chance de colocar à prova esse percurso analítico e tirar mais dúvidas do que usualmente conseguiríamos não conseguindo entrar tanto nessas imagens, seja movidos por um motivo formal, seja por um processo intuitivo, tendo possibilidade de colocá-lo à prova quando “reencenamos” também a figura do criador ao reproduzir e copiar essas obras.

No segundo quadro vemos a cena do jogo de xadrez, essa é a cena central que é perpassada pelos dois raios de sol que já têm seus motivos solucionados, olhando para as margens da cena – algo que repetimos por buscar algum tipo de intenção repetitiva na elaboração do pintor constatado pelo outro quadro – observamos dois personagens, um cavaleiro que segura um espelho em formato de meia lua e um pajem que está sentado de forma retraída segurando sua cabeça e sustentando um sorriso, que é dito pelo narrador como enigmático, tendo extraído essa percepção a partir do momento em que o narrador pode ter um plano aproximado desse personagem por meio da possibilidade de ampliação da visão e da análise no quadro vivo.

Nessa altura o colecionador e o narrador se perguntam qual dos dois personagens escondem o elemento que os vai levar ao terceiro quadro e ali é discutido que o sorriso do pajem é algo muito subjetivo para acreditar que poderia levar a algum caminho conclusivo sobre o percurso seguinte da sequência de obras, dessa forma eles se concentram no cavaleiro que segura um espelho, assim como no quadro anterior, mas aqui no caso o foco não é no que o espelho reflete e sim no seu formato. O colecionador conhece seus quadros e sabe que no

terceiro quadro haverá um mesmo espelho, fato que de alguma forma o convoca a tentar entender essa correspondência imagética colocada pelo criador da obra.



FIGURA 15 (à esquerda) – Reprodução em quadro vivo do segundo quadro invadido pelos dois raios de sol.

FIGURA 16 (à direita) – Momento de decisão sobre o elemento que irá guiar o percurso ao terceiro quadro, o espelho em forma de meia lua.

O colecionador então se desloca para o terceiro quadro de uma série de seis, não sendo o último a ser analisado no filme, mas o último a ser analisado aqui tendo como base conclusiva um modelo de representação – o próprio filme– que apresenta a possibilidade da análise criativa a partir da cópia e reprodução como um exercício criativo e de especulação estimuladora da experiência com a produção e reprodução de imagens.

Ao chegarmos junto do colecionador no terceiro quadro ele nos faz observar a cena tal como ela é representada em quadro. Ali vemos uma cena repleta de personagens, com muitos elementos que brigam entre si para chamar atenção – espelho, personagens que apontam para direções distintas, contraste forte de luz, um jovem em uma força – mas logo ele nos leva ao foco da análise que abriu o caminho para chegar ali: o espelho em formato de meia lua. Ali ele então segue para o próximo recurso de repetição que a especulação da intenção do pintor, já testada e confirmada algumas vezes, pode sugerir: observar o reflexo do espelho. Ao observar o reflexo do espelho vemos um personagem que aponta para esse espelho, ao apontar para esse espelho ele indiretamente – ou não – aponta para outro personagem que é refletido nesse espelho em profundidade de campo. Ao seguirmos esse olhar, vemos que o personagem apontado também aponta para outra direção, para cima, no entanto isso não é tão claro no quadro estático uma vez que a luz ofusca esse personagem na narrativa central da cena, sendo assim, ao se tratar de um quadro vivo existe a possibilidade de modificar a luz.

Dessa forma, o colecionador solicita primeiro que a luz seja difusa e ilumine todos os elementos da cena, logo em seguida ele pede para que os focos de luz e sombra se invertam em relação ao que o quadro original propõe, a partir desse momento então vemos o dedo apontado desse personagem ofuscado pela sombra e seguimos a direção em que ele aponta: para cima e lá observamos a presença de uma máscara pendurada. O colecionador por saber o repertório da sequência de quadros sabe que esse elemento se repete e por isso confia que ele será o que o liga ao quadro seguinte.

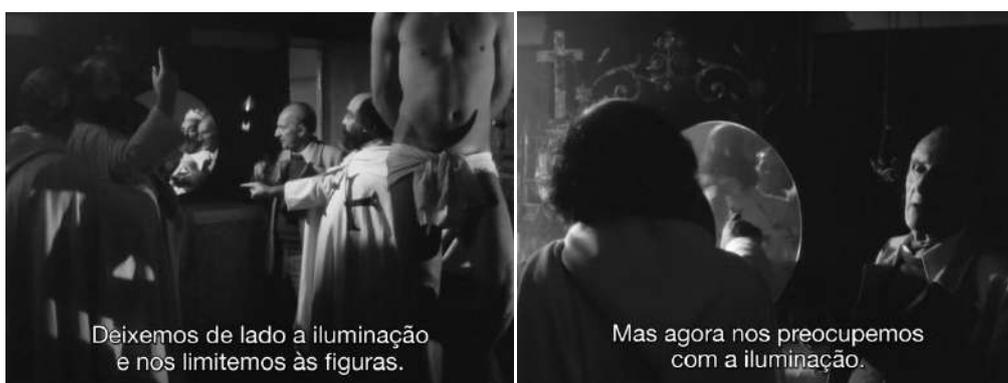


FIGURA 17 (à esquerda) – Momento em que o colecionador decide dar atenção às figuras e segue os dedos que apontam.

FIGURA 18 (à direita) – Momento em que o colecionador decide modificar a forma de iluminação do quadro estático na reprodução do quadro vivo.



FIGURA 19 (à esquerda-acima) – Momento em que o colecionador coloca em cena a luz difusa.

FIGURA 20 (à direita-abaxo) – Momento em que o colecionador inverte a iluminação.

FIGURA 21 (à esquerda-acima) – Momento em que o colecionador percebe a máscara.

FIGURA 22 (à direita-abaxo) – Momento em que o colecionador constata que a máscara será o elemento de ligação com o quadro seguinte.

Neste momento do filme somos levados a uma sala vazia cujo único elemento presente é a máscara que liga os dois quadros, trata-se enfim do quadro roubado. A sala vazia ilustra a ausência do quadro na sequência e a única coisa a ser feita constatada essa ausência é seguir em frente aos próximos quadros presentes para entender se em algum ponto vamos poder deduzir o que aquele quadro roubado tinha como representação, objeto de pura especulação.

É aqui também que a análise do filme para esta pesquisa se conclui, tendo como ponto de partida e diálogo a análise fílmica na condução de explicitar a ocorrência de um processo de análise de criação que se passa dentro do filme. Essa análise não ocorre para dar conta do filme em sua totalidade, ainda que ele sirva de forma exemplar aos propósitos deste trabalho, mas é convocada por conta do seu objetivo central: propor a cópia como exercício de análise e estudo de criação e o filme de Ruiz nada mais é que essa mesma proposta transformada em narrativa, como se fosse uma demonstração em filme do que se busca como exercício de

criação ao se pensar em maneiras de se pensar uma possível metodologia de ensino de criação no cinema. Tudo isso feito com o teor costumeiro da metalinguagem, da utilização constante de oxímoros na busca de propor também uma brincadeira com a linguagem falada e imagética sempre explorada em sua máxima potência por Ruiz, inclusive no uso da ironia e do humor que visam corroborar e tornar ainda mais opaca a utilização desses oxímoros e demais jogos de linguagem que muito interessam o autor.

Trata-se de um filme que primeiro contém em sua maior parte constitutiva imagens que são originárias de outras imagens já feitas a partir de outro aparato de inscrição, a pintura, o quadro. Sendo assim, já assimila uma das ideias aqui buscadas a partir da cópia, que é o referencial existente. Logo em seguida, temos a proposta de reprodução dessa forma de inscrição para o quadro vivo a partir da presença de dois personagens que se movem pela curiosidade e necessidade de análise das obras para melhor entendê-las e assim refazê-las nesse formato. Esses personagens constituem a narrativa proposta pelo filme de Ruiz, mas não obstante são filmados e nós então temos acesso não somente aos quadros vivos reproduzidos, mas às possibilidades de variação de pontos de vista e planos que o cinema nos dá a partir desse momento, tendo então como personagem uma possível exteriorização da própria figura do diretor na medida em que lidamos com hipóteses de formulação das imagens de forma variada e autorreflexiva, tal como é de costume ocorrer no processo de criação. Em certa medida essas decisões também nos vão sendo transferidas ao longo do filme no momento que vamos tentando entender o que nos é oferecido, somos solicitados o tempo todo junto ao colecionador e ao narrador para entender o que o pintor Tonnerre e o cineasta Ruiz fazem.

Constatada a proposta de reprodução percebemos que a atenção à narrativa central pode ser um elemento de distração e aqui podemos entender, a partir de um elemento à parte do filme mas que constitui um fator em comum à filmografia de Ruiz, que é a constante negação que ele propositalmente insere em seus filmes em relação ao modelo de formato predominante no cinema narrativo que diz respeito ao elemento do Conflito Central em roteiros de narrativa clássica, elemento inclusive que está presente no primeiro capítulo do seu livro, *Poéticas del cine (2013)*, intitulado *Capítulo I - Teoria do Conflito Central*.

O Conflito Central, que nada mais é que a forma mais convencional como se trabalha com a noção de conflito no cinema narrativo, propõe um percurso linear e bem delimitado de

acompanhamento dos personagens de um filme, colocando como acontecimento crucial o conflito que irá desestabilizar a ordem inicialmente construída para acompanhar a trama.

Por esse mesmo motivo, irá manter o espectador mais atento no momento em que isso se desestabiliza, uma vez que queremos que tal situação tenha uma resolução para o personagem, uma vez que também através dessa narrativa muito bem circunscrita de alguma forma acompanhamos todas os passos dele e de certa forma acabamos por criar uma empatia nessa relação.

Ruiz muitas vezes é resistente a esse formato uma vez que considera que sendo o cinema uma linguagem rica em possibilidade de se trabalhar as imagens, por qual motivo a narrativa deveria guiar o caminho de apreciação e absorção dessa linguagem tão potencialmente inovadora e dotada de inúmeras experiências criativas e de fruição? Se nos apegamos à narrativa podemos desconsiderar o que as próprias imagens podem oferecer em si mesmas.

Por esse mesmo motivo que Ruiz muitas vezes é colocado como um cineasta experimental, ainda que não renegue por completo a narrativa em seus filmes, no entanto adere na própria narrativa seus motivadores, intenções e teorizações sobre o que considera interessante analisar nas imagens. Dessa forma, se apresenta como um cineasta muito autorreflexivo e interessado em compartilhar com seus espectadores o percurso pelo qual quis passar para elaborar as imagens que registra, seu cinema se completa a partir disso, na necessidade de ter o público como elemento integrativo e complementador da ideia do filme.

É nesse motivo que justificamos aqui a presença do filme e do cineasta, uma vez que a capacidade analítica dos seus filmes e dele mesmo em relação às obras nos convida a relacionar esse movimento com o de análise e estudo de criação aqui proposto. Ele convida à experiência na e pela imagem, algo também importante para levar à cabo essa pesquisa no que ela se propõe como finalidade. *A hipótese do quadro roubado* (Raúl Ruiz, 1978) apresenta, em última instância, o que poderia ser um modelo de trabalho e procedimento de exercício de cópia para o estudo e análise de criação no estudo de cinema.

Talvez seja possível perceber em todo esse percurso de observação da cópia e reprodução sendo posta em prática no filme que o elemento autorreflexivo do ato criativo se acentua quando há um motivo, um padrão objetivo e imageticamente consolidado a ser alcançado uma vez que existe uma distância entre a intenção criativa quando se trata de uma

cópia e não de algo original, justamente para atestar tanto o quanto o resultado tem gerado de semelhança – algo bem mais fácil de perceber quando há um critério comparativo que no caso de algo original não é possível atestar– , mas também para entender *o que e como* se chega a tal semelhança e quando se observa um resultado satisfatório, entender por que determinadas diferenças, inerentes ao processo da cópia, se mantêm. Todo esse processo parece ter um potencial rico se somos levados a refletir sobre processo de aprendizado, principalmente se tratando do aprendizado de uma linguagem artística como o cinema, com suas particularidades que desde o início desta pesquisa têm sido discutidas e que muito se relacionam com o caminho que os próprios filmes abordados aqui têm mostrado amparar para dar sustentação ao que se propõe como mediação do problema de pesquisa.

De forma a complementar e dar mais forma à finalidade da pesquisa, tendo finalizado a análise de *A hipótese do quadro roubado* (Raúl Ruiz, 1978) fazendo esse balanço do que se pôde extrair para embasar a proposta de cópia, passamos à seguinte análise com *Dublê de corpo* (Brian De Palma, 1984), um filme e um cineasta que, diferente de Ruiz, trabalha com uma narrativa com muita aderência ao sistema de narrativa clássica em seus filmes, mas que ao mesmo tempo propõe um olhar de desconfiança para as imagens que circunscreve nesse percurso *aparentemente* bem delimitado e comportado.

3.2 Brian De Palma: *Dublê de corpo* (1984)

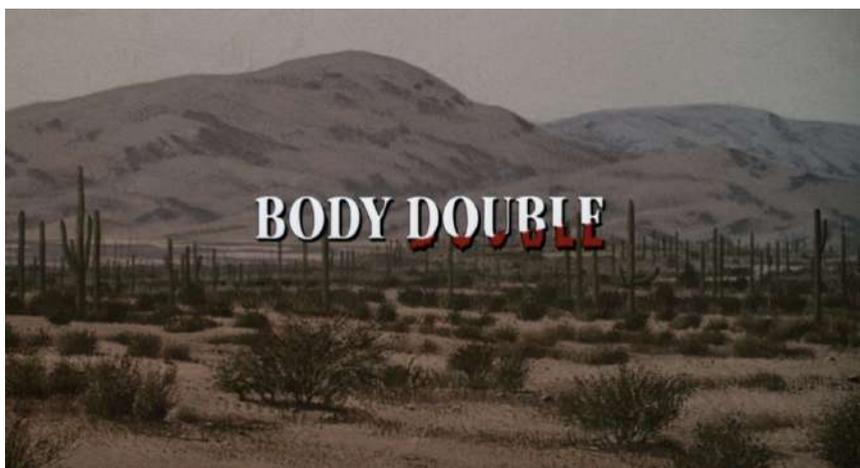


FIGURA 23 – Título do filme sobreposto a uma paisagem aparentemente natural.



FIGURA 24 – Paisagem aparentemente natural se revelando artificial, pintada.

Dublê de Corpo (Brian De Palma, 1984) já nos primeiros minutos abre os créditos iniciais com o título do filme em uma suposta paisagem desértica. Passamos alguns segundos observando essa imagem até que ela é retirada por alguém e se revela ser uma paisagem artificial, pintada, feita para ser um cenário de filme.

Essa escolha feita de início no filme prenuncia algumas coisas sobre a chave em que toda a narrativa será desenvolvida e como as imagens serão pensadas na sua estrutura fílmica: a todo tempo nos serão dadas imagens que em algum momento serão destituídas do seu valor real, original, e se revelarão imitações, cópias, ou colocando como o filme pede em seu próprio título: dublês.

A questão da duplicidade e da referência é marcante em grande parte dos filmes de De Palma, o material fílmico dele estar atrelado a um outro material já existente, com intuito de evocar esse material primeiro que o faz pensar no seu próprio material muito interessa para o estudo aqui proposto, uma vez que ele reivindica que essas imagens existam juntas, e por isso, acaba por criar uma dinâmica de construção e reconstrução das imagens a todo tempo não só pelo filme, mas pelo espectador. Aqui o espectador precisa fazer parte da estrutura narrativa não somente para a resolução de uma história, mas sim para melhor entender o que essas imagens estão mostrando.

Isso nos leva a pensar uma coisa em relação ao potencial didático que se encontra nos filmes escolhidos neste capítulo: se o diretor solicita seu espectador de tal forma, é porque ele precisa dessa participação no seu filme. Não é como se ele estivesse dando informações privilegiadas de um *making of*, não se trata de curiosidade, de saber qual câmera ou truque foi realizado para gravar tal cena. Trata-se de acompanhar as referências utilizadas, chamar

atenção para elas (*eleição*), por qual motivo elas estão ali, como elas são destituídas do seu valor original e reapropriadas (*disposição*) a fim de completar o sentido que lhe será atribuído (*ataque*). Esse é, em suma, o trabalho de criação sendo colocado à prova no próprio filme, revelando-se uma obra metalinguística, *metafílmica*.

Partindo desses pressupostos e da forma como foi acompanhado o estudo do filme de Raúl Ruiz no subcapítulo anterior é que iremos nos debruçar aqui tanto para fechar uma ideia comum aos dois filmes que convergem no que seria a análise e estudo de criação a partir da cópia, quanto para também chamar atenção às diferenças presentes na abordagem com esses dois objetos que podem ter uma forma de relação bem diversificada.

De maneira a assinalar bem dois pontos muito importantes para explicitar a escolha desse filme como um estudo de caso para análise e estudo de criação no cinema, cabe retomar o primeiro ponto que diz respeito a solicitar a atenção do seu espectador, sendo isso algo que podemos dizer ser uma necessidade comum a qualquer pessoa que vá realizar um filme, evidentemente ninguém quer fazer um filme em que seu espectador não acompanhe ou não se interesse por. No entanto, no caso específico deste estudo de caso a pontuação desse fator em *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) não se dá necessariamente por esse princípio básico de fazer um filme que tenha público e aderência ao plano fílmico proposto pela direção, não passa, em última instância, por um critério de juízo de valor frente a uma obra para que ela possa ser apreciada, mas sim pela forma como ela é estrategicamente construída para que de fato a atenção precise ser posta para além da boa vontade de acompanhar uma narrativa até seu fim ou pura fruição da obra.

A atenção aqui não é algo primordial apenas para que o filme possa atingir um público, mas é porque essa atenção ao olhar é o próprio mote do filme. Para se ter a noção do que é construído e desconstruído é preciso ter atenção aos detalhes que compõem o que precisa ser visto com atenção em sua totalidade e ainda assim em alguns momentos os detalhes irão escapar, mas isso, como o próprio filme corrobora, é intencionalmente feito para escapar e pegar seu público “no pulo” por De Palma, esses ditos escapes são alguns dos elementos surpresa que fazem com que esse filme, além de ser um caso muito notável de primazia na utilização da linguagem cinematográfica, a fim de ser constantemente utilizado como estudo de caso e análises em inúmeros estudos de cinema, também é um filme que, caso seja acompanhado apenas pela sua proposta narrativa e de fruição ligeira, cumpra um papel de espetáculo muito interessante, mesmo sendo super denso em sua forma.

Delimitada a diferenciação entre o que se toma por atenção de espectador, sendo o caso explorado neste filme o que interessa ao estudo, cabe entrar no segundo ponto de ligação de *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) que faz com que a obra seja um importante material de estudo para se pensar em criação, e talvez o ponto mais importante quando falamos em potencial didático e proposta de processo de aprendizado da linguagem cinematográfica por meio da cópia, que é do caráter autorreflexivo evidente em seu processo de realização, a ponto que, assim como em *A hipótese do quadro roubado* (Raúl Ruiz, 1978), aqui também exista um personagem da narrativa que incorpora o papel do diretor na trama ainda que não explicitamente, sendo um personagem que ativamente modifica e reestrutura o percurso da trama na medida em que controla situações, simula acontecimentos e traveste a realidade, tal como o próprio diretor que de fato elabora a obra fílmica.

Esse caráter autorreflexivo do próprio ato de dirigir, de fazer determinadas escolhas formais e de linguagem com uma finalidade muito específica na própria realização, faz com que o elemento metalinguístico de *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) seja elevado, assim como *A hipótese do quadro roubado* (Raúl Ruiz, 1978), a um aspecto interessante que coloca o filme como ato teórico por si próprio, uma vez que a todo momento o próprio ato de criação e recriação a partir da cópia, análise, reprodução e comparação é posto à prova, carregando em si uma dimensão teórica interessante que torna essas obras um caso peculiar de análise de criação, como propõe Bergala, sendo realizado e acontecendo no próprio filme.

Dessa maneira, não teria outra forma, se não trazer essas duas obras como exemplos essenciais ao que se busca propor como provocação teórica inicialmente na finalidade de posteriormente desencadear uma proposta de estudo e exercício de criação para o cinema, assinalando então um caráter didático interessante a ser observado nesses filmes a partir desses elementos anteriormente frisados, uma vez que eles podem conduzir a um processo interessante de aprendizado se estudados atentamente em suas particularidades mencionadas.

Sendo assim, cabe agora apresentar no caso de *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) onde se observam tais elementos e como eles podem ajudar a pensar uma proposta de estudo e exercício de criação para o cinema tendo como critérios o que já foi colocado como critério no filme de Ruiz: o exercício da utilização da cópia, da reprodução, da autorreflexão e ato teórico como material primordial de funcionamento da obra como um todo.

Iniciando com os elementos comuns aos os dois filmes aqui propostos para análise e estudo no capítulo, começamos por abordar o que mais explicita essa camada densa de

autorreflexão e autoconsciência que se transforma em próprio elemento constitutivo da narrativa e da forma de trabalho na realização do filme: a presença de um personagem que represente na própria história a intervenção do diretor no filme, a duplicidade – algo essencial quando falamos de cópia e modelo – já se inicia nisso. Podemos pensar que em todo filme existem personagens mais ou menos responsáveis por conduzir a narrativa de determinada forma que satisfaça as necessidades da direção, no entanto, aqui neste caso se diferencia o propósito porque ele vai além, esse personagem vai ser responsável por materializar imagens, situações e cenas que são feitas apenas com intuito de criar uma primeira impressão, uma falsa impressão, e bom, quem normalmente materializa imagens, situações e cenas é a direção, que fica por trás das câmeras, da história, coisa que não ocorre aqui no caso da presença dos personagens.

Falamos então de Sam Bouchard, o personagem que precisa encontrar seu público, um público bem específico, alguém muito sedento por observar uma imensa janela de forma exaustiva, obsessiva e claro, com atenção. O que ele coloca para ser observado normalmente sempre tem sido observado não somente pelos homens, mas por todo um público seja nas imagens dentro e fora do cinema: uma mulher. No entanto, os homens parecem observar de um jeito bem mais específico e, na maior parte das vezes, com uma atenção direcionada apenas para o caráter sexual do que o corpo de uma mulher pode representar e é exatamente na exploração desse caráter que se dará o apelo para a construção dessa imagem e desse olhar a fim de despistar outra coisa.

Sendo assim, Sam precisa de um homem e é a partir de uma sequência de situações que, ainda fora da sua alçada, consegue seu público perfeito: Jake Scully, um ator de filmes B em decadência e com uma condição peculiar que comprometeu sua permanência em um filme que estava trabalhando, ele é claustrofóbico. Sam se encontra com Jake em algumas audições e testes de elenco, ambos são atores e estão em busca de trabalhos, Jake demonstra uma angústia patente no seu semblante em todos os momentos em que eles se topam de forma distante, já que inicialmente não se conhecem, e também lamenta sobre sua busca por um lugar para morar, a falta de papéis e demais agruras da profissão com os colegas que encontra e Sam parece escutar e observar tudo isso atentamente, ainda que distante, até que em um momento ápice Sam confirma a vulnerabilidade em que Jake se encontra: a cena do curso de atuação. Em uma das situações que Sam toma atenção ao que Jake está conversando com outro colega eles conversam sobre um curso de atuação, falam o local e horário em que ele irá

ocorrer e Sam então, tomado por uma primeira impressão de que esse pode ser seu público ideal, vai atrás dessa confirmação tentando se aproximar mais de Jake.

Na cena do curso de teatro o professor escolhe Jake para realizar um exercício, todos os colegas da turma estão sentados e observando o exercício que é feito em um palco de frente para eles, o tal professor parece ter alguns métodos que ultrapassam o limite da exposição e cria uma situação abusiva de certa forma ao elaborar uma atividade para expurgar sentimentos e sensações dos atores e o ator que no caso tem seu corpo e seus sentimentos e sensações expostos é Jake. Sam observa aquilo tudo com espanto e admiração e aqui se inicia sua fusão de ator para diretor, ou ator atuando uma direção. Enquanto Jake é exposto e de certa forma humilhado ali, Sam parece ter uma iluminação ao perceber que é exatamente o homem, o público, que precisava, isso é posto de forma sutil por De Palma. No momento em que Sam observa tudo acontecendo ele está encostado na sua cadeira, há um plano em *zoom in* que aproxima o rosto de Sam na medida em que ele se desprende da cadeira e apoia suas mãos no queixo para observar melhor. Aqui a primeira impressão para quem não assistiu o filme é que talvez ele está interessado no desenrolar do exercício, mas há algo enigmático naquele olhar e naquela aproximação da câmera e do personagem. O que ocorre em sequência é elementar para aproximar os personagens: a construção de empatia, que até esse ponto parece genuína por parte de Sam.



FIGURA 25 – Sam observando Jake enquanto o exercício de atuação ocorre.



FIGURA 26 – Momento em que ele se desprende das costas da cadeira e aproxima seu rosto, apoiando-o com as mãos pelo queixo para observar mais atentamente o que acontece. O plano se reconfigura e temos um zoom-in ao mesmo tempo que o próprio personagem também move seu rosto para frente.

Ele discute com o professor por expor Jake dessa forma, discorda dos métodos utilizados e sai com Jake fazendo com que ele se sinta acolhido. A cena que se segue é o momento que coroa o início de uma parceria dos dois – que sabemos após assistir ao filme que é muito mais útil para Sam– e da conquista do público perfeito por Sam, uma vez que Jake, se sentindo acolhido, conta que pegou a sua ex-esposa na cama com outro homem, o que resulta no fato de que então está sem esposa e como ela era a dona da casa, sem casa também e que por isso anda em busca de algum lugar para alugar e sair da casa do amigo que está emprestando o sofá para dormir. Ocasão e público perfeito para Sam, que até então só precisou estar atento, não maquinou ou elaborou nada para que a sucessão de fatos fosse dessa forma. Mas é a partir de então que ele vai ter que trabalhar seu público e suas imagens, pensar muito bem o que vai querer colocar em cena para ser visto.

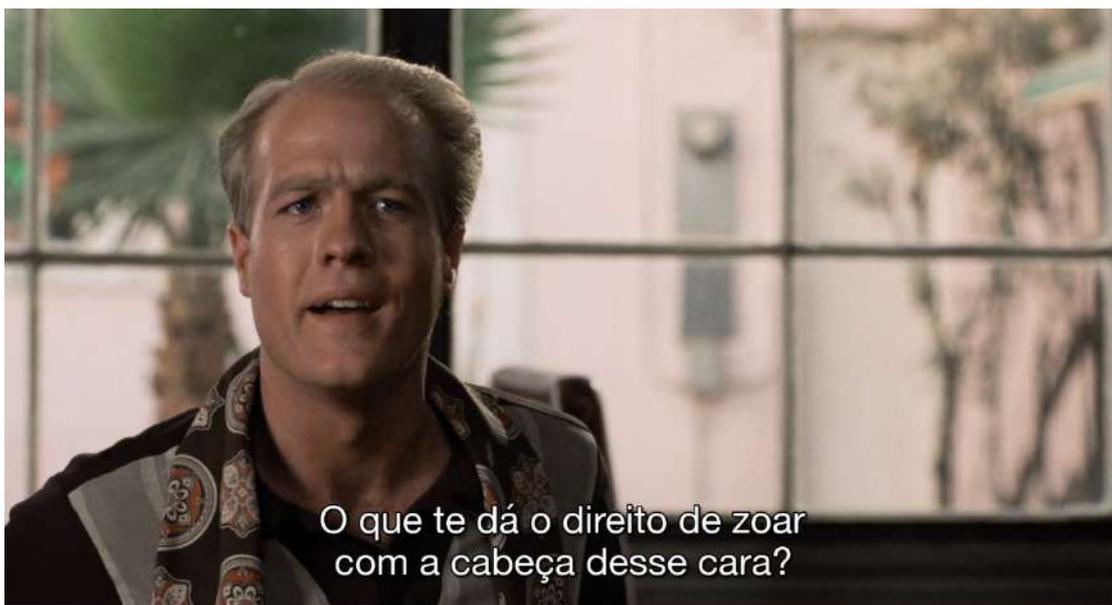


FIGURA 27 – Momento em que Sam discute com o professor e toma a iniciativa de sair da sala junto com Jake. A frase dita por ele, se analisamos após ter terminado o filme, é bem provocativa se pensamos no que ele faz com Jake, com seu público, a partir de então.

Aqui, além de entrarmos nos elementos utilizados para criar uma primeira e falsa impressão por Sam (e De Palma), entramos também em um dos elementos que diferenciam o ponto de partida dos dois filmes analisados nesse capítulo. Se Ruiz propõe um filme que se pauta na cópia e reprodução de uma série de pinturas criadas de forma fictícia para o desenvolvimento da narrativa, De Palma parte de duas obras cinematográficas que existem, não foram criações fictícias pensadas inicialmente por ele para se basear a cópia e a reprodução neste caso, sendo elas: *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) e *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958).

Ao estabelecermos esses diferentes fatores nos filmes, lidamos primeiramente com a diferença de suporte e linguagem que cada uma apresenta em sua especificidade, Ruiz copia e reproduz a partir de uma pintura e a partir da linguagem cinematográfica propõe alterações e formas diferentes de ver e analisar a mesma pintura, estabelecendo uma forma bem interessante de analisar a criação partindo da cópia e reprodução, ainda que se tratem de diferentes aparatos de registro de imagem que entram em confluência. Já De Palma parte do próprio cinema como material de cópia e reprodução, de filmes de Hitchcock para propor seu próprio filme, não somente em *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) ele faz isso, mas em boa parte da sua filmografia isso ocorre e isso porque ele vê nas imagens feitas por Hitchcock uma importante matriz imagética (OLIVEIRA Jr., L. C. G. O) para a construção dos seus

próprios filmes, suas ideias não poderiam sair de outro lugar senão desse a partir do momento em que ele se depara com tais imagens. A construção do seu *estilo* e da sua *maneira* de filmar parecem nascer também dessas imagens anteriores, desses filmes já feitos.

A respeito de matriz imagética, cabe destacar a conceituação do termo utilizado a seguir partindo de um exemplo que analisa De Palma:

Assim como em Argento, portanto, a aparição de uma imagem, em De Palma, revela sob ela a existência de outra imagem, que lhe é anterior. Mas, enquanto Argento não se furta a raspar a imagem atua, a destruir a superfície do visível para investigar o mistério da imagem subjacente, De Palma prescreve o exato oposto: preservemos a imagem já conhecida e a admiremos por ela mesma; aceitemos que a visão de uma imagem implica o sacrifício parcial ou total de uma outra. Ao longo desse diálogo sobre a restauração da pintura, De Palma coloca as cartas sobre a mesa: ele está refazendo uma imagem original, sem ocultar que constrói seu filme sobre os resquícios de uma obra anterior, de uma imagem-matriz. (OLIVEIRA Jr., L. C. G. O, 2015, p. 211).

Pontuada essa diferença importante de ser comentada, tendo em vista o que cada material a ser copiado e reproduzido pôde produzir em suas especificidades nos filmes e no que foi proposto a partir disso, podemos partir para os momentos em que percebemos que De Palma, ao materializar sua figura de diretor não somente nas escolhas do filme, mas também como personagem criador de falsas imagens a partir de Sam, cria em função de importantes motivos visuais dos dois filmes de Hitchcock que foram citados, uma vez que ele sinaliza bem as cenas e planos que reproduz, mas destitui e reconfigura o valor que essas imagens tomam para si no seu filme, modificando-os progressivamente até que tudo seja esgarçado.

Sendo assim, Sam leva Jake no que será para Jake o equivalente a uma tela de projeção à sua frente materializada por uma enorme janela que toma toda a parede do apartamento que vai se instalar nas próximas semanas e que para Sam será, ao mesmo tempo que tela de projeção para Jake – fator importante para o plano de Sam– tela de captura e projeção da elaboração da trama que ele pretende construir e jogar Jake. Essa mesma relação já foi tecida a respeito de *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) e a dinâmica metalinguística inserida pela presença das janelas tanto servindo ao olhar do personagem de James Stewart quanto do público, amplificada pela presença do objeto óptico da câmera fotográfica do personagem e sua lente super zoom, não sendo um acaso a relação imagética de correspondência bem evidente em *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) nesse apartamento.

De Palma não esconde a origem da sua ideia para a construção das imagens que vão se seguir e nem teme incorrer no mínimo risco que seria tão somente repetir essas imagens como forma de prestar uma simples homenagem sem que elas não servissem de verdadeiro material para se reapropriar delas à sua maneira e dentro da obra que ele recria a partir de outra obra. Se em *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) a vontade de espiar a rotina dos outros, o ato voyeurístico junto ao acaso de olhar para o lugar certo na hora certa faz com que o personagem de James Stewart entre fundo nessas imagens inicialmente banais da sua vizinhança, aqui, passados 30 anos entre a realização de um filme e outro, a relação com a imagem e com o que se quer ver e espiar se revela de forma mais explícita e com mais malícia, como se passado esse tempo fosse mais sabido o potencial que as imagens aparentemente banais podem ter de impacto e seja quem for que as possa produzir, as produza também com uma consciência maior do seu poder.

Ao repetir e, portanto, copiar, reproduzir os aparatos ópticos de relação com a imagem que Hitchcock propõe com a grande janela e o telescópio – substituindo a câmera de James Stewart, que interpreta um fotógrafo – De Palma mantém o princípio desestabilizador da narrativa que coloca em disputa esses olhar e quem participa da elaboração dessas imagens e complexifica em certo grau ao adicionar um personagem que tem consciência do funcionamento dessa dinâmica e que trabalha em função e por meio dela retirando o fator do “acaso” no que é visto. Tudo é *construído* para ser visto de determinada forma, esse fato é muito importante uma vez que ele evidencia a intenção e autorreflexão constante ao se escolher tais elementos pré-existentes para compor momentos chave do filme, é aqui que *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) se diferencia em sua construção.

Podemos pensar que de fato todo filme é *construído* para funcionar como é pensado, parece um princípio básico da direção, a grande maioria carrega em si uma intenção para o resultado final, mas aqui a intenção é diferente. A intenção parece querer deixar evidente no próprio filme que ele é resultado de um extenso trabalho de análise e reapropriação de temas que serão tratados de forma diferente justamente por se tratar de um outro filme, de um outro diretor. A presença que visa pontuar essa recorrência de imagens aponta para uma atenção aos detalhes, ao que assemelha e ao que diferencia na abordagem delas, um constante trabalho de análise mais atento que precisa ser feito na construção do filme e que é colocado como material de elaboração das cenas que desenrolam a narrativa, sendo essas cenas copiadas as que vão criar momentos essenciais para observar um avanço na história e observar como De Palma lidou com os motivos visuais de Hitchcock nos momentos em que eles são utilizados.

Como em *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) tudo é construído, há de se eliminar o que for possível do que é acaso, porque aqui ele é o elemento desestabilizador da narrativa. Sam, ao apresentar a vizinha exibicionista que “como um relógio” faz um show na janela do seu apartamento, e perceber que o efeito desejado de ser alcançado atingiu Jake, ele faz uma pergunta inicialmente inocente: pergunta se Jake viu o rosto da vizinha, algo que em um show de uma mulher que se exhibe de parcialmente nua, com uma lingerie provocante e que continuamente tira e coloca acessórios em si mesma a fim de guiar o olhar, seria praticamente impossível de pedir. Ainda mais a um homem hétero, conforme apresentado pelo filme, sendo um indivíduo que tem seu olhar construído para olhar para as mulheres de determinada forma, levado então “naturalmente” – entre aspas, uma vez que isso é construído não apenas no imaginário cinematográfico e das imagens em si, mas também socialmente – a olhar para uma mulher que assim se exhibe precisamente da forma com a qual o olhar precisa ser direcionado: ao corpo, estritamente a ele. Essa ideia aqui é preciosa, é o que irá manter a premissa de dublê de corpo já que sabemos que Holly Body e Gloria Revelle são mulheres diferentes, ainda que muito parecidas.



FIGURA 28 (à esquerda-acima) – Jake vendo pela primeira vez a vizinha exibicionista, Gloria Revelle (ou melhor dizendo, Holly Body).

FIGURA 29 (à direita-acima) – Holly Body se exibindo como Gloria Revelle.

FIGURA 30 (à esquerda-abaxio) – Momento em que Sam faz a pergunta importante para manter a farsa a Jake.

FIGURA 31 (à direita-abixo) – Momento em que Jake responde à pergunta.

Ao apresentar a vizinha à Jake, Sam avisa que ela faz esse show sempre no mesmo horário, “como um relógio”, isso entra em uma outra questão importante para analisar o tempo como matéria essencial de concretização de imagens e ações. Além dele ser essencial para o registro cinematográfico em sua natureza própria, ele se materializa de forma diferente quando Sam (ou De Palma) atenta para esse detalhe: o tempo aqui é o que vai fazer com que a farsa se mantenha, com que o olhar permaneça sempre onde precisa estar. É o que vai garantir em última instância a certeza de que Sam saberá que Jake está observando a vizinha que certamente estará se exibindo, porque isso tem horário para acontecer e porque ele mesmo poderá observar se Jake está fazendo isso, uma vez que Jake não tem somente o privilégio de ser observador, ele também pode ser observado tendo em sua frente uma grande janela que toma toda uma parede do apartamento.

Todas as cenas que ocorrem em frente a essa janela e que se materializam no interior de outra janela, dentro daquele cômodo que pode ser visto por Jake, são pensadas para que criem uma narrativa para o espectador – nós e Jake Aqui, Sam assume a figura do diretor, o mestre das ilusões do espetáculo, atentando para o fato de que o tempo todo estamos sendo seduzidos a observar algo, que precisamos estar atentos ao que aparece “como um relógio” e somos levados a observar as mesmas cenas repetidas vezes, não somente na repetição das cenas entre os filmes de Hitchcock e De Palma, mas na repetição das cenas do interior do apartamento de Gloria Revelle que aparece naquela janela. Quando as cenas se repetem e não surpreendem por nenhum elemento fora do lugar e que desestabilize o olhar, a observação é corriqueira, descompromissada, no entanto, a partir do momento que elementos desestabilizadores se infiltram nessas cenas que tinham em si um padrão de repetição que garantia uma aparente normalidade, o olhar se torna atento, analítico, comparativo e ativo para captar o que pode estar acontecendo.

É essa dinâmica que se estabelece ao se trabalhar com padrões, reproduções e cópias no caso de *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984), filme que carrega em si uma dinâmica muito rica de trabalho de observação e construção de imagens a ser tido como exemplo para uma proposta que visa exatamente a cópia como algo rico em seu potencial didático ao se lidar com imagens no contexto universitário e de estudo de criação, direção, elaboração de cenas.

De Palma expõe isso em grande parte da sua filmografia e justamente por expor, de forma intencional e deliberada, tendo esse princípio muitas vezes como próprio elemento definidor da narrativa e da construção das cenas é que seus filmes acabam por ter uma possibilidade de densidade teórica em si mesmos muito grande, já que explicitam um elemento a mais do processo de criação que entra em jogo no momento em que se cria a partir de um modelo, de um motivo. Isso acaba por gerar uma carga metalinguística nos filmes que muito agrega ao estudo de criação a partir da linguagem cinematográfica.



FIGURA 32 (à esquerda-acima) – Holly Body de Gloria Revelle aparecendo no exato horário/momento da noite que Sam havia dito para Jake. (Início do filme).

FIGURA 33 (à direita-acima) – Gloria Revelle sendo vista por Jake em uma briga com um homem que até então não havia aparecido. (Início do filme).

FIGURA 34 (à esquerda-abaxo) – Momento em que Gloria Revelle vai ser agredida e Jake tenta avisá-la, já que ele consegue ter a visão e ela não. (Meio do filme).

FIGURA 35 (à direita-abaxo) – Momento em que Gloria Revelle é atacada e Jake sai para o apartamento dela para tentar salvá-la, momento de desestabilização da narrativa com o rompimento do padrão. (Meio do filme).

Tendo passado por vários motivos visuais pertencentes ao filme *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) e pontuado os elementos que indicam como o diretor lidou com as repetições das cenas escolhidas para reprodução e a partir disso estabeleceu sua forma de criação e estilo para o momento, cabe trazer também outros momentos em que De Palma em *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) explicita o uso de outro filme de Hitchcock: *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958). A atenção às reproduções das cenas em todos os

casos não busca apenas apontar a simples repetição, uma espécie de apontamento de referência ou “homenagem”, a própria utilização dessas reproduções no filme indicam para um outro caminho, como se a forma cênica pensada por Hitchcock ainda carregasse em si, passados mais de 30 anos, uma densidade e complexidade de construção de mise-en-scène que poderia ser explorada e reproduzida das mais variadas formas não só por De Palma, gerando variações muito interessantes que conduziriam a outras formas de se construir um estilo.



FIGURA 36 (em cima) – Momento em que Lisa, personagem de Grace Kelly, é pega pelo homem que Jeffries, personagem de James Stewart, vigia durante todo o filme.

FIGURA 37 (embaixo) – Jeffries vendo toda movimentação da cena de Lisa sendo pega pelo homem vigiado e não podendo fazer nada pela cadeira de rodas, apenas olhar na esperança que seu testemunho evite algo.

Ao reforçar essa noção, um momento de grande importância não somente para a condução da narrativa no filme, mas também para estudo de cena em si, é quando Jake persegue Gloria Revelle no shopping. Ali, quem assistiu *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958), consegue identificar a semelhança formal de como a cena ocorre em contraposição à cena de James Stewart perseguindo a personagem de Kim Novak que vai do museu ao

cemitério. Existe ali a indicação da origem de uma cena que está sendo reproduzida, ela não é mais uma cena de perseguição dentre tantas outras no cinema justamente por esse pacto intencional e bem demarcado que De Palma propõe, e se existe algum tipo de dúvida no meio do percurso que coloque em xeque essa correspondência, ela se desfaz no momento em que a perseguição se alonga e tem a soma de outro personagem que também persegue Gloria. Mais dois elementos cruciais tanto da narrativa de *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) quanto de *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) aparecem: a condição de claustrofobia de Jake e a famosa cena do beijo em uma volta de 360° entre os personagens de James Stewart e Kim Novak aqui se repete com Jake e Gloria.

No filme de Hitchcock o personagem de James Stewart sofre de acrofobia e isso faz com que ele fique impossibilitado de ir atrás da mulher que deseja no momento em que a persegue pelo simples fato dela subir cada vez mais na torre onde fica o campanário de uma igreja, tal fato gera não somente uma tensão na relação dos dois personagens e principalmente nele, mas também culmina como elemento que impede que uma tragédia ocorra no filme, tendo então também um papel na narrativa. Aqui De Palma não se utiliza necessariamente da acrofobia, mas sim da condição de fobia, que pode ser aqui vista como um tema de reprodução para também inserir na história um uso desse elemento e a partir então da claustrofobia de Jake que desenvolve o uso desse tema à sua maneira, ao seu estilo e escolha, ainda que tomando emprestado e sempre deixando tal uso bem pontuado. Neste caso Jake, ao entrar no túnel para tentar recuperar a bolsa do outro homem que a persegue e assalta, começa a não conseguir chegar ao final do túnel ao passar mal por seu problema com lugares fechados, esse acontecimento repercute na narrativa uma vez que o roubo das chaves e da carteira de Gloria Revelle faz com que ela seja assassinada pelo seu perseguidor, sendo então algo de importância de manter no personagem para o desenvolvimento do filme.



FIGURA 38 (à esquerda-acima) – Scottie (James Stewart) observando Madeleine (Kim Novak), desenvolvimento da longa cena de perseguição que se inicia no carro até a ida ao cemitério, depois ao museu e termina no hotel de Madeleine.

FIGURA 39 (à direita-acima) – Madeleine (Kim Novak) sendo observada por Scottie (James Stewart), desenvolvimento da longa cena de perseguição que se inicia no carro até a ida ao cemitério, depois ao museu e termina no hotel de Madeleine.

FIGURA 40 (à esquerda-meio) – Scottie e Madeleine se beijam antes de Madeleine fugir para o topo da capela.

FIGURA 41 (à direita-meio) – Scottie vendo Madeleine se afastar para ir ao topo da capela.

FIGURA 42 (à esquerda-abaxo) – Scottie sai correndo atrás de Madeleine até o topo da capela.

FIGURA 43 (à direita-abaxo) – Scottie tendo uma crise de acrofobia durante o percurso até o topo da capela.

De Palma brinca com esses elementos e cria outras possibilidades nas suas utilizações, tendo em vista que ele não utiliza a reprodução para de certa forma “facilitar” o seu trabalho ao ter um modelo, um referente, uma base, pelo contrário, é a partir disso que ele complexifica e pensa a densidade que quer dar aos seus filmes, suas cenas e as leituras possíveis nessa revisita em uma produção feita nos anos 80, que certamente também além de buscar outras formas e estilos de utilizar cenas já feitas a partir do que se obteve de resultados

passados anos de estudo de linguagem e forma cinematográfica pensando assim sua própria realização, também insere no subtexto como o período e todo contexto que permeia uma realização dessa época é marcado por uma forma de conceber as imagens e se relacionar com elas, como elas são vistas. Se em *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) o beijo dos personagens filmado em movimento de 360° – cena famosa do filme– é um beijo apaixonado, com desejo mas ainda contido, romântico, misturando o que é sublime e assombroso do momento, em *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) não há muito espaço para esconder o que o corpo dos personagens querem e sentem, não parece haver necessidade de buscar em outro lugar que não nos próprios corpos e ações dos personagens o que eles de fato estão sentindo e buscando, Jake e Gloria se beijam sem pudor e se entregam ao que visam concretizar ali. O corpo busca se libertar e por isso também é exposto de uma forma muito diferente, tal percepção parece ter um impacto direto em como as imagens vão ser pensadas – e por consequência, olhadas– e em como os atores vão se colocar frente à câmera a partir de então, em um jogo de expor e ao mesmo tempo esconder outras coisas.



FIGURA 44 (à esquerda-acima) – Jake observando Gloria Revelle e escutando o que ela fala no telefone.

FIGURA 45 (à direita-acima) – Plano da longa cena de perseguição que se estende da casa de Gloria, passa por um shopping, uma praia e vai até o túnel.

FIGURA 46 (à esquerda-meio) – Jake observando Gloria enquanto a persegue na praia.

FIGURA 47 (à direita-meio) – Jake tentando ir atrás do ladrão que rouba a bolsa de Gloria no túnel e começando a ter uma crise de claustrofobia.

FIGURA 48 (à esquerda-abaxio) – Reprodução da cena de *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e o beijo em 360°.

FIGURA 49 (à direita-abaxio) – Reprodução da cena de *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e o beijo em 360°.

Ao utilizar os motivos visuais de Hitchcock ao elaborar suas próprias obras, além da repetição dos elementos, seja para aderir em parte ao que eles sugeriam inicialmente ou para subverter toda lógica inicialmente proposta por eles, tendo nos dois casos uma demarcação bem consciente das suas escolhas como diretor, De Palma incorpora os elementos ópticos já explorados anteriormente que foram propostos inicialmente por Hitchcock – que intensificam o caráter metalinguístico dos seus filmes, uma vez que esses elementos não são utilizados apenas para captar o filme materializado na tela e sim, *aparecem e têm função* no próprio filme– e adiciona outros elementos que refletem a maneira como ele pretende constituir seu estilo e como ele também é resultado do seu próprio tempo.



FIGURA 50 (à esquerda-acima) – Cena em que Kim Novak aparece como Madeleine para Scottie em *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e acontece a cena do beijo em 360°.

FIGURA 51 (à direita-acima) – Cena em que Kim Novak aparece como Madeleine para Scottie em *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e acontece a cena do beijo em 360°.

FIGURA 52 (à esquerda-abaxio) – Cena em que Kim Novak aparece como Madeleine para Scottie em *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e acontece a cena do beijo em 360°.

FIGURA 53 (à direita-abaxio) – Cena em que Kim Novak aparece como Madeleine para Scottie em *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e acontece a cena do beijo em 360°.

Após a morte de Gloria Revelle, Jake decide assistir televisão e passa por um canal de filmes pornográficos, ele para um pouco e logo se inicia uma cena que para ele não é nova, ainda que ele não tenha visto esse filme. Ele se relembra do show que a vizinha fazia para ele e nesse momento, tomado por uma obsessão pela mulher que via na janela e um misto de não aceitação da morte dela, trava uma busca pela atriz que se apresenta ali tal como ele via na janela, Holly Body. Aqui fica evidente que mais uma vez ele se utiliza da premissa que ocorre em *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) com as personagens de Kim Novak satisfazendo o afã de substituição/simulação de John (James Stewart), no entanto, o fator de criação mais interessante aqui e que parte dessa ideia de Hitchcock até que se desmembre em uma ideia de De Palma é o fato de que agora é a imagem do filme pornô, a imagem voyeurística por excelência e que é feita para o puro prazer visual de quem a busca, que entra em jogo na construção de toda essa farsa feita para ser acompanhada e vista até que aceite como realidade.

O jogo de ilusionismo precisa ter uma camada de pretensão realismo, de fidelidade com o que pretende se assemelhar e De Palma lida com isso exaustivamente no filme, partindo inicialmente da vontade de assemelhar seu filme a outro filme até que isso se dissolva no seu próprio filme, sempre puxando e soltando os elementos que fazem com que um se assemelhe ao outro e ao mesmo tempo atentando para as diferenças que fazem *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) ser um filme muito singular em sua estrutura, uma vez que tendo as referências das cenas de Hitchcock ele adquire uma densidade muito interessante para estudo, ao mesmo tempo que se apresenta como um filme autônomo e independente delas quando assistido por quem por ventura não tiver essas referências, a interdependência entre as obras não funciona como meio de se chegar a um entendimento, compreensão delas em sua totalidade e sim como um meio de análise, de exercício de consciência e escolhas.

Para dar cabo de seu jogo de ilusionismo que é travado desde o início com a presença de Sam em cena – o diretor em ação no próprio filme–, De Palma utiliza além dos aparatos ópticos do telescópio, da filmagem da janela e da imagem da pornografia, os espelhos. Quando Jake vai em busca de Holly na produtora de filmes pornôs ele acaba entrando em uma porta pela qual ele perde todo o controle da situação e passa a participar de um videoclipe da banda *Frankie goes to Hollywood* e nesse instante a construção da diegese nos faz aceitar esse fato, um videoclipe dentro do filme. Até que ele tenha interação com outros personagens isso

se mantém e é no momento em que ele se olha no espelho em frente a um banheiro, um banheiro feminino em que a porta se abre e se fecha diversas vezes é que ele vê a imagem de Holly refletida, é como se o abrir e fechar da porta fosse seu próprio olho tentando assimilar aquela imagem, aquela mulher que ele tanto procurava.

No momento em que ele entra no banheiro e a porta se fecha, o espelho por trás dessa mesma porta reflete uma equipe de filmagem, agora Jake atua em um filme pornográfico para poder ter a chance de falar com Holly. A ambiguidade da vontade de Jake de se relacionar com Holly e a oportunidade de fazer isso em cena é construída e isso entra no jogo da duplicidade, do que é verdade ou mentira, não sabemos se eles atuam naquela cena e se o desfecho é verdadeiro, mas tudo indica que talvez seja. Naquele momento a cena do beijo em 360° se repete, se com Gloria o beijo já não era mais contido, aqui De Palma corrompe toda a possível carga sublime da cena original e vemos closes e planos detalhes que não se furtam a mostrar o que quiser ser mostrado, a sacralidade do corpo e em partes, do que é Kim Novak em *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) se esvai com Holly Body, personagem feita por Melanie Griffith.





FIGURA 54 (à direita-acima) – Holly reproduzindo sua performance – tal qual na janela em que fingia ser Gloria– no filme pornô *Holly does Hollywood*.

FIGURA 55 (à esquerda-acima) – Jake se olhando no espelho até avistar a imagem de Holly refletida.

FIGURA 56 (meio) – Plano da porta do banheiro se fechando e a equipe de filmagem sendo refletida pelo espelho.

FIGURA 57 (à esquerda abaixo) – Segunda reprodução da cena de *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e o beijo em 360°.

FIGURA 58 (à direita-abixo) – Segunda reprodução da cena de *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e o beijo em 360°.

A disputa entre quem cria e quem observa as imagens está em constante tensão no filme, uma vez que quem pretensamente antes via era público e por isso, *recebe* as imagens – Jake, no caso – e agora começa a *desvendar* elementos cruciais dessas imagens que servem à manutenção da ilusão, da farsa, ela começa a se desfazer e na narrativa criada, os resultados disso para Sam não são nada animadores. Os recursos visuais de melhor visualização das imagens e intervenção nelas, seja através da reflexão dos espelhos, ampliação a partir do telescópio ou reprodução em diferentes aparatos como a televisão revelam muito essa dinâmica de tentativa de controle do que é visto, a própria ambientação e construção do espaço e das janelas dos apartamentos que constituem o primeiro ambiente de início da farsa reforçam tudo isso.

No momento em que Sam acaba por precisar ser público e por isso, ter acesso às imagens que inicialmente eram dele e começaram a ser embaralhadas, ele toma posse de um telescópio para ver o que Jake faz e tentar reconfigurar toda sua trama nos minutos finais do filme, a forma como isso ocorre ou como é resolvido o desfecho não nos interessa aqui nesse momento, já que de alguma forma há de existir algum desfecho. No entanto, a forma como Sam é destituído do seu controle e colocado como observador nos minutos finais interessam para concluir a posição em que também De Palma se coloca ao ter que concluir seu filme, já que aqui é selado o arranjo com o qual ele se insere como observador das imagens de Hitchcock e de suas próprias imagens, entendendo quando terminá-las.



FIGURA 59 – Sam observando sua farsa sendo desvendada nos minutos finais do filme.



FIGURA 60 –Lars Thorwald, o homem que é vigiado por Jeffries, observando sua farsa sendo desvendada nos minutos finais do filme. Em um filme o controle da cena por parte dos criminosos se dá também por meio do controle dos aparelhos ópticos como podemos ver no plano anterior e neste se dá pelas ações empreendidas ao longo da narrativa que culminam no último ato em uma ação contra quem vigia, no caso Jeffries e Lisa.

Em *Dublê de Corpo* (Brian De Palma, 1984) a dinâmica de duplicidade, de tentativa de se assemelhar frente a um modelo a ser seguido e de explorar o que fica no caminho da impossibilidade de se produzir uma cópia perfeita, é um dos eixos centrais da ideia do filme. Essa impossibilidade é o que permite o caminho de se inserir um estilo, uma marca de criação frente a tentativa de reprodução, visto que a ideia original é impossível de compreender em sua totalidade, justamente por depender da presença, e por isso, da intervenção de quem

idealizou determinada obra, fato que acaba por desvirtuar o sentido do que seria a busca por uma reprodução em vias de uma busca também por um estudo e análise de criação.

A forma que De Palma se utiliza dessa dinâmica de duplicidade é de certa forma obsessiva durante todo o filme, o tempo todo lidamos com os mais variados elementos que buscam reafirmar essa ideia e ele se utiliza muito bem das lacunas deixadas por essa impossibilidade de uma cópia fiel, de uma réplica infalível. Ele dá e retira informações o tempo todo de Jake e dos seus espectadores, ao mesmo tempo que revela e expõe cada vez mais seu esquema de funcionamento e sua estrutura de pensamento ao longo do filme e é justamente por essa abertura e por aproveitar essas lacunas que este filme, junto com o filme de Ruiz, compõe importantes estudos de caso para entender como poderia funcionar uma proposta de reprodução como estudo de criação no cinema. Ambos, à sua maneira, lidam com a reprodução de imagens em seu meio e fazem uso disso para poder retirar o máximo possível do que existe de possibilidade de criação de imagem no cinema, fazendo também da sua própria realização, e por consequência, dos seus filmes, objetos de constante estudo e experimentação.

Se Ruiz se interessa por investigar as possibilidades de criação do cinema a partir da elaboração de quadros vivos reproduzidos a partir da comparação e análise de quadros pintados em tela e cria a partir disso um verdadeiro registro de sua própria criação em última instância, De Palma insere em cada brecha possível de busca por subversão e perversão de imagens uma intenção bem aberta de necessidade criativa a partir de imagens já pré-concebidas, uma vez que subverter e perverter algo sugere uma alteração de um estado de normalidade e configuração pré-estabelecido, aceito, o que não significa que a vontade de modificar essas imagens seja aqui um estado de não aceitação delas, mas justamente um reconhecimento de que elas podem sugerir caminhos para além delas mesmas em si mesmas.

4. "ATACAR": intenção, comparação e estudo de criação, o ato de copiar como intermediário

Na etapa de ataque¹⁸, sendo ela a última até que se decida pelo momento de registrar a imagem no dispositivo para então ser transformada em plano, cena ou filme, é que se observa a totalidade de todo percurso criativo empreendido, que passa anteriormente pela eleição e disposição, capítulos anteriores. Por isso, faremos a analogia a partir do termo “atacar” nesta etapa do trabalho, levando em conta o que se registra em última instância como proposta da pesquisa e o que pôde ser observado no cotejamento do diálogo teórico entre a bibliografia provocadora dessa ideia, referindo-nos ao livro de Bergala que voltará a ser mais presente neste capítulo.

Cabe apresentar os dois capítulos escolhidos em *A hipótese-cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola* (BERGALA, 2008) para sugerir um contorno de abordagem didática dentro dessa obra que é referência principal no estudo de ensino de cinema e que serão mais trabalhados e detalhados aqui para a finalidade da proposta principal de cópia. Os capítulos são: capítulo *III: Estados das coisas, estados de espíritos* e *VII: Para uma “análise de criação”*.

Dessa forma, iniciamos a discussão a partir do capítulo *III: Estados das coisas, estados de espíritos*. Neste capítulo, Bergala realiza uma revisão crítica a respeito de como o ensino de cinema tem sido pensado tanto nas escolas quanto na universidade a partir de uma visão muito apegada às nomenclaturas e conceitos rígidos de linguagem cinematográfica como forma de elaborar uma “gramática” cinematográfica de utilização com determinados moldes para dar forma ao que se pensa que pode atribuir determinada intenção em sua utilização. Como se o pensamento cinematográfico pudesse ser transmutado de uma nomenclatura de planos que desse conta de ressignificar, a partir da definição de intenção de determinado plano, quase que automaticamente a realidade filmada, dotando-a de sentido pura e simplesmente pela escolha “adequada” de um dos “verbetes” da tal gramática.

Tal afirmação de Bergala entra em consonância com o que ele defende como se deveria ser pensado e passado o contato com o cinema nas escolas, que é muito mais pautado pela sensibilização¹⁹ e fruição na apresentação de obras – ainda que ele também apresente um

¹⁸ Seguindo na proposta de análise de criação colocada por Bergala e apresentada no primeiro capítulo do trabalho.

¹⁹ Confiando muito no poder e capacidade de alteridade que pode se construir a partir do cinema. Também contando que a construção de um repertório completamente diferente do que os alunos buscariam por conta

esquema de metodologias em seu livro –, no entanto, para o nosso interesse aqui, essa abordagem de Bergala não ajudaria muito, uma vez que sensibilização é algo muito imensurável e relativo para que se possa propor como prática de metodologia e proposta de estudo de criação neste caso. No entanto, a crítica a esse apego à linguagem como algo rígido muito vem a calhar, ainda que pareça que não, já que a linguagem é o que justamente tem sido tomado como o elemento criativo no cinema. Mas tal alerta a essa abordagem chama atenção a uma forma de se apostar na definição de linguagem como um molde de relação com a realidade e as intenções dramáticas e narrativas do filme de uma forma muito simplista e quase protocolar, uma vez que se existe uma denominação de formas de enquadrar e filmar como um guia.

Isso faz com que se parta de um princípio pré-estabelecido de como um tipo de plano ou movimento de câmera deveria comunicar algo e isso pode a primeiro momento parecer muito didático, mas em seguida acaba criando um vício do qual acaba por não ser necessário refletir muito para a concepção das imagens e de como elas funcionam dentro de um filme, já que basta ter uma intenção e um uso “correto” de plano e movimentação de câmera para se chegar a um resultado.

Bergala explicita isso muito bem quando comenta sobre o apego ao uso de storyboards nos filmes, como se eles acabassem funcionando como uma espécie roteiro ilustrado e tomando uma prioridade muito além da sua capacidade de organização de planos a serem filmados em um set, algo que explicita também que essa prática atenda a uma demanda de caráter industrial e comercial a qual o cinema se vê também muito introyetado desde sua concepção e que constantemente ameaça seu estatuto de arte, de poder de sensibilização e relação que realizadores e espectadores podem ter tanto em sua concepção, quanto em sua fruição. Essa forma de relação com o *storyboard*, por fim, acabaria então por reduzir muito a relação com o que cinema tem de mais único frente às outras artes que é seu contato íntimo com a realidade na sua formação, sua natureza ontológica, seu nível inescapável de descontrole em alguma medida e como se relacionar com isso. Ele critica essa abordagem nominada por ele como “linguageira” de forma mais direcionada ao ambiente escolar e pontua que ainda assim prefere essa abordagem a abordagem instrumentalizada que normalmente é a que predomina na escola, com o filme servindo de meio para o estudo de outras disciplinas

própria, inclusive levando em conta um conflito geracional nessa escolha, sendo oferecido pela escola seria muito importante na construção de uma sensibilização maior às artes, à frequência de ambientes artísticos e às obras de arte como um todo. Sensibilidade como construção também.

passadas. No entanto, ele não retira sua crítica dessa abordagem ao ambiente acadêmico de ensino de cinema e mais a frente irá propor uma outra relação com a criação que possa passar por cima disso e é nesse momento que pretendemos chegar para começar a criar um contorno mais sólido para a ideia de cópia como processo de estudo de criação, no momento ainda vamos progressivamente acompanhando a argumentação de Bergala.

O linguagismo amputa o cinema de uma de suas dimensões essenciais, que o distingue das outras artes, a de “representar a realidade através da realidade”. [...] Sabe-se que a pedagogia inventa procedimentos que permitem “ganhar tempo” no desenrolar “natural” das aprendizagens. Toda pedagogia é evidentemente uma simulação. Mas essa simulação deve respeitar seu objeto - o filme - sem reduzi-lo demais a um esqueleto, respeitando ao mesmo tempo o modo como este pode penetrar na consciência de alguém, sobretudo se tratando de uma criança. (BERGALA, 2008, p. 39-43).

Essa argumentação de Bergala pode a primeiro momento dar a entender que vai em desencontro ao que se propõe com a cópia como forma de estudo de criação, uma vez que ela é uma simulação em si mesma e de certa forma pode incorrer no risco de “reduzir o filme a um esqueleto” com a ideia de distanciamento em que ela se sustenta, ideia que também se liga centralmente ao que Wollen defende em seu estudo sobre ontologia em vias de uma ressignificação para a materialidade no cinema. No entanto, se observamos bem, as duas ideias têm mais em comum do que parece²⁰, uma vez que a atenção ao fenômeno de formação da imagem, com uma atenção especificada aos processos que estruturam o filme e ao uso da sua linguagem a partir dessa consciência de trabalho com o real levam a uma atenção redobrada ao elemento específico do seu meio, algo que Bergala pontua muito e parece se aproximar muito a uma visão baziniana de relação com o cinema.

Feita essa ressalva e pontuando essa visão crítica de Bergala, agora adentramos ao capítulo de maior interesse para este capítulo e que permeia todo este trabalho no que torna possível conceber uma proposta como a cópia. O que vem a seguir corresponde ao capítulo VII: *Para uma “análise de criação”*. Bergala inicia o capítulo assumindo que há naturalmente uma “negatividade que opera no ato de criação” (BERGALA, 2008) no cinema – justamente pela coleta das imagens ser a partir do real, algo controlável e incontrolável ao mesmo tempo, e que por isso acaba por impactar nas abordagens didáticas e pedagógicas que usualmente são propostas nos espaços de ensino de cinema tendo em vista essa dificuldade imposta pelo seu meio.

²⁰ Argumento já colocado por Wollen quando propõe uma ressignificação do conceito de ontologia, tensionando as ideias de Bazin ao mesmo que se utilizando delas e propondo novas formas de relação com essa natureza própria do cinema tendo em vista os estudos de linguagem.

Vou tentar traçar aqui algumas pistas que nos levem ao essencial, isto é, à realidade do ato de criação no cinema, extraindo dele alguns pontos decisivos, alguns dos quais são raramente ou mal interrogados e, muitas vezes, estão na origem das dificuldades encontradas na pedagogia: os componentes fundamentais do gesto de criação cinematográfico (a eleição, a disposição, o ataque), as condições reais da tomada de decisão pelo cineasta, a questão nodal da totalidade e do fragmento, a questão do encontro do "programa" com a realidade da filmagem, a questão enfim da negatividade que opera no ato de criação. Com uma consciência mais clara do que se passa, nesses cinco níveis, no âmbito do gesto cinematográfico, muita rigidez e muitos medos pedagógicos poderiam desaparecer, e a abordagem dos filmes só teria a ganhar. Uma pedagogia da criação pode começar antes da passagem ao ato, desde a fase das primeiras aproximações com o filme. (BERGALA, 2008, p. 127-128).

No momento em que Bergala frisa a realidade do ato de criação no cinema, ele certamente chama atenção ao que durante toda esta pesquisa tem sido debatido em relação à sua natureza ontológica. Ele acredita que grande parte da dificuldade do cinema se tornar uma arte mais aderida às outras artes no que se refere ao ensino e tradição de formas e propostas didáticas está muito atrelado a essa impossibilidade de se partir do zero – como sua própria metáfora da tela em branco –, de se observar uma evolução de registro, já que ele aparentemente sai pronto da câmera. A dinâmica possível de estabelecer para a observação da evolução e amadurecimento desse registro poderia ser feita a partir da análise de criação, que leva em conta esses cinco níveis citados acima. Para entender a distinção e passar por esses pontos que prometem uma maior compreensão do ato criativo no cinema com a finalidade de elaborar uma proposta didática-pedagógica mais consistente, vamos então ao longo do diálogo com este capítulo frisar o que cada um traz como contribuição e resolução.

Como forma de partir de um ponto caro ao que Bergala toma como benefício da fruição no ensino, cabe retomar a última frase da citação acima, em que ele menciona que a pedagogia da criação poderia começar antes mesmo de se pensar a realização, dito por ele como ato cinematográfico, colocando que tal começo poderia vir “das primeiras aproximações com o filme” (BERGALA, 2008). Uma das formas de se pensar essa afirmação é de que Bergala valoriza muito o primeiro contato com as obras e conta muito com o poder de alteridade que o cinema tem na construção de uma sensibilidade artística e por consequência, na construção de um repertório cinematográfico. Algo tido como muito importante e essencial para uma relação mais estreita e aberta com as imagens cinematográficas e seu funcionamento. Outra forma, que é pela qual o livro dá continuidade após a frase, é a partir do exemplo que ele cita como Jean Renoir coloca como seria de maior interesse que os espectadores apreciassem as obras: tentando sempre pensar como um cineasta

em potencial, sugerindo, conjecturando um outro jeito para além do que é apresentado na tela, “fazer seus próprios filmes, talvez apenas na imaginação”. Frisando aqui que tal apreciação proposta sairia de um lugar mais passivo de fruição para um lugar mais ativo com relação ao objeto observado, uma análise já começando a ser feita no momento em que se tem contato com o filme, como se já se pensasse em um outro filme a partir dele mesmo, algo interessante e que dá contornos à ideia de cópia. Sendo assim, ser um espectador atento e ser um cineasta em potencial são ideias interessantes, uma vez que exige a passagem de ser um espectador antes de ser um criador e não um espectador comum, mas que tenta interferir – ainda que mentalmente, na imaginação – no filme que está vendo.

A "análise de criação", contrariamente à análise fílmica clássica - cuja única finalidade é compreender, decodificar, "ler o filme", como se diz na escola - prepararia ou iniciaria à prática da criação. Nos dois casos, análise didática e análise de criação, *a análise tem um caráter transitivo* que a distingue da análise clássica. A análise não ocorre como uma finalidade em si, *mas como passagem para outra coisa*. (BERGALA, 2008, p. 129).

Do trecho acima são destacadas duas passagens: “análise como caráter transitivo” e “como passagem para outra coisa”, essas passagens a respeito de análise de criação e à ideia anteriormente desenvolvida sobre as formas de espectadorialidade estabelecem um diálogo muito interessante a partir da noção de uma primeira etapa de distanciamento do objeto para melhor compreendê-lo como é colocado por Wollen, autor discutido no capítulo 2 deste trabalho, uma vez que parecem ser movimentos de distanciamento para uma apreciação mais atenta e menos passiva, como uma condição de configuração direta para a análise. Da mesma forma que “a passagem para outra coisa” poderia ser colocada aqui como a própria proposta de cópia, na materialização dessa “outra coisa” que até o momento não toma um contorno especificado pelo autor.

Seguindo com a ideia proposta a partir de análise de criação, Bergala defende que as dúvidas, as inúmeras possibilidades dentro do que a realidade oferece para captação da câmera sejam levadas em consideração no momento em que se pensa na criação. Fazer um esforço imaginativo, especulativo e por isso, criativo, do que é visto na tela e como outras possibilidades daquele mesmo resultado finalizado poderiam ter se apresentado no momento em que as coisas ainda estavam para serem inscritas dentro do plano escolhido para registro. Faz-se necessário um movimento de retroceder ao que é colocado como materialização da criação no cinema – o instante em que a câmera recebe o comando de filmar – para então se forçar a ver algo que certamente poderia ser muito diferente e, no entanto, não é, visto que é

fixado como uma imagem finalizada como filme. Tal constatação sobre poder ser diferente e ao mesmo tempo não ser nos traz duas questões: as inúmeras possibilidades que o real oferece em seu pleno acontecimento independente do ato cinematográfico e o registro escolhido da imagem no momento em que se decide, criativamente, pela sua forma final. Parece muito difícil imaginar que outra situação diferente da apresentada seria possível de acontecer se não se leva em conta o nível de intervenção a qual essa imagem é colocada, mas ainda assim a evidência do trabalho com as imagens retiradas da realidade faz com que exista essa fresta interessante de explorar entre o que é de fato trabalhado e o que pode escapar ao trabalho de criação tamanha sua imposição no espaço em que opera. Tal ponto de inflexão que surge dessas situações que ocorrem ao mesmo tempo podem parecer um complicador do ato criativo, mas certamente o tornam mais instigante em seu estudo, em sua proposta de análise que não requer uma finalidade e sim “uma passagem para outra coisa”, uma relação integrada com os filmes.

E esta poderia ser a palavra de ordem de uma pedagogia da criação: recolocar essas "telas" de cinema sob a luz duvidosa e incerta de sua origem, no ponto mais extremo do ato cinematográfico. [...] No cinema, é preciso fazer um esforço de imaginação ainda maior, e, eu diria, "não-natural", para dar conta de tudo que ainda era possível antes da decisão, e que não se reduz a um paradigma codificado e facilmente identificável como pode ser o dos sinônimos de uma palavra. (BERGALA, 2008, p. 130-131).

Continuando com a ideia de ponto de inflexão e junção de elementos que entre si poderiam se anular, mas que criam uma relação muito interessante e complexa, temos então uma situação que além de instigar, levanta dúvidas e as dúvidas nesse caso são mais do que bem vindas, elas são solicitadas, necessárias tal como cita acima Bergala. A análise pede que seu espectador – ou cineasta em potencial – duvide um pouco do que lhe é apresentado, não no sentido narrativo do trabalho dessas imagens, mas no sentido de como essas imagens puderam ser formadas em determinada situação ou hipótese, o que poderia ter acontecido de diferente e de alteração de sentido se tal plano ou cena tivesse sido filmado de um jeito um pouco diferente? Esse retorno ao momento de decisão das coisas – tal como descrito aqui – funciona dentro de uma dinâmica possível de ser feita inclusive – e preferencialmente, quase que obrigatoriamente no caso da cópia – sem que a presença de quem concebe a obra seja necessária, já que se pretende fazer um trabalho dedutivo, exploratório e não decifrar algo ou ter resposta certa de nenhum processo. A especulação é um dos elementos necessários para testar os caminhos possíveis de criação dentro da linguagem cinematográfica para que tal forma possa ser dada na tela.

No trecho em que Bergala cita o esforço “não-natural” de imaginar outras imagens no lugar das apresentadas pelo cinema e que se segue da comparação com sinônimos de palavras, podemos enriquecer muito o diálogo ao puxar de volta Wollen para cá. O que Bergala coloca como esforço “não-natural” parece ser exatamente o movimento proposital de distanciamento colocado por Wollen a partir da relação da linguagem saltando aos olhos pela forma e como meio opaco de relação com a obra e seu público. Por mais que Bergala não afirme isso aqui e não desenvolva tanto esse ponto da linguagem sendo explicitada para que esse esforço seja feito, tais ideias se complementam muito bem, ainda mais quando ambos os teóricos no fundo partem do mesmo princípio teórico, ainda que com objetivos distintos nos seus campos de atuação com o cinema. Bergala não cita o cinema experimental, critica em certa medida a semiótica nos estudos de cinema em uma relação da qual ele ainda é muito baziniano na fruição dos filmes e, no entanto, em diversos momentos flerta com várias das ideias colocadas por Wollen, porque em algo – essencial aqui para este estudo e por isso aproximo ambos – eles se encontram e esse algo certamente é como mediar a forma como as pessoas se relacionam com o cinema e sua linguagem e a partir disso parecem encontrar na abordagem didática um caminho justo para isso – Bergala nos seus estudos sobre cinema e educação e Wollen a partir da defesa de um cinema de pesquisa, da universidade, experimental e estrutural.

No cinema, sempre temos a impressão - apesar de tudo o que podemos saber a respeito - que antes da filmagem, de certo modo, as coisas já estavam lá no mundo, esperando para serem filmadas. Em teoria do cinema, utiliza-se uma palavra erudita que diz isso com exatidão: "profílmico". Na pintura, não se diz que a paisagem ou o modelo são "propicturais", tamanha a evidência de que há transmutação radical entre a realidade do buquê e as pinceladas do pintor no quadro. (BERGALA, 2008, p. 131).

Algo que Bergala salienta aqui e que é muito importante para a abordagem que neste capítulo da pesquisa visa estruturar a proposta de cópia é a existência da palavra “profílmico” no cinema. A própria necessidade dessa palavra evidencia a dificuldade de estabelecer o que sofreu interferência e como estabelecer quando isso não necessariamente aparece no filme dada a sua camada de transparência²¹ adquirida. É justamente por isso que se solicita um distanciamento evidenciado pela linguagem, para que tal ideia de transparência seja dissolvida e o profílmico possa então se colocar sob a luz das dúvidas, da etapa de transmutação dessas imagens colocadas. Essa transparência pode ser dissolvida de algumas formas, repito o

²¹ Aqui a utilização do termo advém da conceituação de opacidade e transparência a partir de Xavier, assim como em todo trabalho em que ambas as palavras forem utilizadas.

exemplo aqui do distanciamento pela linguagem solicitando propositalmente uma necessidade de análise para se chegar a uma ideia sobre a obra, fazendo com que o espectador participe da finalização da etapa de realização, ou, como proposto aqui, a partir da proposta de realização da cópia, que também vai de encontro ao caminho do distanciamento, mas que estabelece os espaços de ação de forma com que o que é “profílmico” se complexifique em sua relação com a criação, uma vez que o que se tem como material de criação não necessariamente parte de uma paisagem natural do real e que ainda não passou pela transformação da linguagem e sim exatamente o contrário, o material de criação oferecido é algo que já teve uma intervenção posta e por isso a própria noção de profílmico se desarranja em certa medida.

Antes de entrar nas etapas que são propostas por Bergala – com foco maior na de *eleição/disposição/ataque* – como forma sistemática de se pensar a análise de criação, ele faz algumas ressalvas a fim de reforçar sua visão de relação com os filmes a partir do poder da alteridade e das sensações capazes de ser obtidas com as obras. Quando ele aponta o risco de tornar os filmes meros esqueletos ele não parece querer criticar o estudo da estrutura e da linguagem cinematográfica, mas sim, alertar para um cuidado de que a vontade e a necessidade da sistematização e do método não se sobreponha a um sentido que ele considera maior para a existência das obras, que é a capacidade que precisa se manter de poder entrar em contato com algo que nos modifique e nos toque de forma íntima e isso muito provavelmente não é possível de sistematizar, decifrar. Neste momento do livro – em que ele de fato se propõe a sistematizar de forma mais aberta – ele chama atenção a isso propondo uma analogia à relação das crianças com os filmes e com os brinquedos.

Na primeira relação, com os filmes, ele compartilha que quando se propõe na escola uma tentativa de se analisar obras com crianças, ele cita que a capacidade de crença que elas têm nas imagens cinematográficas e a dificuldade que existe em fazê-las entender que tudo aquilo é montado se apresenta de forma expressiva. Elas não entendem ou parecem não querer entender que tudo aquilo ali é feito para ser daquela forma ao invés de simplesmente ser. Logo em seguida, ele faz a segunda relação – que também pode se ligar ao prazer da pura fruição da primeira relação, mas de forma distinta – que chama atenção para a curiosidade que muitas crianças têm de quebrar um brinquedo, desmontá-lo, para poder entendê-lo em sua totalidade e descobrir o que tem dentro dele, apropriando-se então dele de outra forma também, além da sua função de diversão e brinquedo. “O prazer de compreender é tão efetivo e gratificante quanto o prazer supostamente “inocente” do puro consumo.” (BERGALA, 2008, p. 133).

Nessa analogia fica evidente o cuidado, a atenção e a possibilidade aberta de fazer coexistir dentro de cada limite a abordagem que cada meio de se relacionar com os filmes oferece. Se deparar com algo que se considera interessante, misterioso e instigante em uma obra certamente também pode gerar curiosidade além de arrebatamento e fascínio, a relação aqui parte então do fascínio para a curiosidade, sem que nenhum dos dois se perca no caminho. Dessa forma, entraremos agora na primeira etapa, que já é a etapa de eleição/disposição/ataque. Bergala estabelece essa separação frisando bem que ela é feita apenas para atender uma demanda metodológica, tendo em vista que ele acredita que o trabalho de criação no cinema na prática se mistura e infiltra muito mais do que se separa nesses segmentos, mas ainda assim o que se busca evidenciar aqui é o que se mantém presente em todos os momentos, advindo do trabalho mental empreendido nessa divisão, ainda que ele seja demandado de diferentes maneiras, independente da necessidade técnica envolvida para sua realização, “[...] encarar o ato de criação no cinema a partir de suas operações mentais fundamentais, antes de encará-lo em suas operações técnicas.” (BERGALA, 2008, p. 133).

Essas três operações fundamentais - eleição, disposição, ataque - são enumeradas aqui, distinta e cronologicamente, apenas para garantir a clareza do enunciado. Na realidade da prática cinematográfica, elas se entrelaçam de modo muito mais dialético, em todas as fases do trabalho. É muito raro que não exista entre elas interferência ou acavalamento. (BERGALA, 2008, p. 136).

Tendo passado pelas dificuldades levantadas por Bergala a partir da crítica ao que ele nomeia como “linguagismo” no ensino do cinema, à própria dificuldade de separar o ato criativo do que foi oferecido pelo real na natureza ontológica da produção de imagens cinematográficas, chegamos neste ponto que parece estar muito ligado a esses dois pontos citados anteriormente, que culmina em uma dificuldade de sistematizar a realização cinematográfica – tendo em foco a criação – quando ela é aparentemente tão dividida e organizada em si, no estabelecimento de diferentes departamentos de produção ao mesmo tempo que o trabalho mental de criação se faz presente em todos esses departamentos de forma contínua e ininterrupta e não só isso, muitas vezes por mais de uma pessoa. Mais à frente Bergala irá tratar da segmentação não somente do que ocorre pela natureza da imagem, ou pela organização do ato da filmagem nos sets, mas também da segmentação do próprio

trabalho mental que via de regra é atribuído e que pela resposta das decisões finais de uma pessoa, mas construído por muitas.²²

No entanto, por mais misturadas que essas operações se demonstrem na prática, nosso interesse aqui é tentar torna-las, fora do espaço da realização comercial e de demanda de produção *mainstream*, acessíveis e abertas, justamente por ter essa possibilidade de estar fora desse espaço e dentro do espaço da pesquisa, do estudo, a partir do interesse em “desmontar o brinquedo”.

O que constitui ao mesmo tempo a especificidade, a dificuldade e a excitação do cinema é que essas operações mentais, sem as quais não há criação, jamais são simples escolhas abstratas ou intelectuais que poderiam ser validadas. Essas escolhas são obrigatoriamente negociadas com a dura realidade, através de tentativas e tateamentos, retornos, remorsos, até que se considere ter atingido um equilíbrio que não traia demais a ideia ou a vontade inicial, ainda quando somos dela afastados por “força das circunstâncias” (BERGALA, 2008, p. 137).

Aqui há um ponto interessante passível de discussão no que é colocado, Bergala afirma uma quase relação de subjugação do cinema à realidade e isso em partes é verdade, ainda que outras formas de se realizar cinema sem a necessidade da imagem do real já tenham sido exploradas hoje, mas aqui certamente não falamos dela, nossa questão é justamente no problema advindo disso. É certo que as escolhas não podem ser validadas na experiência do processo de filmagem, tendo em vista que o cinema se apresenta como uma arte sem rascunho, sem lastro físico de criação, de tentativas. Mas há formas de se relacionar com esses registros que abrem portas para inclusive registrar o próprio processo de criação, tornando-o então algo mais próximo do que seria passível de verificação, seja através do cinema de experimentação, da análise de estrutura ou como proposto aqui, pela cópia, já que nesse caso existiria algo a ser comparado, a ser conquistado como possibilidade de semelhança de registro. Tudo isso, novamente, possível por um distanciamento e registro, processo de estudo do ato de criação, tal ação precisa acontecer a partir dessa consciência, caso contrário, se perdem os dados, tudo acaba se misturando como naturalmente se espera.

Retomando a questão fragmentária que nos leva a trata-la com um pouco mais de atenção neste momento, já que ela parece estar imbuída no ato de criação no cinema junto com outras questões que invariavelmente lidam com uma situação que se apresenta paradoxal

²² Ele não problematiza a figura do diretor como criador e idealizador final da obra. Ele acredita no poder da *mise-en-scène* da direção na assinatura pela autoria dos filmes, mas coloca em crise como um trabalho tão segmentado até na própria operação mental ainda assim precisa passar pelo filtro de uma só pessoa, algo impressionante e complexo de se pensar que ocorra, o que só corrobora com a complexidade da estrutura e linguagem cinematográfica em vias de torna-la aberta.

nas possibilidades de ação e intervenção possíveis de realizar um filme, parece ser interessante abordar o que Bergala coloca como *fragmento e totalidade*, já tendo passado por eleição/disposição/ataque, que lida mais com a questão da transformação mental do que se estabelece como plano de filmagem e o que pode ser colocado em prática no trabalho com o real. Em fragmento e totalidade, Bergala acentua mais um complicador da possibilidade de observar a criação quando se analisa sob o ponto de vista de uma conjectura do ato de filmagem que é fragmentário em sua origem, quando precisa ter uma visão hipotética de algo global que precisa ser condensado em filme, feito através de algo já partindo do princípio de fragmento, ou seja, a partir da junção de diferentes planos. Isso, portanto, também gera a fragmentação do pensamento, da atividade mental que não necessariamente passa por outras pessoas, mas que evidencia essa particularidade do seu meio e que pode se estender até como normalmente os filmes se executam dentro dos moldes industriais de realização – fragmentando as etapas de realização em várias equipes –, sendo esses mesmos moldes que proporcionam o que em maioria chega até nós como obras e que mesmo sob todo esse controle, precisa sobressair em seu trabalho artístico. Lembrando que aqui ele não faz distinção de análise como este trabalho propõe, ou seja, ele fala tanto de produções comerciais quanto de produções independentes e estudantis, ele vê o ato de criação cinematográfica em sua materialização independente da fonte e estabelecendo sua organização de operações mentais e técnicas como praxe em qualquer âmbito, independente de sua dimensão ou profissionalização.

Toda essa conjectura nos leva a pensar então em como manter a unidade da linguagem pretendida e de um estilo assim? O cinema se apresenta como captura do real, consequentemente fragmento, ao mesmo tempo que interfere nele de forma que a depender do distanciamento que existe entre quem estabelece o trabalho de criação, as escolhas de linguagem colocadas e a quantidade de mãos e departamentos pelas quais essa obra irá passar até que se transforme em filme ao ponto que incorre inúmeras vezes se tornar algo até mesmo mecânico. Exemplo mais evidente disso é a relação da forma como os planos são filmados sem estar em sequência narrativa e como eles são colocados na ordem da montagem final. Sem uma ideia muito definida e que se faça unidade em todos esses momentos, o risco de perder-se no caminho é muito alto. Certamente a complexidade do cinema sempre acaba esbarrando na sua natureza de necessária cisão originária da obtenção das imagens e se desenvolve de diversas formas de acordo com o que se pretende realizar.

Dessa forma, passamos para a etapa denominada *tomada de decisão* por Bergala, ponto inserido nesse capítulo a partir do elemento do tempo disponível para se tomar as decisões que serão registradas no filme. Nesse momento se analisa o quanto o instante da decisão é rápido, furtivo e, na maioria das vezes, dotado de uma programação e organização que não necessariamente vai respeitar o tempo de se elaborar a melhor forma ou momento de tomar uma decisão, se apresentando então como mais um percalço no percurso criativo, tendo em vista que é um tempo que passa muito rapidamente e ao mesmo tempo registra algo que permanece no registro logrado pela câmera, se cristaliza no tempo – como fenômeno e formação de imagem, não conceitualmente. Após desenvolver vários pontos que vão de encontro a essa relação complicada com o tempo da tomada de decisão, Bergala mais uma vez reafirma o lugar da análise como um processo que permite suspender esse tempo, não necessariamente conseguindo voltar atrás do tempo perdido no ato da tomada de decisão, mas permitindo elucubrar o que pode e/ou poderia ter sido feito na obra analisada. Distanciamento estabelecido para resguardar o tempo necessário de apreensão dos elementos constituintes do objeto. “A análise dispõe de um tempo livre e flutuante em relação a um objeto acabado e estável”. (BERGALA, 2008, p. 148).

Partindo para a quarta e penúltima etapa do que se coloca como percurso de análise de criação, temos o que é definido como *o programa, a realidade e o ator*. Três elementos que constituem a construção de um filme e dois – a realidade e o ator – que ora se impõem e ora se entregam à construção de um filme, caso quem propor o programa saiba modular suas expectativas do que deveria aparecer na câmera – a partir do programa estético e de filmagem, *mise-en-scène* – e o que inevitavelmente vai aparecer por seu caráter vívido que naturalmente irá se impor em cena – na figura da realidade e do ator –. A conjunção do espaço de criação conceitual de uma obra, que normalmente no cinema reside no trabalho mental e o espaço de criação real que ocorre no ato da filmagem estabelecendo o ato criativo em si, faz passar sob eles o crivo comparativo que também carrega em si a avaliação do programa estético estabelecido e o programa estético logrado pelas circunstâncias colocadas na filmagem. O critério de comparação aqui também, assim como na cópia, não busca avaliar necessariamente o resultado, tendo em vista que não se tem dois resultados – o programa de criação mental não tem resultados, não tem corpo e estrutura sem a linguagem –, mas sim apenas um resultante de dois espaços de criação distintos.

Por, aqui avalia o quanto se pôde acompanhar o que era colocado como contorno, em vias de que se aproxime ao máximo do que se esperava ao mesmo tempo que negocia com o

que está ali para contribuir – e por isso se colocar ativamente – com o programa posto, tendo aqui como figura predominante na escuta dessa contribuição, os atores, que mais que a realidade imposta no ato da filmagem, dão vida à personagens que sem eles não existiriam fora do papel, movimento então proposital, diferente do movimento do real, que apenas é e continua a ser a despeito do programa estético.

O bom cineasta é aquele que constrói algo novo, que não é exatamente aquilo que havia "pré-visto", com a singularidade do ator que lhe opõe resistência, e que avalia, plano após plano, com a intuição, com o olho, com o ouvido, aquilo que deve corrigir (para ir no sentido de sua ideia original) e aquilo que deve assimilar, vindo do ator, como transformação aceitável, ou mesmo benéfica, de seu personagem e filme imaginários. Trata-se aí, da parte provavelmente mais viva e de domínio mais difícil na encenação cinematográfica. Todo o resto – luz, quadro, corte – pode ser aprendido e mais ou menos controlado, mas não essa relação viva com o ator que precisa ser refundada a cada dia, para cada plano. (BERGALA, 2008, p. 157-158).

No encerramento dessa quarta parte, mais uma vez Bergala faz ressalvas no que esses processos de metodologia e análise precisam ter como norte, lembrando a ideia de quebrar o brinquedo para conhecê-lo, tendo com isso o igual prazer de brincar com ele se assim se quiser, mas tendo noção das suas duas possíveis funções e lidando com elas de forma equilibrada. Lidar com o cinema a partir da relação com a sua linguagem, partindo da experimentação, da análise e estudo de processos não me parece uma vontade de dominá-lo, mas sim de entendê-lo, tendo em vista que o que se quer aqui não é um controle do que vai acontecer, já estando pacificada a ideia de que o total controle – por conta do meio em que ele se relaciona, o real – é impossível. Mas sim da maior aproximação possível com os elementos e fenômenos que o constituem, sendo assim, a crítica não me parece ir por essa via e sim, continua sendo na forma como o ensino do cinema é normalmente passado nos ambientes de ensino – escolar e superior – a partir de conceituações rígidas e exercícios repetitivos que visam uma fixação de quase um *modus operandi* de relação em vias de concretizar o ato criativo no cinema, supondo que ele já é algo que “deve vir de casa”, algo pronto, estabelecido e passível de ser inserido nesses moldes, quando na verdade ele também precisaria ser treinado, analisado, experimentado. Essa constatação também lembra o quanto esses espaços institucionais de ensino formal, no lugar de ir em uma via diferente ou até mesmo contrária do que o mercado e o ordenamento social de funcionamento da indústria cinematográfica impõe, tem costumado reforçar uma relação que se naturalmente já é fragmentada e se fragmenta ainda mais nos processos organizacionais de trabalho, não possibilita no espaço propício de ensino traçar um contraponto, como se quisesse extrair apenas mais mão de obra em vias de manutenção desse funcionamento.

Todo aquele que, em situação de ensino, se recusa a levar em conta, como dado essencial do ato cinematográfico, esse encontro com a realidade, em nome de uma preocupação excessiva com o controle, está adulterando gravemente a própria natureza do cinema que pretende transmitir. Proporcionar aos alunos meios de ter um certo domínio na relação com o filme é uma das missões do professor, mas o perigo pedagógico maior seria reduzir a abordagem do cinema àquilo que depende desse domínio. Isso significaria, com certeza, passar ao largo do cinema como arte do perceptível e do sensível, e como "língua escrita da realidade" (BERGALA, 2008, p. 159).

Por último, a quinta etapa sela as cinco etapas que, em vias de uma análise de criação, acabam por criar também um oxímoro do que o ato criativo no cinema tem se mostrado em todo esse percurso teórico-argumentativo. Em *a negatividade, o não-lógico*, Bergala explicita o que se diz com o que foi colocado como oxímoro nessa relação. O que é colocado como negativo e não lógico é justamente a barreira que não permite que se conclua plenamente o que se estabelece como plano estético de um filme tamanho seu caráter incontrolável, por mais curioso que possa parecer quando lidamos com o fato de que a mesma coisa que impede essa conclusão – a realidade – é o que trabalha em conjunto com a câmera que lida e registra diretamente, sem a necessidade da transmutação de uma forma de registro para outro. Sendo assim, a realidade no cinema é tanto material de ação, intervenção e retenção dentro do ato criativo.

Sendo uma linguagem artística, por comportar o que Bergala cita de Marcel Duchamp como “coeficiente de arte pessoal” para estabelecer onde poderia se localizar a concepção artística no processo do ato criativo dentro dessa dinâmica complexa, há de se fazer, mais uma vez por meio da análise, o percurso que nos permite tomar distância e certa consciência – não total – de onde inicia a intervenção artística e onde ele inevitavelmente se deixa levar pelo meio em que trabalha. Bergala continua lidando com Duchamp nesse ponto a partir da proposta de estabelecer um esquema rígido de delimitação de passos e consciência forte dos processos de intervenção, se há espaço para criação, ele certamente ocorre na estruturação e organização da linguagem e isso precisa vir com consciência, com planejamento, “com um programa, inevitavelmente transformado pela obra enquanto ela se realiza.” (BERGALA, 2008, p. 163).

Com efeito, falta um elo na cadeia de reações que acompanha o ato de criação, uma interrupção que representa, para o artista, a impossibilidade de expressar completamente sua intenção, essa diferença entre o que ele havia projetado realizar e o que ele realizou de fato é o coeficiente de arte pessoal contido na obra. [...] Para ele²³,

²³ A respeito de Marcel Duchamp e sua ideia de “coeficiente de arte pessoal”: “Durante o ato de criação, o artista vai da intenção à realização passando por uma cadeia de reações totalmente subjetivas. A luta para a realização é

não se trata de decretar que tudo é possível em nome de uma liberdade ilimitada do artista que, evidentemente, não faz muito sentido e não é de nenhum auxílio para aquele que procura, ele próprio, aprender com a arte. Mas ele leva em conta o fato de que essa realização, em parte, lhe escapa, pelas razões que fazem, justamente, com que ele seja um artista e *não um simples tradutor ou executor do próprio projeto*. (BERGALA, 2008, p. 163).

Dessa maneira, o “coeficiente de arte pessoal” é precisamente o que escapa, é o que fica entre a intenção, o que estava planejado e o que de fato foi possível de realizar. Por isso a diferença entre artista e o tradutor, executor. O plano se transforma em sua realização, toma em si uma consciência maior. É nesse sentido que, por mais que escape, que fique na intenção, ainda assim há de existir, dentro das possibilidades de análise e de estudo de processo dadas pelo processo de criação, uma forma de abrir essa consciência da obra como estrutura para que se possa estudar seus processos formativos.

Cabe destacar dois trechos de forte equivalência do que se espera com a estruturação de um processo de estudo de criação a partir da cópia partindo dos próprios pressupostos de Bergala, eles parecem ser a descrição de um princípio básico de qualquer atividade que pretende propor tal atividade e que envolve duas bases de sustentação importantes para seu desenvolvimento: a análise e a comparação.

Na universidade, cheguei a propor aos estudantes uma planta baixa desse apartamento²⁴ (sem colocar nele qualquer móvel ou acessório) e o diálogo da cena, dando-lhes tempo para imaginar como eles atacariam a filmagem dessa sequência, no sentido mais vasto, levando em conta os três gestos de base de todo ato cinematográfico: a eleição, a disposição e o ataque. [...] Um cineasta que intervém amiúde em situações pedagógicas (Yves Caumont) desenvolveu um "exercício" de iniciação à criação em que compara sucessivamente três versões cinematográficas de uma mesma cena de Madame Bovary: a cena em que ela recebe a carta de ruptura de Rodolfo numa cesta de damascos e, fortemente abalada, vacila na janela do sótão em que se escondera do marido para lê-la. O "programa" roteirístico da cena é basicamente o mesmo para Jean Renoir e Claude Chabrol e (em menor medida) para Vincent Minnelli: mostrar o desolamento e a vertigem que se apossam dessa mulher à leitura da carta de adeus, enquanto seu marido lá está, em casa, espectador indesejável de sua confusão e desalento. A experiência dessa comparação é bastante esclarecedora: o mesmo "conteúdo" e as mesmas situações, absolutamente, não resultam nas mesmas escolhas por parte dos três cineastas. (BERGALA, 2008, p. 140, 159 e 160).

constituída por uma série de esforços, de dores, satisfações, rejeições, decisões que não podem nem devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e a sua realização, da qual o artista não é, em absoluto, consciente.”

²⁴ Com apartamento ele se refere ao apartamento em que ocorre uma cena de diálogo do casal no filme *O desprezo* (1963), de Godard.

Novamente, essa proposta não visa aniquilar ou passar por cima do que é incontrollável, mas sim, propor uma abertura, uma possibilidade de ação no estudo de criação, ao propor a cópia como meio para isso podemos pensar que o que se pretende nessa posição é exatamente a de tradutor e executor colocada, mas não se pode deixar de esquecer que até no processo da cópia o meio é incontrollável e a capacidade de fidelidade é limitada, não é idêntica – inclusive por não ser seu propósito, tendo em vista sua valoração como processo e não resultado – sendo então, plenamente possível de existir até na cópia o “coeficiente de arte pessoal”, conforme o exemplo das versões de Madame Bovary colocadas por Bergala.

Junto a isso pretendemos evidenciar a costura dos conceitos de estudos da linguagem e forma cinematográfica que amparam e guiam os caminhos de possibilidades da pesquisa – ontologia, opacidade, transparência e materialidade – junto aos objetos de análise que podem ser observados como exemplos de funcionamento dessa análise de criação a partir da cópia servindo ao mesmo tempo como obra e material de estudo, referencial – os dois filmes analisados e colocados como exemplo mais próximo de funcionamento dessa proposta –, para então culminar em um detalhamento de como isso poderia funcionar como exercício criativo estruturado de forma mais direta e didática com a cópia.

Bergala encerra o capítulo em que propõe a análise de criação se questionando, após elaborar um longo esquema metodológico de análise, não sem fazer várias ressalvas no meio do caminho, da seguinte forma:

Essa parte ilógica, pulsional, que pode parecer negativa e agir contra a cena, integra o ato de criação, se este não foi completamente "asseptizado" ou submetido às leis do consumo. E quando se trata de iniciar ao ato de criação, temos realmente o direito de ocultar a parte de negatividade, que constitui, às vezes, sua força vibrante de tensão, sem a qual ele não contém mais nenhuma faísca de vida, espelhando puro e simples academicismo retórico e total submissão do gesto criativo à comunicação? (BERGALA, 2008, p. 140, 159 e 160).

A pergunta é completamente pertinente e carregada de uma relação muito interessante e justa de ser mantida com as obras de arte em geral, assim como o cinema. O que não fica claro é o quanto Bergala coloca na conta do “academicismo retórico e total submissão do gesto criativo à comunicação” os estudos de linguagem que estudam e analisam processos de criação ou quanto ele atribui essa crítica final ao que ele estabelece como o ato de criação submetido às leis do consumo – e por isso, a estruturação industrial, comercial, e de certa forma publicitária da relação com as imagens, que impactam na formação cultural que se

alastram pelas instituições de ensino. A crítica não parece ter sido direcionada de forma explícita, de tal forma que coloquei aqui duas possibilidades de interpretações possíveis dentro da contextualização possível a partir da leitura do livro. Tomando como possibilidade a primeira hipótese, é possível trazer como contraponto o que Wollen coloca no material analisado no capítulo 2. Bergala parece, no momento da escrita do livro, estar muito apegado à visão de ontologia e realismo de Bazin e Wollen aposta em uma visão mais crítica, atualizada e aberta em relação à utilização desses conceitos problematizados por Bazin e como eles podem acabar sendo utilizados na academia no estudo de linguagem. O que é curioso, porque Bergala parece assumir, em sua movimentação de propor a “análise de criação”, que a distância – que Wollen defende como necessária – do meio é essencial para o ambiente de pesquisa e ensino, mas reluta e toma cuidado para não tornar isso algo impessoal e mecanizado, isento de sensibilidade, algo, ao seu ver, essencial à arte.

Me parece que isso se deve à sua visão baziniana, sim, mas também por falar principalmente de um lugar que visava o ambiente escolar de forma predominante em relação à universidade, tendo em vista a motivação da escrita do livro. Vindo também então de uma experiência que ao se utilizar de estratégias pedagógicas, moldes e esquemas muito rígidos – tendo em vista toda a dinâmica de funcionamento e organização que uma escola requer – como planejamento, tempo das aulas, carga de disciplinas e atendimento a uma demanda social imposta de ensino que sirva a um sistema vigente, não iria querer incorrer na mínima possibilidade de certa forma cercear ou afastar uma aproximação considerada mais justa e generosa com a arte, algo que lhe preocupa muito em manter. No caso da academia, espaço em que Wollen transitava como pesquisador e realizador, o ambiente acadêmico de ensino de cinema já partia da manutenção dessa sensibilidade se estabelecendo como arte, sendo assim, torna-se mais possível elaborar o estudo mais direcionado à camada não tão sublime da relação com a arte como sensibilidade humana, abrindo espaço para outro tipo de relação mais direcionada à curiosidade, à reflexão dos fenômenos e processos, igualmente fascinantes, mas por outra via que não a da emoção necessariamente. Na academia o espaço parece ser mais aberto e propício a elocubrações, tensionamento. A discussão pode ser mais frontalmente aprofundada e inclusive anti-sistema, dessa forma, se afastando também da ideia de “puro e simples academicismo retórico” do qual Bergala aparentemente tecia críticas.

Em suma, partindo de toda essa revisão bibliográfica que molda a ideia de cópia, ainda que algumas vezes alguns desencontros teóricos e de ideias possam aparecer, a análise de criação destrinchada dessa forma elabora como uma espécie de diagnóstico dos pontos

críticos dentro dos quais o ato de criação no cinema se desenvolve. O autor parte do mesmo ponto que se escolhe partir – a natureza ontológica do cinema como meio a favor e contra o ato criativo –, porque é nele que este trabalho tem seu maior aporte teórico e, a partir desse ponto, desmembra as etapas nas quais ele se faz presente das mais variadas formas, seja a partir dos momentos de *eleição/disposição/ataque* que envolvem a luta pelo que já está posto na realidade (e o que será posto na intervenção desta e o quanto esse arranjo é possível por meio dessas três operações mentais), seja na disputa persistente e imposta pela natureza das imagens do cinema em sua ontologia, mas também do que transforma o cinema em linguagem – a partir do tempo, da mise-en-scène, da montagem, dos planos – e o mantém fragmentário quando busca unidade na etapa de *fragmento e totalidade*. Ou ainda na *tomada de decisão*, quando o tempo de decisão para se elaborar um plano parece ser ingrato com o cinema em relação às outras artes que carregam em si, pelo seu meio, a possibilidade de um rascunho, de um lastro que não é a mesma coisa que o ensaio no cinema, uma vez que na hora da “filmagem para valer” tudo deve acontecer *naquele* instante. Também levando em conta o que é tomado por *o programa, a realidade, o ator*, instâncias essenciais à materialização do filme e tão vivas quanto a mente criadora do autor, podendo se chocar ou complementar. Para no final assumir a natureza de *negatividade, o não-lógico* que se assume no ato de criação tanto tendo em vista todo o percurso que afirma o paradoxo criativo pelo qual o cinema parece se estabelecer no meio pelo qual se formam suas imagens.

A partir de agora, depois de apresentados os fundamentos da proposta da cópia na finalidade de atribuir sua origem de equivalência no campo do cinema, tendo ciência da existência dessa prática em outras linguagens artísticas, vamos seguir para a delimitação do que se pretende propor de fato, em um caráter ainda bem inicial e sem a possibilidade de testagem nesta pesquisa, o que não significa que isso não seja um plano em outra oportunidade, como na elaboração de artigos etc.

O que vai caber aqui em relação à proposta de cópia é a explanação da sua base teórica, visando as etapas de análise de criação acima mencionadas e se propondo a dar conta de algumas delas no que diz respeito ao processo de criação no cinema, principalmente no que é próprio à etapa de *eleição/disposição/ataque*. Para ajudar a montar um plano de ação embrionário dessa proposta, que já vem sendo desenhada por todo este trabalho, desde os estudos de caso nas análises das estruturas dos filmes que tratam da cópia, até a revisão bibliográfica da construção teórica de ontologia e linguagem, até este momento de apresentá-la de forma mais direta.

A cópia aqui entra como uma forma de processo que visa, primeiro de tudo, criar uma realidade paralela com a realidade propriamente dita. Na ausência de possibilidade da tela em branco (BERGALA, 2008) o que vem como meio possível de resolução da questão é justamente dobrar a aposta e oferecer como janela uma tela já pintada, mas não como a da realidade posta no mundo, esperando para ser transformada em linguagem cinematográfica, e sim, uma tela que já passou por esse processo e que aqui funciona como filtro dessa realidade. E por qual motivo o filtro?

Podemos elaborar que o filtro aqui poderia ser tomado como estratégia de enfraquecimento das escolhas de quem busca lidar com o processo de criação no cinema, de certa forma tirando a chance de possibilidade criativa de quem entra nesse processo. No entanto, como uma das questões deste trabalho é também não partir do pressuposto da capacidade criativa individual de cada pessoa e vendo nisso então o potencial didático e pedagógico desse filtro, é que focamos a atenção não no que cada um poderia evidenciar de intervenção e trabalho criativo no momento de criação, esperando que isso fosse naturalmente resultado da relação com a linguagem do cinema, e sim que precisamente na tentativa de se assemelhar a uma referência de realidade já retirada do real, e transformada em linguagem, se observem os caminhos pelos quais o olhar se destinou a determinado ponto, a determinada vontade de se aproximar ou afastar da representação fornecida, das dificuldades e facilidades percebidas no ato da cópia, no que deveria ter sido visto e não foi, no que foi visto e não era esperado de ser visto etc. Enfim, sabendo que o trabalho da cópia não teria como finalidade e objetivo de valoração do processo a manutenção de uma fidelidade à referência e sim a como o processo levantou pontos de ação que cada indivíduo percebeu da sua própria relação, e por isso ação criativa, frente ao desafio de estruturar uma obra fílmica, ainda que em relação à outra obra e não à realidade em si, fato que não podemos perder de vista que ainda assim essa relação mantém a dependência do real naturalmente posto quando se propõe a elaboração da cópia, mas não como tela aberta às múltiplas possibilidades de criação mental e sim como tela-esboço de algo que já é material, já é obra.

Nesse percurso a dimensão de realidade de certa forma continua mantendo todas as etapas colocadas por Bergala na análise de criação, mas elas têm um parâmetro, um guia, um contorno. Durante o estudo de processo de criação a partir da cópia, se busca também uma ideia que dê forma a uma possibilidade de que a capacidade criativa seja construída por meio

do contato contínuo desse processo específico e não que dependa unicamente da capacidade individual e social de aporte teórico e de bagagem referencial e de repertório. Essa prática consiste também em trabalhar em conjunto com o aporte teórico, a partir de toda uma construção teórica da linguagem dentro do cinema e o aporte de repertório na apresentação de filmografias a serem estudadas e analisadas em primeiro momento separadas do processo da cópia e, depois, analisadas para o processo da cópia, etapa em que a análise de criação de Bergala entraria como modelo referencial específico e principal.

Dessa forma, a cópia se estruturaria da seguinte forma nas suas etapas de acontecimento – tomando como princípio os elementos da eleição/disposição/ataque nas 12 etapas de divisão das aulas–, desde o trabalho de plano de aula até a finalização do processo com o aluno:

- 1) Estudo e constatação de quais filmes poderiam ser mais ou menos proveitosos de serem propostos como exercícios de cópia na seleção de cenas a serem reproduzidos. Tal estudo e constatação deverá ser acompanhado de um relatório de pesquisa e estudo que vise, a partir da análise de criação, a presença de ao menos uma das etapas dessa análise que de alguma forma explicitariam essa dinâmica de complicação do percurso criativo no cinema (*plano de aula*);
- 2) Tendo selecionados esses filmes que tenderiam a um dinamismo maior do processo de cópia, selecionar cenas específicas, de duração e capacidade técnica possível de ser realizada em aula, por alunos de anos iniciais do curso de Cinema (*plano de aula*);
- 3) Tendo os filmes escolhidos, passar as cenas selecionadas em aula sem explicar inicialmente por qual motivo, unidas por uma montagem aleatória, sem cortes no seu interior ou efeitos de montagem, apenas junção e reprodução de todas a serem exibidas em sequência (*aula 1*);
- 4) Partindo dessa exibição, seria solicitada a análise de todas essas cenas, partindo do enunciado geral de uma descrição geral dos acontecimentos encadeados das situações expostas nas cenas e de uma hipótese de por qual motivo, a partir desses acontecimentos, tal cena pode ter sido filmada dessa forma. Nesta etapa, deverá ser dito que não há resposta certa e que a análise pode tomar o rumo do que cada um viu na cena (*aula 1*);

- 5) Com todas as análises realizadas, será proposta uma discussão das respostas, deixando os rumos das argumentações e suposições serem livres entre os alunos (*aula 2*);
- 6) Aqui, há dúvida se optamos por segmentar o que é próprio da análise de criação e o que é próprio do processo de cópia na escolha por ir em frente com os mesmos filmes no processo de cópia na finalidade de propor um ciclo integrado com eles ou se fechamos a análise com esses filmes e propomos o processo da cópia com outros para que o processo de análise, uma vez feito, seja realizado agora no ato em si da cópia em um outro tempo de assimilação, evitando elaborações mais complexas de assimilação das obras. Essa é uma dúvida, já que o pensamento do processo de cópia depende da análise de criação em sua conceituação aqui proposta, mas não necessariamente precisaria permanecer assim na prática (*plano de aula*);
- 7) Explicação do processo da cópia antes de ir ao laboratório/estúdio, sortear as cenas (a decidir se o processo seria individual ou em grupos), frisar com muita ênfase o interesse no processo no lugar do resultado, colocando como atividade avaliativa passível de nota o registro desse processo em suas etapas de decisão e dúvidas (a decidir se escrito ou em vídeo/áudio) e apenas como recurso de apoio e procedimento de análise e estudo o material obtido da cópia, não contendo nenhum critério avaliativo para ele (*aula 3*);
- 8) Elaborar perguntas sobre o processo de cópia para que na aula seguinte parte do tempo da aula seja direcionado a isso (*plano de aula*);
- 9) Propor uma conversa sobre o processo da cópia partindo primeiro da convocação da turma sobre o processo, observando pontos de interesse, pontos de desinteresse, principais desafios. Na ausência de desafios, expor os motivos, enfim, deixar livre para explanações da turma sobre a experiência e logo em seguida realizar as perguntas previamente elaboradas (*aula 4*);
- 10) Junção dos planos no laboratório de edição seguindo conforme a ideia da obra referencial e sua montagem, sem nenhum outro tipo de elemento próprio de edição e montagem, exportação e exibição no laboratório (*aula 4*);
- 11) Apresentação dos registros do processo de cópia em sala, seguidos da exibição dos materiais obtidos a partir do processo proposto (*aula 5*);
- 12) Conclusão da estruturação do processo de cópia como estudo do processo de criação colocado como método didático em sala de aula.

Cabe dizer aqui que as 12 etapas são referentes a como isso seria possível de viabilizar, de forma bem inicial e sem nenhuma experiência de montagem de plano de aula, tendo apenas como compromisso a visualização possível de ser colocada aqui, tendo em vista nenhuma formação em licenciatura pela pesquisadora aqui envolvida até então. No entanto, a pesquisa e o aprofundamento do que precisa compor esse processo tem sido feito desde o início da sua elaboração enquanto problema de pesquisa e deverá ser constantemente aprimorado, colocando também que o processo da cópia é uma alternativa metodológica dentro de muitas outras, e que por isso certamente têm suas limitações – não se sabe quais, tendo em vista sua ausência de testagem –. Muitas outras alternativas podem acabar surgindo nesse percurso, assim como já surgiram neste trabalho como ideia a ser estudada em outras oportunidades, tendo em vista que escapariam do escopo proposto aqui.

Pautar a existência e funcionamento do processo de cópia a partir da natureza ontológica do cinema a coloca como resultado de uma constatação que tem sido feita desde os primórdios da relação dos cineastas, teóricos e críticos com essa linguagem artística. Ela nasce sob o olhar desconfiado de se definir apenas como revolução tecnológica em comparação à fotografia e sua falta de movimento, para se estabelecer rapidamente como revolução artística e de quebra de paradigma da representação imagética a partir da sua elaboração por meio da máquina. Se ainda hoje, ao nos depararmos pela primeira vez com a necessidade de criar algo por meio da relação com a câmera cinematográfica, temos uma dificuldade em estabelecer o quanto e como se dará nossa intervenção criativa nesse meio que nos é dado como evidência e registrado tal qual na câmera, é porque ainda assim sua particularidade não ultrapassou todas as formas de interação com a realidade que tem sido mediada pela linguagem.

Ainda que mais diluída entre tantas outras contribuições de estudos da linguagem e da forma, essa questão continua a se colocar como importante na concepção da análise e estudo de processos de criação. Se ainda hoje é proposto o exercício “minuto Lumière” como um dos primeiros exercícios de relação com a câmera para quem está iniciando no estudo da linguagem cinematográfica, é porque esse contato aparentemente simples, de puro “apontar a câmera” para o objeto, em um plano único e sem interrupção temporal, ainda estremece de alguma forma nossa relação com essas imagens, ainda que tenhamos sido expostos a tantas e tantas intervenções nelas, inclusive com imagens feitas já sem a imposição da realidade, por meio da criação de outros espaços de criação gráficos. Tal relação inocente guarda em si uma

complexidade de relação com a criação que ainda tem muito a ser estudada por quem se propõe a interagir com ela de forma mais aprofundada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo percurso deste trabalho foi pensado de forma a que se entendesse de onde surgiu a ideia, antes mesmo que ela se materializasse em pesquisa, com as percepções e dúvidas contidas no ato da pesquisa. As dúvidas certamente pairaram e ainda pairam no que essa proposta de tema de pesquisa se desenvolveu aqui e, tendo a acreditar, que é exatamente por isso que se pesquisa, pela necessidade de entender algo que não se entende, de encontrar meios que possam ajudar a lidar com uma questão que parece ainda muito turva e que nessa tentativa de encontrar algumas respostas, se aposte em algumas hipóteses ao mesmo tempo em que possa se surpreender no meio do caminho com o que foi se apresentando sem que fosse esperado no início, quando tudo ainda era bem mais turvo.

Essa descrição do percurso de pesquisa curiosamente faz lembrar a relação da criação no cinema: a existência de um plano mental de filmagem tendo que funcionar em conjunto com o que a realidade a ser captada pela câmera e feita material imagético para se transformar em filme pode oferecer. De um lado, uma tentativa de controle, hipóteses, planos. De outro, uma série de caminhos e elementos que vão se abrindo e surpreendendo o que parecia ser um trajeto aparentemente linear na concepção do projeto delimitado. Em suma, uma matéria viva.

De início, os capítulos foram nomeados utilizando como referência direta as etapas da análise de criação proposta por Bergala para poder inseri-los em uma conceituação de proposta de desenvolvimento no percurso dessa pesquisa. Observando hoje, talvez tenha se atingido a proposta, mas ela se ressignificou no momento em que acabei me deparando com percursos que não eram previstos e que felizmente surpreenderam positivamente o desenvolvimento do trabalho aqui empreendido, tais percursos acabaram por abrir outras formas de visualização da proposta da cópia, da elaboração de sentido dela e inclusive de pensar em outras propostas pedagógicas possíveis nesse início de trajetória acadêmica e de pesquisa que se materializa na experiência de um trabalho de dissertação de mestrado.

Pensar na elaboração de um trabalho de pesquisa tal como a elaboração de um trabalho de criação no cinema — tal como se desenhou aqui — faz tudo parecer muito instigante, é como se a ideia de finalidade, aqui, também ficasse em segundo plano na vontade de “passar para outra coisa”, como uma constante necessidade de entender o que pode vir depois disso, o que vai funcionar, o que não vai e como detectar isso no que se logrou concretizar. De alguma forma sempre pensei na ideia de tema de pesquisa como um constante trabalho de provar um ponto, algo que certamente é motivador, com certeza faz bem acreditar

em algo e buscar elementos que sustentem uma hipótese, no entanto, no momento em que percebi que poderia ser algo além disso, inclusive na descoberta de outras formas de pensar, de teóricos e teóricas, de estilos e visões, a pesquisa se mostrou muito mais viva, real e, por que não, experimental. Quase como se pudesse existir um laboratório, como se essa pesquisa pedisse por isso – desse espaço muito utilizado pelas ciências exatas e naturais para pesquisa – que permitisse a testagem de hipóteses, que se abrisse para as diferentes dúvidas e suposições nascentes desse momento propício para dúvida.

O percurso, nascendo da eleição, indo para a disposição e culminando no ataque nasce então dessa vontade de conceituação de cada etapa, da dotação de significado desse percurso dentro de um trabalho que nasce com uma ideia que pode parecer muito banal e pacificada dentro do estudo de linguagem cinematográfica, mas que se mostra muito importante e ainda elementar no desenvolvimento de uma relação com essa arte. A dúvida, o problema de pesquisa, nasce dessa relação, dessa hipótese a ser conferida e vai se estruturando ao longo dos capítulos na medida em que é discutida sob o viés de constituir um espaço possível de inserir a proposta da cópia, mas a busca também foi de discuti-la a partir de diferentes pontos de vista, passando por uma evidenciação da sua transformação ao passar dos anos e períodos artísticos, o quanto a linguagem, no cinema visto como arte, modifica a relação com a noção de ontologia que origina a questão deste trabalho. Abraçar esses pontos de vista e analisá-los aqui demandou certamente um caminho maior, mas também abriu para possibilidades que antes não eram previstas, como por exemplo, a visualização do cinema experimental como um cinema dotado de inúmeras práticas e processos que certamente indica um caráter didático em sua realização, tendo em vista justamente a sua atenção ao processo em detrimento de um resultado.

Isso inicialmente era o que se buscava com a cópia e foi o que o trabalho optou por desenvolver até o final porque é ainda algo que acredito como proposta de interesse, mas ter esse outro norte, essa constatação certamente abriu muitas portas dentro de um campo de vasto estudo e produção como é o cinema experimental. Uma das dificuldades encontradas nessa pesquisa foi a de encontrar, dentro dos estudos de cinema, estudos e trabalhos que de alguma forma levassem a cópia e reprodução como possibilidade de abordagem didática e pedagógica especificamente no cinema. A grande quantidade de material obtido nesse sentido era sempre advinda de outras linguagens artísticas, como as artes visuais ou a música, que também são áreas de conhecimento muito mais antigas se comparadas com o cinema e isso também é uma questão que poderia ter sido levantada aqui, mas entanto, se optou por ir direto

ao ponto central tendo em vista o tempo e a dimensão que este trabalho poderia comportar caso se propusesse a realizar uma comparação dos materiais presentes nessas linguagens e, mais ainda, se quisesse entender qual impacto o surgimento de cada linguagem artística tem na sua relação e desenvolvimento quando comparada com outras que surgiram antes e/ou depois, certamente seria um trabalho interessante e produtivo, mas também muito extenso, denso e poderia desvirtuar os caminhos aqui colocados como interesse, ainda que tangenciando o tema.

Sendo assim, um dos percalços da pesquisa era tentar encontrar alguma equivalência, estofo teórico que pudesse dar corpo à proposta, situá-la conceitualmente para que fosse possível também estabelecer diálogo, apresentar estudos de caso, caminhos possíveis a serem seguidos a partir dessa proposta. Bergala certamente foi essencial nesse processo, com sua visão muito pautada na experiência do cinema como estritamente algo compartilhado, desde a mais básica noção de compartilhar a experiência e sensação de fruição de uma obra contando com sentimentos como a empatia e a alteridade, possíveis de serem extraídos a partir do contato com os filmes, até a noção mais complexa de ver o processo de criação e o ato de realização cinematográfica como algo possível de ser desmembrado a ponto de que se pudesse tornar compartilhável algo que justamente sempre foi tomado como único, próprio de quem estabelece uma conexão e relação com a sua obra e que aparentemente não teria como ser dividido, tendo em vista as particularidades do meio vistas aqui e como elas implicam na manutenção dessa ideia. Bergala certamente fez um passo fundamental — e que não por acaso o faz ser constante referência nos estudos de ensino de cinema até hoje — no que diz respeito a questionar essa manutenção, estudando como fazer do cinema ser algo cada vez mais aberto e acessível ao maior número de pessoas, faixas etárias e espaços possíveis, justamente pela sua crença e amor destinado a ele, podendo ser passado através e por ele.

Partindo dessa premissa, de filmes como potencial transformador, a etapa de disposição em formato de capítulo tratou de colocar os estudos de caso como uma forma de materializar de alguma maneira o que a proposta de cópia deveria se assemelhar em seu processo, em seu ponto de partida e desenvolvimento na tela. Os dois filmes escolhidos foram escolhidos por conta da proposta do projeto colocado, mas a ideia, ainda muito embrionária, quando ainda nem se podia considerar uma ideia de fato, nasceu por conta deles, fato que corrobora com a capacidade de elemento vivo e estruturado que as obras cinematográficas contêm em si. Principalmente *Dublê de corpo* (Brian De Palma, 1984) teve um papel decisivo para dar a fagulha que acendeu a dúvida, que desenvolveu uma ideia embrionária e que levou

a querer ir mais fundo em como podemos tratar o cinema como um material em si mesmo autônomo — ao entender e trabalhar exaustivamente dentro das suas estruturas, como ocorre no filme — ao mesmo tempo em que dependente direto da realidade. Esse filme foi como uma aula para a ainda estudante de graduação em cinema que ali se deparava com o filme e desde então se transformou nesta pesquisa.

Trabalhar com esses filmes nessa etapa da disposição, além da analogia às etapas da análise de criação, possibilitou que seu poder de material, estrutura de funcionamento e possibilidade de análise fosse estudado como um verdadeiro esboço do que se espera de um processo de cópia como estudo de criação, uma vez que eles de fato o são em sua essência. Se a dificuldade em encontrar materiais bibliográficos e equivalências teóricas se demonstrou expressiva, os filmes em si já continham praticamente toda a parte que se buscava elaborar como exercício pedagógico e didático de ensino de cinema a partir do viés do estudo e análise do processo criativo. Observar os filmes também a partir dessa ótica enriquece muito a experiência do processo de criação, que certamente leva em conta na equação de criação de obras o estofamento referencial e de repertório, mas que para além de lidar com elas a partir de uma forma intencionalmente “escondida” para abrir espaço a uma criação pautada na originalidade e exclusividade, lide com elas como próprio material de obtenção do material criativo, intencionalmente exposto na imagem, tal como os dois filmes fazem e explicitam em seu percurso de condução. Essa é uma mudança interessante de paradigma a ser observada e acompanhada tanto no capítulo de disposição, quanto no de eleição, que também explicita essa mudança de paradigma em relação à exposição ou não dos elementos constituintes de um filme em sua linguagem. Não por acaso culminando em que tanto as referências filmicas, quanto as textuais/teóricas aqui presentes fazem parte de um período de produção que reside nos anos 70 e 80, fato que se apresentou de forma natural aqui, tendo em vista a necessidade de trabalhar com qualquer que fosse a fonte que pudesse embasar o estudo aqui pretendido e ainda assim as equivalências se mostraram certas, o material vivo se fez maior.

Por último, na etapa de ataque, o momento de decisão para registrar a imagem tendo passado por todas as outras etapas e que finalmente dá forma a algo que era trabalho mental, conceitual, aqui atende como o registro da intenção, em vias de assinalar de forma escrita e comprometida o esboço de como pode se buscar fundamentar na prática esse processo de cópia. O tempo e a dimensão da necessidade de assentar esse percurso fez com que a testagem e experiência prática desse processo não pudesse integrar neste momento a pesquisa, no entanto, há um compromisso tácito de que isso seja feito como reverberações desta

dissertação na elaboração de artigos que façam diferentes estudos de caso partindo da proposta da cópia e também de outras propostas que certamente serão consideradas após a conclusão deste trabalho. Além do tempo escasso, a necessidade de elaborar um projeto que precisasse passar por um conselho de ética na universidade ao ter como participantes os próprios alunos da graduação do curso de cinema poderia ser um processo moroso e delicado de fazer acontecer dentro do calendário da pesquisa. Mas entendendo que isso não é impeditivo algum de ser feito após a entrega da dissertação como ramificação de um processo que deve ser colocado à prova de forma criteriosa e atenta. O que nos leva a constatar que a dissertação serviu como uma etapa também, que mais do que em busca de comprovar algo neste momento, foi uma forma aberta de delinear e propor uma ideia, maturá-la teoricamente antes de desloca-la.

Tornar possível estudar a viabilidade e o sentido dessa ideia dentro dos conceitos de teoria do cinema que poderiam possibilitar o trabalho em conjunto de construção de sentido e estudo da linguagem rumo a uma estruturação maior da proposta na finalidade de torná-la possível em um momento posterior a este momento da pesquisa, para que se possa dedicar somente a ela ou aos elementos constituintes dela, que a partir desta etapa, aparecerão menos incipientes do que normalmente o seriam se colocados para um deslocamento prático neste momento.

Os campos de atuação e aderência à pesquisa e as possibilidades abertas dentro deste campo se apresentaram vastas, isso instiga muito a dar continuidade ao percurso. Acredito que a constante atualização e aprimoramento das linguagens e das formas de expressão surgidas nas artes certamente se desenvolveu no ambiente de ensino, onde as possibilidades de acerto e erro, de experimentação, de acompanhamento de processo e de liberdade em relação à obra não como produto final/comercial – benesse da relação com a criação no ambiente de aprendizado – e sim como obra artística viva precisa ser bem-vinda. Se há um espaço que precisa obrigatoriamente estar aberto a esse tipo de relação, certamente esse espaço é o de ensino, e nele também é onde reside um dos potenciais de transformação social que podem ser atingidos dentro, é claro, das suas possibilidades de ação e transformação possíveis. Ao questionarmos e forçarmos a abertura do campo de trabalho criativo, também acabamos por questionar por que esse trabalho tradicionalmente tem sido muito restrito a um determinado grupo social até pouco tempo atrás. Essa questão que leva em conta quem realiza e quem vai ser espectador pode parecer muito distante, mas está intrinsecamente ligada a quem até então tem logrado se estabelecer e permanecer no campo da criação, da construção

dessas imagens para toda uma sociedade que se relaciona com as obras ou que inclusive não se relaciona com elas por variados motivos. O que determina quem vai colocar algo na tela e quem vai poder ter acesso ao que vai estar na tela não parece ser algo que pode ser medido puramente por uma aptidão artística aguçada quando levamos em consideração toda uma determinação material e social de como nossa sociedade funciona, inclusive dentro das instituições que lidam com as artes, instituições essas constituintes de um modo de viver e existir predominante de hoje.

Dessa forma, tentar desmembrar o ato criativo, torná-lo compartilhável, acessível a quem quiser se dispor a tal empreitada, também é uma forma de tentar, dentro das possibilidades que se colocam dentro do ambiente de ensino, modificar nem que seja um pouco a dinâmica dessas relações, uma forma de contar com que imagens diferentes e novas possam ser feitas por pessoas diferentes e novas e apreciadas por pessoas diferentes e novas. Podem ser tarefas e propostas muito pequenas frente a uma questão imensa, mas se não se inicia e não se vislumbra dentro de um espaço que, ao fomentar pesquisas e estudos, deveria então estar aberto a esse tipo de mudança, onde mais?

Em determinado momento da pesquisa, ao me deparar com o cinema experimental sendo colocado como caminho de acesso ao estudo e análise de processos criativos, em primeiro momento me pareceu uma ideia contraditória, tendo em vista o reduzido público que se interessa pela fruição dessas obras em um circuito mais hegemônico de exposições, mas logo a ideia de contradição se foi. O cinema experimental se mostra uma ideia radical e por isso transformadora da relação do público com as obras, justamente por pautar sua aproximação no distanciamento e estranhamento para então seu acompanhamento de vislumbre da estrutura, do funcionamento, dos fenômenos cinematográficos. Tamanha abertura a primeiro momento pode assustar e estranhar a um olhar acostumado às tradicionais estruturas narrativas, justamente porque o trabalho aberto e compartilhável não costuma ser a norma, a regra, a cultura — retomando aqui com ideia de cultura a citação de Godard que abre este trabalho — e, dessa forma, precisamos nos movimentar para que também comece a ser. Primeiramente no ambiente de ensino, na academia e talvez em algum momento para uma relação com o grande público. Nós que somos parte — ainda que muito pequena dentro do que se tem como produção e indústria cinematográfica — e que pensamos e produzimos essas imagens em certa medida também devemos mirar nisso. A linguagem como via de acesso pode ser vista como uma saída hermética e mais complexa e, por isso, menos acessível. No entanto, observando os domínios das narrativas atuais e os caminhos pelos quais elas têm sido

construídas sob um domínio e uma relação vertical e conseqüentemente passiva com relação à produção artística podemos observar então que a abordagem a partir da linguagem vai justamente na contramão do que se coloca como norma, por mais que ela possa ser vista como aparentemente hermética, algo que não precisa continuar sendo, inclusive por não ser naturalmente assim, e ter sido construído sob essa égide na cultura atual. Podemos propor então, por meio da linguagem, abrir outro espaço a ser explorado de forma que seja mais aberto em seus mecanismos de funcionamento e relação com as obras, buscando criar um ambiente tanto de criação quanto de fruição — sem que um se sobreponha ao outro — no anseio de que o acesso às artes não continue sendo visto como exceção.

Sendo assim, se este trabalho se estrutura também sob essa perspectiva de ação, estabelece-se o compromisso de que as outras pesquisas que possam derivar desta assumam também um compromisso com a abertura e o acesso à linguagem cinematográfica como objetivo principal.

REFERÊNCIAS

A hipótese do quadro roubado. Direção de Raúl Ruiz. França: Institut National de l'Audiovisuel (INA), 1978. 1 vídeo (66 min).

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? Revista educação & realidade. Tradução realizada e publicada In: dossiê cinema e educação. Versão 33, nº1. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção. 1º edição. São Paulo. Companhia das Letras. 2006.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André (Org.). O que é o cinema? 1ª edição. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BERGALA, Alain. A hipótese-cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. 1º edição. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BERGALA, Alain. De certa maneira. Cahiers du Cinéma, França, nº370, 1985.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Tradução feita por José Gatti e Maria Cristina Mendes de DEREN, Maya. Cinematography: The Creative Use of Reality. In: SITNEY, P. Adams (ed.). The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. New York: Anthology Film Archives, 1978. p. 60-73. Publicado originalmente em: DAEDALUS – Journal of the American Academy of Arts and Sciences: The Visual Arts Today. Boston, Massachusetts: American Academy of Arts and Sciences, winter 1960. In: Revista Devires – Cinema e humanidades. Versão 9, nº 1. Belo Horizonte. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

DUBLÊ de corpo. Direção de Brian De Palma. Estados Unidos: Columbia Pictures; Delphi II Productions, 1984. 1 vídeo (114 min).

JANELA indiscreta. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Alfred J. Hitchcock Productions, 1954. 1 vídeo (112 min).

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos Gonçalves. Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) São Paulo. Universidade de São Paulo, 2015.

RUIZ, Raúl. Poéticas del cine. 2º edição. Santiago-Chile. Ediciones Universidad Diego Portales. 2013.

UM corpo que cai. Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Alfred J. Hitchcock Productions, 1958. 1 vídeo (128 min).

WOLLEN, Peter. Ontologia e materialismo no filme. Screen, Estados Unidos, Volume 17, Fascículo 1, 7-25, 1976/1 março. Traduzido por Guilherme Savioli.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 9º Edição. Rio de Janeiro | São Paulo: Paz & Terra, 2019.