

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



UFRJ

**O CINEMA EXPERIMENTAL COMO AGÊNERO: Reflexões sobre a ressignificação
fílmica a partir do curta-metragem Bogomilos
BRUNO HATZFELD MATTOS**

RIO DE JANEIRO

Abril de 2021

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas - Escola de Comunicação

Bruno Hatzfeld Mattos

**O CINEMA EXPERIMENTAL COMO AGÊNERO: Reflexões sobre a resignificação
fílmica a partir do curta-metragem Bogomilos**

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, Habilitação Rádio & TV.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos

Rio de Janeiro
Abril de 2021

**O CINEMA EXPERIMENTAL COMO AGÊNERO: Reflexões sobre a
ressignificação fílmica a partir da curta-metragem Rogumilos**

Bruno Hatzfeld Mattos

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por


Prof. Dr. Maria Pessoa Guiomar Ramos – orientador


Prof. Dr. Paulo Domenech Oneto


Dr. Lucas de Castro Murari

Aprovada em: 09/04/2021

Grau: 9,5

AGRADECIMENTOS

À Maria Guiomar Ramos, por acreditar no projeto desde o início de sua concepção e desafogá-lo quando sequer eu tinha forças para tal.

Ao Ursinho, figura anônima que permitiu a milhões de internautas o consumo de cultura audiovisual de qualidade por anos e indiretamente fez com que me apaixonasse ainda mais pelo cinema, tomando esse gosto como guia para escolha da minha formação acadêmica.

Aos Jovens, por serem verdadeiros diamantes de amizade. Ao João, por transformar qualquer ambiente numa confortável mesa de bar. Ao Lucas, por saber viver a vida, e escolher viver os melhores momentos ao nosso lado. Ao André, cuja habilidade de contar histórias vem de berço. Ao Ronaldo, por temperar nossas vidas com suas risadas. Ao Pedro Lucas, por engenhar brincadeiras irritantes que só são superadas pela sua lealdade. Ao Fifi, com sua perigosa disposição para animar torcidas e nossos corações. Ao Alessandro, por ser irreverente em qualquer canto do mundo. Ao Arthur, por confiar tanto mesmo se esquecendo de tantos detalhes. Ao Guilherme, adulto desde tenra idade mas que, como todos nós, escolheu ser Jovem para sempre.

Aos meus pais por, mesmo sem entenderem plenamente minha graduação, deram o apoio possível para que eu me formasse.

À Rafaela, por me ensinar a amar o Sol e a dançar no caos mesmo à distância.

Aos atores e equipe técnica que me ajudaram a tirar *Bogomilos* do papel e servir como objeto de reflexão para esse trabalho.

Aos docentes, técnicos e demais funcionários da Universidade Federal do Rio de Janeiro por empenharem-se em suas atribuições contra toda e qualquer tentativa de abalo ou desmonte, garantindo a contínua edificação desta casa como referência de saberes e vivências na história de nosso país

HATZFELD, Bruno. **O CINEMA EXPERIMENTAL COMO AGÊNERO: Reflexões sobre a ressignificação fílmica a partir do curta-metragem Bogomilos**. 2021. XXX p. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Habilitação Rádio & TV) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Orientadora: Profa. Dra. Maria Guiomar Pessôa Almeida Ramos.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo utilizar uma produção audiovisual pessoal - o curta-metragem *Bogomilos* (2020) - para identificar os processos e ferramentas necessários para a criação de um filme experimental. Através da retomada às referências realizada na montagem, a obra ganhou uma nova compreensão que suscitou o poderio do experimental consequente de suas imagens facilmente ressignificáveis. Dessa forma, a pesquisa passou a lidar com duas vertentes - a proveniente da produção de *Bogomilos* (2020) e a descoberta pelas leituras teóricas. Com a junção de ambas, é possível observar uma série de sugestões acerca do cinema experimental. São identificadas como ferramentas para sua fruição a sensibilidade pessoal e a projeção de uma consciência crítica que tomam como corpo o filme assistido. Assim, enfraquece-se a ideia do cinema experimental como gênero filmográfico e fortalece-se sua compreensão como um modo de fazer filme e criar, para cada obra, uma linguagem própria e inerente a ela.

Palavras-Chave: cinema experimental; cinema; Bogomilos; interpretação; ressignificação; curta-metragem; gênero fílmico; Bósnia.

HATZFELD, Bruno. **EXPERIMENTAL CINEMA AS AGENRE: Thoughts on Resignification in Movies Since the Shortfilm Bogomilos**. 2021. XXX p. Monography (Graduation in Communication - Habilitação Rádio & TV) – School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Advisor: Profa. Dra. Maria Guiomar Pessôa Almeida Ramos.

ABSTRACT

The present paper has the goal to employ a personal production - the shortfilm *Bogomilos* (2020) - as a study of case to identify the tools and processes of an experimental film production. By revisiting the initial references during the montage, the movie acquired a new direction due to the capability of resignificance present in experimental images. Doing this, the present work faced two strands, conjuring the personal experience of *Bogomilos* (2020) with the theoretical literacy about films. This dual journey created some suggestions for understanding the world of experimental movies. As tools to a correct fruition of these films, the personal sensibility allies with the act to project and reflect the own conscience in a critical manner. By doing so, the spectator fulfills a new body - the movie. These tools weaken the concept of experimental as a cinematic genre and fortifies it as *modus operandi* for productions, creating a single new language for each new experimental movie.

Keywords: experimental cinema; cinema; Bogomilos; interpretation; resignification; short film; movie genre; Bosnia.

A arte não é apenas sobre alguma coisa; ela é alguma coisa. Uma obra de arte é alguma coisa *no* mundo, não apenas um texto ou um comentário *sobre* o mundo.

Susan Sontag

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Fotograma de <i>Fando y Lis</i> (1969), de Alejandro Jodorowsky.....	24
Figura 2:	Fotograma de <i>Gummo</i> (1997), de Harmony Korine.....	24
Figura 3:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	26
Figura 4:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	27
Figura 5:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	27
Figura 6:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	28
Figura 7:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	33
Figura 8:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	35
Figura 9:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	37
Figura 10:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	38
Figura 11:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	47
Figura 12:	Fotograma de <i>Bogomilos</i> (2020).....	52
Figura 13:	Fotograma de <i>Germania Anno Zero</i> (1948), de Roberto Rossellini.....	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - GLAZED LOCOMOTIVE	12
1.1 ROTEIRO	12
1.1.1 Concepção do Projeto	12
1.1.2 Referências Iniciais	17
1.1.3 A ressignificação como ponto de partida	19
1.1.4 Uma primeira significação	19
1.2. ELENCO	21
1.2.1 Seleção de Elenco	21
1.2.2 Preparação de Elenco	22
1.3. FOTOGRAFIA	23
1.4. ARTES	28
1.5. SOM	30
1.6. DIÁRIAS	32
1.6.1 Diária no Aparelho	32
1.6.2 Diária no Campus	34
1.6.3 Diária na Cinelândia	35
CAPÍTULO 2 - BOGOMILOS	39
2.1.1 A influência bósnia	39
2.1.2 Paralelos com o Brasil	44
2.2.1 O Bogomilismo como referência	46
2.2.2 O legado dos bogomilos	51
CAPÍTULO 3 - SIGNIFICAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DE FILMES EXPERIMENTAIS	55
3.1 CINEMA DOMINANTE E CINEMA EXPERIMENTAL	55
3.2 O CINEMA EXPERIMENTAL COMO AGÊNERO	59
3.3 AS FERRAMENTAS DA INTERPRETAÇÃO NO EXPERIMENTAL	65
3.3.1 A pessoalidade da sensibilidade	68
3.3.1.1 A sensibilidade impessoal	68
3.3.1.2 O espectador sensibilizado	70
3.3.2 A projeção da consciência crítica	73
3.3.2.1 Processos de Identificação	74
3.3.2.2 A autoridade da realidade	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86
FILMOGRAFIA	90

INTRODUÇÃO

Não tendo estabelecido uma indústria no Brasil em nenhum momento da história, o cinema sempre se mostrou como uma forma de produção cara, extremamente técnica e elitista. Colocar-se no papel de dirigir um filme independente em nosso país é aprender a driblar essas e outras dificuldades na busca de um objetivo visualizado ainda na pré-produção, mas que sofrerá diversas transformações antes de ser exibido em tela. Contudo, inserindo-se em contextos como o formato de curta e média-metragem e contando com uma equipe universitária, é possível obter resultados completamente satisfatórios.

Outra forma de baratear os custos da produção, ainda ligada ao modo de fazer filmes, está na escolha de um processo experimental. Aqui, não assimilo este conceito ao gênero da obra criada - a qual julgo ser uma ficção fantástica pós-apocalíptica. Esse não foi o único motivo da escolha do experimental como *modus operandi* e, se esse trabalho permite tantas reflexões acerca do cinema experimental, as causas residem em muitas outras possibilidades por ele criadas.

A produção e divulgação de cinema experimental sofrem desde que assim se definiram com múltiplos entraves. Partindo de um apelo inferior do público a menor fomentação por instituições, festivais e pessoas do meio fílmico, que escolhem operar sob a linguagem do cinema dominante.

Na história brasileira e de outros países que viram a democracia vacilar no comando da nação, o esvaziamento de formas mais críticas, subalternas e progressistas de produção artística sempre foi pauta comum. Ao passo que os poucos recursos sob esses governos destinaram-se sempre a películas com aspecto apenas de entretenimento.

O curta-metragem *Bogomilos* nasce do encontro dessa ameaça política com a necessidade de reagir com os poucos recursos disponíveis. Pré-produzido nos meses anteriores à eleição de 2018 no Brasil, viu a naturalização de discursos neoliberais, fascistas, negacionistas, racistas e preconceituosos como resposta aos problemas socioeconômicos que o país enfrentava.

Mais do que refletir acerca de um curta-metragem universitário, este presente trabalho intenta analisar todo seu processo de produção - com atenção especial para a montagem e as questões levantadas durante ela. Essa diferença é

perceptível na própria forma com que o artigo se apresenta, não sendo um relatório técnico mas, sim, uma monografia.

Todo o processo da produção de um curta-metragem experimental está registrado aqui, não objetivando definir uma fórmula ou mesmo um apontamento para discernir os elementos do filme que constroem sua crítica. As elucubrações do presente artigo destinam-se a um processo de observar como o filme se construiu - e, principalmente, se transformou - desde a pré-produção até sua finalização. Nesse sentido, há uma clara defesa do cinema experimental como potencializador para ressignificação de imagens.

Baseando-se em aprofundamentos teóricos e evitando um relato meramente subjetivo - o que traria fragilidade às afirmações -, é possível definir também a mente do espectador do cinema experimental como plataforma para ressignificação. Sua sensibilidade, sua consciência autocrítica e os processos de autoridade da realidade trabalham em conjunto para levar o espectador a uma compreensão da experiência do filme assistido.

Enxergando a impossibilidade de desconexão entre a produção e a posterior fruição da obra no processo do filme de invenção, este trabalho atua nessas duas frentes simultaneamente. Sua busca por registrar uma experiência possível dentro de um fazer cinema que foge ao lugar comum pretende criar um lastro referencial para que outros cineastas independentes e universitários possam melhor compreender esse modelo de produção cinematográfica.

CAPÍTULO 1 - GLAZED LOCOMOTIVE

1.1 ROTEIRO

1.1.1 Concepção do Projeto

Após assistir a *Sombras da Vida* (2017, David Lowery) no meio do ano de 2017, comecei a refletir sobre o que seria um filme experimental. À época, quis levar a discussão acerca dos elementos de linguagem tipicamente associados a esses filmes a um paralelismo com uma discussão de casal. Nascia a ideia para *Dois Inteiros*, enquanto ainda cursava a disciplina de Produção Audiovisual na Escola de Comunicação da UFRJ e preparava meu projeto para Direção de Audiovisual.

O trabalho final da matéria consistia em apresentar um pré-projeto pautado na obra a ser desenvolvida no semestre seguinte. A ideia em minha cabeça acerca do filme estava formada, bem como a estética que gostaria que ele tivesse. Um casal em crise assistiria a um filme e, a cada cena, um novo argumento iria se somar à discussão do enredo. Um integrante do par romântico defenderia com unhas e dentes o filme e o outro atacaria-o.

O semestre seguinte chegou e *Dois Inteiros* continuava em minha cabeça. Acreditava que conseguiria desenvolvê-lo nas primeiras duas semanas, tempo que ainda tínhamos para preparar o máximo possível a apresentação para a nova turma de Produção Audiovisual. Agora em Direção de Audiovisual, tínhamos a responsabilidade de atrair os outros estudantes para nosso projeto através de um pitching. Foi quando entrei em contato com a professora Guiomar Ramos, que nos incitava a fazer filmes com nenhum ou pouco orçamento e a diminuir ou mesmo cortar completamente os diálogos das obras a serem produzidas.

Esse choque de interesses surtiu um efeito curioso, pois, embora as pretensões da professora não fossem obrigações e ela claramente não julgaria os filmes a partir do cumprimento ou não delas, mas sim, da qualidade do resultado final, me vi, primeiro, em uma posição de desamparo. Afinal, minha proposta para *Dois Inteiros* era a de um filme verborrágico em sentido último, uma discussão que quase nunca respiraria, apenas se tornaria mais e mais intensa. Passei as férias entre os períodos lendo bastante sobre roteiro e construção de diálogos, que julgo

uma das mais belas e árduas tarefas do roteirista, mas não me sentia preparado para desenvolvê-lo de forma satisfatória, ainda mais em duas semanas.

Entendi meu atraso sentindo na pele como um filme precisa de tempo em sua pré-produção para ser pensado, ter suas bases construídas e só então poder arvorar por entre as possibilidades que ele cria. Eu tinha vigas num terreno baldio e um projeto que mal conseguia ler. Inicialmente apresentamos as ideias dentro da própria turma de Direção de Audiovisual, pois com o tamanho do corpo discente, era claro que nem todos os projetos saíam do papel, apenas os que já estavam mais preparados. Muitos colegas já procuravam projetos de seus pares para terem um grupo ao longo da disciplina, abandonando a possibilidade de desenvolverem seus próprios. Sempre triste ver um filme morrer, ainda mais em sua pré-concepção, quando ainda é sonho.

Foi quando me aproximei de Pedro Medeiros, que possuía uma interessante proposta fílmica. Sua ideia era criar uma narrativa acerca de uma menina com seus 7 anos, cega, que possuía o dom de pintar acontecimentos futuros - ou pelo menos assim pensavam seus pais. Devo dizer que, pela proximidade a meus gostos, fiquei muito tentado a abandonar meu projeto que já me impunha muitas dificuldades e investir no dele. Mas fui surpreendido quando, dias antes de apresentar o *pitching*, Pedro me revelou que estava praticamente convicto que faria o caminho inverso, engavetando sua ideia e participando do que era, à época, o *Dois Inteiros*. Desde esse momento, hoje percebo, ele tinha outras intenções, e se *Bogomilos* hoje existe, muito se deve a esse meu caro amigo que à época praticamente sabotou a produção das poucas páginas de roteiro que eu tinha em mãos.

Não lembro com precisão o quanto já havia escrito de *Dois Inteiros*, mas tenho plena certeza que eram ao mínimo 7 páginas, possivelmente até mesmo 14, o que já era considerável para torná-lo um dos projetos mais sólidos na turma - acredito que nenhum roteiro tivesse mais páginas que ele, à época. Mas o importante é que eu me sentia diante um abismo, pois pela alta quantidade de páginas que um filme recheado de diálogos alcança, esses números soavam inexpressivos.. Havia desenvolvido um primeiro ato para o curta que até hoje me agrada e guardo com carinho. Dali em diante, porém, não fazia ideia de qual rumo seguir.

Os dias passavam, a inspiração e a vontade de continuar a história não vinham e eu despendia meu tempo desenvolvendo, curiosamente, o filme que o

casal assistiria dentro do filme. A ideia de brincar com as concepções de um filme de arte era bastante capilar - atuação, cenários, duração de cenas, cor. O filme dentro de *Dois Inteiros*, ao qual o casal assistiria e discordaria entre si acerca das potencialidades, navegava entre uma grande brincadeira e uma extrema seriedade. Usaríamos membros da equipe técnica - operador de câmera, de som, pessoas da produção - para encenar os planos com o mínimo de marcialidade que um ator possui, rejeitando a familiaridade com as câmeras.

Em preto e branco, planos longos testariam a audiência do casal - um estupefato, interessado; outro apático, ansioso pelo fim. O som nasceria de improvisos realizados na pós-produção, gravadas sobre as cenas filmadas. Era, de fato, uma parcela contumaz de *Dois Inteiros*, combustível para os acontecimentos principais. Divertia-me aprofundando-a e construindo até mesmo a bíblia desse metafilme antes de desenvolver os contextos do casal.

O dia do *pitching* chegou e, por mais que estivesse diante uma profunda incerteza sobre a sequência dos fatos da narrativa, a aceitação do filme foi boa e angariou cerca de 5 ou 6 interessados numa turma que possuía por volta de 30 alunos. Conhecia apenas um desses rostos, Nara, que seguiu no projeto até o fim e participou da equipe de produção.

Na semana seguinte tínhamos a primeira reunião de equipe, juntando os alunos de Produção Audiovisual e Direção de Audiovisual. Já conversava com os membros da equipe por redes sociais e, naquele dia, Pedro entrou em contato comigo para dizer que havia desistido do seu filme. Indaguei o porquê, já que o projeto havia levantado muito interesse da outra turma. Ele me revelou que não sentia que as pessoas que se inscreveram na proposta dele estavam de fato interessadas e que preferia guardar o filme para outra oportunidade. Fiquei triste por mais um filme engavetado, mas feliz por poder contar com mais uma pessoa que partilhava de muitas referências e gostos no projeto.

Àquela altura, minha principal preocupação era que todos ficassem a par dos mínimos detalhes do projeto e do estado que ele se encontrava em questão de roteiro - praticamente pausado. Conversamos sobre as funções que cada um gostaria de desempenhar, o que não gerou discussões pois cada um almejava uma posição distinta. Perto do final da reunião, porém, Pedro levantou um questionamento que assemelhou-se a uma descarga em tudo que havíamos conversado até então. Disse que, já que contávamos com um estado avançado -

praticamente finalizado - do filme dentro do filme, que já se chamaria *Glazed Locomotive* - por que não produzi-lo em vez de *Dois Inteiros*?

O resto da equipe muda estava e muda continuou. Os olhos se voltaram para mim e eu só pensava como aquela ideia soava como dar um passo atrás. Afinal, embora a ideia para o *Glazed Locomotive* estivesse realmente aprofundada, é inegável que ela era simplista em seu desenvolvimento, até pelo tempo de tela que teria inicialmente. Duraria cerca de 3 minutos e as cenas possuíam mais um resumo do que uma escrita em si, desenvolvidas a ponto que pudessem ser improvisadas em praticamente qualquer lugar, sem muitos artefatos artísticos. O contexto da história estava criado, claro.

Trataria-se de dois irmãos andando por um mundo pós-apocalíptico e, em dado momento, encontrariam um pão e brigariam por ele, até que ele fosse parar em um lugar inatingível - como um telhado de uma casa em ruínas. Tudo se resolvia em 5 cenas, distribuídas ao longo de *Dois Inteiros*. Foi quando percebi que tinha, na minha frente, um filme de orçamento praticamente nulo, sem diálogos, pautado quase que unicamente na imagem e que aludia a obras como *Sátántangó* (1994, Béla Tarr), o qual só conhecia um trecho que assistira no YouTube e havia ficado fascinado.

Ainda possuía meu pé atrás em relação à mudança e preferi realizar uma votação. Tivemos um empate entre mudar para *Glazed Locomotive* e continuar com *Dois Inteiros*. Como havíamos decidido que o voto de minerva seria da professora, a mudança foi aprovada. Saímos da faculdade às 22h tendo dado um grande passo para trás na pré-produção do trabalho - cabia a nós pegar impulso e dar dois passos à frente, motivados pela história completamente diferente que deveríamos desenvolver.

Eu já não me sentia bem com o andamento de um roteiro com suas 10 páginas, o que dizer com um roteiro que não encheria uma? Avançamos no tempo e recuamos na construção do filme. Por dias, desesperei-me e foquei bastante em escrever. A coletivização de um filme é importante por isso - as pessoas percebem coisas distintas e até mesmo opostas a você. Percebi que realmente a escrita do *Glazed Locomotive* se dava de maneira muito mais satisfatória e natural e logo alcancei um nível bem avançado na estrutura do roteiro. Tentando ganhar tempo, mantive ao máximo a ideia original do *Glazed Locomotive* que seria exibido dentro do *Dois Inteiros*. Meu trabalho, portanto, não era mais de criar do que de expandir o

que já estava escrito. Talvez isso tenha facilitado e tirado um importante peso dessa tarefa.

Estava pesquisando por referências e, nesse momento, Victor Oliver, que viria assinar a assistência de direção e direção de som, foi muito importante. Recomendou-me filmes como *Vidas sem Destino* (1997, Harmony Korine), *Trash Humpers* (2010, Harmony Korine) e *Holy Motors* (2012, Leos Carax). Ainda, contei com a ajuda do professor Evângelo Gasos que me recomendou *Gerry* (2002, Gus Van Sant) e, pesquisando ou por indicação, já não me lembro com clareza, cheguei a *Fando e Lis* (1968, Alejandro Jodorowsky), uma das mais fortes referências que pude ter para o roteiro.

Uma das atitudes mais acertadas que tomei foi começar a marcar reuniões quase que semanais, sempre às tardes das sextas-feiras, com o professor Aurélio Aragão. Assim que ele terminava seu laboratório para o ciclo básico, reuníamos-nos em alguma sala da CPM para discutir o projeto. Esses encontros me abriram muito os olhos para o processo de escrita e conduziram importantes mudanças no roteiro, como distanciar-me da ideia de não levar o filme tão a sério. A obra já se edificava como uma alegoria, e de fato eu precisava de alguma questão que pudesse por ele ser tratada.

1.1.2 Referências Iniciais

Era o início do ano de 2018 e eu trabalhava no Ministério da Saúde, no Centro do Rio de Janeiro, como fotógrafo. Localizado próximo à Cinelândia, as ruas no entorno do prédio estavam infestadas de pichações que diziam “2070. Jesus voltará. Não somos maçons.” e “Bíblia sim. A Constituição não. Jesus volta em 2070”. Paredes, tapumes e mesmo o asfalto contavam com essas frases que, como vim a descobrir depois, eram de autoria da Igreja Pentecostal Geração Jesus Cristo. Se já não bastasse o teor das mensagens, que assumiam uma conotação muito ligada ao contexto da época - véspera de eleições presidenciais com fortalecimento da bancada evangélica, uma prefeitura carioca fortemente ligada às igrejas protestantes e uma vastidão de ataques morais e físicos às demais religiões órfãs de qualquer possibilidade de justiça ou investigação - , uma rápida pesquisa sobre o grupo alertou-me para seus reais intentos.

O líder, Tupirani da Hora Lores, havia sido preso em duas oportunidades por incitação ao crime, injúria qualificada e intolerância religiosa, nos anos de 2009 e 2017. Curiosamente, poucos dias antes da pesquisa que realizei, um agrupamento de seguidores do culto entrou em confronto físico com guardas municipais durante uma de suas incursões para pichar a cidade. Comecei a refletir sobre a imposição e crença da religião como única forma de salvar a alma.

Mas salvar do quê, afinal? O método utilizado pelo grupo, por exemplo - mas não só por ele -, consistia em cometer crimes e posicionar-se violentamente contra a crença de outros. Ao atribuir a si a posse da verdade, tudo isso, apesar de ir contra a lei dos homens, não contraria a lei do seu Deus. Pululavam casos de terreiros e centros de religiões de matriz africanas sendo incendiados ou atacados por seguidores de outras religiões. Sempre há uma promessa de purificação procedente. Sujo-me agora, salvo-me depois; em outra vida, no além.

A distopia que eu começava a criar para as telas pautaria-se, então, em dois personagens que partiriam do mesmo contexto prévio e, em contato com as mesmas influências, reagiriam de maneira diferente a elas. Ainda que sem leituras prévias de caráter religioso, inspirava-me também no episódio bíblico de Caim e Abel e na máxima “Só existe um jeito de adorar a Deus. E tem que ser do jeito Dele”. Embora as cenas surgissem-me à cabeça de forma quase que mecânica, sem muito significação inicial aparente, sentia que elas estavam no lugar certo. A intuição guiou

muito a construção do filme, sem muitas amarras a concepções clássicas de roteiro ou narratividade, embora não acredite, hoje, que o filme escape muito delas.

É importante dizer que, embora o trajeto do filme fosse bastante claro para mim e para a equipe - ocorrendo poucas ressalvas sobre os rumos que a história tomava -, a forma com a qual ele se encerraria logo tomou o posto de maior questão da produção. Quando me aproximei de Aurélio com essa dúvida, com a história já bastante desenvolvida, ele me alertou que o filme - que já se dividia tripartite em NATUREZA/CASA/RUA - possuía potencial para ocorrer em somente um desses cenários. Os dois primeiros atos estavam bem prospectados e organizados, mas o filme ainda incluía um terceiro personagem chave para seu fechamento.

O primeiro tratamento de *Glazed Locomotive* começava com cartelas em bósnio. Primeiramente, estaria escrito “*Ne govorim bosanski*” (“Eu não falo bósnio”, mas traduzido como “Filmado em território bósnio”). Em seguida, ainda em cartelas da língua balcânica, o título do filme; uma pseudo autoria de um diretor bósnio e, por último, um poema que tinha como função fornecer um certo pano de fundo para a história. Findas as cartelas, veríamos Katsi, o personagem masculino, e Kalebi, a personagem feminina, de pé numa estação de trem vazia.

Em seguida, veríamos closes de seus rostos rapidamente sobrepujados por cartelas com seus nomes. O objetivo dessa movimentação no primeiro ato era de distanciar a produção espacial e temporalmente do Brasil. Com pouco orçamento, dificilmente teríamos a possibilidade de fazer isso através dos cenários e da arte e esse gatilho inicial na montagem já traria um grande efeito nesse sentido.

A busca pela distância geográfica e sazonal se deu pois, embora fosse clara a inspiração brasileira para as analogias e críticas que o filme trabalha para levantar, jamais tive interesse em limitá-la pela nacionalidade de seu combustível. Sendo a Bósnia-Herzegovina um país que sempre sofreu com perseguições religiosas e conflitos armados, ainda que tão distante do Brasil no mapa e na cultura, o vasto desconhecimento de sua história por parte de nossa população permitiria um ótimo paralelo.

Assim, qualquer imprecisão levantada, intencionalmente ou não, poderia facilmente ser lida como uma verdade. Dois povos plurais, tormentas parecidas, tão distantes um do outro - estando a Bósnia mais diretamente afetada ao longo da sua história pela cultura e religião tanto do ocidente quanto do oriente.

1.1.3 A resignificação como ponto de partida

O cenário pós-apocalíptico, além de reforçar a tese do distanciamento, trabalharia de forma mais direta na significação do filme em si. Além de indicar o fim da civilização - embora não explicitasse o motivo, mas constatasse uma guerra mundial com poderosas bombas no poema de abertura -, o pós-apocalipse tem essa fácil leitura de mundo vazio, sem esperanças, onde as mais ínfimas ações e objetos recebem todo um novo valor. O que trouxe bastante de *Fando e Lis* (1968, Alejandro Jodorowsky) e *O Livro de Eli* (2010, irmãos Hughes) foi a resignificação dos objetos, mas em nível mais extremo.

O objetivo de *Glazed Locomotive* sempre foi de mostrar que os poucos sobreviventes da aniquilação bélica sobre a Terra teriam tido de pouco a nenhum contato com as ruínas que a ela sobreviveram. Nossos protagonistas estariam gerações à frente dos sobreviventes e não possuiriam manifestação de idioma ou compreensão do uso de objetos que hoje tratamos como básicos - xícaras, peças de roupa, aparelhos eletrônicos. O mundo sofrera uma verdadeira reinicialização, mas, em vez de cavernas, os humanos agora emergem dos escombros.

Nesse sentido, a resignificação, a inocência perante os objetos sempre norteou a experimentação no projeto. As cenas escritas eram pouco descritivas pois desde o início buscava dar espaço para que os atores criassem em cima delas. Minha mentalidade ao escrevê-las era pontuar o início e o fim das cenas - talvez um ou outro ponto-chave no meio - mas não pensava em me ater completamente ao papel. Eu tinha minhas referências de pós-apocalipse e de improvisação, mas a busca por atores já pautava-se em encontrar quem trouxesse uma vasta bagagem nesse segundo campo.

1.1.4 Uma primeira significação

Ao final de abril de 2018, iniciamos as chamadas para o teste de elenco. Com um número maior de referências para o aspecto da improvisação que gostaria de extrair dos personagens e o perfil imagético dos três já definidos, ainda que o roteiro não estivesse completamente finalizado, era importante definirmos os atores que nos auxiliariam nesse processo de criação. Enquanto Katsi e Kalebi tinham a maioria

de suas cenas descritas, sobrava ainda um papel obscuro ao longo da obra - o do Doutrinador. Sua função era ser o responsável pelas mensagens quase que subliminares recebidas por Katsi ao longo de sua estada na casa onde encontram o pão.

No terceiro e último ato, o ditador de normas sociais iria se sobressair entre os populares alienados, como figura política governante, e atacaria Kalebi. Ainda não havia certeza sobre o desfecho porque essa ação, muito demarcada, gerava debates infundáveis entre a equipe. De linchamento em praça pública a número de dança, várias foram as tratativas pensadas de como finalizar o filme.

Ao dia 26/04/2018, em reunião, estabelecemos a seguinte narrativa para o filme:

Buscaremos criticar o fanatismo religioso contemporâneo e a sua partilha como salvação, uma doutrinação muitas vezes desrespeitosa, um bem que traz benefícios em troca de sacrifícios muito maiores. Um fascismo que, assim como as bombas, destroem culturas anteriores e age ditatorialmente sobre corpos e mentes.

Estabeleceu-se que a história passa em um cenário “pós-apocalíptico” no ano de 2070 após a guerra. A Terra está com a população reduzida devido às guerras mundiais e os inúmeros bombardeios com bombas de nêutrons, capazes de destruir apenas seres vivos mas manterem as estruturas de pé.

As poucas pessoas que sobreviveram aos bombardeios foram indivíduos com problemas cognitivos. Eles se espalharam pelo mundo, “recolonizando-o” e interpretando-o cada um a sua própria maneira. Seus descendentes não entraram em contato com registros, sociedades ou culturas. Assim nos deparamos com Katsi e Kalebi, irmãos que exploram o mundo a sua própria maneira, buscando um significado para tudo que encontram, após desistirem de esperar por um trem que nunca chega para levá-los a um lugar que eles não sabem qual é.

A construção da linguagem dos protagonistas, apesar de completamente destoante de nossa cultura, não deixará de ser humana. Apesar da ausência de diálogo entre eles, haverá a emissão de barulhos e gemidos intencionais. Quando Katsi se vê triste, sua irmã Kalebi promove uma dança e tudo parece estar bem.

Ao chegar na cidade, a personagem Kalebi se depara com um ambiente intenso embora repleto de pessoas apáticas. Ela vê uma estufa cheia de pães numa padaria e seus clientes comendo, entrando em crise pois ela os considera como amuletos. Essa ação desesperada chama a atenção do Doutrinador, que logo a leva para praça pública para ser domesticada, convertida, exorcizada e comer o pão que carrega como amuleto. Ela reage, resiste através da dança, seu corpo se recusa a obedecer ao Doutrinador. A dança-resistência contagia os transeuntes e o filme se encerra. (Trecho retirado de Ata de Reunião inscrita em caderno próprio)

1.2. ELENCO

1.2.1 Seleção de Elenco

Mais uma vez a ajuda de Aurélio foi fundamental; o professor me colocou em contato com Cristina Moura e Renato Linhares, diretora e ator da peça *Nu, de Botas* baseada na obra literária de contos de Antônio Prata. A peça buscava encenar as histórias da infância do autor utilizando atores adultos que, portanto, deveriam apresentar uma atuação que ressignificasse corpos e movimentos infantis.

Apesar de não ser exatamente o que eu buscava - não tratava meus protagonistas como seres infantis ou animalescos, outros clichês que poderiam facilmente invadir as referências - foi importante criar mais um diálogo sobre a ressignificação das ações e interpretações humanas. Por email, Renato me indicou *Os Idiotas* (1998, Lars Von Trier), *Dente Canino* (2009, Yorgos Lanthimos) e a peça teatral *Out Of Context - For Pina* da companhia belga *C de La B'*.

A capacidade de improvisação era fator chave na escolha dos atores. Precisávamos reduzir a mentalidade dos corpos em cena à concepção criada para Katsi e Kalebi. Esses dois seres que seriam conhecidos através das telas eram frutos de gerações e gerações de um pós-apocalipse que reduziu as estruturas humanas a pó. Com elas, levou também toda sorte de cultura e capacidade de organização em civilização. Era um retorno à primitividade, uma espécie de *reset* na humanidade. Mas seria essencial entender que, se os primeiros humanos lidaram com paus e pedras, agora essa segunda leva lidaria com canecas e câmeras analógicas.

Como transformar, então, a percepção humana sobre objetos tão familiares? Quais seriam as atitudes iniciais ante esses itens? É bastante trabalhoso o exercício de imaginar esse primeiro contato. Até porque, mesmo que estejamos face a face com algo desconhecido, usamos nosso conhecimento prévio numa tentativa de categorizar o objeto. Ainda que desconheça a aparência de uma placa-mãe de computador, será natural ao humano contemporâneo encará-la como peça de algum produto eletrônico.

Fugir da infantilidade e do animalesco norteava essa busca incessante pela ressignificação. Pois, ainda que cada encontro com um novo objeto causasse um choque, esse hábito de chocar-se seria rotineiro para Katsi e Kalebi. Tratava-se de naturalizar o sentimento do procedimento da descoberta. Ele despertaria, sim,

¹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=8hqeCwSeuhs&ab_channel=qpoznanTV

alguma emoção: alegria, confusão, indiferença, dor. Mas essa montanha-russa de sensações não deveria ser suficiente para conflitos maiores ou mudanças de atitudes dos personagens.

A preparação de elenco ficou a cargo de Matheus Murucci, com vasta experiência na área e trabalhos tanto no teatro quanto no cinema. Ele entendeu completamente a proposta e soube conduzir o processo de seleção e preparo do elenco sem quaisquer problemas. De nossas conversas nasceu a proposta para o teste que selecionaria os atores: criamos um ambiente repleto de utensílios e deixamos os atores, um por um, livres para ressignificá-los.

Foi interessante observar as variações encontradas em cada teste. Cornetas, espelhos, comidas, cordas, cadernos, barbeadores, tudo ganhava um uso único para cada ator ou atriz. Muitos pecaram em atarem-se por demasiado tempo a um item ou outro, ou mesmo demonstrar uma efusão de sentimentos de medo, repulsa ou alegria que iam contra o princípio de naturalizar a surpresa das rotineiras descobertas das personagens.

Demonstrando familiaridade não com os objetos em si, mas com o aspecto de descoberta, selecionamos Maria Vitória Gouveia (Kalebi) e Rodrigo Queiroz (Katsi), que felizmente possuíam disponibilidade para seguir no projeto. Àquele dia apenas uma pessoa fez o teste para o Doutrinador e - já na sala de avaliação - não sentimos a sinergia desse personagem com o resto do filme. Por enquanto, o papel ficaria vago. Filmaríamos o primeiro e segundo ato, os quais não precisávamos da presença desse personagem, enquanto abriríamos outra chamada para encontrá-lo.

1.2.2 Preparação de Elenco

Não fizemos ensaios. Nossas conversas por redes sociais pautaram-se pela troca e envio de referências e resolução de dúvidas. Um dia antes da primeira filmagem, no Aaparelho - casa de *shows* no Centro do Rio de Janeiro-, enquanto a equipe técnica fazia a arte do local e decupava os planos que filmaríamos no dia seguinte, Matheus Murucci preparava os atores com exercícios para soltar o corpo. Passávamos mentalmente e com um pouco de encenação o que seria filmado no dia seguinte.

Os atores pediam para ensaiar as cenas, testarem possibilidades de improviso - queriam saber de antemão o que funcionaria ou não. Preferi que

sentássemos e conversássemos mais sobre as referências, o projeto e os personagens em si. Foi uma forma de alinhar o campo teórico do qual partiríamos em comum; não queria que a revelação se desse nos corpos até o momento em que a câmera começasse a filmar. Era necessário uma crueza entre eles e que essa relação fosse explorada e consolidada - ou não - nas cenas.

Como diretor, recebi comentários dos atores durante alguns momentos pedindo indicações do que fazer. As cenas possuíam alguma direção, mas a liberdade sempre era maior. Coube a mim apenas demonstrar como confiava nas atuações que ocorreriam, pois estávamos todos alinhados na visão do projeto. O que facilitou também esse processo foram os poucos cortes - as cenas longas garantem a continuidade da ação e uma menor interrupção sobre os improvisos. Dentre todas as experimentações do filme, acredito que a atuação tenha sido a mais bem sucedida.

1.3. FOTOGRAFIA

De forma prévia à concepção do projeto, a fotografia já possuía uma escolha de direção. Luiza Grün, com quem já havia trabalhado anteriormente, surgiu como nome óbvio - ela fora a responsável por me indicar *Sombras da Vida* (2017, David Lowery). Da obra, já buscava apreender o ritmo da montagem, muito pautado nos longos planos estáticos, por vezes focados em apenas um personagem. A captura do fantasma que observa o seu redor sem qualquer expressividade seria paralelo útil para criar o efeito de nulidade em nossos personagens - uma espécie de naturalização da curiosidade, da descoberta, a ponto dessa existir sem chocá-los.

A utilização de planos abertos, inicialmente, se daria por preferência pessoal. Contudo, ela tornou-se extremamente necessária por dois fatores cruciais do filme. O primeiro estava intimamente ligado à ambientação. Embora sem uma capacidade de produção que pudesse transportar tão facilmente o espectador para fora do espaço Brasil contemporâneo, existia uma necessidade de compor os planos com vazios e objetos da arte. Nesse sentido, *Fando e Lis* (1968, Alejandro Jodorowsky) e *Vidas sem Destino* (1997, Harmony Korine) foram os bastiões necessários para entendermos onde buscávamos chegar.



Figura 1: Fotograma de *Fando y Lis* (1969), de Alejandro Jodorowsky



Figura 2: Fotograma de *Gummo* (1997), de Harmony Korine

A alta taxa de improvisação nas cenas foi o segundo determinante para os planos abertos. Com câmera fixa ou não, a habitação dos cenários feita pelos atores era altamente incentivada em sua totalidade. Assim, filmar o máximo dos cômodos e

paisagens para que eles pudessem desenvolver seus corpos em tela sem maiores limitações, estando focados na improvisação, era essencial.

Nossa escolha de lentes, contudo, afetava duramente outra dificuldade antecipada: a iluminação. O conjunto ótico contava com uma *Canon 50mm 1.8*, uma *Canon 10-18mm 4.5* e uma *Canon 18-135mm 3.5*. Com exceção da primeira lente, todas apresentam uma abertura de diafragma muito pequena, impossibilitando ganhos na captação da luz, principalmente quando aliadas à *Canon T5i*, modelo DSLR que datava de 2013 e já era superado por muitos outros equipamentos do mercado.

Produzido com equipamentos pessoais da equipe, *Bogomilos* via, cada vez mais perto das suas datas de filmagem, a impossibilidade de conseguirmos empréstimo de material na faculdade. A pouca disponibilidade, alta demanda e a greve causada pela falta de combustível eram catalisadores dessa situação. Assim, em nossa visita técnica à locação do Aparelho, onde seriam filmadas as cenas internas relativas à casa, aproveitamos para construir um equipamento de iluminação.

Composto por uma caixa de papelão, três lâmpadas e bocais, papel alumínio e a fiação necessária, estava pronto nosso *softbox* improvisado. Ele foi utilizado como única fonte de luz artificial em todo o projeto, inclusive nas cenas noturnas externas - razão para elas resultarem em arquivos um tanto escuros demais. Não só pela intensidade incomparável a um equipamento profissional, mas pela sua baixa mobilidade e dependência de tomadas.

Portanto, quando filmamos no *campus* da Praia Vermelha, necessitamos emendar uma série de extensões e filtros de linha para conectar o *softbox* artesanal a uma tomada que distava cerca de dez metros do local onde filmamos. A maioria das cenas, contudo, não puderam contar com esse auxílio luminoso.

Embora já previamente escolhida, a opção de exibirmos a narrativa final em preto e branco ganhou força após as filmagens. Seu objetivo inicial era também não localizar o filme em qualquer espaço-tempo; a obra poderia ocorrer posterior a um evento apocalíptico futuro ou distopicamente em nosso passado. Essa é mais uma escolha que terá que delega-se ao espectador. Com as cenas parcamente iluminadas, o preto e branco ganhou força como recurso tecnológico para uma melhor visibilidade do que é projetado.

A falta de saturação valoriza os objetos e texturas retirando a camada informacional da cor. Em alguns momentos, a cor poderia ter algum uso para destaque, como no close do pôster com o cachorro, onde um grande x vermelho posiciona-se sobre o rosto de seu dono (fig. 3). Mas essas raras ocasiões não foram suficiente para sustar sua presença no filme. Não havia, ainda, qualquer estudo para uma paleta de cor pela arte - não por incapacidade, mas por opção. Um filme que nasce com intenções de ser preto e branco dificilmente pode fazer a transição sem um grande acréscimo de tempo em sua pré-produção, o que não dispunhamos.



Figura 3: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

Não apenas as poucas diárias que tivemos eram improvisadas. Em geral, sentia que elas seriam insuficientes para realizar o filme. Meses antes de sua pré-produção, enquanto o projeto ainda pretendia apenas ser um trecho metalinguístico dentro de *Dois Inteiros*, criei o hábito de filmar *takes* em casa ou na rua que imaginava um possível uso posterior.

Esse exercício de imaginação foi bastante proveitoso; assemelhava-se a uma produção de arquivos descompromissados, porém com qualidade técnica suficiente, que seriam trabalhados numa ótica de *found footage* apenas alguns meses depois. A câmera escolhida para fixar esses momentos foi a mesma utilizada nas filmagens com os atores, especialmente pela facilidade de acesso por pessoalmente deter um exemplar. Nesse sistema de captação, diversos planos que tornaram-se essenciais

ao filme foram feitos. Vi a necessidade de retornar a ele após as diárias terem se encerrado, criando registros em viagens que deram contornos finais à história.



Figura 4: Fotograma de *Bogomilos* (2020)



Figura 5: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

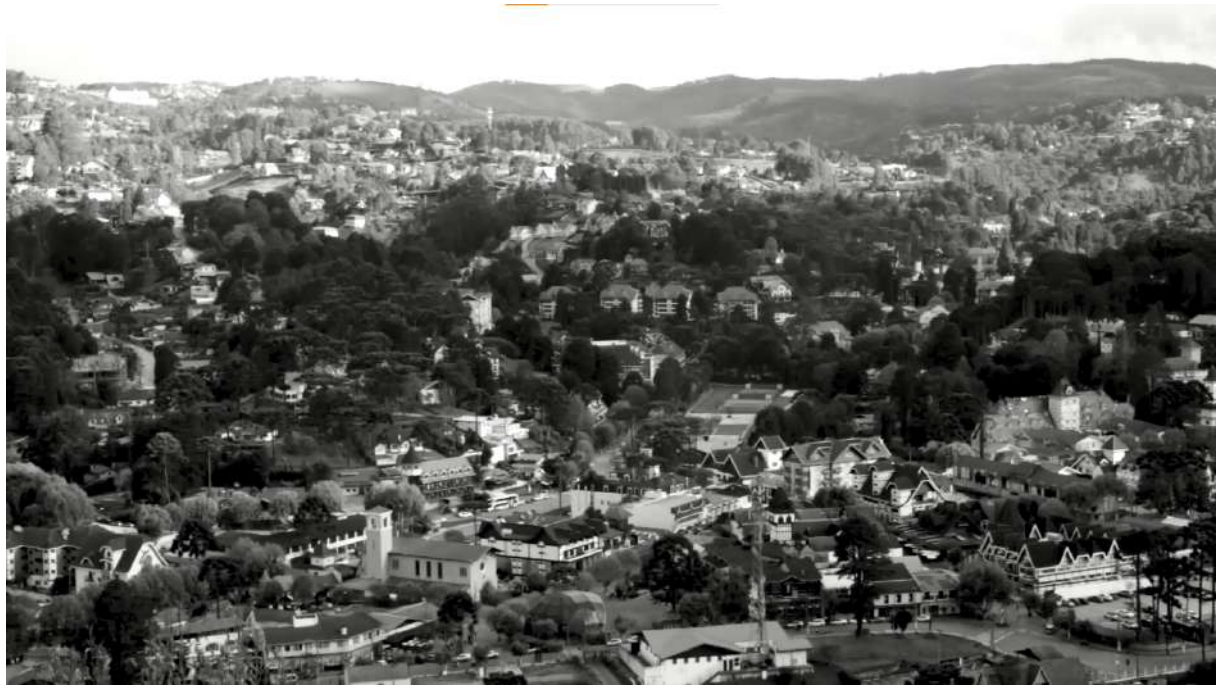


Figura 6: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

1.4. ARTES

A busca por localizações para o filme foi guiada pela facilidade financeira, o aspecto de ruínas (para as cenas internas) ou de paisagem vazia (para as externas). Para aliar esses dois princípios, necessitávamos contar com lugares praticamente prontos para filmar. Sem orçamento ou transporte por carro, seria difícil locomover não só equipe e equipamento, mas também objetos cenográficos.

Um dos maiores desejos iniciais era filmar em linha férrea. Não só a cidade do Rio de Janeiro, como o estado homônimo, contam com diversos trechos de malha abandonados e inoperantes. Cogitamos filmar na Estação Leopoldina, mas a periculosidade e burocracia nos frearam. As limitações técnicas e financeiras também nos impediram de seguir esse anseio, pois nossa alternativa seria buscar entre os municípios de Japeri e Miguel Pereira trechos que pudessem servir como cenário.

O primeiro ato, situado na natureza, viu-se refém de cenários vazios. A incursão por árvores e algumas ruínas foi toda realizada no *campus* da Praia Vermelha da UFRJ, à noite. Não há cenas de dia com os dois personagens nesse ato pela alta presença de alunos e frequentadores que a universidade teria nesses horários.

Por indicação de Victor Oliver, tomamos ciência de um casarão localizado na Praça Tiradentes, região central do Rio de Janeiro. Servindo como casa de *shows*, o Aaparelho poderia ser confundido não só com um estabelecimento de música como com qualquer outra coisa. Visitamos o lugar e, ali, o filme tomou um corpo único. Havia uma larga disponibilidade de espaço e objetos diversos - instrumentos musicais, malas, lata de filme, roupas, itens de cozinha etc. -, a maioria com aspecto de antigo e de que não era utilizada há décadas. Mas o que melhor contribuiria com a arte do filme era, sem dúvida, a decoração das paredes.

Enquanto a escada de acesso à casa possuía uma gama de desenhos de animais fluorescentes laureando seu percurso feito totalmente no breu, a sala da própria era revestida com pôsteres de bandas do cenário underground do mundo inteiro. Os pôsteres nunca estiveram no roteiro inicial - em verdade, em qualquer tratamento -, mas sua adição ao filme viria a ser tão bem feita que tornaram-se indissociáveis. Já nesta visita, houve a percepção que as ilustrações em muito se assemelhavam ou a situações das cenas do filme ou a sentimentos por elas buscados.

Durante as filmagens no Aaparelho, incorporamos mais alguns poucos objetos cenográficos levados pela equipe. Entre eles, uma bíblia e um símbolo que posteriormente seria associado ao personagem do Doutrinador - uma cruz formada por quatro pistolas. Presente de forma praticamente subliminar, por conta dos planos abertos não focados nela, é quase imperceptível no resultado final.

O local serviria ainda como fonte para outra importante seção do departamento de arte. O figurino seria fixo em grande parte do filme Enquanto Maria Vitória usaria uma bata branca que levaria no dia das filmagens, Rodrigo ainda não tinha uma roupa para seu personagem Katsi. Levei uma camisa preta alongada, mas ela não serviu no ator. Com sorte, naquele dia ocorria um brechó numa outra casa de *shows* logo em frente ao Aaparelho, no mesmo andar do prédio. Lá, encontramos um vestido dourado reto tão imenso quanto o corpo de Rodrigo. Por apenas R\$15,00, resolvemos o problema. Pelo menos, até o dia seguinte, que marcaria o início das filmagens.

Ao chegar ao local, constatamos que a bata branca de Maria Vitória não servia mais em seu corpo. A única alternativa teve de ser utilizada - a camisa preta que antes estava direcionada a Rodrigo. Cobrimos uma tatuagem que a atriz possuía na perna com uma flanela amarela. Sua roupa só mudou quando a

personagem mudou-se, ao fim da narrativa, para a cidade, adotando uma blusa branca e uma calça jeans, reforçando sua entrega aos costumes civilizatórios.



Figura 6: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

Katsi, por vez, utilizava uma meia como luva, a qual ele remove na hora de comer. Esta teve um efeito interessante: em uma tomada no primeiro ato, seu braço coberto funde-se ao preto da paisagem (figura 6), oferecendo um truque ótico não intencional. Suas vestes mudam para uma calça jeans, do próprio ator, e uma camisa e um chapéu de caubói encontrados entre os objetos do *set*. Mais uma vez, o local-personagem serviu como fonte extensiva para o filme, retratando as influências que Katsi sofria para adotar uma cultura civilizada, percebida pelos filmes de faroeste que assistia.

1.5. SOM

Embora com a possibilidade de contarmos com equipamentos de captação de som em *set*, foi feita a opção de que toda trilha seria criada na pós. Essa era uma ideia proveniente de quando *Glazed Locomotive* ainda era reduzido a trechos de *Dois Inteiros*, visando a facilidade de produção que esperávamos incutir nos planos

do metafilme. Sem a preocupação com as camadas da cor e do som, ganharíamos velocidade no *set*.

Agora que o filme se maturava como um projeto que iria com suas próprias pernas para as telas, buscamos ampliar as capacidades experimentais da obra. Sem as amarras do som diegético *in loco*, ficávamos livres para criar os ruídos e harmonias que quiséssemos na pós-produção.

Esse som descolado também serviria como uma referência ao início mudo do cinema - com a ausência de diálogos, a trilha ganhava uma corporificação única, sendo estímulo auditivo para reforçar as intenções imagéticas. Em nosso projeto, contudo, a trilha buscava uma independência da imagem em muitos pontos; em outros, iria de embate ao material sensível aos olhos.

Em conversas com Victor Oliver, diretor de som, dividimos cada ato do filme em dois. Eles seriam tematizados cada um por uma sonoridade distinta, criada principalmente pela escolha diferente de instrumentos musicais, que entrariam todos em conjunção no momento final. Violino, piano, handpan, pratos, tambores e flautas seriam os protagonistas dessa camada.

A escolha inicial de desfecho, a dança de Kalebi em meio aos populares, foi tema recorrente de debates nas reuniões. Como ela se daria de forma improvisada, parecia necessário contar com um estímulo sonoro que incitasse a multidão a dançar. Victor sugeriu a execução de “Lindo Lago do Amor”, de Gonzaguinha, em uma caixa de som, durante essa atividade. Essa cena, contudo, jamais chegou a ser filmada.

Das ideias discutidas na pré-produção relacionadas ao áudio, a que mais se fez presente no projeto final foi a inclusão de sons semelhantes aos objetos percebidos em cena, buscando uma alteridade na sensação sobre eles. Assim, uma porta de madeira soaria como uma pesada porta de cofre metálico, por exemplo. Essa experimentação, mais autoral, não se viu acompanhada de uma trilha sonora produzida da mesma forma.

Com o avanço do projeto e a constante busca por referências, iniciei contato com alguns *sites* de músicas que não necessitavam de pagamento de direitos autorais para uso, desde que referenciadas corretamente nos créditos. Após muitas escutas, entrei em contato com alguns compositores que aceitaram a presença de suas trilhas no projeto.

Em especial, fizeram-se presente composições do artista russo Kosta T, que se denomina como um violinista experimental. Suas melodias brutais, não-harmônicas, ruidosas e, em certos momentos, irritantes, casaram perfeitamente com os objetivos que criamos para a camada audível - removendo a necessidade de criarmos a trilha por conta própria.

1.6. DIÁRIAS

1.6.1 Diária no Aparelho

Nossa primeira diária, apesar de ter sido a mais longa e que gerou maior quantidade de tomadas, ocorreu com diversos obstáculos. Não havíamos comprado pão anteriormente e achar uma padaria aberta no Centro da cidade no domingo se mostrou uma das tarefas mais difíceis daquele dia. Caminhei com Victor até encontrar um bar que vendia a iguaria. Compramos também sardinhas, um bolo seco provavelmente vencido e ovos empanados para formar os pratos da cena da janta.

Mesmo resolvendo a maioria das cenas em apenas um plano e necessitando de poucas tomadas para obter um resultado satisfatório, a quantidade de planos a serem feitos - em diferentes lugares - levou a diária a durar mais de 12 horas. Encerramos a desprodução perto de meia noite, tendo chegado ao set antes de 10h da manhã. Filmamos algumas cenas num restaurante abandonado no prédio: o rato morto, o balcão empoeirado, o contra-plongée dos atores olhando para o chão. O acesso a essa parte do edifício se dava por uma janela sobre um telhado.



Figura 7: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

Essas pertenciam ao primeiro ato, sendo lidas como as cenas nas ruínas. Não havíamos nos preparado para filmar essas tomadas naquele dia - o que explica a falta de iluminação nelas - mas, não tivéssemos feito, provavelmente ficaríamos sem opção e esse trecho do roteiro não seria filmado. Como não havia luz elétrica disponível na parte abandonada, não conseguimos levar nossa única fonte de luz artificial; tampouco nossas extensões chegavam até lá.

Isso porque havia a chance de filmarmos diante um imenso globo representando a Terra caída, num saguão abandonado, no Museu de Ciências da Terra da UFRJ. Jaques estagiava lá e, inicialmente, conseguira permissão para as filmagens. Poucos dias antes, porém, ela foi suspensa. Era nosso local ideal inicial para filmar essas cenas de ruínas.

Agora que possuíamos o ato 2 inteiramente filmado, caminhávamos para encontrar um local para o ato 1. Este era mais fácil em sua concepção, pois abandonamos a ideia de filmar trilhos e focamos em campos abertos. Durante uma aula de Direção Audiovisual em que mostrávamos o resultado do que filmamos dentro do Aparelho, soube que outro aluno filmaria durante a próxima semana no campus da Praia Vermelha da UFRJ, de madrugada. Com a faculdade fechada, vazia e vigiada por seguranças, imaginei que seria proveitoso filmarmos no “campinho”, área verde do *campus*.

1.6.2 Diária no Campus

Chegamos ao set por volta de 21h00, tendo a faculdade horário previsto para fechar às 22h00. Esse dia não teve muitos imprevistos, fora a janta dos atores - que conseguimos comprar a tempo - e a iluminação. As luzes do campinho foram completamente desligadas com o fechamento da faculdade, relegando a vasta área verde a um imenso breu. Tentamos chegar até o museu onde estaria o globo gigante caído, mas não havia passagem. Mesmo assim, aproveitamos as ruínas das obras para filmar cenas como a dança das silhuetas de Katsi e Kalebi e os dois dormindo. Já na área verde, tivemos que conectar o nosso softbox artesanal a uma coletânea de extensões que, juntas, deviam ter mais de dez metros de fio. Mesmo assim, era pouco para iluminar em áreas diferentes, visto que só encontramos uma tomada funcional. Todas as tomadas do primeiro ato, noturnas, foram feitas nesse dia. Ainda, houve a filmagem da cena em que Kalebi está sozinha, sentada sobre um muro com um grafite de uma menina, logo após seu delírio, que veio a participar do terceiro ato.

Não houve um estudo da locação e, olhando por um lado mais tradicional de produção, foi uma diária bastante arriscada. Mesmo tendo um roteiro em mãos, com algumas poucas cenas que preencheriam esse ato, desconhecíamos a possibilidade de realizar estas. Experimentamos completamente ao roteirizar in loco o início do filme - a dança das silhuetas, a subida de Katsi na árvore, o choro de Kalebi no muro, o encontro com os morcegos. Vale destacar que muitas dessas ideias partiam dos próprios atores, já tão familiarizados com seus personagens que muitas vezes apenas iniciavam uma cena improvisada antes mesmo que posicionássemos a câmera.



Figura 8: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

Não estava em questão produzir imagens em excesso e, na pós-produção, escolher as melhores - todas as cenas filmadas naquele dia estão presentes no filme. Cerca de 3 planos obedecem ao roteiro que tínhamos em mãos. E, mesmo assim, o resultado dessa diária foi o mais proveitoso de todos. Em menos de 4 horas, estávamos deixando o set.

É inegável que a química que os atores construíram durante a diária anterior e nos momentos fora da câmera, discutindo o projeto, foi de suma importância para esse aproveitamento majestoso das filmagens. Tivéssemos mais diárias com ambos, esse entendimento dos personagens estaria ainda mais evidente em tela. No entanto, esta foi a última em que era necessária a presença dos dois.

1.6.3 Diária na Cinelândia

Os meses que se seguiram entre a segunda diária, na UFRJ, e a última, na Cinelândia, não foram vazios. Houve uma primeira finalização do filme para ser apresentado à classe de Direção de Audiovisual. O corte contava com cerca de quinze minutos e se encerrava no segundo ato da obra, com a morte de Katsi. Narrativamente, havia uma sensação de final. Mas, sabendo melhor do que ninguém

as proporções que o filme inicialmente detinha, não me contentava com esse desfecho.

Continuei produzindo, de forma avulsa, algumas imagens de animais ou paisagens que seriam postas no filme. Elas não eram roteirizadas ou preparadas. Caso algo que me despertasse a atenção surgisse, eu iniciava o processo de registro com minha câmera e logo levava o arquivo para a ilha de edição. Dentre esses momentos, o mais frutuoso foi uma viagem que realizei para cidade de Campos do Jordão, em São Paulo, onde realizei diversas tomadas de natureza que invadiram os três atos do filme.

Esses *takes* quase despretensiosos, contudo, não seriam suficientes para trazer o final almejado para a película. Com a entrega do corte para avaliação na matéria e a aprovação de todos os estudantes, houve um certo desengajamento da equipe em finalizar o filme.

Esse, claro, ocorreu por diversas questões - alguns mudaram-se ou passaram férias fora da cidade, outros focavam exclusivamente em seu trabalho ou estágio e, em última instância, não tínhamos ainda uma ideia muito prática para encerrar a narrativa. Ela lutava não só para viver, como para sobreviver.

A proximidade das eleições e o avanço desenfreado de políticas conservadoras, grupos religiosos e o flerte nacional com o militarismo e o fascismo indicavam que o cenário futuro era bastante desmotivador. Era impossível terminar o filme com uma dança. Foi nesse contexto que pensei a entrega de Kalebi ao sistema criticado como única forma de sobrevivência. Embora um final pessimista, era difícil imaginar qualquer destino vitorioso. A transformação do trem antigo no moderno VLT causa a confusão em tela necessária para dizer: assim no presente como no passado.

Kalebi não podia com o Doutrinador pois ele não era uma figura, um mero homem, capaz de ser derrubado por outro humano, mas sim, uma ideologia, um conjunto de ações ferrenhas, e, acima de tudo, uma escolha daqueles que ela não via como pares mas passariam a ser seus únicos contatos agora que fora expulsa remotamente de seu ambiente. Como o filme, Kalebi teria de se contentar em sobreviver.

Não mudamos o local do final; mantivemos a Cinelândia, escolhida desde o início. A ação, contudo, seria muito mais simples e individual. Kalebi, que antes se via abraçada por uma natureza quase invisível - assim como Katsi -, agora era

abandonada por uma multidão visível. Removemos a presença do Doutrinador, pois sua força se encontrava na repressão social, não num corpo físico. Necessitávamos apenas que Maria Vitória estivesse no set, expondo uma Kalebi com trajés casuais contemporâneos.

Começamos pelas tomadas no banco da praça. Era fim de tarde e o sol se punha rapidamente. Por sorte, nosso conjunto óptico conseguiu registrar muito bem a luz. Em seguida, realizamos as cenas do VLT, as mais importantes, já sob uma luz noturna. Assim que terminamos o último *take*, um segurança do sistema pediu que nos retirássemos.



Figura 9: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

Aproveitamos a pouca luz restante para improvisar mais alguns planos, como as interações com as estátuas. Isolada e dormindo no chão, a atriz loira de olhos verdes chamou a atenção de uma transeunte que se dispôs a ajudar. Quando percebeu a equipe de filmagem, enraiveceu-se e saiu a passos rápidos do local.

Acredito que poderíamos ter aproveitado a locação para mais planos. Assim como Rodrigo, que havia se mudado para a Bahia poucos meses antes, Maria Vitória também estava de saída do Rio de Janeiro, com destino à Europa. Estavam encerradas todas as filmagens do que viria a ser *Bogomilos*. Mas antes de receber

essa alcunha, a obra passou por um longo período de pós-produção e ressignificação.



Figura 10: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

CAPÍTULO 2 - BOGOMILOS

2.1.1 A influência bósnia

Da questão social a ser tratada, sempre existiu uma ligação com a situação histórica e recente da Bósnia e Herzegovina. A federação europeia ganhou os holofotes da mídia nos anos 1990 conforme a desintegração da Iugoslávia se dava em diferentes repúblicas, sendo a Bósnia uma das maiores vítimas da guerra civil que se instaurou na região dos Bálcãs.

Apesar do distanciamento geográfico e mesmo cultural, tendo os Bálcãs uma formação diversa englobando eslavos, muçulmanos, judeus e povos de toda a Europa, muitos são os paralelos possíveis de serem traçados com o Brasil. A começar por essa alta e diversa concentração de povos na região. Uma península que sofreu transformações socioculturais severas ao longo dos séculos, muito através de conflitos, por se situar geograficamente entre católicos, ortodoxos e muçulmanos, essa porta de entrada física para o continente europeu é assim enxergada até hoje pelos demais países “mais ocidentais”.

José Lindgren, ex-embaixador do Brasil na Bósnia, atenta para o fato dessa segregação ser patrocinada pela própria visão interna da península:

Quando digo que a Europa não se reconhece nos Bálcãs, não pretendo ser simplista, negando a existência de peculiaridades, nem simplório, atribuindo somente a terceiros a distorção visual e política que os fazia parecer tão distantes. Parte integrante que são, inclusive culturalmente, do velho continente europeu, os próprios povos balcânicos internalizam e reproduzem essa alienação redutora – um pouco como o Brasil se vê quase sempre pior do que é – ao mesmo tempo em que adora a imagem externa sensual e malandra de seu povo. (LINDGREN, J. 2013. p. 10)

Mas é impossível não relegar às grandes potências europeias a tentativa constante de distanciar dos seus assuntos continentais essa região na qual se baseou exatamente a Grécia Antiga, cultuada como a mãe de uma dita ocidentalidade. Muito por ter baseado, também, os conflitos com muçulmanos, a península herda seu nome da palavra turca para “montanha”, *balkan*. Dessa forma, jamais houve um sentimento de reconquista da Igreja Católica Apostólica Romana sobre a região, ainda que ela tivesse se mantido fiel às suas crenças após a

expulsão dos Otomanos, como houve, por exemplo, na Península Ibérica ocupada pelos mesmos inimigos. (LINDGREN, J. 2013. p. 13).

O maior perigo da “libertação” tardia foi exatamente a tentativa europeia de incutir um modelo de Estado pós-iluminista no que viriam a ser os países dos Balcãs (Albânia, Bósnia e Herzegovina, Bulgária, Croácia, Eslovênia, Grécia, Macedônia, Montenegro, Romênia, Sérvia, Kosovo e parte da Turquia). O próprio termo “balcanização” ganha aspecto negativo a partir de seu significado de trazer um retalhamento interno, dividir através da religião e da etnicidade. Essa divisão viria da necessidade incutida pelas potências europeias de adaptar a península ao seu modelo de governo, numa tentativa de distanciá-la de sua herança oriental. Já a língua francesa reserva o termo “*macédoine*”, alusão à Macedônia, para “salada”, ou seja, uma mistura de línguas, culturas e tradições.

As guerras de independência, patrocinadas por potências europeias, criaram um inimigo mortal comum a todos, conforme aponta José Lindgren:

As diferenças somente passaram a ser exploradas como nacionalismos assertivos no século XIX, dentro do grande movimento romântico de Revival. O nacionalismo tipicamente europeu, com suas tradições inventadas, levou à independência fragmentada da maioria das “comunidades imaginadas” em Estados da região. (LINDGREN, J. 2013. p. 40)

Por fim, as repúblicas acabaram anexadas por outro império, agora, o Austro-Húngaro, que temia principalmente uma influência russa apoiadora do pan-eslavismo no que poderia ser um vasto território a ser nomeado Grande Sérvia.

A submissão a outro império não durou muito e, assim que a Áustria-Hungria foi derrotada pela Tríplice Entente na Primeira Guerra Mundial, formou-se nos Balcãs o Reino da Iugoslávia, ou reino dos sérvios, croatas e eslovênios, atendendo a anseios de intelectuais da região que prezavam pela união dessas nações sobre o mesmo governo. O que essa proposta acobertava eram os interesses expansionistas de nações que compunham essa nova federação, principalmente de sérvios e croatas (LINDGREN, 2013. pg. 43). Contribuiu para o surgimento de desavenças a forte concentração das decisões políticas em Belgrado, capital da Sérvia, colocando os partidos dominantes da Croácia, Bósnia e Eslovênia no posto de oposição. Ainda, a vizinha Rússia já não mais apoiava um pan-eslavismo que pudesse gerar uma entidade não soviética (LINDGREN, J. 2013. p. 43 - 44).

Já na década de 1930, a Croácia vê um de seus principais políticos instalar-se na Itália fascista e fundar o movimento *Ustasha*, nacionalistas fascistas croatas que lutariam contra a centralização sérvia. O que essa adoção do radicalismo na península desacobertava era que o forte patrocínio dos nacionalismos pelo conflito de ideologias creditava sempre uma origem exterior para os males de cada país. As históricas dificuldades econômicas da região, majoritariamente agrária, a lenta industrialização, o analfabetismo e divergências de interesses resultavam numa soma problemática. “Como resultado disso tudo, não é de surpreender que o fanatismo e a manipulação política prosperassem como sempre apontando no ‘outro’, no ‘estrangeiro’, no ‘diferente’, a causa das dificuldades.” (LINDGREN, J. 2013. p. 49).

E, enquanto na Segunda Guerra Mundial os *ustashe* recebiam apoio do Eixo e juntavam-se a muçulmanos da Bósnia para combater e massacrar sérvios, a nação respondia não oficialmente com soldados do seu caído exército reunindo-se no movimento *tchetnik*, que devolvia as agressões brutais na mesma intensidade, apesar de não promoverem extermínios em campos de concentração. Curiosamente, ambos chegaram a se aliar em alguns conflitos para combater um terceiro inimigo que contava com ideais comunistas: os partisans de Josep Broz Tito. Foi essa terceira força, que reunia cidadãos de todas as nacionalidades balcânicas num só objetivo - expulsar os nazistas da região - a única a ter alcançado sucesso em seus anseios. Seu líder ganhou tanto reconhecimento pelos esforços que foi eleito, ainda que a contragosto, presidente vitalício da Iugoslávia após o fim da guerra.

O período socialista iugoslavo trouxe uma certa unidade a todos os povos e nações presentes na península balcânica. Apesar de ter iniciado-se com perseguições aos antigos *tchetniks* e *ustashe*, o governo buscou, nas décadas seguintes, dar representatividade a etnias que jamais haviam sido elevadas ao mesmo grau de direitos, como os muçulmanos da Bósnia e os albaneses do Kosovo.

Mas o maior ganho foi que, pela primeira vez, uma parcela de seus cidadãos passou a se declarar como iugoslavo nos censos populacionais, ratificando um orgulho multicultural. Não cabe a esse trabalho analisar minuciosamente o desempenho da Iugoslávia enquanto federação durante o período socialista, contudo, para melhor direcionar o entendimento dessa recapitulação da península, alguns pontos merecem destaque. O socialismo não-alinhado, alheio aos comandos

da União Soviética, dividiu todos os níveis hierárquicos em assembleias, temendo uma disparidade de poderes entre nacionalidades. Mesmo Kosovo e Vojvodna, territórios diminutos, ganharam, pela primeira vez, aspecto de federação.

A morte de Tito e as dificuldades econômicas catalisaram um processo que jogou a península de volta ao ambiente pré-Segunda Guerra Mundial. A divisão em Ligas Comunistas Nacionais teve efeito contrário ao de sua idealização - em vez de fortalecer a Iugoslávia como apaziguadora de contratempos históricos regionais, dotou o aparente único concorrente possível socioeconômico como “nova” resposta a eles: o neoliberalismo.

Deste, as federações balcânicas beberam da culpabilização do outro e, nos casos de Sérvia e Croácia, com mais poder militar e financeiro, uma espécie de colonialismo sobre os demais povos balcânicos. Pois já não bastava que as questões que ganharam força nos anos 1980 fossem resolvidas com uma desfragmentação iugoslava e posterior independência para cada nação; era preciso, pelo menos na mentalidade desses dois maiores jogadores, um controle - pautado por pretensas raízes históricas - geral da região

O revisionismo histórico ganha peso ao passo que sérvios trazem as ideologias *tchetniks* de volta, com o slogan “É preciso que nos batamos por todas as terras da Iugoslávia onde haja um cemitério sérvio.” (LINDGREN, J. 2013. pg. 96). Na Croácia, os *ustashe* voltam a ser reverenciados e todo seu passado de massacre contra povos e etnias é apagado - à medida em que até mesmo monumentos às suas vítimas são destruídos.

A ideia de Grande Sérvia volta a vigorar e não encontra mais barreiras territoriais na península. Os diversos pedaços de terra que se viam como sérvios, ainda que diretamente ligados a outras federações, passam a ser os grandes catalisadores da guerra que viria a abalar a região. Apoiados pelo governo central de Belgrado, esses agrupamentos militares suscitaram a resposta da Croácia no que seria denominada a “Guerra de Libertação” por Franjo Tudjman. Iniciava-se a Guerra dos Bálcãs, que viria a desestabilizar e envolver todos os povos da Iugoslávia.

De todo o sofrimento e perdas que tomou conta da região, aquele provocado no território do que viria a ser a Bósnia e Herzegovina chocou o ocidente e o mundo com especial intensidade. A configuração sociopolítica dessa federação criava uma miniatura homogênea do sonho passado para a Iugoslávia. A única consequência

trazida pelo aspecto de maioria para os muçulmanos bósnios foi a obliteração deste pelos demais.

Se antes a Bósnia refletia a pretensão de Tito para a região - com muçulmanos, ortodoxos, católicos, judeus e outras minorias vivendo em comunhão e sem mesmo dividirem-se por bairros, fenômeno observado no mundo inteiro -, durante e após a guerra a federação tornou-se reflexo do palco de batalha que se instaurou (LINDGREN, J. p. 109. 2013). Um conflito de proporções regionais e com participação de forças exteriores resumido ao interior de um país e de suas poucas cidades.

Apesar de reconhecida como independente e até mesmo integrante da ONU desde 1992, a Bósnia veria as vantagens diplomáticas serem sobrepostas pelos prejuízos bélicos. Contando com apoio armado apenas da Croácia frente aos ataques da potência militar sérvia. Em pouco tempo, devido ao recebimento massivo de imigrantes, os croatas cortaram sua ligação com os bósnios, destruindo um dos maiores ícones arquitetônicos do país - a ponte de Mostar, datada do século XVI.

A situação dos refugiados bósnios espalhou-se pelo mundo através de filmagens exibidas pelos canais de notícias. A similaridade com o que foi visto nos campos de concentração nazistas chocou o mundo. Os países europeus, que não reconheciam a questão como europeia; a OTAN, que passa a perceber a posição estratégica da península; e os EUA, buscando reassegurar-se como potência após a queda da União Soviética; veem-se obrigados a agir (TODOROVA, M. 2009. p. 185)

Após a interferência dos Estados Unidos da América - forçando uma nova união entre bósnios e croatas residentes e garantindo toneladas de bombardeios sobre as forças sérvias -, o resultado das batalhas começou a mudar. Inegável a comparação possível entre as ruínas da Bósnia e um possível pós-apocalipse, como visto em *Bogomilos*; embora não houvesse o uso de armas nucleares no conflito.

O fim da guerra criou um país dividido em três presidências, que se alternam. Assim, a República Srpska e a Herzegovina, respectivamente territórios sérvio e croata no interior da Bósnia, ganharam poder de decisão tão grande quanto a parcela muçulmana. A etnização promovida pelos Acordos de Dayton, responsável por encerrar os conflitos bélicos na península balcânica, viraram a raiz de constituições excludentes e sem o menor incentivo para sequer considerar outros povos como cidadãos. Ao passo que indivíduos julgados como criminosos de guerra, como Ratko Mladic, Franjo Tudman e Radovan Karadžić foram cultuados como

heróis em seus países de origem, muitas vezes recebendo apoio financeiro de seus respectivos governos no pós-guerra. (LINDGREN, J. p. 138. 2013)

2.1.2 Paralelos com o Brasil

Ainda hoje, mais de 20 anos depois, toda região da península balcânica sofre com aspectos de incerteza e excludência, uma situação onde a paz foi forçada sem quaisquer apontamentos para uma resolução do ódio instaurado. E é exatamente esse um dos aspectos que mais parece se conectar à história de nosso país tropical. Tal qual como o fim da ditadura militar aqui experienciada, os verdadeiros culpados viram-se majoritariamente impunes. O lado vencedor foi responsável por decretar o fim das retaliações.

Prova maior dessa falta de solução se dá quando, ainda hoje, militares e episódios que compuseram esse período político da história do Brasil são reverenciados publicamente sem quais punições a seus exaltadores. A fala de um deputado, no processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016, saudando um dos reconhecidos torturadores da ditadura, inflou o povo e uma grande massa do eleitorado a elegê-lo como presidente dois anos depois, época em que *Bogomilos* terminava suas filmagens.

Em segundo lugar, ainda ligado ao ódio, está o racismo. Como descrito anteriormente, esse tipo de preconceito tem sido secular e recorrente na península balcânica - especialmente quando surge a necessidade de culpabilizar o outro. Sobre essa parte específica do conflito, José Lindgren nos alerta que

De uma atualidade desgraçadamente contemporânea, o racismo embutido no orgulho fanático das identidades, motivador de todas essas ações absurdas, comprova o quão universal e perene é a facilidade com que os humanos assumem sua bestialidade intrínseca, se orientados para isso em nome de falsos valores.” (LINDGREN, J. 2013. p. 119)

Sendo impossível não reconhecer o papel contumaz do racismo na estrutura problemática vigente no Brasil desde sua colonização, este acaba sendo mais um triste paralelo observado no desenrolar da história das duas nações. Sérgio Buarque de Hollanda já o elencava, juntamente à repulsa à hierarquia e a impossibilidade de resistir às novas influências como pilares de nosso nacional desencontro com a democracia (BUARQUE DE HOLLANDA, S. 2015, p. 220)

Podemos perceber essa incapacidade de resistir às influências externas também nos Bálcãs; contudo, de forma muito mais física e agressiva. O próprio processo de pacificação da península sustenta uma imagem de necessidade de interferência das potências europeias como salvação - algo já experimentado desde os primeiros sonhos de uma Grande Sérvia nas primeiras décadas do século XX.

A importação de conceitos sociais e estruturas políticas estranhas à região da ex-Iugoslávia volta a efervescer com a morte de Tito. Aqui, a ideologia sustentada como solução - o neoliberalismo -, torna-se a grande responsável pelo conflito armado da década de 1990. Seus efeitos são explicados contextualmente por Maria Todorova.

A escritora nega que a explicação do conflito possa provir de fantasmas ou rixas do passado, apontando que as causas são muito mais práticas e comumente associadas a conflitos no Ocidente: violações de *status quo* de determinados grupos, direitos de cidadãos e minorias, problemas de autonomia étnica e religiosa, problemas de separação, as disparidades de poder entre nações e a interferência de instituições internacionais (TODOROVA, M. 2009. p. 186). De forma ainda mais atual e contextualizada com nosso país, é crucial apontar que

O hipernacionalismo fascistoide do final do século XX, que se estende nesta segunda década do século XXI em diversas regiões do planeta, tem fundamentação cultural, alegadamente etnorreligiosa, pós-moderna e pós-política, decorrente do neoliberalismo hegemônico." (LINDGREN, J. 2013. p. 30)

O enfraquecimento do estado e fortalecimento do capital privado sob a égide do neoliberalismo também foi ideal repetido recorrentemente pela chapa vencedora das eleições presidenciais brasileiras de 2018. A culpabilização de minorias e o acirramento da repressão contra elas e demais inimigos políticos uniu ainda mais a situação do Brasil com o que foi visto anos antes na desintegração da Iugoslávia. A ponto de ser assustador o paralelo encontrado pelas palavras de José Lindgren, escritas em 2013 sobre os Bálcãs, com o que vivenciamos no Brasil em 2018.

Os Novos Bálcãs não são novos. São pequenas divisões político-territoriais do neocapitalismo imperante, com estatuto de Estados, baseados no que há de mais velho na História: o etnicismo fechado de cunho religioso, transformado em paixão pela identidade própria e ojeriza à identidade alheia. Se exitosos nos projetos de consolidação "nacional", tornar-se-ão miniestados brancos, essencialmente europeus, nas virtudes e defeitos. (LINDGREN, J. 2013. p. 194 - 195)

Tampouco o Brasil que vivíamos era novo. A fórmula se repetia durante o desenrolar dos acontecimentos sociopolíticos e a aproximação com a Bósnia se dava de forma cada vez mais intrínseca. Porém, com todas as diárias já realizadas e uma questão religiosa bastante enraizada ainda não bem debatida pelo filme, eu precisava de algum ponto de conexão mais único. Eu precisaria voltar muito mais do que cem anos para encontrar as respostas que buscava.

2.2.1 O Bogomilismo como referência

O nome *Glazed Locomotive* já me incomodava, de forma crescente, desde o final das filmagens. Ao assistir ao material que ia sendo montado na ilha de edição, o filme parecia caminhar de forma estritamente mecânica. Vacilava entre acreditar que o filme não sobreviveria às suas intenções - o que, por muito tempo, afastou-me da montagem e mesmo da escrita do presente artigo - ou que não havia nada de errado com ele.

Em minha visão de autor, as críticas que pretendia fazer não encontravam-se presentes. Pelo seu formato experimental, não esperava que o sentido do filme pudesse ser encontrado em suas camadas mais superficiais. Contudo, me desesperava que eu, o próprio autor, não o enxergasse sequer em seus níveis mais profundos.

No início de 2020, em conversa informal com a diretora de fotografia, Luiza Grün, revelei minhas preocupações com o projeto e meu temor que ele jamais viesse a ser completado, apesar de possuir material filmado suficiente para isso. *Glazed Locomotive*, um título obviamente oriundo do inglês, focava no aspecto da locomotiva, o trem. Condiçionava a interpretação ao papel desse personagem que só surge no ato final e sequer é mencionado anteriormente.

Pensava em adicionar sons desse transporte nos outros atos, mas isso só reforçaria essa leitura que, apesar de bem ancorada no roteiro, parecia não encaixar com as potencialidades que o filme desenvolveu pelas improvisações - tanto as previstas, quanto as impostas. A locomotiva do curta trilhava para outra direção, a qual eu ainda não conhecia.

Durante a conversa com Luiza, refletimos o peso que o lustroso nome trazia. Ele fechava a obra para muitas interpretações possíveis e, sendo facilmente traduzível, ia contra o desejo de não localizá-lo geograficamente. Citei *Suspiria* (ARGENTO, D. 1977) como exemplo de título perfeito - inteligível pelos falantes de línguas oriundas do latim, mas sem uma tradução clara. Minha busca pela nova direção que o filme queria me mostrar se iniciaria pela procura de uma palavra que pudesse ter igual desempenho.

A questão da influência bósnia era muito clara para mim mas, visualmente, pouco sentida no filme. Explicitamente, sobressai-se apenas no encontro de Kalebi com o pão. Pareceu-me natural aprofundar-me na história do país balcânico como forma de encontrar uma saída - e o resultado não poderia ser mais proveitoso.



Figura 11: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

Voltando mais de mil anos na história do país europeu, chegamos a um cenário no qual o cristianismo se fortalecia no continente de forma avassaladora. A Igreja Católica tornara-se a empresa mais bem sucedida da Idade Média ao aliar-se com os então reinos. Em troca de posses e terras, ratificava o poder dos líderes com o argumento da vontade divina, em alguns casos identificando-os como substitutos de Cristo na Terra. (CHULEV, B. 2000. p. 3)

Amalgamar territórios era especialmente importante visto o sistema vigente. Se não inventou o feudalismo, a Igreja Católica forneceu todas as condições necessárias para sua estruturação e expansão. Diretamente, o clero substanciou relações socioeconômicas com classes totalmente díspares.

Na Bulgária dominada, uma crise financeira provocada pelo aumento dos impostos para bancar as políticas militares de conquistas dos macedônios começa a instaurar um sentimento de necessidade de reformas sociais, políticas e religiosas apontando para a liberdade. Nesse contexto surge o Bogomilismo, provavelmente entre 912 e 925 (BLESOK, 2000), fundado por um padre chamado Bogomil - cuja tradução pode ser lida como *querido de Deus*.

As visões dessa seita gnóstica confrontavam a interpretação católica sobre o cristianismo. Abraçando as influências gregas da região, trazia fortemente os conceitos da dualidade para o cerne da religião. Na visão dos bogomilos, nosso mundo seria regido por dois deuses: Satanael, responsável pela criação de toda materialidade e trevas; e o Deus bíblico, responsável pela criação das almas e da luz. A substância física seria, então, o reino do Diabo. (ANGELOVSKA, M.; CACANOSKA, R. 2016. p 42)

Perpetuar a existência no plano material ou entregar-se aos prazeres provenientes da acumulação de riquezas - exatamente o que a Igreja Católica vinha fazendo, apesar de pregar o oposto - seria perpetuar-se na influência do mal. Não por acaso, quando ascendeu ao posto de principal religião de territórios como Balcãs e Bulgária,

Os Bogomilos propunham a desapropriação das terras e de todos os bens dos mosteiros, das igrejas e dos senhores feudais, e também a abolição das diferenças de classes e uma distribuição justa de propriedades privadas. Por essa garantia e defesa dos interesses das massas, o Bogomilismo se apresenta como um dos mais avançados movimentos socioculturais. (CHULEV, B. 2000. p. 7)

2

Suas ideias logo se espalharam pelos vassalos e pessoas de menor hierarquia socioeconômica. Isso porque, para a seita religiosa, não só a materialidade era combatida, como a ideia de que ela serviria como nivelador social.

² Tradução própria do original "The Bogomils proposed to expropriate the lands and all the goods of the monasteries, the churches and the feudal landlords, and also to abolish the differences between the classes and distribute private property fairly. By thus safeguarding and defending the interests of the masses, Bogomilism appeared as one of the most advanced social and cultural movements." (CHULEV, B. 2000. p. 7)

Os bogomilos não levavam em conta os bens e riquezas para hierarquizar pessoas, apenas seus conhecimentos e modo de vida - aos quais todos deveriam poder ascender meramente pela vontade. (ANGELOVSKA, M.; CACANOSKA, R. 2016. p 44)

É fundamental notar que não somente as relações de vassalagem e escravidão eram abolidas por esses ideais como os sexos também eram equiparados. As mulheres detinham plenos direitos de estudar os dogmas, rituais e ascender a todos os cargos da seita. Não seriam provenientes da costela de Adão e seriam completamente iguais aos homens em todos os aspectos. (SHOPOV, D. et al. 2017. p. 11)

A todos, cabiam três possíveis classificações, baseadas nos níveis de comprometimento com a vida pregada e com os anos de estudo sobre ela: seguidores ou ouvintes, crentes ou semi-perfeitos, babuni ou perfeitos. As promoções entre essas classes ocorriam com rituais idênticos, fosse de seguidor para crente ou de crente para babuni. (ANGELOVSKA, M.; CACANOSKA, R. 2016. p 44) No mais alto grau, os indivíduos viam-se expressamente proibidos de manterem matrimônio, riquezas ou procriarem.

A negação de ter filhos possui, como raiz, a não continuação do mundo material. Trazer uma vida a este mundo seria aprisionar uma alma no reino de Satã, ainda que pelo período de uma vida. Os bogomilos eram contra a perpetuação da humanidade da forma como conhecemos. Contudo, não há indicações de que relações sexuais fossem proibidas.

Em verdade, seguindo a etimologia apresentada por dicionários como o da *Real Academia Española*, data da época das cruzadas que visavam combater os bogomilos o xingamento espanhol *bujarrón*. Inicialmente utilizado para referir-se aos búlgaros, ganhou a conotação de caracterizar alguém como homossexual de forma ofensiva. Não sabe-se, contudo, se este uso é proveniente de uma liberdade homoafetiva dos bogomilos ou se, na tentativa de criar uma imagem negativa da seita, a Igreja Católica incutiu a eles este tipo de relação que ela própria sempre desaprovou.

As divergências entre bogomilos e católicos era ainda mais ostensiva para além desses aspectos. Como nos aponta Basil Chulev em seu artigo *The Bogomils in Macedonia*:

Os Bogomilos rejeitavam todos os aspectos materiais das missas (por exemplo, prédios de igrejas), batismos, ícones e fortunas. Orações e cantos de hinos, assim como os sacramentos e as cerimônias não deveriam fazer parte de nenhum serviço religioso público ou instituição. Pelo contrário, os Bogomilos acreditavam que as orações eram de interesse privado e só deveriam ser realizadas nos limites das casas privadas. Os Bogomilos rejeitavam o monaquismo e eram iconoclastas. (CHULEV, B. 2000. p. 4)³

Desse modo, a construção de templos ostentosos não era do feitio dessa seita. A não necessidade de um mediador para comunicar-se com Deus anulava mais uma fonte de receita da Igreja Católica - o dízimo. Pautavam-se nas palavras do Gospel de Mateus, que orientava a oração a portas fechadas; e do apóstolo Paulo, que, em 1 Coríntios, clama que o espírito de Deus habita e faz de seus crentes seu santuário. (ANGELOVSKA, M.; CACANOSKA, R. 2016. p 43)

De sua negação aos aspectos da Igreja Católica, podemos salientar também o uso de relíquias para salvação. Não acreditavam que seria a fé a cura para as mazelas desse mundo e investigavam o uso de óleos, ervas e do mel como remédios. Mas, dos aspectos da saúde, chama a atenção a alimentação que a seita praticava. Vegetais e peixes eram consumidos, enquanto as demais carnes e álcool eram proibidos (SHOPOV, D. et al. 2017. p. 11 - 12).

Subvertendo diversos rituais, práticas e ensinamentos da poderosa Igreja Católica, pregando igualdade e liberdade com conceitos dualistas e niilistas, os Bogomilos não tardaram a incomodar a instituição.

O Bogomilismo foi o primeiro risco político de verdade e ameaça mortal direta para vários governantes feudais e monarcas na Europa, assim como para os hierarcas eclesiásticos. Foi efetivamente o primeiro Protestantismo, muitos séculos antes de Luther, um precursor distante do Socialismo e nunca sucedido Comunismo. O espírito progressista ensinado pelos Bogomilos é de ser reconhecido antes de tudo pelos princípios sócio econômicos de igualdade entre os homens: nobre ou camponês, patricio ou plebeu; e pela abolição de privilégios discriminatórios. (CHULEV, B. 2000. p. 19)⁴

³ Tradução própria do original "Bogomils rejected all material aspects of church service (e.g. church buildings), baptism, icons, wealth. Prayers and chanting hymns, the sacraments and ceremonies were not to be part of any public religious service or institution. Rather, the Bogomils felt that prayers were private matter and only to be said within the confines of private houses. The Bogomils rejected monasticism, and were iconoclasts." (CHULEV, B. 2000. p. 4)

⁴ Tradução própria do original "The Bogomilism was the first real political danger and direct mortal threat for many feudal rulers and monarchs in Europe, as well for the ecclesiastical hierarchs. It was actually the first Protestantism, many centuries before Luther, a distant herald of the Socialism and never achieved Communism. The progressive spirit of Bogomil teaching is to be found above all in the principle of the socio-economic equality of all men, whether noble or peasant, patrician or plebean, and in the abolition of discriminatory privileges." (CHULEV, B. 2000. p. 19)

O pioneirismo dos bogomilos não passou batido e levantou diversas tentativas de dispersão e aniquilação. Embora nominalmente findos, suas raízes estenderam-se ao longo da história de diversas formas e ajudaram que o curta *Bogomilos* pudesse ser, enfim, finalizado.

2.2.2 O legado dos bogomilos

Embora a última execução de um declarado bogomilo tenha ocorrido na Catalunha em 1325, os ideais da seita já haviam se espalhado por diversos reinos e servido como inspiração para os que vieram a ser conhecidos como cátaros, paulicianos e albigenses. Sua multiplicação dava-se através da literatura apócrifa, que incluía desde rituais a usos medicinais de ervas (CHULEV, B. 2000. p.18 - 19). Essas obras, contudo, também foram fortemente caçadas e destruídas pelo Vaticano.

Em seu artigo *Bogomilism - An Important Precursor of the Reformation*, Georgi Vasilev aponta como, através desses estudos e da aproximação do cristianismo com as ideias dualistas, os bogomilos e as demais seitas puderam preparar o terreno para que, séculos depois, surgisse o protestantismo. E, uma das maiores pistas desse relacionamento encontra-se na sequência de traduções feitas de forma antecedente a Martin Luther.

A tradução de John Wycliff da Bíblia para o inglês serviu como base para que Jan Hus pudesse levar o texto para o tcheco. Essa teria sido a base para a transposição para o alemão feita por Martin Luther. (VASILEV, G. 2011. v. 37. p. 143 - 144). O que sustenta essa afirmação é a interpretação bogomila-cátara que atravessou todas essas edições, não sendo vistas em outros exemplares ou idiomas.

Para os bogomilos, o verdadeiro alimento para o crescimento da alma seria o pão. Ele seria, em última instância, a regra de Deus - por isso, os albigenses pregariam o consumo diário. As orações dessas seitas pediam não só o pão a Deus, como o pão antes de todas as outras substâncias. E é importante frisar que, impedindo uma necessidade de mediação para o sacro, há nesses escritos a negação da transubstanciação - ou seja, o pão não precisaria ser consagrado no

altar antes do consumo, pois sua essência não mudaria após esse ritual (VASILEV, G. 2011. v. 37. p. 144 - 150).



Figura 12: Fotograma de *Bogomilos* (2020)

Não pude deixar de observar a ironia presente em associar a obra à seita bogomila, tendo sido ela uma das precursoras do protestantismo - visto que um dos primeiros motivadores para o filme foi o grupo protestante Igreja Pentecostal Geração Jesus Cristo. Mas outro ponto da história dos bogomilos selaria de vez a obra, sendo responsável por dotar as últimas cenas com um conteúdo que, de fato, apontaria para um final.

Malgrado inúmeros ataques dos Cruzados (1096-1270), tentativas de conversão à força por monges dominicanos germânicos, pedidos papais aos reis da Hungria e a senhores feudais croatas para erradicarem tal heresia – incluindo uma autorização do Rei Andrej II húngaro-croata ao arcebispado competente para “limpar” a Bósnia de hereges, isso não chegou a ocorrer. O fim dessa fé cristã não canônica somente se concretizou em meados do século XV com a consolidação da conquista otomana na área.” (LINDGREN, J. 2013. p. 32)

Multiplicados pela Europa sob outros nomes, os bogomilos não sumiram da noite para o dia sob o governo do Império Otomano. Ao contrário da Igreja Católica, os muçulmanos não promoviam massacres e perseguições. Sua represália se dava

na forma de impostos maiores para aqueles que não se declaravam pertencentes a religião de Alá; necessidade de construção de templos menores do que mesquitas e limitação de uso de certas cores de tecido. Contudo, podiam continuar a praticar suas crenças e até mesmo eleger líderes que comunicassem as necessidades desses crentes aos governantes muçulmanos. E assim toda península balcânica manteve-se, até hoje, majoritariamente cristã (LINDGREN, J. 2013. p. 39 - 40).

Propagadores da paz universal (CHULEV, B. 2000. p.7), os bogomilos recusavam-se a guerrear em defesa de suas crenças. Superados à força pela Igreja Católica, encontraram no domínio muçulmano uma proteção sob a qual poderiam praticar sua resistência - continuar sobrevivendo. Não é surpresa perceber que, ainda hoje, a presença de valores e histórias dessa seita está profundamente enraizada no folclore das regiões onde se fez presente, especialmente nos Bálcãs (ANGELOVSKA, M.; CACANOSKA, R. 2016. p 39). O voto de Kalebi, ao final de *Bogomilos* (2020), é transparente - ela perde sua vida em prol de sobreviver. Num Brasil pós-eleições de 2018 onde desconhecíamos o que viria a seguir, o pessimismo só nos permitia sobreviver para, então, reagir à ascensão do neoliberalismo.

Descobrindo tais ideias, vi-me completamente impelido a relacionar a seita ao filme. Com as filmagens já finalizadas, entitular a obra como *Bogomilos* criou uma associação que atendeu completamente a meus desejos. Desde as insurgências sociais ao relacionamento com o pão, tudo parecia conectar-se - até mesmo imagetivamente - com o filme que estava na ilha de edição.

Por muitas vezes me vi tentado a utilizar este trabalho como uma explicação para o filme. Contudo, sempre fui freado pela sensação de que a arte não se deve explicar. Outrossim, registrando as influências e processos que me levaram a criar um sentido meu para o filme, acredito que seja possível analisar o uso da resignificação na confecção de um filme experimental. Afinal, se um filme experimental é severamente significado por cada membro de sua plateia, porque ele não poderia ser, também, pelo próprio autor?

CAPÍTULO 3 - SIGNIFICAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DE FILMES EXPERIMENTAIS

3.1 CINEMA DOMINANTE E CINEMA EXPERIMENTAL

Generalizar uma película no âmbito de dotá-la de um gênero fílmico é procedimento tão natural aos envolvidos na produção e fruição da obra que correntemente torna-se impensável uma ficha técnica ou descrição que não contenha esse elemento. O público espera por essa informação. Comédia, drama, terror, ação e musical são alguns dos diversos gêneros que podem ser lidos nesse campo.

A necessidade de definição é tanta que alguns autores consideram certos padrões como gêneros; outros, como subgêneros. Outrem sequer reconhecem. Não raramente, encontramos filmes que se definem em mais de um gênero, como uma comédia romântica ou mesmo um suspense musical. E, caso o espectador não se depare com essa informação, ele fará de tudo para criá-la mentalmente através da sinopse ou do *trailer*. Não são poucos os casos em que filmes tiveram baixo sucesso comercial exatamente por não saberem definir seu gênero.

O que reside, aqui, é um jogo de expectativa e conformidade. Ninguém quer levar o filho pequeno ao cinema para descobrir que aquele filme que parecia infantil é, na verdade, uma horripilante obra sangrenta que deixará a criança acordada por diversas noites. Porém, eleger essa recusa à desconformidade como um dos maiores critérios para o sucesso de um filme no circuito comercial é podar as possibilidades de inovação que as películas podem trazer para a área e para o público. O cinema dominante é conservador. Conserva-se uma estética, moral e uma ética (SONTAG, S. 2020. p. 26), tanto de mensagens quanto de formatos, enquanto essas conservarem, também, o sucesso financeiro da indústria.

É bem verdade, porém, que o cinema dominante bebe indiscriminadamente dos artifícios que o cinema experimental produz em suas tentativas.

O que não deixa de ser de algum modo paradoxal é que o mesmo espectador que recusa a radicalidade de algum cinema experimental seja o mesmo que se deslumbra ou espanta com as apropriações que muitas vezes o cinema mainstream faz dele. Clarões fulgurantes e fugazes num filme de terror, montagens trepidantes num filme de ação ou auras incandescentes num drama podem ter a sua gênese no cinema experimental. (NOGUEIRA, L. 2010. p. 151)

Isso não é fato novo. Observar a história do cinema é compreender que os primeiros filmes possuíam alto caráter experimental, muito pela falta de uma linguagem dominante definida. Não tratava-se, contudo, de uma falha do novo meio criado, tampouco uma incompletude. Pois o cinema poderia continuar rumando, como rumou às margens dos centros industriais cinematográficos, de forma experimental, pautando-se em descobrir linguagens acima de estabelecer usos corriqueiros para as já experimentadas.

Após a consolidação de um procedimento dominante para produção fílmica - e aqui estão inclusos gêneros como principais norteadores das linguagens -, relegou-se às vanguardas o cinema experimental. Na variação sofrida pelo cinema mais comercial, observamos como esse jogo de conservação de características atua ao observarmos a predominância de um ou outro gênero de acordo com as décadas, como os faroestes nos anos 1960 e a ficção científica nos anos 1980. As vanguardas, por outro lado - ainda que muitas vezes organizadas em movimentos, como a videoarte ou o documentário -, pautaram-se e pautam-se muito mais em visões de mundo e manifestos do que propriamente nos gêneros fílmicos como forma de expressão.

Ao passo que, não raramente, os conceitos de vanguarda e experimental se confundem e se imbricam, como em

De todo modo, “experimental” e “vanguarda” buscam dar conta deste espectro do cinema que cria e propaga novas formas e novas ideias, que trabalha à margem a essência e a liberdade de invenção, que é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao projeto. Uma posição que instaura a ruptura, que inaugura a crise, que deflagra a resistência, que provoca e incomoda, que se interessa mais pelo processo do que o produto, que é mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo. (JERÔNIMO DE ROSA, C. MARCONDES DE CASTRO, C. 2016. p. 15)

Homogeneizar esses termos retira, de ambos, suas potencialidades. Por um lado, um filme experimental não necessariamente pertence à uma vanguarda ou a um movimento - embora ele esteja sempre em posição de vanguarda quando colocado em relação ao cinema dominante. Por outro, imbuí as vanguardas com a única possibilidade de produzir obras experimentais quando essas podem, como no caso do manifesto *Dogma 95*, exatamente valorizarem certos aspectos do cinema dominante em detrimento a outros - efeitos especiais e iluminação não natural.

Exemplo similar se dá com o termo *underground*, dotando o cinema experimental com uma pretensa vontade de pertencer a um submundo

cinematográfico. Neste, não haveria preocupações com a continuidade de um *star-system* ou de reforçar éticas dominantes. Seria o cinema clandestino por si. (NOGUEIRA, L. 2010, p. 118)

Essa miscigenação de conceitos ainda ocorre devido à própria conceitualização de experimental ainda encontrar algumas barreiras de entendimento por conta da sua diversificação - que, hoje, direciona-se principalmente aos suportes físicos, majoritariamente digitais, e conseqüentemente espaços outros em relação às salas de cinema. Katia Maciel atenta para essa corrente em *Transcinema e a estética da interrupção* ao salientar que

Se o cinema desde o início foi experimental, ao combinar meios e também ao multiplicar os formatos de exibição, hoje cada vez mais este sentido original de discussão do seu dispositivo migrou para as experiências visuais, sonoras e sensoriais que encontramos nos museus e galerias. (2006, p. 71)

Portanto, não é absurdo dizer que, enquanto o cinema dominante atua de forma horizontal no desenrolar da história dessa arte, o cinema experimental sempre foi aquele que a verticalizou. E isso se deve, principalmente, às pretensões que o experimental detém. Primeiramente, ele posta-se como experimental em sua confecção. Como já nos atentava Alberto Cavalcanti em *Filme e Realidade* (1977, p 237): “Experimento sem finalidade definida não é experimento”.

Sua composição de experimentações - ou seja, práticas e pesquisas - não tardou a levar os teóricos a uma questão acerca do escopo que um filme poderia ter. Em *Pode um filme ser um ato de teoria?*, Jacques Aumont lança a indagação de forma direta e discorre sobre ela abrangendo todos os tipos de cinema. Levando em conta obras-primas como *Um Homem com uma Câmera* (1929, Dziga Vertov) e o *remake* de *Psicose* (1998) de Gus Van Saant, o autor chega à conclusão que uma película pode apenas portar-se como manifesto, inovação ou gesto crítico.

Contudo, adiante no texto o autor conclui que “É sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um ato teórico” (AUMONT, J. 2008. p. 31). As pistas que nos direcionam para o cinema experimental se iluminam nesse trecho. Pois, então, se um filme pode lançar a faísca para transformar a realidade além da que ele mesmo habita - sua linguagem -, este não pode pertencer ao cinema dominante. Mas o entendimento da sua - sempre recém criada - linguagem não é um desejo do experimental.

Em segundo lugar estão as pretensões de fruição. Ao contrário do cinema dominante, que trabalha com a ideia de conservar o mundo material do público espectador, o experimental pauta-se em transformar diretamente o mundo material que esse público experimenta. Não objetiva compartilhar a linguagem em si com seu público para que ele decodifique a mensagem da obra de arte, mas sim colocar seu público numa realidade onde a obra de arte criada com uma linguagem experimental, completa, fundindo sua forma e conteúdo para gerar uma coisa só, esteja presente como circunstância visual (GROYS, B. 2016).

E, a partir da experimentação dessas circunstâncias visuais, é que o público verá sua mentalidade transformada. Com o esquecimento acerca da linguagem dominante, o público do cinema experimental pode, então, debater suas experiências provenientes da fruição da obra chegando a um diálogo onde, sem uma régua padrão para o entendimento acerca dela, todos os pontos de vista são válidos; todas as sensações são aditivas - constrói-se uma democracia do sentir o filme.

Portanto, alia-se a consciência e a emoção num movimento de “[...] suscitar-lhe afectos e fazer com que estes afectos não fiquem inoperantes nem simplesmente subjetivos, mas que possam se juntar a uma concepção mais ampla da vida humana.” (AUMONT, J. 2008. p. 27). É o refletir o consumo das novidades e entender a expansão ocorrida na consciência pelas emoções sentidas durante a fruição que transforma o “ver cinema” experimental distinto do dominante, indo de encontro à ideia de encontrar, na experiência de visualização, somente o esperado.

Quando nos diz que o cinema experimental difere-se do cinema dominante por não pretender agir como dominante em relação ao público espectador, conformando seu conformismo ao presentear-lo apenas com a satisfação que a estabilidade do já conhecido traz, os autores de *Cinema Experimental e Informação: desafios para o entendimento* (2016, p. 33) nos trazem para perto de um conceito que será explorado proficuamente neste tópico. O experimental não domina pois não é, nem pretende ser, um domínio em si. E, quando citamos domínios em cinema, referimo-nos aos gêneros.

A questão do conformismo suscita, por si só, uma série de críticas acerca do poder e da responsabilidade do cinema para com seus espectadores. Mas ela é resumida precisamente em *A Tela do Cinema como Prótese de Percepção* no trecho

Mas se esta coletividade é de conformismo e não de consenso, se a uniformidade substitui a universalidade, abre-se porta para a tirania. Se as 'verdades' são universais porque são experimentadas em comum mais que percebidas em comum porque são universais, então a prótese cinemática se torna um órgão de poder, e a cognição se torna doutrinação. Quando a audiência de massa tem uma sensação de identidade imediata com a tela do cinema, e a própria percepção se torna consenso, desaparece o espaço para o debate crítico, intersubjetivo, e a discussão. (BUCK-MORSS, 2009. p. 28)

Isso não limita, contudo, a dominação a uma via única. Podemos traçar uma raiz para essa satisfação gerada pelas obras que bombardeiam o público com imagens padronizadas, sem experimentações. Esse conhecimento prévio garante a possibilidade de interpretar, isso é, domar a obra de arte, retirar dela o aspecto inato de causar nervosismo em quem especta (SONTAG, S. 2020. p.19). O cinema dominante, na sua vastidão de gêneros, é, também, facilmente dominado.

Por rumar ao outro extremo, adquirindo preceitos de consciência crítica e/ou espaço para discussões, engajando-se com o mundo (JERÔNIMO DE ROSA, C. MARCONDES DE CASTRO, C. 2016. p. 33), o experimental surge como uma negação à dominação. Mas essa afirmação contém desdobramentos perigosos. Pois, se pautado na interpretação, numa busca incessante por uma análise estética e que parta de réguas utilizadas para obras outras, como poderia o experimental diferenciar-se do cinema dominante? Aprofundando a questão, se um filme experimental não pode ser medido sequer pelos critérios de um faroeste ou uma comédia, podem duas obras experimentais, completamente dissonantes entre si, serem analisadas a partir das mesmas disposições?

3.2 O CINEMA EXPERIMENTAL COMO AGÊNERO

Da confecção de filmes baseados em *found footage*, Jerônimo de Rosa e Marcos de Castro Filho nos dizem em *Cinema Experimental e Informação: desafios para o entendimento* (2016, p. 26) que, além de fundar um gênero, essa experimentação traçaria um novo procedimento para a realização de um filme. E, embora a *found footage* pareça despertar sua potencialidade completa apenas na montagem do filme - onde aquelas imagens de fato ganharão uma relação de fluxo narrativo e/ou estético -, cabe salientar que seu papel substitui ou equivale ao da filmagem em si.

Trabalhando o arquivo encontrado, adicionando camadas como trilha sonora, diálogos imagéticos, colorizações, narrações, efeitos visuais, recortes e sobreposições, o cineasta que trabalha sobre a *found footage* poderia utilizar todos esses procedimentos em qualquer outra filmagem. Contudo, por não ser o idealizador primeiro dessa, sente que sua participação só pode se dar através da interferência da montagem, valorizando cada oportunidade de incluir sua consciência e subjetividade na obra final.

O referido exemplo da construção de um filme de *found footage*, apesar de não ser o único, demonstra bem como há uma grande diferença entre procedimento e gênero. Criado somente com fotografias, ainda que roteirizadas, *La Jetée* (1962) é também exemplo de experimentação ainda na fase de criação das imagens a serem trabalhadas.

Prova maior do aspecto de experimentação da prática de trabalhar com filmes perdidos é a adoção do cinema dominante sobre o conceito, principalmente em relação a películas de terror. *REC* (2007) e *A Bruxa de Blair* (1999) são expoentes máximos dessa apropriação, obtendo amplo sucesso comercial mesmo com orçamentos relativamente baixos. Apesar de terem, em um primeiro momento, admitido aspecto de revolucionário quando da sua entrada no circuito de exibição, tais filmes apenas aproveitaram-se de uma prática já há muito utilizada no *underground* para trabalhar sobre imagens. Não surpreende que a estratégia de divulgação de tais obras se dê sobre uma pretensa crua realidade das cenas e dos acontecimentos, trazendo um contato direto entre espectador e narrativa, reforçado por uma filmagem totalmente realizada em primeira pessoa.

Contudo, mesmo apresentando um procedimento que até então ligava-se a modelos de produção de vanguardas; mesmo falsamente propondo subverter a relação de interferência do diretor ou montador do filme; mesmo apresentando orçamento relativamente baixo para os padrões da indústria; não seria coerente destacar *A Bruxa de Blair* (1999) como exemplo de cinema experimental.

Há, sim, uma vasta presença de experimentações - de elementos de linguagem que contrariam o que seria a norma do cinema dominante à época. Mas, ainda que pautem-se nessas experimentações, seu uso narrativo apenas reforça os artifícios da linguagem imperante. A câmera em primeira pessoa, acima de tudo, intensifica as oportunidades para surgirem *jumpscare*s, sustos pré-acompanhados de uma trilha ou ruído estrondosos.

Para nos ater ao gênero de terror, a sequência do caixão de *O Vampiro* (1932) de Carl Dreyer com ângulos que em primeira pessoa transportava o espectador para uma posição claustrofóbica, enclausurando-o entre as tábuas de madeira e o corpo do monstro do filme. Carregada assim por um longo período, a audiência era dominada pela câmera subjetiva, refém da projeção e da incerteza do que aconteceria com o vampiro e com ela.

Não cabe aqui afirmar o pioneirismo da utilização dessa experimentação no gênero - com certeza não foi a primeira vez que o cinema se deparou com ela. A obra de Dreyer, ainda que muito menos apoiada nessa prática, também não se comporta como cinema experimental. Mas ela com certeza demonstra que, ao expandir um elemento já conhecido pela massa de espectadores, amplamente entendido e aceito, *A Bruxa de Blair* (1999) não poderia fugir à linguagem dominante. Em verdade, amplia seu domínio.

E, se nenhum dos dois filmes citados são percebidos como experimentais, isso se dá por conta da fruição não voltar-se para esse tipo de linguagem. Enquanto o cinema experimental sustenta suas invenções em uma mescla de forma e conteúdo, o cinema dominante extrai somente o primeiro item para reforçar sua autoridade. Em seu *Manual de Cinema II*, Luís Nogueira trata esse uso da experimentação no cinema dominante como uma espécie de hibridismo, relatando além de Dreyer e seu *O Vampiro* (1932) outras obras e diretores acostumados a trabalhar nesse limiar que fundiria ambos os cinemas (NOGUEIRA, L. 2010, p. 153)

Tampouco podemos apontar o gênero como fator determinante para confecção de um filme experimental. Não há dúvidas de que *A Bruxa de Blair* (1999) e *O Vampiro* (1932) pertençam ao gênero de terror. Já a franquia *Jogos Mortais* trouxe as práticas de filmes B e *slashers* para o cinema dominante do gênero, apresentando mutilações explícitas de seus personagens.

Por outro lado, *Begotten* (1990), de Elias Merhige, também é lido majoritariamente como um filme de terror. E, ainda que trazendo elementos *gore* como a recém citada franquia, *Begotten* (1990) foge completamente do cinema dominante - jamais pretendeu frequentá-lo. É declaradamente uma obra experimental.

Mas os temas apresentados por *Begotten* (1990), os quais apreendemos muito da leitura dos créditos finais, quando tomamos conhecimento de quem eram os personagens, não são clássicos do gênero terror. Na trama, Deus comete suicídio

e seus órgãos internos dão origem à Terra. Ela e seu filho são raptados e desmembrados por nômades. Após serem enterrados, a terra ao redor se vê semeada de flores, contrastando com uma paisagem natural, mas vazia.

Apesar das cenas brutais, não é difícil perceber o aspecto de crítica da obra à relação da humanidade com a natureza. Outros filmes de terror também o fizeram, em maior ou menor grau, como *Mãe!* (ARONOFSKY, D. 2017) e *Fim dos Tempos* (SHYAMALAN, M. 2008). Em *Bogomilos*, também busquei trabalhar nessa instância, o que fica mais visível após Kalebi disparar contra Katsi. Contudo, a repulsa que a natureza cria em relação à personagem não se dá por uma afronta biológica direta mais do que por uma mudança relativa à adoção de novos costumes que a fauna e a flora associam ao extermínio que a humanidade provocou no planeta.

E, embora *Bogomilos* jamais tenha sido planejado como filme de terror - ainda que ele e *Begotten* (1990) bebam de *O Gabinete do Dr. Caligari* (WIENE, R. 1920) -, algumas opiniões e comentários de espectadores garantem a leitura do curta sob esse gênero. Também *Begotten* (1990) pode ser lido como um drama cujo principal tema é a crítica às relações com a natureza. Outro filme experimental que segue essa mesma dualidade é *Leviatã* (2012), de Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravel. Suas imagens documentam e fundem o terror, o *gore* e a rotina de marinheiros para, sem qualquer palavra, levantar reflexões sobre o predatismo humano presente na pesca.

Ou seja, dotar um filme experimental com um ou mais gêneros cinematográficos é abdicar de leituras que não os identifiquem. Os casos analisados acima apenas apontam para o início de um debate acerca da complexidade que uma obra pode gerar a partir de sua categorização. O movimento de dotar os filmes experimentais com um gênero, portanto, é tarefa que trabalha contra o processo de feitura dessas obras. Pois, ainda que possam “aparentar” pertencer a um ou outro, “Falar de estilo é uma maneira de falar da totalidade de uma obra de arte. Como todo discurso sobre totalidades, o discurso sobre estilo necessita de metáforas. E as metáforas são enganadoras.” (SONTAG, S. 2020. p. 23)

Tentando delimitar ou traçar aspectos iniciais para a discussão do experimental como gênero, alguns autores pautam-se na mera busca do descolamento ao cinema dominante como identificador principal. Luís Nogueira sugere que a experimentação é um elo comum aos dois tipos de cinema, mas assumindo diferentes papéis em cada um. No dominante, ela visa melhorar

tecnicamente a obra mas sem opor-se aos valores vigentes do sistema, sejam narrativos, produtivos ou estéticos. Já no experimental, a experimentação se colocaria sempre em papel de exatamente superar ou transgredir as concepções do cinema dominante. (NOGUEIRA, L. 2010, p. 124)

Posteriormente, o autor chega a identificar o que seriam subgêneros do experimental, como poema visual, sinfonias urbanas, animação experimental, psicodramas e outros (NOGUEIRA, L. 2010, p. 148-151). Nesses, a observação de temas mais propícios a figurarem nos filmes parece mais estreita. Contudo, não é possível afirmar o mesmo sobre o cinema experimental como um todo. Esse impedimento é bastante relevante pois o mesmo autor define que

No entanto, podemos afirmar, resumidamente, que um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas. (NOGUEIRA, L. 2010. p. 3)

Ainda que o conteúdo temático não seja baluarte único para encaixar um filme dentro de um gênero, atentando-nos às práticas da produção, criação, montagem e qualquer outro processo de interferência na imagem, seria possível traçar algum paralelo entre *Diagonal-Symphonie* (EGGELING, V. 1924) e *Bogomilos* (2020)? Encaixar os *draw-on-film* - obras onde a interferência do autor se dá com desenhos diretamente sobre a película - no pretense gênero experimental é uma unanimidade, bem como filmes não-narrativos, dadaístas, futuristas etc.

O que nos cabe afirmar, tendo em vista o amplo cuidado que os autores possuem em especial com o cinema experimental de não delimitar suas práticas e temas para assim serem vistos, é que o aspecto a ele delegado não é propriamente de um gênero. O cinema experimental seria, então, um gênero “outro” - onde encaixam-se os filmes que, exauridas possíveis partilhas significativas com outros gêneros - ou com excessivas identificações -, encontram enfim uma categorização.

Se cada gênero traz possibilidades de comparação entre seus filmes, é devido a suas leituras terem pontos compartilhados. Quão assustador é um filme de terror? Qual, entre duas obras do gênero comédia, é a mais engraçada? Seria possível indagar o mesmo aqui, tentando descobrir, entre uma gama de filmes, qual o mais experimental? É a partir dessa impossibilidade de comparação que debateremos duas questões.

Para Susan Sontag - e para as considerações deste trabalho-, a ideia de separar a forma do conteúdo na fruição das artes iria de encontro contra a correta maneira de apreciar qualquer obra que seja. Na dicotomia entre encarar o estilo como uma resposta utilitarista consciente do autor, visando dar finalidade à obra, ou como elemento fundido ao conteúdo, reside uma problemática maior do que uma mera incompreensão. “Por trás da ambivalência em relação ao estilo está, em última análise, a histórica confusão ocidental no que concerne à relação entre arte e moral, a estética e ética.” (SONTAG, S. 2020, p. 11)

Dessa forma, tentar separar a temática de um filme de seus aspectos práticos - as vestes das personagens, a inserção de trilhas ou narração e efeitos de explosão, por exemplo - explicita um movimento natural na investida de dotar a obra com um gênero. O que podemos extrair desse vínculo é nossa primeira questão: da impossibilidade de termos o experimental como gênero, já que o gênero atua de forma dominante sobre a obra. Mais do que dizer o que um filme é, o gênero diz o que um filme não é. Pelas suas convenções, a produção delimita ao espectador um universo de valores e sentimentos a serem atingidos. Ninguém espera sair amedrontado de uma sala de cinema após um filme de comédia.

O cinema experimental não suscita uma caracterização específica para seus personagens. Muitas vezes, permite-se trabalhar na completa ausência de personagens humanas. Sua duração varia de um único frame a mais de um mês, caso do projeto sueco *Logistics* (MAGNUSSON, E.; ANDERSSON, D. 2012). A trilha sonora pode ser ausente, melódica ou tão experimental quanto a imagem, envolvendo sons extremamente dissonantes, não harmônicos e sem bases diegéticas. Parece realmente tentador indicar uma tentativa de ruptura como aspecto quase uno para definição de uma obra como experimental.

Sem a expectativa de uma jornada de herói, de uma história onde um futuro casal se conhece numa situação absurda que contraria a rotina de ambos, sem a presença de um caubói que busca vingança, a fruição do experimental começa a se edificar. Ela possui fator de suma importância aqui pois, sem a percepção de que a obra assistida intenta experimentar contra a linguagem dominante, o filme jamais poderia ser experienciado em sua totalidade. Em verdade, caso um desavisado espectador ponha-se a assistir uma obra experimental e tente domá-la, ele alcançará uma posição de frustração.

A segunda questão que sustenta o aspecto de não ser propriamente um gênero provém exatamente da relação do espectador com a obra. Por buscar romper com a linguagem dominante, o cinema experimental jamais pode ser lido pelas mesmas técnicas de visualização. Por fundar uma nova linguagem, ele não só não permite ser domado por um gênero como também não permite ser domado pelo espectador.

Para o cinema experimental, o conhecimento se dá pela própria estrutura, pela nova forma de linguagem que um filme instaura. Gera aprendizagem, pois comunica não apenas um fato novo (um episódio histórico que o espectador desconhece) mas uma forma nova (uma linguagem estética que o espectador desconhece). (JERÔNIMO DE ROSA, C. MARCONDES DE CASTRO, C. 2016. p. 29)

O que esse espectador aprende durante o ato de assistir a um filme experimental é a reunião de certos impulsos, experiências e memórias no plano único de extrair uma significação da obra. É usar a consciência para despertar o que estiver abaixo dela e refletir sobre todos os níveis psicológicos a partir da excitação provocada pelo filme.

Não por acaso determinados teóricos enxergam nessa experiência ímpar a *raison d'être* do cinema. Para Jean Mitry (1974, apud JERÔNIMO DE ROSA, C. MARCONDES DE CASTRO, C. 2016. p. 15) “Muitos cineastas e teóricos do filme experimental clamam a não necessidade de qualificação, pois o cinema experimental ou de vanguarda seria o próprio cinema mesmo”.

A seguir, debateremos a fundo as técnicas que são utilizadas pelos espectadores na fruição do cinema experimental, demonstrando como elas tornam essa experiência dissonante em relação ao olhar lançado sobre o cinema dominante. Sem poder ser regido pelas mesmas regras deste, o experimental coloca-se não como um gênero, mas sim como ramificação do termo cinema.

3.3 AS FERRAMENTAS DA INTERPRETAÇÃO NO EXPERIMENTAL

Ao criar uma obra experimental, o autor não promete nada ao público. Não há apoio do filme em convenções de gênero. Debates anteriores à exibição, título ou mesmo uma linha de conteúdo de uma mostra podem fornecer algumas dicas sobre o que está por vir; contudo, o público jamais terá previamente uma base realmente

sólida. E, ainda, é impossível precisar se o filme habitará somente estes lugares e espectadores.

Assistir a um filme experimental é um ato de concessão, onde o público deve ter ciência não só dessa ausência de promessas, como da necessidade de expor-se a uma nova linguagem, um novo estado de consciência e de fruição. Uma análise de si mesmo induzida por *frames*, induzindo uma racionalidade sobre a emoção e uma sensibilidade sobre sua lógica - tudo isso, enquanto novas imagens alimentam a experiência da visualização.

Como Marília Xavier e Nilson Alvarenga apontam em *A Percepção no Cinema Experimental*, duas correntes se destacam nas tentativas de entender como ocorre essa alimentação.

As principais delas são a empirista e a idealista. Para a primeira corrente, a percepção é possível a partir de algo que já foi aprendido. Os idealistas, por outro lado, entendem que a percepção acontece de forma intuitiva ou inata, por isso são também chamados de inatistas. Esta é a oposição entre elas, ou seja, o impasse entre as doutrinas está em entender se a percepção requer aprendizado ou se ela é intuitiva. (p. 2, 2011)

Ambas possuem lacunas nessa tentativa, que, não por acaso, encontram-se exatamente no valor principal da corrente adversa. Dotar a experiência de fruição de um filme experimental como meramente inata é ignorar todo conhecimento sobre cinema, sociedade, símbolos, diferenças culturais e outros fatores que, inevitavelmente, invadem nossa consciência durante a exibição.

Dessa forma, poderíamos crer, se não numa percepção única de cada obra, numa percepção dita *correta*, o que de início já iria contra as ambições de muitos diretores e projetos - e aqui incluo *Bogomilos* (2020). O crucial aqui é a sensibilidade, uma fruição que aludiria aos mesmos aspectos em todo o público, uma espécie de efeito *kuleshov* das emoções. A partir da leitura de Martin Lefebvre e de sua ideia do Ato de Espectatura - conceito que amalgama todos os fatores que compõem a fruição do filme, Rosália Duarte nos aponta para outro elemento importante desta teorização que confirma o que aqui observamos. Trata-se do conceito de figura, o qual

O autor afirma que de tudo que o espectador vê e ouve, apenas algumas imagens e alguns sons são passíveis de impressioná-lo e de fazer emergir nele conceitos e significados; retemos dos filmes apenas os fragmentos mais significativos deles, aquilo que nos toca, nos sensibiliza e vai ao

encontro do que somos, do que cremos, de nossas práticas, hábitos e costumes. Trata-se de uma memória filmica: aquilo que se guarda de um filme, um resíduo que se manifesta por um conjunto de signos abertos no imaginário. (DUARTE, R. 2005. p. 87)

Mesmo que essas interpretações concedam espaço a variações nos sentimentos - com uma cena provocando risos em um espectador ou angústia em outro -, a intuição não é onipresente. O experimental produz, a todo momento, elementos e imagens que fogem à nossa percepção.

Por outro lado, os empiristas fecham os olhos para as sensibilizações prévias e presentes experimentadas no filme. É imprescindível analisarmos que o estado físico e mental em que cada espectador se encontra afetará sua fruição. Chegar alguns minutos atrasado à sessão, estar vendo o terceiro filme do dia em sequência, assistir à obra em uma tela IMAX ou num dispositivo móvel são fatores que irão, sim, afetar a experiência.

Esses sentimentos e condições são apenas a base para o início do consumo da obra em si - que despertará outros. Uma cena de velório causará peso diferente entre quem recém enterrou um ente querido e alguém que jamais frequentou tal ambiente.

Participam do processo de mediação: as disposições internas do próprio sujeito receptor (cognição, afeto, atividade intelectual, sensibilidade etc.); as disposições construídas nas relações com família, escola, igreja, movimentos sociais etc; e a situação objetiva na qual acontece o contato entre o receptor e as mensagens (em casa, na escola, na sala de projeção; só ou acompanhado; na sala de estar, com a família ou no quarto, com os amigos e assim por diante) (DUARTE, R. p. 85, 2005)

Essa valorização excessiva da lógica para a compreensão dos processos fílmicos - sejam eles técnicos ou do conteúdo - é traiçoeira por si só. A pergunta “O que isso quer dizer?” assume a figura de protagonista no cérebro. Procuram-se pistas em todos os pontos da tela e, o espectador, então, fecha-se não só para sensações como também para a nova linguagem fundada pela obra experimental assistida. Na tentativa de encontrar um número completo de paralelos com seus aprendizados, esse sujeito estará impossibilitado de encontrar uma possível virgindade da imagem para fundar novas comparações posteriores.

Portanto, para fruição fora do cinema dominante, nenhum dos personagens extremos anteriormente apresentados são possíveis. Aliar as duas correntes é entender que não ter controle total sobre nossas mentes durante a visualização de

uma obra experimental é exatamente o estado que deve ser almejado. Essas são exatamente as prerrogativas de uma não domesticação do filme. Não dominado, o cinema experimental nos convida ao universo da lógica e da emoção.

3.3.1 A personalidade da sensibilidade

3.3.1.1 A sensibilidade impessoal

Estando as emoções ligadas fortemente ao universo individual, pode parecer redundante afirmar a sensibilidade como pessoal. Contudo, vale salientar que adotamos como escopo, para essa discussão, o cinema experimental. Por definição, as sensações são individuais, bem como os sentimentos e as emoções. Mas todos os termos podem ser coletivizados - uma massa pode se mostrar incrédula ou horrorizada. A prosopopeia, aqui, une e personifica a comunidade. Em última instância, despersonifica seus componentes, pois sua união caminha no sentido de traduzi-los como uníssonos, identificando cada componente do grupo meramente como ramificação de um todo e fechando as possibilidades de expressão do que foge a ele.

Assim também pode ocorrer com a plateia de um filme. Aqui, abarcando todas as configurações que essa pode ter - seja numa sala de cinema, numa galeria, numa filмотeca, numa sala de estar, num quarto, sozinho, em dupla, em grupo. No jogo de dominância promovido pelo cinema dominante, a ética da película recorre às tensões estabilizadas de sua linguagem para produzir os efeitos desejados.

Esse movimento tem como tendência a diminuição das lacunas de sentido e impressões que o filme possa deixar. Trata-se do medo da produção de locomover o espectador de sua posição completamente passiva para outra. Não que o espectador do cinema dominante seja menos capaz, inteligente ou conhecedor de técnicas cinematográficas - ele apenas pretende ver, em tela, uma determinada linguagem, definida pelo cinema (dominante) e pelo gênero (fílmico). A partir do momento em que a obra se destoe, em concepção, do que por ele é conhecido como fílmico, sua fruição estará abalada.

Em complemento a esse jogo de dominação, entra em cena a terceirização do discurso. Rosália Duarte, em sua investigação para entender como jovens espectadores dão sentido às sessões de fruição de obras audiovisuais denominada

Do Ato de Espectatura ao Museu de Imagens, alerta para o poder dessa influência de vozes exteriores ao dizer que

O discurso do outro participa da produção de sentido e da constituição de idéias e opiniões quase tanto quanto as idéias do próprio sujeito. Espectadores de cinema, cinéfilos ou não, sabem, pela experiência, que o sentido do filme nunca é dado nele próprio e nunca é apreendido de uma vez e individualmente. (DUARTE, R. 2005, p. 99)

O que podemos extrair dessa constatação é uma produção massiva de discursos acerca das obras audiovisuais promovida pela configuração interconectada e globalizada da sociedade atual. A crítica cinematográfica não mais habita apenas revistas especializadas e jornais impressos; ela é encontrada em *sites*, vídeos, *blogs* e fóruns. A democratização e popularização desses ambientes permite que basicamente qualquer usuário possa expor seu ponto de vista e, conseqüentemente, seu entendimento do filme. Fala-se muito sobre o cinema dominante.

Não cabe a esse trabalho entrar no mérito de como a indústria e a opinião geral são afetadas por essa produção sobre cinema. Mas é indiscutível que essa retroalimentação por parte dos espectadores existe - em nossa época, não mais dependente do boca a boca ou de produção especializada. Fora do circuito comercial, o cinema experimental parece deter uma aura nostálgica quanto à produção de discursos sobre si. O maior controle da divulgação e exibição dos autores alia-se a um interesse quantitativo bem menor por parte do público para, então, pouco se falar sobre esse modelo de cinema. Ele acaba restrito a grupos de entusiastas ou, como as primeiras críticas, produções especializadas.

De modo que, ao entrar em contato com uma obra experimental, as influências de discursos exteriores sejam bem menos prováveis a qualquer espectador. Órfão desses palavrórios condicionadores, a sensibilidade do espectador experimental volta-se para o *self* e complementa-se com sua consciência.

Ao passo que foi esse um dos pontos de maior reflexão para a produção desse artigo, em especial, do capítulo anterior. O quanto revelar as referências e intuítos de uma obra pode influenciar a pessoalidade da sensibilidade do público? Mesmo que já possuidor de uma opinião acerca do filme, o indivíduo certamente a

colocará numa perspectiva de revisão caso confrontado com os termos do próprio diretor.

Se o processo de significação não tem começo nem fim, se novos filmes podem levar o espectador a ressignificar o que foi visto e significado anteriormente, se as experiências de vida, crenças e valores que orientam o sentido que o espectador atribui às narrativas variam com o tempo e a maturidade, como apreender, descrever e registrar, de forma mais ou menos objetiva, o modo como ele elabora os conteúdos dos filmes que vê e os aplica em sua vida?” (DUARTE, R. 2005, p. 88)

Colocar *Bogomilos* nesse jogo de luz e sombra acerca das intenções trabalha, sim, a favor da estabilização de seu discurso e as práticas que levaram à sua realização como unidade fílmica. Por outro lado, confronta com o grau de naturalidade que a sensibilidade pode, idealmente, alcançar na fruição de uma obra experimental.

Consciente ou não, um dos pilares desse modelo de produção nasce aqui. O discurso de que o cinema experimental não busca criar público é, até certo ponto, verdadeiro - embora valorizado pelos motivos errôneos. O que não é objetivado, de fato, é a massificação de um público; da produção de discursos unos. Não interessa ao cinema experimental que poucas pessoas entrem em contato com a obra, mas, ao entrarem, que sejam cada um capaz de experimentá-la de acordo com suas próprias sensações e consciência.

3.3.1.2 O espectador sensibilizado

Frente à marcha inexorável de confluências de discursos, o cinema experimental apostou nas inovações tecnológicas para criar um modelo de produção que centra-se na personalização da experiência. Conhecido como cinema expandido, esta ramificação “...incorpora incerteza e possibilidade de escolha (interpretativa, sensorial e, atualmente, interativa)” (MACIEL, K. 2006. p. 65).

A interatividade surge como elemento para aguçar a sensibilidade individual, trabalhando junto aos sentidos e interpretações do espectador objetivando torná-las personalizada ao seu próprio gosto. Essa forma de criar uma experiência menos universal quase gamifica a fruição das obras, levando a experimentação a ser amplamente aceita e empregada em outros tipos de mídia, de *videogames* a

seriados, sendo exemplos, respectivamente, *Heavy Rain* (2010, Quantic Dreams) e *Black Mirror: Bandersnatch* (2018, SLADE, D.)

Esse aspecto extra na sensibilidade, contudo, vai de encontro a um cenário que corporifica a maioria das obras experimentais do cinema, possuindo um custo ainda elevado, tanto para produção quanto para exibição. Mas, por outro lado, ele é um forte indicativo de como essa sensibilidade é composta em si.

Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos. (MERLEAU-PONTY, M. O Cinema e a Nova Psicologia *in* A Experiência do Cinema, 1983. p. 105)

Ao entrarmos no cinema ainda somos reféns de discursos alheios ou de experiências pregressas. O ambiente, as emoções, a lógica, o que já é sabido e sentido, tudo nos cerca como um filtro perante a nova linguagem a ser experimentada. É a partir desse grupo que buscaremos o sentido do filme, como pessoas de diferentes nacionalidades apontam para um objeto e dizem seu nome numa tentativa de ensinar ao outro a tradução dele. Mas um dos principais componentes dessa sensibilização, afetado por todos os outros, é a imaginação, atuando como uma espécie de cola associativa entre o consciente e o inconsciente.

É possível identificarmos a aposta na imaginação do espectador como guia para sua sensibilidade em todas as obras experimentais. É essa situação de valorizar a inventividade de quem vê que exatamente desloca o fruidor da posição passiva inerente ao cinema dominante.

Em diferentes graus, os filmes experimentais se valem de seus recursos específicos para excitar a imaginação, mais do que seu “irmão” de maior sucesso comercial. A sobreposição, fusão, movimentos de câmera com o intento de atingir a abstração, a presença de imagens granuladas, a ruidagem explícita e a animação são alguns exemplos desses catalisadores da criatividade.

Quanto menor a capacidade do olho humano de distinguir com clareza a forma real dos objetos, maior o papel desempenhado pela imaginação, que faz um registro extremamente subjetivo do que ainda resta de realidade visível. Essa modificação da sensação de espaço anula parcialmente a barreira entre a consciência e o inconsciente; não se pode, portanto, descuidar do papel do inconsciente na experiência cinematográfica. (MAUERHOFER, H. A psicologia da experiência cinematográfica *in* A Experiência do Cinema, 1983. p. 376)

Essa prática, embora pareça livre, remonta exatamente aos demais aspectos da sensibilidade. Rosália Duarte, em seu experimento, identificou que, quanto maior a lacuna entre o que a imagem oferece ao espectador e seu conhecimento prévio oriundo das experiências, mais ele se apoiará nos conhecimentos acerca da linguagem fílmica exibida (DUARTE, R. 2005. p. 93 - 94). Esse processo torna-se especialmente interessante no cinema experimental, onde a linguagem de cada filme é criada na exibição, sem intenção de ser compreendida e interpretada em seu todo.

Ao passo que a sensibilidade no cinema experimental identifica esses silêncios na percepção do público. Dentro do ato de espectatura, Lefebvre (apud DUARTE, R. 2005. p. 98) aponta que, através de um processo afetivo, guardamos as experiências do que é percebido. Criamos um vínculo com esses momentos fílmicos, que adentrarão nosso acervo e nos auxiliarão na fruição das próximas obras. Mas esses dados sensoriais seriam, a princípio, neutros, ganhando interpretações de acordo com o estado de espírito de cada espectador (MERLEAU-PONTY, M. O Cinema e a Nova Psicologia in A Experiência do Cinema, 1983. p. 106).

Valorizando a filmografia e os escritos de Vertov, Deleuze ampliou a importância da imaginação na fruição do cinema experimental. Com o emprego do termo *imagem gasosa* para referir-se a uma montagem que nascia no experimental estadunidense na década de 1950, o autor apontou para uma retomada a um estado de percepção também gasoso necessário para interiorizar esse tipo de imagem. Essa imagem gasosa seria livre, com suas moléculas movendo-se como quiserem, assemelhando sua composição a de grãos - uma espécie de imagem virgem que requisita uma percepção virgem (DELEUZE, G. 1983. p. 100 - 102).

Esse estado de percepção não afetada soa como ideal, mas improvável. Uma possível retomada a um estado inicial humano, sem influências externas - como se um recém-nascido assistisse à película em questão -, seria a situação fílmica experimental perfeita. Mas ela traria duas fortes consequências. Em primeiro lugar, desmarcaria completamente o tempo histórico de cada obra - o que não chega a ser uma desvantagem, visto que muitos filmes experimentais - e, aqui, incluo *Bogomilos* - buscam essa não demarcação. Em *Contra a Interpretação*, Susan Sontag atenta

para essa relação ao dizer que “A sensibilidade de uma época não é apenas seu aspecto mais decisivo mas também o mais perecível.” (SONTAG, S. 2020. p. 27).

Em segundo lugar, esse estado completamente natural deslegitimaria a necessidade da segunda ferramenta utilizada na fruição do experimental - a consciência crítica de si mesma. Em último caso, é possível argumentar que esta existe apenas para chegar exatamente a esse estado de *papel em branco* sugerido por Deleuze. Contudo, como sua presença é identificável, trataremos dela a seguir.

3.3.2 A projeção da consciência crítica

Despertar a consciência durante a exibição de um filmagem pode soar um pouco contraditório. Afinal, o espectador consciente estaria ciente de uma quarta parede, incapaz de imergir na tela? A sua sensibilidade deve, sim, aproximá-lo do conteúdo fílmico. Mas soa bastante onírico acreditar que o espectador estará inteiramente imerso, a ponto de acreditar que poderia até mesmo encostar nos atores em tela. Talvez esse seja o objetivo do cinema expandido para as próximas décadas.

O mergulho do espectador deve se dar meramente a ponto de que o filme seja a única realidade disponível. Mas essa é uma batalha que ganha novos inimigos com a diversificação dos lugares e modelos de projeção; *smartphones* e suas infundáveis notificações são apenas um dos exemplos.

Essa concorrência de atenção não escolhe afetar um ou outro espectador. Tanto o passivo quanto o ativo são suas vítimas. O cinema dominante combate o desinteresse com múltiplos gatilhos: cenas que mudam de teor rapidamente, explosões, pirotecnias, revelações, *jump scares* etc.

A construção de suspense e seu consequente relaxamento se dão a todo momento. Um filme do tipo comercial pode ser como um passeio por um zoológico, comandado por um guia que deve saber a que instante introduzir o público à jaula dos tigres ou dos pinguins.

Por outro lado, o cinema experimental, ao requisitar uma posição ativa da consciência, perfaz-se como uma visita à selva em si. É possível que nada de surpreendente aconteça ao espectador, ao mesmo tempo em que é possível que lá encontre animais em seu habitat natural degladiando-se pelas suas vidas.

Em seu Manual de Gêneros Cinematográficos II, Luís Nogueira define esse posicionamento do espectador do cinema experimental como sendo seu próprio objetivo.

O objectivo será necessariamente: retirá-lo de rotinas hermenêuticas instaladas, convocando novas formas de interpretação; romper com os quadros perceptivos e cognitivos partilhados; desafiando as certezas adquiridas; convocar o destinatário, propondo-lhe uma activa participação na decifração dos sentidos últimos e múltiplos de cada obra. (NOGUEIRA, L. 2010. p. 119-120)

Essa busca ativa e altiva por uma significação do filme experimental; uma tentativa de criação de lógica da linguagem de cada filme, não só é o seu maior diferencial como é a fruição do experimental em si. Ela é o pressuposto para um uso constante da consciência que, assim, torna-se consciente de seu próprio uso.

É o entendimento de um idioma através da existência e posicionamento de suas categorias verbais e suas designações, enquanto o aluno reflete se, por exemplo, a ideia de um futuro do pretérito é universal e empregável em todas as linguagens. A resposta, geralmente, é não. Ao estudar o emprego dos sentidos na definição de cinema feita por Gilles Deleuze, Thomas Elsaesser e Malte Hagener nos demonstram o papel crucial e fenomenológico da consciência, que é sempre consciente de algo e, por isso, requer uma intenção. (ELSAESSER, T. HAGENER, M. 2010 p. 158).

Para se tornar ativo, o posicionamento do espectador experimental percorre um caminho de construção e desconstrução concomitante. Ele tem a liberdade de escolher por quais signos seguir sua significação e os próximos podem enriquecer essa visão ou simplesmente jogá-lo para trás em sua jornada e ressignificar os signos anteriores.

Antes de entender como o experimental permite uma construção de um fio lógico, é preciso compreender como ele desconstrói, subverte, anula ou fragmenta dois pilares do cinema dominante. São exatamente esses sustentos que garantem a passividade do espectador, de forma menos vistosa que os gatilhos anteriormente citados.

3.3.2.1 Processos de Identificação

A busca pelo cinema dominante não deixa de ser a busca por um posicionamento passivo frente à realidade, o qual, geralmente, traz um final feliz para seu espectador. Portanto, mais do que a experimentação de uma realidade outra, o cinema torna-se uma fuga à própria realidade.

Ao mesmo tempo em que são suspensos certos parâmetros de compreensão da realidade, são mobilizadas estruturas psíquicas que permitem e favorecem o processo de identificação. Identificar-se com a situação que está sendo apresentada e reconhecer-se de alguma forma nos personagens que a vivenciam ajuda a constituir o vínculo entre o espectador e a trama. Nesse caso, é possível falar, inclusive, em identificação projetiva - mecanismo através do qual o indivíduo projeta a si próprio, total ou parcialmente, no objeto que deseja possuir, conhecer ou controlar (LAPLANCHE, J. PONTALIS, J. 1967, p. 175 apud SONTAG, S. 2020. p. 90).

Esse hábito mostra-se importante desde a fundação do cinema pois, ainda hoje, é quase impossível encontrar paralelos de imersão e praticidade. Sonhos só podem acontecer enquanto dormimos, com curta duração; nem sempre são lembrados; poucos possuem as habilidades de orinorauta para controlá-los.

A fuga pode dar-se também através de rituais religiosos ou xamânicos. Esses, vez ou outra, aliam-se a outro modo de fuga, o consumo de alucinógenos e psicotrópicos, drogas não legalizadas na maioria dos países e que podem carregar pesados estigmas sociais.

Frente a essas alternativas, é fácil entender como o cinema é o meio favorito para fugir de si mesmo. Ele possibilita que um espectador termine seu expediente num escritório e vivencie as aventuras de um agente britânico com permissão para matar qualquer pessoa e envolver-se romanticamente com qualquer mulher das mais diversas nacionalidades. A aproximação se dá não só pois espectador e protagonista são da opinião que o mundo não deve acabar - e, para isso, o vilão deve fracassar -, mas também pelo estilo de vida que ambos julgam como necessário.

E é exatamente essa necessidade que facilita a intromissão dessa outra realidade na consciência. Com o anseio, o aparato do escuro e do total silêncio apenas energizam a experiência de fruição, mas já não se mostram completamente essenciais ao ato de assistir um filme.

O processo de identificação sofre variações ainda no cinema dominante - e costuma receber menções honrosas quando o faz. Nem sempre se pretende que

haja uma projeção do espectador no protagonista; ele pode muito bem se identificar com o antagonista ou com um personagem invisível - como um narrador ou um elemento que conduz a narrativa.

Em *2001: Uma Odisséia no Espaço* (1969, KUBRICK, S.), o espaço-tempo nos carrega através dos estágios da evolução humana. Torcemos por primatas que guerreiam entre si, sentimos a aflição de um piloto abandonado por uma inteligência artificial e, enfim, a tranquilidade de um bebê etéreo que traduz o amorfismo como nova dimensão da consciência humana. Sendo um filme que discorre sobre a história, humanidade, religião e o cinema em si, é proveitoso localizar, aqui, o início de um recorte sobre a desconexão entre corpo e consciência que alimentará a fruição experimental - anterior à obra de Kubrick.

Entendendo o *self* como participante da consciência, podemos traçar uma configuração única para o cinema experimental. Debruçando-se sobre os escritos de Bazin, Elsaesser e Hagener nos provocam com a observação de que

Enquanto a forma clássica do filme se mantém no presente do núcleo da consciência, o filme de arte vacila na discrepância entre o presente contínuo e valores fixados, entre corpo e mente. Para um cognitivista e construtivista, o poder do cinema reside em sua habilidade para desviar, bloquear ou reprimir afeto e ação, ou correlacioná-los e causar detrimento de um em prol de outro. (ELSAESSER, T. HAGENER, M. 2010 p. 164).⁵

Essas possibilidades que o filme assume perante a consciência, portanto, parecem ter movimento reverso. É a consciência que as assume perante o filme. Construído a partir de uma percepção do autor, um filme experimental é criado como um corpo. A este corpo será imposto o processo de desvencilhar-se dessa consciência, uma quase morte necessária para transportar a obra até os espectadores.

O público experimental, então, assumirá o corpo do filme com seu próprio entendimento. Lá, encontrará resistências e tentará compreender como aquele corpo foi ordenado pelo autor. É um transplante estritamente mental que requer que

⁵ Tradução própria de While the classical film stays in the present of the core consciousness, the art film revolves around the discrepancy between fleeting present and eternal values, between body and mind. For a cognivist and constructivist, the power of cinema lies in its ability to deflect, block or repress affect and action, or to correlate them and terminate one in favor of the other. (ELSAESSER, T. HAGENER, M. 2010 p. 164).

a consciência ativamente se desconecte de um corpo humano para assumir um corpo fílmico, explore seu interior e retorne à sua origem.

Portanto, essa experiência de habitar um corpo estranho não se apoia no processo de identificação, embora ele possa ocorrer. O verdadeiro pilar desse procedimento é uma expansão da própria consciência, uma identificação de lacunas e amarras, um posicionamento outro para o indivíduo que, quando realizado, assume uma nova forma e pode, enfim, olhar para sua fisionomia humana. A quebra da linguagem do cinema dominante imaniza o espectador ao sugerir não só uma outra realidade, mas um conceito de realidade autoral construído com elementos que a verdade do observador considera como irreais.

3.3.2.2 A autoridade da realidade

As diferentes eras do cinema foram marcadas, cada qual, por tendências na linguagem dominante a elas contemporâneas. Assim sendo, o público levemente acostumado a esse meio terá certa facilidade em localizar temporalmente filmes a partir da identificação dessas tendências. A linguagem teatral e circense do início do cinema remonta ao único histórico de atrações que a nova tecnologia apresentava antes de se edificar como arte. Não por acaso, nos anos seguintes viram uma vastidão de experimentações tomam forma.

Os avanços tecnológicos do pós-guerra trouxeram facilidades que mudaram o aspecto das obras numa direção que, até então, pouco se conseguia explorar com sucesso - embora já presente desde a década de 1930, com as revoluções causadas pelo espaço sonoro. Além dos ganhos audíveis, a compactação dos aparelhos permitiu que o cinema saísse, de vez, dos estúdios durante as filmagens.

E não havia locação mais suscitadora de olhares na década de 1940 do que os palcos da Segunda Guerra Mundial. Pela primeira vez, um conflito poderia ser registrado diretamente no *front*, enquanto tiros e bombas tornavam-se personagens. A câmera tornou-se uma nova espécie de arma, aproveitando sua vocação para a propaganda que o Terceiro Reich havia utilizado vastamente na década anterior.

As imagens mostravam não só os campos de batalha, cenários onde seria possível imaginar compatriotas morrendo. Mas filmagens de inimigos capturados ou cidades destruídas convidavam jovens a ingressar nos exércitos. Posteriormente,

filmes em campos de concentração e obras como *Alemanha, Ano Zero* (1948, ROSSELINI, R.) retratavam o horror da guerra.



Figura 13: Fotografia de *Germania Anno Zero* (1948), de Roberto Rossellini

Fossem documentários, *reels* de notícia ou filmes de ficção, a mídia audiovisual ainda era consumida quase exclusivamente nas salas de cinema. Logo, esse tipo de obra despertou nos espectadores a atenção para que a tela poderia exibir uma realidade aparentemente menos fictícia e mais próxima daquela experimentada por não-atores em seus cotidianos. A câmera não registrava mais sonhos, mas sim, a realidade do mundo. Quanto a essas obras,

Sua popularidade serviu para tornar os produtores de filmes de ficção mais profundamente conscientes da eficácia e da autoridade da realidade, uma consciência que deu crescimento ao estilo de filme “neo-realista” e contribuiu para a prática de filmagens em locações, ainda crescente em nossos dias. (DEREN, M. 2012. p. 140)

Tornava-se necessária uma revolução na linguagem cinematográfica dominante para que essa não fosse suplantada pelos filmes que se propusessem a mostrar a *realidade*. Mesmo diretores que se estabeleceram no pré-guerra viram suas filmografias mudarem de direção. Luis Buñuel, pilar do surrealismo no cinema

com *Um Cão Andaluz* (1929) agora dirigia filmes como *Ensaio de um Crime* (1955), onde tudo que há de surreal pode ser explicado pelos devaneios do protagonista.

Ao passo que se legitimar como realidade tornou-se uma constante nas décadas seguintes para o cinema - não só pelas tecnologias envolvidas, como pelo que é mostrado em tela. A atuação, por exemplo, caminhou para se aproximar de uma naturalidade dos diálogos e expressões.

Mas como a representação do realismo não é possível em muitos gêneros, como musicais ou ficção científica, a grande favorecida ainda foi a autoridade da realidade. A ideia de lógica fílmica foi implantada - e esta não pode ser traída, ou assim se sentirá o espectador. Caso um carro seja capaz de atingir uma parede a uma alta velocidade e continuar funcionando, a ideia estabelecida é de que os outros carros também poderão fazê-lo.

A grande questão por trás da autoridade da realidade é que ela se tornou um forte fator no contrato de promessas feitas pelo filme ao espectador. É esse acordo que garante, em última instância, uma posição passiva de quem assiste, um ponto de início para a leitura do filme. Vale ressaltar que esse acordo começa a se edificar ainda nos anos 1910 com a lógica dos melodramas de Griffith e a decupagem do cinema clássico.

Cada gênero filmográfico desenvolveu e continua a desenvolver subjetivamente suas realidades válidas. O experimental, por não ser gênero, por jamais se colocar em uma posição de deveres e obrigações para com o público, por permitir se apoiar na fuga do realismo da forma, ele naturalmente se choca com a autoridade da realidade. E, aqui, encontramos mais uma pista em relação a seu movimento de criação de um corpo (filme) a partir da consciência do autor. O sentido desse filme será, em seguida, esvaziado e ao espectador será entregue apenas sua estrutura para que ele a permeie com sua própria consciência.

Ao tratar de como se comportam as imagens extremas - definidas como as que colocam a realidade original em aspecto irreconhecível ou irrelevante - Maya Deren explicita essa relação através do uso do conceito de imaginação.

Nesses casos, a própria câmera é entendida como o artista, com lentes distorcidas, múltiplas superposições, etc., usadas para simular a ação criativa do olho, da memória, etc. Tais esforços bem-intencionados de se usar o meio com criatividade, inserindo forçosamente o ato criativo na posição que ocupa tradicionalmente nas artes visuais, logram, por sua vez, a destruição da imagem fotográfica como realidade. 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, M. 2012. p. 144)

Em especial sobre as imagens abstratas, a autora continua a estratificar um movimento de leitura oposto ao de fotografias realistas. Enquanto no exemplo onde a forma não chega a ser uma preocupação, os sentidos se voltam para um conteúdo já decifrado. Quando obstáculos são erigidos no formato, contudo, são exatamente eles que excitarão a imaginação - parte da consciência, do *self* indiviso - a criar um significado.

Desse modo, o processo pelo qual entendemos uma imagem abstrata, gráfica, é quase o oposto daquele pelo qual entendemos uma fotografia. No primeiro caso, o aspecto leva ao significado; no segundo, o entendimento que resulta do reconhecimento é a chave de nossa avaliação do aspecto. (DEREN, M. 2012. p. 139)

Mas seria limitador confiar a leitura do cinema experimental somente às imagens extremas. Elas não compõem a totalidade desses filmes, como visto em *Bogomilos* (2020). Contudo, mais do que fotogramas, a arte do cinema se baseia em suas relações. É propriamente a montagem que cria uma sequência que pode valorizar ou empobrecer as funções potenciais da realidade apresentada (DEREN, M. 2012. p. 145)

Seria extenso tratar da montagem no experimental no presente trabalho. Mesmo a montagem do cinema dominante é tema de diversos artigos, livros e debates. O que cabe, aqui, é aceitar sua importância na criação de uma plasticidade cara à imagem do cinema experimental. E remeter ao seu emprego constante de trucagens, sobreposição, fusões, *slow motion*, repetição, experimentos de cor, flicagem etc.

O fruto técnico da montagem experimental gera um verdadeiro caos da imagem, pois ele irá cutucar as acepções da linguagem dominante às quais todos os espectadores estão submetidos. Nesse caso, podemos definir “... caos da imagem como consciência do próprio processo de percepção e, principalmente, sensação.” (ALY MENEZES, N. 2012. p. 64).

Indiferente se este caos caminhará para expandir, compactar, desfigurar, anular ou inverter a realidade, ele ainda colocará o espectador em posição ativa de

projetar sua consciência crítica para o corpo do filme. E, em última instância, a realidade do filme experimental é a própria consciência do espectador e, para ele, essa sempre terá autoridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, o curta-metragem assumiu aspecto de estudo de caso para discutir de que forma o cinema experimental difere-se do cinema dominante a partir de suas práticas de produção e consumo. Partindo da iniciativa de criar um filme que tratasse das preocupações políticas oriundas de um período eleitoral, chegamos a um cenário no qual as imagens pareciam se distanciar desse primeiro objetivo.

A retomada e aprofundamento das referências promoveu um levantamento de informações que redirecionou a finalização do filme dentro do escopo que ele já pretendia se encaixar. Servindo como motivação para terminar a montagem, esse novo entendimento da obra, apesar de ter afetado sua edição, não a alterou significativamente no arquivo final.

Compreender melhor o tema, esmiuçar os possíveis paralelos e traçar novas descobertas pessoais foi, sim, pilar para finalizar *Bogomilos*. Mas essas diretrizes jamais poderiam atuar sozinha se, desde o princípio, o filme não tivesse sido criado por processos experimentais. Se a dúvida de categorizar *Bogomilos* como experimental me surgia, ela foi respondida pela sugestão aqui feita de não entender o cinema de invenção como gênero fílmico.

Afinal, as alterações realizadas no curta-metragem não seriam suficientes para mudar seu gênero. Se, quase que independente da montagem, ele já se portava como experimental, esta raiz só poderia residir em etapas anteriores. E, assim como a pré-produção e as diárias, a nova narrativa obtida na ilha de edição trabalhou nessa direção.

Remontando ao passado mais distante do filme - chegando a *Dois Inteiros* -, podemos observar um duradouro processo de amadurecimento da compreensão das características de um filme não pertencente ao cinema dominante. Se o primeiro projeto partiria da tentativa de entender como os artefatos de um filme experimental ou *cult* podem ou não ser validados, a presente pesquisa demonstrou como a sensibilidade - fortemente pessoal - afeta essa percepção.

Apenas pela adição de “filtros” cognitivos adquiridos culturalmente (como narrativa, figuras de linguagem ou vários códigos icônicos) eles ganham representatividade, com o adicional de sempre restarem excessos - o ‘ruído’

ou 'ruído branco' na imagem (ou som) - que não são absorvidos completamente no 'Simbólico' ou no 'Código'. (ELSAESSER, T. HAGENER, M. 2010 p. 153).⁶

Apesar de apoiar-se na sensibilidade, a arte ainda não encontrou formas de abdicar dos meios sensoriais (materiais) para imprimir os sentimentos. Filmes são exatamente isso - a impressão dos sentimentos em película ou vídeo. Sua leitura sofrerá influência do material em si, da exibição (da sala de cinema, casa, celular) e, principalmente, da mente do espectador.

É imprudente desnivelar toda essa carga experiencial na leitura de filmes. Como aponta Jacques Aumont, "... as vias do pensamento não se reduzem àquelas das quais se servem a inteligência racional e a lógica." (AUMONT, J. 2008. p. 27) Porém, como levantado no Capítulo 3, a consciência - ainda que afetada por discursos de terceiros e pela própria sensibilidade - também é ferramenta crucial no ato de assistir a filmes experimentais.

Ela é a principal responsável por destoar a experiência experimental daquela erigida sob a linguagem dominante. Ao promover um movimento de refletir sobre si própria, remove o espectador do lugar passivo e o coloca em posição de preencher um novo corpo - o próprio filme.

No sentido mais estrito, todos os conteúdos da consciência são inexprimíveis. Mesmo a mais simples sensação é, em sua totalidade, indescritível. Toda obra de arte, portanto, precisa ser compreendida não apenas como algo interpretado, mas também como um certo tratamento do inexprimível. Na arte mais erudita, estamos sempre conscientes de coisas que não podem ser ditas (normas do 'decoro'), da contradição entre expressão e a presença do inexprimível. Os artifícios estilísticos são também técnicas de suspensão. Os elementos mais poderosos de uma obra de arte, frequentemente, são seus silêncios. (SONTAG, S. 2020. p. 34)

Entendendo as ferramentas presentes no processo de fruição do cinema experimental, é possível reforçar o discurso aqui apresentado de não entendê-lo como gênero filmográfico. Construído como uma ruína, um corpo que servia a uma consciência meramente para se desgarrar dela e, então, ser preenchido por outra, o gênero nascerá dessa ocupação.

⁶ Tradução própria do original "Only through the addition of culturally acquired cognitive 'filters' (such as narrative, rhetorical tropes or various iconic codes) do they become representational, with the provision that there always remains a surplus or excess - the informational 'noise' and the 'white noise' in the image (or sound) - that does not become completely absorbed in the 'Symbolic' or the 'Code'. (ELSAESSER, T. HAGENER, M. 2010 p. 153)

Assim como os personagens de *Bogomilos* podem ressignificar um bule como uma coroa, os espectadores do experimental podem apreender elementos de um ou outro gênero e ignorar os que o levam para outro diametralmente oposto. Esse processo, se não precisa ser entendido pelo público geral, ao menos precisa de seu consentimento. Como toda obra de arte, o objeto precisa seduzir o público, não violá-lo. (SONTAG, S. 2020. p. 26)

Reforçam a tese aqui defendida as tentativas de interpretação observadas por Susan Sontag em *Contra-Interpretação*. Como salienta a autora, a interpretação nasce do desejo de manter atuais textos antigos - em especial, os religiosos. Apesar de negativa do intérprete de interferência na obra, pois acredita estar revelando seu único e verdadeiro sentido, esta ocorre. Em última instância, aponta para um descontentamento, uma insatisfação com os ditos originais. Assim, ele viola a arte, a separa em forma e conteúdo e nega, para todos os casos, uma tentativa original de fugir da interpretação. (SONTAG, S. 2020. p. 3 - 5)

O que essa violação produz no objeto artístico é uma verdadeira dominação perante a figura humana. Ao problematizar o binarismo do humano/não-humano a partir dos textos de Donna Haraway e Foucault, Lucas Murari nos atenta para “A via problemática efetuada por esse binarismo é o privilégio da dimensão humana, ou a hegemonia do ‘sujeito’ frente ao ‘objeto’.” (MURARI, L. 2019. p. 21)

Por esse dualismo, entendemos melhor a problemática da naturalização do cinema experimental como gênero. Delegado a um gênero “outro”, seria responsável por abraçar uma sorte de filmes que não se permitem serem dominados pela linguagem dominante - consequentemente, pelo espectador. A título de expandir a profundidade das afirmações presentes nesse trabalho, seria proeminente realizar um experimento similar ao feito por Rosália Duarte, entendendo melhor como o ato de espectatura ocorre em sessões de fruição de obras experimentais.

Não porque o cinema experimental esconda uma fórmula de sucesso ainda não descoberta e por isso atraia menos espectadores. Mas justamente por se colocar em posição de invenção e recusar fórmulas. Por permitir, mesmo que não contenha recursos de interatividade, uma lapidação das imagens pelo próprio espectador. Por trazer uma fuga autoanalítica. Por legitimar as sensações de quem assiste através da significação de um objeto indiviso. Por criar, ao fim do filme, o discurso sobre a experiência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALY MENEZES, Natália. A experimentação latente no cinema e o experimental como estratégia de superação. **REBECA**, [s. l.], v. 4, n. 2, 2015. DOI <https://doi.org/10.22475/rebeca.v4n2.184>. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/184>. Acesso em: 3 fev. 2021.

_____. Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental. **TECCOGS**: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, São Paulo, n. 6, p. 60-93, jan - jun 2012. Disponível em: https://www.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/edicao_completa/teccogs_cognicao_informacao-edicao_6-2012-completa.pdf. Acesso em: 3 fev. 2021.

ANGELOVSKA, Maja; CACANOSKA, Ruzhica. Historical and Cultural Implications of Bogomilism. **Occasional Papers on Religion in Eastern Europe**, [s. l.], v. 36, n. 4, ed. 4, p. 37 - 52, 7 2016. Disponível em: https://digitalcommons.georgefox.edu/ree/vol36/iss4/4/?utm_source=digitalcommons.georgefox.edu%2Free%2Fvol36%2Fiss4%2F4&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. Acesso em: 29 mar. 2021.

AUMONT, Jacques. Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?. **Educação & Realidade**, Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan - jun 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6684>. Acesso em: 3 fev. 2021.

BOGOMIL Movement and its Implications. **Blesok**: literature & other arts, Skopje, n. 15, 1 jun. 2000. Disponível em: <http://blesok.mk/en/literature/bogomil-movement-and-its-implications-15/>. Acesso em: 29 mar. 2021.

BUARQUE DE HOLLANDA, Sergio. **Raízes do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2015. 256 p. ISBN 978-8535925487.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009. 42 p. ISBN 978-85-63003-00-3.

BUJARRÓN. In: Diccionario de la lengua española, Dicionário Online de Espanhol. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. Disponível em: <<https://dle.rae.es/bujarr%C3%B3n>>. Acesso em: 29/03/2021.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1977. 272 p.

CHULEV, Basil. **The Bogomils in Macedonia**: Medieval Roots of Protestantism, Renaissance and Socialist Movements The Secret Book of Bogomils. Macedon-Hegemon Editions, Skopje, 2015. Disponível em: https://issuu.com/basilchulev1/docs/the_bogomils_in_macedonia. Acesso em: 29 mar. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: A Imagem-Movimento. São Paulo: Brasiliense, 1983. 244 p. ISBN 8589375013.

DE LIMA, Marília Xavier; ALVARENGA, Nilson Assunção. A Percepção no Cinema Experimental: um Estudo Pragmático das Vanguardas Cinematográficas. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, XVI., 2011, São Paulo. **Trabalho** [...]. Juiz de Fora: [s. n.], 2011. Tema: Cinema Experimental, p. 1-10. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0164-1.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2021.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. **Devires**: Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 9, ed. 1, p. 128 - 149, Jan /Jun 2012. Disponível em: https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/issue/view/issue/18/pdf_10. Acesso em: 23 mar. 2021.

DUARTE, Rosália. Do Ato de Espectatura ao Museu de Imagens: produção de significados na experiência com o cinema. **Educação & Realidade**: Discursos, Currículo e Cultura, [s. l.], v. 30, ed. 1, p. 84-102, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/23008>. Acesso em: 15 mar. 2021.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Film Theory**: an introduction through the senses. Nova Iorque: Routledge, 2010. 222 p. ISBN 978-0-415-80101-0.

GROYS, Boris. **The Truth of Art**. [S. l.]: E-flux, Março 2016. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/>. Acesso em: 4 fev. 2021.

JERÔNIMO DE ROSA, Carlos Adriano; MARCONDES DE CASTRO FILHO, Claudio. Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento. **Revista Eco Pós**: Cinema Experimental, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 14 - 37, 2016. DOI 10.29146/eco-pos.v19i2.4114. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/4114/3099. Acesso em: 3 fev. 2021.

KORFMANN, Michael. Pontos de convergência entre o cinema de vanguarda europeu e o brasileiro. **Baleia na Rede**: Estudos em Arte e Sociedade, Marília, v. 1, n. 11, 27 jan. 2015. DOI <https://doi.org/10.36311/1808-8473.2014.v1n11.4624>. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/4624>. Acesso em: 3 fev. 2021.

LINDGREN, José. **Os novos Bálcãs**. Brasília: FUNAG, 2013. 161 p. – (Em poucas palavras). ISBN 978-85-7631-478-3.

MACIEL, Katia. Transcinema e a estética da interrupção. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (org.). **Limiares da Imagem**. 1. ed. Rio de Janeiro: MAUD X, 2006. p. 71-76. ISBN 978-8574782034.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II**: Géneros Cinematográficos. [S. l.]: LabCom Books, 2010. ISBN 978-989-654-042-5. Disponível em: http://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso em: 3 fev. 2021.

SHOPOV, Dimitar Georgiev et al. Essence of Bogomil Movement and Influence of the Ideas of Health on the Culture of Everyday Life of the Population. **Asklepios**: History of Medicine, Sofia, v. XIII (XXXII), p. 9-14, Janeiro 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334760838_ESSENCE_OF_THE_BOGOMIL_MOVEMENT_AND_INFLUENCE_OF_THE_IDEAS_OF_HEALTH_ON_THE_CULTURE_OF_EVERYDAY_LIFE_OF_THE_POPULATION. Acesso em: 29 mar. 2021.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: Cia das Letras, 2020. cap. 1, p. 15 - 61. ISBN 19-31657.

TODOROVA, Maria. **Imagining the Balkans**. Estados Unidos: Oxford University Press, 2009. 288 p. ISBN 978-0-19-538786-5.

VASILEV, Georgi. Bogomilism: An Important Precursor of the Reformation. **Toronto Slavic Quaterly**: Academic Electronic Journal in Slavic Studies, Toronto, v. 37, p. 142 - 161, Verão 2011. Disponível em: http://sites.utoronto.ca/tsq/38/tsq38_vasilev.pdf. Acesso em: 31 mar. 2021.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 475 p.

FILMOGRAFIA

[REC]. Direção de Jaume Balagueró e Paco Plaza. 2007. (78 min.).

2001: Uma Odisséia no Espaço. Direção de Stanley Kubrick. 1968. (149 min.).

ALEMANHA Ano Zero. Direção de Roberto Rossellini. 1948. (71 min.).

BANDERSNATCH. Direção de David Slade. 2018. (90 min.).

BEGOTTEN. Direção de Elias Merhige. 1989. (72 min.).

BRUXA de Blair, A. Direção de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez . 1999. (81 min.).

CÃO Andaluz, Um. Direção de Luis Buñuel. 1929. (16 min.).

DENTE Canino. Direção de Yorgos Lanthimos. 2009. (97 min.).

DIAGONAL-Symphonie. Direção de Viking Eggeling. 1924. (9 min.).

ENSAIO de um Crime. Direção de Luis Buñuel. 1955. (89 min.).

FANDO e Lis. Direção de Alejandro Jodorowsky. 1968. (93 min.).

FIM dos Tempos. Direção de M. Night Shyamalan. 2008. (91 min.).

GABINETE do Dr. Caligari, O. Direção de Robert Wiene. 1920. (76 min.).

GERRY. Direção de Gus Van Saant. 2002. (103 min.).

HOLY Motors. Direção de Leos Carax. 2012. (115 min.).

HOMEM com uma Câmera, Um. Direção de Dziga Vertov. 1929. (78 min.).

IDIOTAS, Os. Direção de Lars Von Trier. 1998. (117 min.).

LEVIATÃ. Direção de Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravel. 2012. (87 min.).

LIVRO de Eli, O. Direção de The Hughes Brothers. 2010. (118 min.).

LOGISTICS. Direção de Daniel Andersson e Erika Magnusson. 2012. (51420 min.).

MÃE!. Direção de Darren Aronofsky. 2017. (121 min.).

OUT of Context - for Pina. Direção: Alain Platel. [S. l.]: C de la B, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8hqeCwSeuhs&ab_channel=qpoznantv. Acesso em: 3 abr. 2021.

PSICOSE. Direção de Gus Van Sant. 1998. (105 min.).

SOMBRAS da Vida. Direção de David Lowery. 2017. (92 min.).

SUSPIRIA. Direção de Dario Argento. 1977. (109 min.).

TANGO de Satã, O. Direção de Béla Tarr. 1994. (439 min.).

TRASH Humpers. Direção de Harmony Korine. 2009. (78 min.).

VAMPIRO, O. Direção de Carl Theodor Dreyer. 1932. (75 min.).

VIDAS sem Destino. Direção de Harmony Korine. 1997. (89 min.).