



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

A PAISAGEM VÊ, O CORPO SENTE: REALISMO, DISPOSITIVO E SENSÇÃO
EM *O CANTO DOS PÁSSAROS* DE ALBERT SERRA

Leonardo Couto da Silva

Rio de Janeiro/ RJ
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

A PAISAGEM VÊ, O CORPO SENTE: REALISMO, DISPOSITIVO E SENSÇÃO
EM *O CANTO DOS PÁSSAROS* DE ALBERT SERRA

Leonardo Couto da Silva

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em radialismo.

Orientador: Prof. Dr^a Consuelo da Luz Lins

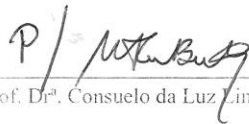
Rio de Janeiro/ RJ
2017

**A PAISAGEM VÊ, O CORPO SENTE: REALISMO, DISPOSITIVO E SENSÇÃO
EM O CANTO DOS PÁSSAROS DE ALBERT SERRA**

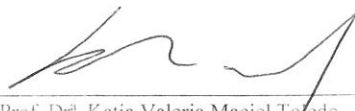
Leonardo Couto da Silva

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 em Radialismo.

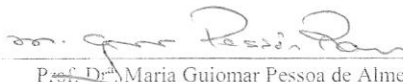
Aprovado por



Prof. Drª. Consuelo da Luz Lins – orientador



Prof. Drª. Katia Valeria Maciel Toledo



Prof. Dr. Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos

Aprovada em: 14/12/17

Grau: 10

Rio de Janeiro/ RJ
2017

SILVA, Leonardo Couto da

A paisagem vê, o corpo sente: realismo, dispositivo e sensação em *O Canto dos Pássaros* de Albert Serra/ Leonardo Couto da Silva – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2017.

82f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2017.

Orientação: Consuelo da Luz Lins

1. Cinema contemporâneo 2. Albert Serra. 3. Realismo 4. Dispositivo 5. Sensação.
I. LINS, Consuelo da Luz (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. A paisagem vê, o corpo sente: realismo, dispositivo e sensação em *O Canto dos Pássaros* de Albert Serra

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que mesmo achando os filmes que assisto e estudo chatos demais e sem compreender a razão do meu amor por eles, apoiaram-me na carreira que decidi seguir. O privilégio que eu tenho, e sempre tive, de me dedicar inteiramente aos estudos é fruto de muito esforço dos dois.

À Consuelo, pela orientação. À Guiomar e Katia, por terem aceitado prontamente participar da banca examinadora. As três são mulheres importantes na minha trajetória dentro da Universidade.

Aos meus amigos da Eco, especialmente Caio e Yaminaah, que me fazem sentir menos solitário nesse processo de término da graduação. Julinha, Julhão, Carla, Raphael, João, Flora, Manuella, Anita, Rodrigo, e vários outros amigos que tanto gosto e com quem tive a oportunidade de conhecer nesse curso, obrigado pelo carinho de sempre.

Às minhas grandes amigas: Luciana, Bia, Clara, Helena e Juliana.

Ao Vinicius.

Aos amigos do Bonde.

A todos os professores, desde a escola à graduação, que me inspiraram ao longo dos anos.

*A arte luta efetivamente com o caos,mas para fazer surgir nela
uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação.*
(DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.204)

SILVA, Leonardo Couto. A paisagem vê, o corpo sente: realismo, dispositivo e sensação em *O Canto dos Pássaros* de Albert Serra. Orientador: Consuelo da Luz Lins. Rio de Janeiro/RJ, 2017. Monografia (Graduação Em Radialismo) – Escola de Comunicação, UFRJ.

RESUMO

O presente trabalho analisa o longa-metragem *O Canto dos Pássaros* (2008), dirigido pelo cineasta catalão Albert Serra. No filme, vemos a busca dos Três Reis Magos por Jesus, mas sem a presença qualquer dimensão épica ou dramática em sua narrativa. Ao contrário disso, Serra compõe um filme em que o drama se rarefaz em favor da instalação de uma atmosfera cuja temporalidade é bastante lenta. Procuramos compreender como o filme se insere no contexto contemporâneo do que se entende como realismo sensório ou dos sentidos, refletindo sobre as suas rupturas ou continuidades com o cinema moderno. Para isso, investigamos a poética de Serra a partir da ideia de dispositivo, que, em certa medida, substitui a *mise en scène*, identificando o encontro do corpo com a paisagem como a engrenagem que faz o filme se desenrolar, gerando não significados, mas sensações que fazem com que a experiência cinemática se dê através de outros sentidos do espectador que não apenas a visão.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo. Albert Serra. Realismo. Dispositivo. Sensação.

ABSTRACT

This work analyses the feature film *Bird Song* (2008), directed by the Catalan filmmaker Albert Serra. In the film, we see the Three Wise Men searching for Jesus, but without the presence of any epic or dramatic dimension in its narrative. Instead, Serra extinguishes the drama in order to house an atmosphere with a very slow temporality. We intend to understand how the film comes within the scope of the contemporary cinema of what is known as the realism of the senses, reflecting upon its links to the modern cinema. Serra's poetics is investigated starting from the idea of *dispositif* that, to some extent, substitutes the *mise en scène*, and the meeting of the body with the landscape is identified as a wheel that makes the film unfold, creating sensations that build a cinematic experience through other senses of the spectator and not only the vision.

Keywords: Contemporary cinema. Albert Serra. Realism, Dispositif. Sensation.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
O realismo no cinema contemporâneo.....	14
A estética do fluxo e a metamorfose do plano.....	16
Slow cinema e a duração.....	22
Um outro realismo?.....	28
Da <i>mise en scène</i> ao dispositivo.....	34
Primeiro momento: a origem teatral da <i>mise en scène</i>	34
Segundo momento: escrita do pensamento e a luta contra a representação.....	37
Terceiro momento: o cinema maneirista e a atrofia da <i>mise en scène</i>	41
O fim da <i>mise en scène</i> ? Dispositivo e cinema contemporâneo.....	43
O corpo e a paisagem se encontram.....	50
Outros modos de ver: a imagem que nos toca.....	51
Anterior ao homem? Paisagem e percepção.....	59
Dê-me um corpo: do burlesco ao cotidiano.....	62
Considerações finais.....	67
Referências.....	71
Anexo.....	74

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa o longa-metragem *O Canto dos Pássaros* (2008), dirigido pelo cineasta catalão Albert Serra. O conteúdo narrativo do filme é bastante simples: acompanhamos a busca dos Três Reis Magos pelo menino Jesus. Vemos o deslocamento desses por diferentes paisagens que nos dão a dimensão da longa extensão do percurso, realizado inteiramente a pé. Observamos também, em um determinado momento, o cotidiano silencioso e quase estático de Maria e José. Não há nenhuma intriga que faça com que ações se desenrolem numa cadeia causal e dramática, nem mesmo a definição de uma subjetividade dos personagens. Os próprios nomes dos três protagonistas não nos são revelados, sequer a sua origem ou qual a motivação que os lança nessa árdua jornada.

A rarefação da narrativa faz com que o olhar seja incitado pelos aspectos puramente plásticos da imagem. Na obra, reparamos o uso constante de enquadramentos fixos e bem abertos, fazendo com que as figuras humanas se tornem pequenas diante das paisagens que nos são apresentadas. O corpo parece imergir na paisagem, fundir-se a ela. A fotografia, feita com iluminação natural, em preto e branco e alto contraste acentua as pequenas mudanças de luz que ocorrem nos planos devido ao que ocorre fora de campo. A fisicalidade do real irrompe dentro do filme. Tudo isso ocorre numa temporalidade estendida, a duração dos planos é longa ao mesmo tempo em que o conteúdo narrativo é pouco. O tempo se torna visível nos corpos filmados que estão submetidos a ele, assim como é sentido pelo próprio corpo do espectador.

Dessa forma, diante de *O Canto dos Pássaros*, embarcamos (aqueles que estiverem dispostos) numa experiência sensorial que mobiliza não só a visão, mas o corpo inteiro. É um filme que exige menos um trabalho mental, calcado na abstração em busca de correlações e significados, e mais corporal. Nesse sentido, é um filme-instalação, que se torna completo apenas com a interação direta do espectador, que deve habitar a atmosfera criada pelo cineasta-artista.

Nesse trabalho, aproximamos a poética de Albert Serra e os efeitos estéticos de sua obra de determinadas tendências do cinema contemporâneo. A duração dilatada dos planos, nos quais quase nada acontece, o aproxima do chamado *slow cinema*, cujo *corpus* abrange desde realizadores que começaram suas carreiras dentro do cinema moderno, como Chantal Akerman e Theodoros Angelopoulos, a cineastas mais jovens, como Tsai Ming Liang e Sharunas Bartas, que iniciaram suas carreiras na década de 90. O *slow cinema* possui fortes vínculos com o cinema moderno, que teve a questão do tempo central em seu desenvolvimento, levando ao

limite a duração das situações óticas puras¹. A outra tendência da qual aproximamos o caso aqui analisado é a estética do fluxo. Esta, conceituada a partir de um artigo de Stéphane Bouquet publicado numa edição da *Cahiers du Cinéma* de 2002, abarca uma série de filmes produzidos a partir da década de 90, de diretores como Claire Denis e Hou Hsiao-Hsien, que se caracterizam por novas formas de se conceber um plano, e, conseqüentemente a *mise en scène*, na busca de maneiras diferentes de construir o tempo-espaço fílmicos fora dos moldes da causalidade, que encadeia as ações, e da montagem como ferramenta retórica. Os cineastas do fluxo criam seus filmes a partir de um comportamento do olhar que busca não produzir um discurso, mas potencializar intensidades que se encontram no espaço e no corpo de forma a atrair o espectador de forma sensorial, produzindo ambiguidades, incertezas dos sentidos da imagem a partir da elipse temporal, do espaço que muitas vezes nos é mostrado de forma fragmentada e sem respeitar a sua continuidade, do fora de quadro que invade o plano, da duração que fragiliza as composições.

De forma mais ampla, inserimos o filme dentro do que Tiago de Luca chama de realismo dos sentidos (2014), ou, a partir de Erly Vieira Jr., o realismo sensório (2017). Como veremos neste trabalho, essas duas categorias são bem próximas e cremos serem mais abrangentes, abarcando tanto filmes do *slow cinema*, quanto do fluxo. As denominações de Vieira Jr. e de Luca aprofundam as reflexões sobre as características das estéticas apresentadas acima, acabando com dicotomias como *fast cinema* versus *slow cinema*, ou plano versus fluxo, e esquadrinham uma história que vê nas duas tendências continuidades, e menos rupturas, com o cinema moderno.

Esta monografia investiga como o filme de Albert Serra se relaciona com essas manifestações do cinema contemporâneo, suas aproximações e diferenças. Uma das inquietações que nos lançou nessa pesquisa foi o fato de que, apesar de o realizador catalão ter uma certa notoriedade dentro do circuito de festivais de cinema ao redor do mundo, não encontramos nenhum trabalho aprofundado sobre seus filmes ou sua cinematografia. Cremos que estes sejam objetos de estudo relevantes para compreender não só as estéticas do cinema contemporâneo, como também os processos de criação artística, estabelecendo vínculos com a arte contemporânea, a pintura, e a própria história do cinema.

¹ Este é um conceito central para este trabalho e seu uso será recorrente. Como será visto ao longo dos capítulos desenvolvidos, as situações óticas puras, que Gilles Deleuze aborda em seus livros de cinema e filosofia, são imagens que se desvinculam do esquema sensório-motor, calcado nas percepções que se prolongam em ações e dependente da montagem, e se tornam inteiras, sem necessidade de síntese a partir correlação com outra imagem.

Albert Serra nasceu em 1975, em Banyoles na Espanha. Possui o título de doutor em teoria literária pela Universidade de Barcelona. O primeiro longa-metragem de ficção se chama *Honra dos Cavaleiros* e foi lançado em 2006. O filme é uma adaptação de *Don Quixote de la Mancha*, escrito por Miguel Cervantes, e se aproxima da estética dos filmes do cinema de fluxo na sua exploração dos sentidos a partir do encontro dos corpos com a paisagem. Durante quase todo o filme, observamos Don Quixote e seu companheiro Sancho Pança em deslocamento pela paisagem selvagem de uma Espanha campesina. Nos outros momentos, os personagens estão deitados ou sentados no chão, descansando. Não há quase ação dramática ou tensão, e poucos diálogos. Há a recorrência de longos planos com a câmera na mão e bem próxima ao chão. Esta parece se fundir com o capim, assim como os personagens se fundem com a paisagem.

Como podemos perceber, *A Honra dos Cavaleiros* possui afinidades com o filme em questão aqui, realizado dois anos após o anterior. Na sua terceira obra de ficção, Serra mantém a forma tableau dos planos. No início de *História da minha morte* (2013), cuja história narra os últimos dias da vida do famoso conquistador e aventureiro Casanova, os planos são mais fechados, em locações internas e há a presença mais frequente de falas que nos outros dois filmes. Posteriormente, quando Casanova viaja de férias para um local rural, os planos são mais abertos e os corpos encontram novamente a paisagem. No entanto, diferentemente de *Honra dos Cavaleiros* ou *O Canto dos Pássaros*, a atmosfera descontraída criada a partir do gozo e uma natureza bucólica coabita o filme junto de um suspense. Serra promove o encontro inesperado de Casanova com Drácula e flerta com o gênero do terror. Constitui-se então uma dimensão erótica e decadentista. O tempo que escorre dentro dos planos alongados leva a um final já anunciado: a morte.

Enquanto em *História da minha morte* a paisagem ainda está presente e se coloca como o lugar do possível, do inesperado e do desejo, em *A morte de Luís XIV*, seu filme mais recente, ela desaparece completamente. Pela primeira vez Serra faz um filme hermético. Saímos dos aposentos reais apenas na primeira cena, em que vemos o Rei Sol numa cadeira de rodas observando um dos jardins do Palácio de Versalhes. Com uma perna tomada pela gangrena, Luís XIV aparece deitado a maior parte das quase 2 horas de filme. Serra compõe planos de longa duração, muitos em primeiro plano, centrando-se nos rostos dos personagens que se assemelham a retratos ou aos *screen tests* warholianos.

Todos esses filmes tiveram excelentes trajetórias em festivais internacionais de cinema, recebendo prêmios importantes como o Leopardo de Ouro no festival de Locarno, por *História da minha morte*, e o prêmio Jean Vigo, por *A morte de Luís XIV*. Além de filmes de ficção, Serra realizou documentários como *O Senhor fez maravilhas em mim*, feito a partir de

correspondências com o diretor argentino Lisandro Alonso a convite do Centro Georges Pompidou e instalações, como a peça audiovisual com mais de 100 horas de duração chamada *Els Tres Porquets*, apresentada na Documenta de Kassel em 2008. Como muitos outros cineastas contemporâneos, podemos encontrar desdobramentos de seu trabalho para dentro do espaço expositivo de museus, criando instalações ou, mais recentemente, organizando uma performance de 20 horas intitulada *Roi Soleil*, inspirada no seu último filme.

No levantamento bibliográfico realizado, foram encontrados poucos trabalhos acadêmicos que citem o realizador. Não se teve acesso, até o momento, a nenhuma monografia, dissertação ou tese que utilize algum de seus filmes como objeto. Foi encontrado um artigo que articula superficialmente a questão da adaptação literária no cinema a partir de Serra. Na tese de doutorado em cinema de Matthew Flannagan (2012) sobre o *slow cinema*, analisa-se rapidamente um dos planos de *Canto dos Pássaros* e *Honra dos Cavaleiros* é citado em alguns trechos. O trabalho de Flannagan objetiva conceituar o *slow cinema* enquanto uma estética presente no cinema contemporâneo, assim como o livro organizado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge (2016), que citam Serra como parte desse tipo de cinema.

Acredita-se que a falta de textos escritos sobre o cinema de Albert Serra se dá não por uma crença de que o projeto estético de sua obra seria fraco e pouco interessante, mas, na realidade, pelo seu conteúdo. Como Erly Vieira Jr. aponta, há uma dimensão transcultural do realismo sensório no cinema mundial. Podemos encontrar em diversos filmes de autores como Jia Zhangke, Tsai Ming-Liang, Hou Hsiao-Hsien e Pedro Costa, um olhar imersivo do real no qual há uma predileção pelo sensorial no lugar do narrativo. Disso decorre a construção de um espaço-tempo do cotidiano no qual a narrativa é rarefeita, e os sentidos emanam dos corpos e dos espaços, ressignificando as vivências de pessoas, quase sempre anônimas, que se encontram “dentro de um irrefreável processo de globalização político-econômico pós-moderno, que afeta o lugar no mundo que tais indivíduos ocupam” (VIEIRA JR., 2017). Assim, a maior parte das obras contemporâneas que dialogam com a filmografia de Serra partem de narrativas atreladas a contextos atuais, atravessados por um capitalismo 24/7 (CRARY, 2016) que empobrece as possibilidades do exercício da alteridade e fragmenta ao seu limite a experiência.

Portanto, os filmes de Serra que citamos mais acima, incluindo o que é aqui analisado, possuem certas características que os diferenciam de obras do tipo de cinema contemporâneo do qual fazem parte. Além das histórias narradas por Serra se passarem em tempos anteriores à modernidade, o diretor trata de grandes figuras da história ocidental, e não personagens anônimos. Uma das hipóteses que temos é que em *O Canto dos Pássaros*, Serra transforma

figuras como os Reis Magos, Maria e José, em anônimos ao dar-lhes um corpo do cotidiano no que ele chama de “dramaturgia da presença”.

Este trabalho é o primeiro em língua portuguesa a analisar um filme do diretor catalão. Tem-se como base dois tripés que sustentam as nossas abordagens. O primeiro é o uso de textos da história, da teoria e da crítica do cinema, que percorrem toda a monografia. Boa parte das provocações que movem nossas reflexões partem de artigos da crítica, mostrando a tarefa desta como um sismógrafo que indica os sintomas das formas que emergem ao longo da história no momento em que se sentem os primeiros abalos. A figura do crítico André Bazin é recuperada, e acreditamos que seus textos das décadas de 40 e 50 podem nos dizer muito sobre o cinema contemporâneo. Os conceitos do filósofo Gilles Deleuze também foram bastante importantes para a realização da monografia, não apenas no que dizem a respeito dos problemas filosóficos e políticos do cinema, mas também como poderosas ferramentas de análise. O segundo tripé é o que estrutura a nossa divisão de capítulos, estabelecendo três pontos de vista para acessarmos o filme: entender como ele se configura na história, compreender como ele é feito, e, por fim, observar quais são os efeitos estéticos produzidos.

No primeiro capítulo, contextualizamos o filme dentro do cenário atual. Traçamos uma breve história das categorias *slow cinema* e cinema de fluxo, ambas geradas dentro do espaço crítica no início dos anos 2000. Propomos que as duas possam ser agrupadas dentro do realismo sensorio, eliminando dicotomias rasas, e investigando os vínculos dessa tendência estética com o cinema moderno.

No segundo capítulo, nos debruçamos sobre a história da *mise en scène*, concluindo que esta entra em crise após o momento maneirista do cinema e dá espaço ao filme-dispositivo como forma de fazer que atravessa diferentes estéticas do cinema contemporâneo. Por fim, identificamos como isso se dá em *O Canto dos Pássaros*, apontando os dois elementos cujo encontro direto produz o filme: o corpo e a paisagem.

No terceiro e último capítulo, analisamos o filme a partir dos dois elementos do seu dispositivo, como eles se relacionam, o que eles produzem. Tomamos como base as teorias do cinema que emergiram na década de 90, influenciadas por Deleuze, e que, na luta contra as teorias semióticas e psicanalíticas, pensam a experiência cinemática como algo que mobiliza não apenas a visualidade, mas o corpo inteiro. Também refletimos sobre o conceito de paisagem e como esta organiza a nossa visão, e os dois tipos de corpos presentes no filme, o burlesco e o cotidiano.

O REALISMO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Três corpos gorduchos caminham pelas dunas de um deserto. Escuta-se o vento, que possui um som uniforme e regular, não parando de soprar. Primeiramente, vemos essas três figuras bem definidas num plano geral, que acompanha o deslocamento dos personagens numa panorâmica da direita para a esquerda. O horizonte ocupa um terço do quadro e a fotografia, em preto e branco e contrastada, traça a linha que separa o céu e deserto bem delineada.

Os homens vestem roupas pesadas que cobrem todo o corpo, dificultando ainda mais a movimentação pela paisagem árida. A câmera, que antes reenquadrava o espaço no mesmo ritmo da marcha dos homens, para quando a linha do horizonte ocupa o meio do plano. Os personagens continuam a caminhada em direção a esse horizonte. Lentamente, vão se distanciando, até o momento em que se transformam em pequenos pontos na imagem, parecendo se fundir com a paisagem. As nuvens se movimentam vagorosamente no céu. A areia começa a escurecer, devido à passagem de uma nuvem que não vemos dentro do plano. De baixo para cima da imagem, essa pequena mudança ocorre e, em alguns instantes, a linha do horizonte quase desaparece, unindo o céu e a terra. No fim, vemos novamente os personagens, retornando, como se tivessem escolhido o caminho errado. Eles parecem flutuar sobre uma tela cinza.

Essas imagens descritas acima fazem parte de um único plano que dura cerca de 9 minutos e não se encontra quase nenhuma ação dramática que dê prosseguimento a algum fio narrativo. Quase todos os planos de *O Canto dos Pássaros* possuem um tempo estendido em que pouco ou nada acontece. A história do filme de Albert Serra, que nos mostra a busca dos Três Reis Magos pelo menino Jesus, é o completo oposto do horizonte de perspectiva que se estabelece quando se trata de algo relacionado a essa grande narrativa do ocidente. Ao invés de uma abordagem quase épica e dramática, como se pode ver nas diversas adaptações bíblicas feitas pelo cinema comercial², e nas recentes transformações dessas histórias em novelas na televisão brasileira³, Serra constrói seu filme a partir de uma total desdramatização da narrativa.

Diversos outros momentos do longa-metragem de 93 minutos poderiam ter sido escolhidos para se iniciar esse trabalho. No entanto, crê-se que esse plano específico leva ao

² Luiz Vadico (2012) indica a existência de diversos gêneros bíblicos no cinema. Um deles é o épico bíblico hollywoodiano, que tem como grandes exemplos *Os Dez Mandamentos* (1956) de Cecil B. DeMille, e *A Maior História de Todos os Tempos* (1965) de George Stevens. Esse gênero é caracterizado pela sua dimensão espetacular e a primazia da técnica em recriar o momento histórico de forma a mobilizar visualmente o público numa “espetacularização da fé”.

³ A telenovela bíblica tornou-se um gênero com um grande espaço na grade de programações da TV aberta brasileira, impulsionada pela TV Record. Essas novelas utilizam um modelo estilístico e narrativo tradicional, influenciado pelo melodrama das telenovelas mexicanas (KANYAT e NOVAES, 2016).

limite as estratégias formais adotadas e suas relações com o conteúdo de *O Canto dos Pássaros*. Essas podem ser sintetizadas na fala de um dos Reis Magos no início do filme: “*Se vocês observarem com cuidado, descobrirão certas coisas. Às vezes, ficamos impressionados com a beleza das coisas*”. Ou seja, o filme propõe, antes de contar uma história, a contemplação dessas imagens que ele nos mostra. Para observarmos (e escutarmos) com cuidado, é necessário um certo regime de tempo, contrastante não só como este é construído no cinema comercial de forma geral, mas que se diferencie da temporalidade da vida na contemporaneidade.

A duração estendida e a forma *tableau* do plano nos convidam a perceber as pequenas modulações da paisagem no desenrolar temporal, assim como a sentir a longa distância percorrida, com certa dificuldade, pelos corpos dos personagens. É composto um plano-sequência que se abre para o fluxo do real de forma a estimular sensações nos espectadores. O longa, como um todo, valoriza a sensorialidade, criando uma atmosfera que se sobrepõe à narrativa.

Essas características podem estabelecer conexões com determinadas tendências e estéticas do cinema contemporâneo, que serão aqui expostas e discutidas. A primeira delas é a “estética do fluxo”, termo cunhado pelo crítico Stéphane Bouquet numa edição de 2002 da revista *Cahiers du cinéma*. A outra, é a estética do *slow cinema*, expressão que podemos encontrar pela primeira vez no texto endereçado por Michel Ciment no 46º San Francisco International Film Festival, onde o crítico participou como programador convidado em 2003.

Dos textos que pensam o cinema de fluxo diretamente, encontraram-se com maior frequência produções brasileiras. Isso talvez se deva ao acolhimento do termo pela crítica nacional. Destaca-se, por exemplo, o debate realizado pela revista *Contracampo* em 2006, que conta com críticos como Ruy Gardnier, Luiz Carlos Oliveira Jr. e Tatiana Monassa, cujo título é *Cinema contemporâneo em debate: O drone cinema, as novas imagens e os novos comediantes*. Já no âmbito acadêmico, podem ser citados trabalhos como as monografias de conclusão de curso *A estética do fluxo no cinema contemporâneo* (OLIVEIRA JR., 2006) e *Corpos em fluxo: a questão do corpo na estética de fluxo do cinema contemporâneo* (MARQUES, 2008), a dissertação de Luiz Carlos Oliveira Jr. defendida em 2010 e posteriormente publicada como livro sob o título de *A mise-en-scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (2013), e a tese de Erly Vieira Jr. *O realismo sensório no cinema contemporâneo* (2012).

Já o *slow cinema*, que aparece como *cinema of slowness* no texto de 2003 de Ciment, passa a ser uma categoria utilizada tanto pela crítica, quanto pela academia no final dos anos 2000 e início da década de 2010 (DE LUCA e JORGE, 2016), como o texto *Towards an*

aesthetic of slow in contemporary cinema, escrito por Matthew Flannagan em 2008. Os debates acerca da eficácia dessa estética têm maior relevância após a publicação de alguns artigos na revista *Sight and Sound* em 2010, em especial o de Nick James, intitulado *Passive-Agressive*, que critica a política desse tipo de cinema. Steven Shaviro foi um outro forte crítico do *slow cinema*, publicando em seu blog o texto *Slow cinema VS Fast films*, no qual ele desaprova parte dos filmes pela falta, ao seu ver, de uma proposta provocativa. Dentro da academia, destaca-se o trabalho de Flannagan, que aprofunda as análises feitas no texto de 2008 na sua tese defendida em 2012, *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, localizando essa corrente na história do cinema e investigando as suas origens no cinema do pós-guerra. Mais recentemente, em 2016, foi publicado um livro organizado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, o primeiro a reunir diversos textos de diferentes autores sobre o tema.

As duas estéticas, do fluxo e do *slow*, possuem diversos pontos de contato entre si e determinadas características que podemos observar em *O Canto dos Pássaros*. No lugar de tentar encaixar o filme em uma ou outra, propõe-se aqui neste trabalho pensar a partir de uma categoria que abarque ambas. De Luca (2012), aponta uma tendência no cinema contemporâneo que ele chama de realismo dos sentidos (*realism of the senses*), marcado pelo uso “hiperbólico das tomadas longas, que promove uma experiência contemplativa da visão ancorada na materialidade e na duração” (p.184). Vieira Jr. propõe um termo bem parecido em sua tese, o realismo sensorio. Este, de acordo com o autor, se constitui a partir do corpo de filmes da estética do fluxo que “ao lançar um olhar sobre o cotidiano, o faz a partir da construção de um espaço-tempo como experiência de sobrevalorização sensorial” (2017, p.11).

Utilizam-se neste trabalho as categorias propostas por De Luca e Vieira Jr. de uma maneira mais elástica, unindo-as de certa forma. Alarga-se o realismo dos sentidos de De Luca ao se propor que pensemos a longa duração do plano como uma das possíveis estratégias dessa tendência, mas não sua essência, abarcando cinematografias como a de Claire Denis que, mesmo não tendo a duração estendida das tomadas como basilar em suas obras, faz parte de um realismo dispersivo, que visa um estímulo dos sentidos. Inverte-se o pensamento de Vieira Jr. (mas sem efetivamente modificar suas proposições) ao defender que o cinema de fluxo pode ser uma das formas de se compreender parte do realismo sensorio, este sendo então uma categoria maior e não interna a essa estética.

A estética do fluxo e a metamorfose do plano

A conceituação do cinema de fluxo tem sua origem, como vimos, no pequeno artigo escrito por Stéphane Bouquet e publicado na revista *Cahiers du Cinéma* em março de 2002.

Intitulado *Plan contre flux*, o texto propõe que determinados filmes do cinema contemporâneo nos permitem repensar a questão do plano.

Bouquet inicia a defesa de sua proposta indicando o cineasta François Ozon como um cineasta do plano. O autor afirma que a potência plástica dos filmes do diretor francês se limita a um “puro exercício do plano”, produzindo efeitos nos espectadores não a partir da “emoção ou da duração, do espaço ou do belo, mas guiando o dito espectador pela ponta do nariz em função de uma lei de organização cuidadosamente refletida” (p. 46). A construção fílmica de Ozon não é de forma alguma nova, tendo-se por exemplo Hitchcock como um grande cineasta do plano. Este, para Bouquet, compunha seus filmes infinitamente melhor que Ozon. A ideia que permeia ambos os cineastas é a do cinema como “uma *cosa mentale*, uma composição de linhas e de volumes, um desenho” (*idem*).

Com isso, Bouquet pensa a questão do plano no cinema a partir da comparação com uma discussão do século XVII acerca do desenho e da cor. A estética do plano seria análoga ao desenho, enquanto a do fluxo à cor.

Os partidários do desenho, representados pela figura de Poussin, acreditavam na sua superioridade por, ao definir os objetos com linhas e traços, dando a eles um contorno, não se copia o real, mas o coloca em ordem. “O traço era então um meio de definição das coisas e consequentemente uma materialização da ideia” (*idem*). Ou seja, pensava-se o desenho como produtor de um discurso racional, claro e ordenado. Nesse sentido, a aproximação do desenho com o plano é útil para evidenciar na *mise en scène* dos cineastas do plano a crença na produção de um discurso ordenado, criador de sentidos. Mesmo os cineastas modernos, como Antonioni ou Resnais, que perceberam uma impossibilidade do discurso⁴, se aproximam dos cineastas clássicos. “Para uns e outros, a forma do filme reside nos agenciamentos do espírito e nos poderes organizadores da abstração. Fazer um filme, ou seja, traçar um plano” (*ibid.*, p.47).

Poussin se opunha fortemente à estética barroca, pois esta destrói as “*belles idées*” construídas pela racionalidade do discurso organizado. A cor era a grande arma dos pintores barrocos, como Caravaggio e Rubens, e perturba a o equilíbrio de um pensamento racional e analítico por estar do lado “da consistência das coisas, da sensação, da harmonia, da confusão das formas, e da profusão do real” (*idem*). O colorido “em ato e em trânsito” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.36) é o encarnado visado pela pintura, o colorido “da vida”, pelo “qual

⁴ Pode-se destacar, por exemplo, a trilogia da incomunicabilidade de Antonioni, cujos filmes nos mostram personagens em relações disfuncionais e impossibilitados de agir pelo desconhecimento de seus próprios sentimentos. Outros exemplos são a trilogia do silêncio de Bergman ou os filmes de Resnais que problematizam a memória, construindo potências que falsificam a narrativa (DELEUZE, 2007), como *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

a pintura pode se imaginar como corpo e como sujeito; colorido da vicissitude e, portanto, do despertar do desejo”⁵ (*ibid*, p.37).

A cor é, então, o fluxo, a confusão, a mistura, o escorrimento indefinido do real. A estética do fluxo é aquela que estabelece:

“um regime de imagens que proclama a abolição do discurso em proveito de um real interessante enquanto real não organizado, não discursivo (...) A tarefa do cineasta de fluxo consiste então, não em organizar uma forma definida para criar discurso, mas em intensificar certas potências, permitindo totalmente ao dito real o seu estado aleatório, indeciso, móvel” (BOUQUET, 2002^a, p.47)

Bouquet cita diversos filmes, como *Mulholland Drive* (2001) e *Lost Highway* (1997), ambos de David Lynch. Nos dois longas, os personagens não são caracterizados por uma psicologia definida, mas sempre móvel, encontrando-se em constante desterritorialização. O crítico destaca que os títulos dos filmes evocam rotas longas, ou seja, o movimento, o ritmo, a oscilação. Outro exemplo é *Beau Travail* (1999) de Claire Denis, no qual Bouquet indica uma confluência do ritmo dos corpos com o da água, um processo de metamorfose, de circulação de intensidades e estados humanos e não-humanos, que desfaz qualquer “princípio de identidade, de permanência, de lógica. Ele (*o cinema de fluxo*) não diz mais que é algo (um traçado, uma definição), mas que ele é outra coisa também: imagem ou homem ou animal ou ser ou tudo” (*idem*).

As formulações de Bouquet têm continuidade em outro artigo publicado em junho do mesmo ano na *Cahiers du Cinéma*. Em *Les flux sans visage*, é feita uma investigação de “como o cinema de fluxo excede ou transfigura a arte clássica do retrato” (2002b, p.56), como indica o subtítulo. Para Bouquet, há dentro do cinema contemporâneo um grupo de filmes que se assemelha à arte do retrato, portanto, do desenho enquanto definição de uma psicologia pela racionalidade. São filmes-retrato cujo ponto principal é a determinação de uma identidade, “esse momento de estase em que algo se confisca, em que a fotografia é tirada, em que não se escapa de sua visão” (*idem*). O cinema de fluxo, para o crítico, se contrapõe a isso no sentido em que nega o pensamento kantiano, que busca compreender a experiência a partir da “unidade sintética dos fenômenos, ou seja, uma síntese por conceitos do objeto dos fenômenos em geral, e sem a qual ela não teria o caráter de um conhecimento” (KANT *apud* BOUQUET), o cinema de fluxo, ao invés disso, “renuncia à consciência ligante, à identidade, à síntese, pela ‘rapsódia

⁵ No terceiro capítulo retornaremos a essa questão da cor a partir dos escritos de Deleuze sobre a pintura de Francis Bacon, refletindo sobre o corpo (tanto dos personagens do filme, quanto do espectador) e a visualidade háptica.

de percepções’ e a flutuação generalizada, pela filmagem bruta do escorrimento do real” (BOUQUET, 2002b, p.57).

O que importa para os filmes do cinema de fluxo seriam então o ritmo, a oscilação, o movimento, e não mais o tempo. O real não é mais criado pela

“captação pensante, planos fixos ou lentos movimentos de câmera, que deixam o tempo à observação (Warhol ou os Straub). Ao contrário, trata-se de reivindicar uma instabilidade constitutiva do real, uma não-rigidez das coisas, um estado de impermanência, que impede ao limite todo discurso” (*idem*)

Um outro artigo escrito por Jean-Marc Lalanne, publicado na mesma edição da revista, discute o primeiro texto de Bouquet sobre o cinema de fluxo. Lalanne escreve *C’est quoi ce plan?* tendo como base filmes exibidos no Festival de Cannes de 2002, que havia ocorrido no mês anterior à publicação do texto. O crítico argumenta que, ao contrário do que Boquet afirmara, o plano, “a menor unidade de significação no cinema” (2002, p.26), não desaparece no horizonte estético do fluxo. Ele teria sido reformulado.

Um exemplo dado por Lalanne é *Unkown Pleasures* de Jia Zhangke, filme sobre a juventude “estilo *Nouvelle vague*” (FRODON, 2014, p.209), tipo comum nos diversos cinemas novos ao redor do mundo, produzidos num momento de grande modernização⁶. Como aponta Frodon, se a questão da modernização era subterrânea aos filmes das décadas de 50/60, essa é central nos filmes de Zhangke. No longa-metragem, acompanhamos Bibi e Xiao Ji, dois jovens em busca de sexo e diversão, enquanto problemas da vida adulta começam a se fazer presentes. O filme foi rodado em Datong, uma cidade que, como diversas outras cidades chinesas da virada do milênio, passou por um agressivo processo de crescimento econômico, mas ainda não se configurava como uma metrópole totalmente moderna.

Veem-se então, paisagens urbanas estranhas e feias, com prédios que parecem deslocados da arquitetura, um excesso de propagandas e marcas. É presenciada uma americanização em marcha nessas imagens incômodas, em especial a figura da cantora e prostituta, que participa de campanhas publicitárias de um vinho da Mongólia mostradas algumas vezes. Em algumas cenas, ela utiliza uma peruca parecida com a de Uma Thurman em *Pulp Fiction* (1994), filme de Tarantino referenciado em mais de um momento, como uma

⁶ Antoine de Baecque, em *Nouvelle Vague: portrait d’une jeunesse* (2009), analisa o nascimento da *Nouvelle Vague* e a sua relação com a juventude da época (anos 50/60). Ambas estão completamente ligadas. Assim como os jovens se rebelaram contra os pais, marcados pela 2ª Guerra Mundial, os “jovens turcos” se rebelaram contra o cinema francês anterior ao deles, o *cinéma de qualité* (Truffaut). Com a recuperação econômica possibilitada pelo plano Marshall, símbolos americanos e a sociedade do consumo ganham força dentro da cultura jovem europeia. No cinema, os jovens cineastas franceses retomam grandes diretores de Hollywood negados pela tradição nacional do “realismo poético”.

sequência que se passa em um café, ou a cena que um ambulante vende um DVD falsificado do filme americano.

Os planos de *Unkown Pleasures* são longos e quase nenhuma ação ocorre dentro deles. Os personagens aparecem quase sempre imóveis, em silêncio, como se estivessem posando, em locais muitas vezes vazios, em construção ou destruição.

“A duração é o que fragiliza a composição perfeita desses planos-*tableaux*. O tempo se estende mais que o necessário no plano, como uma hemorragia interna. No entanto, Jia Zhangke não continua a ser menos um cineasta do quadro, um arquiteto que toma o cuidado de compreender seus transbordamentos num agenciamento de cenas extremamente ritmado” (LALANNE, 2002, p.26).

Assim como a 2ª Guerra Mundial contribui para romper o esquema sensório-motor dentro do cinema europeu, gerando situações puramente óticas (DELEUZE, 2007), o capitalismo de Estado chinês fratura violentamente a experiência vivida, impossibilitando a ação dos personagens. O exemplo mais expressivo dentro do filme é um plano-sequência de quase quatro minutos que se inicia num *travelling* que acompanha um dos personagens andando de moto. Esta quebra e a câmera interrompe seu movimento. Vemos o personagem, durante quase 1 minuto, tentando fazer a motocicleta voltar a funcionar. Ele desiste, deixa o veículo no meio da estrada, faz sinal para uma van, entra nela e vai embora. O fluxo não é substituído do plano em Zhangke, mas sim um “escoamento do tempo dentro do plano” (VIEIRA JR., 2017, p.19), e o plano não é mais a parte de um todo organizado pela montagem, “mas antes, um recorte ‘aleatório’ do fluxo irrefreável das aparências que constituem o real” (OLIVEIRA JR., 2013, p.151). No caso de *Unkown Pleasures*, o procedimento da montagem se reduz um gesto “mínimo” de juntar blocos de tempo, como vagões de um trem (LALANNE, 2002, p.26).

Olivier Joyard dá prosseguimento ao pensamento de Lalanne de que o plano não havia deixado de ser unidade central na construção fílmica. Em *C'est quoi ce plan (la suite)?*, publicado em junho de 2003 na *Cahiers du cinéma*, Joyard indica que os filmes exibidos no Festival de Cannes no ano anterior e discutidos por Lalanne marcaram com força a volta do plano “como lugar onde se constrói primeiramente a radicalidade de uma visão” e se basearam “sobre uma maneira de repensar a criação do plano, a sua composição e seu esgotamento na duração” (2003, p.26).

Um desses filmes é *Elefante*, de Gus Van Sant, que se baseia na tragédia ocorrida em 1999 na escola de Columbine em Littleton, onde dois alunos fortemente armados iniciaram um massacre que resultou na morte de 12 colegas estudantes e 1 professor. Após terem cometido os assassinatos, os dois se suicidaram no local. Boa parte do filme de Van Sant é composto por

longos *travellings* que seguem os estudantes, filmados quase sempre de costas, se deslocando pelos corredores da escola, instantes antes do tiroteio. A mesma cena se repete de diferentes ângulos, liberando o “espaço circunscrito por nosso olhar: o plano não é mais um mergulho subjetivo no mundo de um personagem” (*ibid*, p.27). Os eventos não nos são mostrados de acordo com as escolhas feitas pelos personagens, ocasionando um crescimento do drama consequente de relações de causa e efeito, estabelecendo-se assim “uma temporalidade (...) um ritmo novo que não tem início nem fim” (*idem*). O plano subjetivo, muito utilizado na construção da psicologia de personagens, desaparece, dando lugar a uma superfície infinita e dispersiva. A combinação e recombinação desses diferentes e longos deslocamentos, como *inputs* e *outputs* de uma máquina de síntese, também pode ser assemelhada ao mundo virtual dos *videogames*.

Com os textos e exemplos abordados, pode-se caracterizar o cinema de fluxo como uma tendência estética surgida em meados dos anos 90 e que modifica as formas como se compõem os planos e, consequentemente, o modo de se pensar a *mise en scène*. Esta deixa de ser a organização de um discurso, um todo no qual os planos são partes articuladas pela montagem visando um sentido. Jacques Aumont, na conclusão de seu livro *Le cinéma et la mise-en-scène*, fala de um possível desaparecimento da *mise en scène*⁷. Para Vieira Jr. (2017), a encenação seria substituída pela sensação, o drama pulverizado nos gestos insignificantes, muitas vezes reinseridos no tempo e espaço do cotidiano. A sensação, para nós, é produzida pela fabricação de um dispositivo enquanto estratégia poética, como veremos no capítulo seguinte, que faz com que o *metteur en scène* dê lugar ao cineasta-artista, que não molda, mas modula a matéria fílmica.

O Canto dos Pássaros se insere dentro da estética do fluxo no sentido em que busca não uma apreensão do real por um ponto de vista, mas uma imersão no mundo (OLIVEIRA JR., 2013) pela sensação. O plano descrito no início deste capítulo se abre à experiência da duração efetiva de pequenas modulações na paisagem. A câmera que num primeiro momento segue os reis magos, se deixa fixar num acontecimento inesperado. O corte do bloco estendido de tempo (um “vagão indivisível”) não é efetuado seguindo uma finalidade retórica, e sim a partir da dissipação das energias do plano (os personagens que voltam perdidos e a linha do horizonte que se define novamente).

Em nenhum momento é traçada uma psicologia dos personagens. O que temos é a pura presença desses corpos diante da câmera. O ponto climático - o encontro com o menino Jesus,

A questão da *mise en scène* será aprofundada no 2º capítulo, a partir da proposição de que os filmes da estética de fluxo e *O Canto dos Pássaros* se constituem a partir de dispositivos.⁷

que representaria uma mudança na situação inicial do filme (o esquema sensório-motor caracterizado pela percepção-afecção-ação) em comparação ao final, a progressão dramática, não efetua consequências substanciais. As potências afetivas se encontram na materialidade do real filmado e na duração estendida, o tempo que escorre dentro do plano e se abre para a contemplação.

Slow cinema e a duração

No item anterior, discutiu-se a questão da estética do fluxo através do debate crítico e o que seu corpo de filmes pode nos provocar para pensar o estatuto do plano e da *mise en scène* no cinema contemporâneo. Num primeiro momento, para alguns críticos, teria sido substituído o quadro enquanto composição pictórica e a montagem como sistema retórico (LALANNE, 2002). Para outros pensadores, dos quais nos aproximamos, o plano não desaparece enquanto partícula mínima e central na construção fílmica. Ele sofre uma metamorfose, abrindo-se para a irrupção do real e deixa de ser um discurso ordenado pela *mise en scène*. Com isso, nos deparamos com filmes como os de Claire Denis ou Gus Van Sant, que criam sistemas infinitos fechados em si, no sentido em que levam ao limite a impossibilidade do estabelecimento de um ponto de vista. Como analisou Jacques Aumont, em *O Intruso* de Denis, isso se dá a partir da multiplicação de elipses que dificultam a compreensão da narrativa e composição de planos que “são quase sempre pormenores”, impedindo, “quase permanentemente, que se restabeleçam mentalmente as relações espaçotemporais entre personagens e planos” (2006, p.175).

Outro tipo de plano presente no cinema de fluxo é aquele sensível à experiência da duração (JOYARD, 2003), em que se pode perceber a volta da composição dos quadros como *tableau*. A duração se instala dentro do plano “como uma hemorragia interna” (LALANNE, 2002, p.26), que desestabiliza tal composição ao tornar perceptíveis as pequenas modulações da luz, a insignificância de gestos repetidos, as ações dramáticas que não se realizam, um som imersivo. Em *Eternamente Sua*, de Apichatpong Weerasethakul, há longos planos em que quase nada acontece, instalando um outro tempo de visualidade. Na maior parte deles, vemos momentos de afeto do casal que “foge” do mundo do trabalho para se divertir numa floresta tropical tailandesa. Em um plano, a menina está deitada ao lado de seu namorado, próxima de sua axila. A luz que incide em seus rostos muda com o vento que sopra nas árvores, enquanto escutamos o som da água que corre no rio. Ela, lentamente, desce a mão pelo corpo do garoto, começa a acariciar seu pênis e vemos, sem cortes, a ereção que ocorre.

Esse tipo de plano descrito acima tem relações com outra tendência estética, hoje chamada de *slow cinema*. Diversos dos diretores que são citados nos textos que investigam o

cinema de fluxo, também estão presentes nos que se debruçam sobre o *slow cinema*. São nomes como Hou Hsiao Hsien, Tsai Ming-Liang, Jia Zhangke, Apichatpong Weerasethakul, Abbas Kiarostami e Gus Van Sant. Outro ponto de encontro é que ambos os termos (estética do fluxo e *slow cinema*), surgiram primeiramente dentro da crítica cinematográfica, sendo posteriormente pensadas como categorias dentro da academia.

Se num primeiro momento, o cinema de fluxo foi caracterizado como uma ruptura não só com o cinema comercial, mas com toda uma forma de se pensar o plano e a *mise en scène* tanto nas modalidades clássicas, quanto nas modernas e pós-modernas, o *slow cinema* é, desde o início, tido como uma continuidade ou resgate de características do cinema moderno.

Um dos primeiros textos que trabalha questão da lentidão como algo comum a um corpo de filmes feitos a partir da década de 90 foi o artigo *The State of Cinema*, escrito por Michel Ciment como um discurso para o 46º San Francisco International Film Festival (2003), onde o crítico atuou como programador. Ciment inicia seu texto afirmando que, diferentemente dos anos 60, a Europa ocidental não se configura mais como principal território onde filmes mais provocativos esteticamente são produzidos, apesar de certamente continuar a lançar filmes interessantes. No contexto do final dos anos 90 e início dos 2000, Taiwan, Hong Kong, Irã, Tailândia, China e Coreia do Sul, despontam como locais de intensa experimentação, redefinindo a atenção dada à cinematografia de outros países. As causas disso seriam políticas e econômicas. Esses países orientais passaram a ter maior liberdade política, e, em alguns deles, o Estado se configurou como principal fomentador da indústria cinematográfica, dando espaço a realizadores fora do circuito completamente comercial.

Ciment destaca, nos 20 anos anteriores ao seu texto, o surgimento de uma tendência no cinema comercial que produz imagens e sons fragmentados num modo acumulativo. Esses filmes, na busca de conquistar as audiências mais jovens, suplantam qualquer distanciamento crítico com “um cinema comandado exclusivamente pelo pulso e energia” (CIMENT, 2003). O crítico, então, cita o estudo de Geoffrey King, no livro *New Hollywood Cinema*. King observa que, ao longo da história, o tempo médio de duração dos planos de filmes americanos foi diminuindo. Por exemplo, em sua época clássica, filmes como *Spartacus* e *The Fall of The Roman Empire*, tinham planos que duravam, em média, 7,85 segundos e 8,72 segundos. Já filmes mais atuais como *O Gladiador* e *Armagedon*, possuem 3,36 segundos e 2,07 segundos. O nosso objeto de estudo tem o tempo médio de duração dos planos de 1,12 minutos.

Para Ciment, isso teve como consequência a reação de diversos diretores através de “um cinema da lentidão (*slowness*), da contemplação, como se quisessem reviver a experiência sensual de um momento revelado em sua autenticidade. Angelopoulos na Grécia, Nuri Bilge Ceylan na Turquia,

de Oliveira e Monteiro em Portugal, Béla Tarr na Hungria, Abbas Kiarostami no Irã, Tsai Ming-liang e Hou Hsiao-hsien em Taiwan, Philippe Garrel e Bruno Dumont na França, Souleymane Cissé e Idrissa Ouedraogo na África, Sharunas Bartas no território Báltico, Aleksandr Sokurov na Rússia, e diversos outros diretores na Ásia Central têm proposto nos últimos anos uma resistência ao fetichismo da tecnologia. Kubrick, ele mesmo um mestre da tecnologia, produziu filmes-antídoto como *2001: Uma Odisseia no Espaço*, *Barry Lyndon* e *De olhos bem fechados* com sua lentidão provocativa” (*idem*).

Pode-se perceber no discurso de Ciment uma forte dicotomia entre rapidez e lentidão. Esse é um dos pontos de crítica de Steven Shaviro no texto *Slow cinema VS Fast films* à política do *slow cinema*. Para Shaviro, muitos dos filmes dessa tendência no cinema contemporâneo possuem uma proposta estética pouco provocativa, utilizando-se da lentidão como refúgio comum para receber o título de “cinema de arte sério”. Concorde-se com Shaviro no sentido em que não se deve pensar a lentidão como única forma de crítica ao cinema comercial esvaziado de pensamento crítico. No entanto, o debate sobre a potência de tal corpo de filmes não pode ser reduzido por conta de tal dicotomia superficial.

Shaviro indica que o escopo de filmes do *slow cinema* resgata características do cinema moderno, mas, para ele, de forma calcificada, não-provocativa, um retrocesso dos estilos ambiciosos de Chantal Akerman ou Michelangelo Antonioni. Com isso, o autor exclui do seu pensamento todo um *corpus* da arte contemporânea que tem a duração estendida como parte central de sua estética, indo além do cinema de ficção, desde o cinema estrutural de artistas como Michael Snow, aos filmes-paisagem de James Benning e performances de diferentes artistas.

Na década de 1960, diversos filmes que tinham a duração como ponto central foram produzidos. Um exemplo é *Fog Line* (1970), de Larry Gottheim. No curta-metragem de 11 minutos observamos a dissipação de um nevoeiro. Inicialmente, a tela está quase toda branca e não é possível perceber formas bem definidas. Com o passar do tempo, os objetos começam a tomar contorno, e podemos ver a paisagem que antes estava escondida. Há um certo mistério que absorve o espectador que tenta descobrir o que ocorre. É um filme que pode aproximado do plano *O Canto dos Pássaros* que inicia este capítulo. Serra, nesse caso, faz o inverso de Gottheim: a paisagem inicialmente de contornos definidos começa a fundir seus elementos (a areia e o céu) numa monocromia resultando das mudanças atmosféricas que se tornam perceptíveis apenas com a passagem do tempo.

Justin Remes em seu livro *Motionless pictures: the cinema of stasis* (2012), coloca o filme de Gottheim dentro de uma tradição que ele chama de “cinema da estase”, que propõe um tipo de experiência cinemática única que reconfigura os limites entre as artes visuais tradicionais e o cinema. Na introdução do livro, Remes faz uma discussão acerca da ontologia

cinematográfica e constata que em grande parte da teoria, o movimento é o elemento primordial sem o qual o cinema não existiria. O autor problematiza isso quando pergunta como podemos teorizar filmes em que a estase é predominante. Se pensarmos, por exemplo, em *La Jetée* de Chris Marker há apenas um instante de movimento (os olhos que se fecham). Todo o resto do filme é uma sucessão de fotografias paradas, cujo sentido é em boa parte articulado pelo som. O que Remes coloca como componente indispensável para o cinema é a duração.

De acordo com Henri Bergson, toda percepção se dá numa determinada duração. Com isso, o passado se prolonga no presente, ou seja, a memória está presente nesse processo. Colocamo-nos no passado de saída, um estado virtual que se materializa em uma percepção atual ao longo dos diferentes planos de consciência. Estes, mais tensionados ou mais relaxados, fazem com que a percepção se dê em ritmos variados.

O conceito de duração, de acordo com Matilda Mroz, é bastante útil para a análise fílmica. De certa forma, o tempo dentro do filme pode ser mensurado, a duração de um plano pode ser de segundos ou minutos. No entanto,

“se estados de consciência e afeto estão em um contínuo processo de fusão e interpenetração, como notas de uma melodia, se a duração é feita de ritmos variados, então também podemos ver a passagem do tempo no filme como feita de processos interpenetrantes e uma multiplicidade de ritmos” (2012, p.3).

Portanto, pela percepção do tempo ser uma faculdade subjetiva, variando de um sujeito para o outro, como podemos falar de um cinema da lentidão? O que talvez seja um plano longo e lento para uns pode ser rápido para outros. De Luca e Jorge argumentam que a percepção da passagem do tempo na imagem de um filme do *slow cinema* se dá a partir da “disjunção entre duração da tomada e conteúdo audiovisual” (2016, p.5). Por isso, a questão da lentidão está presente no cinema desde antes do *slow cinema* se definir enquanto categoria discursiva nos estudos sobre cinema, tendo pontos de encontro com modelos teóricos prévios e outros movimentos cinematográficos (*ibid*, p.7).

Em *A Imagem-tempo* (2007), Gilles Deleuze destaca nos filmes de Yasujiro Ozu, antes mesmo do surgimento do cinema moderno, a presença de planos com “espaços vazios, sem personagens e movimentos, interiores sem seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da natureza” (2007, p.26), *pillow shots*, como foram chamados por Noël Burch (*apud* DELEUZE). Os *pillow shots* ozunianos são, de acordo com Deleuze, o tempo em si, “uma situação ótica e sonora pura”, que “não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação” (2007, p.28). As situações óticas e sonoras puras são momentos de estase que permitem apreender o inapreensível, como ocorre com a personagem de Ingrid Bergman em *Stromboli*, que fica

paralisada com a beleza que se encontra diante de seus olhos. O *slow cinema* é, portanto, um tipo de cinema que, assim como o cinema moderno, nos dá imagens diretas do tempo. Este, diferentemente do cinema clássico, não é constituído indiretamente a partir da montagem.

O que diferencia o cinema moderno do *slow cinema*, num primeiro momento, é que este usa os planos-sequência, em que presenciamos situações óticas puras, de forma hiperbólica. Por isso, os filmes feitos por Warhol na década de 60 são seminais “para a evolução do campo do *slow cinema*” (FLANNAGAN, 2012, p.49).

Empire, de 1964, é um filme de 8 horas e 5 minutos de duração, que foi feito por Warhol com o auxílio de Jonas Mekas, e que, como o próprio Warhol definiu, foi feito para quem assisti-lo “ver o tempo passar” (*apud* FLANNAGAN, 2012, p.50). O filme consiste na filmagem, com interrupções apenas para a troca de rolos de filme, do *Empire State Building*, do mesmo ponto de vista e sem nenhum movimento de câmera. Se há uma estase quase completa dentro plano, uma imutabilidade do que ocorre, de acordo com Remes, a nossa “experiência consciente” se encontra em constante mudança, no sentido em que, para Bergson, apesar da aparente imobilidade da imagem que observamos, a nossa apreensão subjetiva está em marcha o tempo inteiro.

Portanto, o *slow cinema* estabelece modos espectatoriais⁸ diferentes dos usuais do cinema comercial, ao fazer da duração seu ponto central. Podemos ver dentro de galerias de arte e outros espaços, diversos trabalhos audiovisuais que também trabalham com a longa duração, fazendo o desenrolar do tempo perceptível. Diversos artistas do *slow* desdobraram filmes em instalações, como Chantal Akerman e o próprio Serra. Contudo os efeitos produzidos não podem ser igualados com os filmes. O *slow cinema* se diferencia de uma obra de um museu ao passo que se instala dentro do dispositivo⁹ cinematográfico hegemônico: a arquitetura da sala de cinema escura, com cadeiras nas quais os espectadores se sentam imóveis, mas não necessariamente, e assistem a uma narrativa com tempo determinado. Crê-se que a experiência de se assistir esses filmes só se dá por completa enquanto experiência coletiva e imersiva da sala de cinema, diferentemente da “solidão” do corpo móvel que anda pelo espaço expositivo e que escolhe quanto tempo se debruçará diante de cada obra.

O que o gesto de ir ao cinema para “ver o tempo passar” poderia ter não só de interessante, mas também de político? De Luca e Jorge assinalam como um primeiro ponto o

⁸ No capítulo três será explorado esse modo de visualização do filme pelo espectador que foi trazida por teorias que incluem o corpo do espectador dentro de suas análises.

⁹ No segundo capítulo será aprofundada a questão do dispositivo cinematográfico, desde a sua concepção mais geral a presença do dispositivo como modo de fazer fílmico, um possível substituto da *mise en scène*.

fato já citado aqui, através de Ciment, que o *slow cinema* emerge, em sua boa parte, de locais da Ásia, como o Irã, Taiwan e Tailândia. Podemos destacar também Lisandro Alonso da Argentina, Carlos Reygadas do México, Sharunas Bartas da Lituânia, Béla Tarr da Hungria. Ou seja, o “núcleo duro” do *slow cinema* contemporâneo é profundamente transnacional e dá destaque a cinematografias de territórios menos privilegiados economicamente, ou com grandes desigualdades.

Muitos dos filmes desses diretores têm como centro culturas marginais, e os problemas da exclusão e/ou inserção agressiva dentro do sistema capitalista. Em *Few of Us* (1996), Bartas mostra a chegada de uma menina europeia numa comunidade antigamente nômade, que fora compulsoriamente estabelecida na Sibéria durante o regime da União Soviética. *Liverpool* (2008), de Alonso, narra a volta para casa de um marinheiro após 20 anos sem visitar a família, numa aldeia isolada nas montanhas argentinas, cuja base de subsistência é a atividade madeireira. Os filmes de Jia Zhangke, como já foi aqui visto, que nos mostram uma China em transformação feroz e a impotência de seus personagens diante disso. Destaca-se também o diretor português Pedro Costa, cujos filmes, como *O Quarto de Vanda* (2000), *Ossos* (1997) e *Juventude em Marcha* (2006), tratam sobre pessoas em zonas de exclusão social de Lisboa.

Não apenas no seu conteúdo e locais de produção que se podem encontrar possíveis dimensões éticas e políticas do *slow cinema*. Defende-se que a criação de afetos a partir da duração está longe de implicar numa passividade do espectador e uma estetização vazia de determinado assunto. O *slow cinema* intervém na esfera política a partir da partilha de uma sensibilidade contrastante com o regime representacional (RANCIÈRE), que reconfigura modos de experiência sensorial:

“a lentidão não apenas interroga e reconfigura noções bem estabelecidas de merecimento estético e cultural – o que merece ser mostrado, por quanto tempo merece ser mostrado – mas também o que merece nossa atenção e paciência como espectadores e sujeitos (...)” (DE LUCA e JORGE, 2016, p.14)

O Canto dos Pássaros pode ser entendido enquanto uma obra política por sua proposição de tempo que se abre para outras possibilidades diferentes da nossa experiência contemporânea. Como Serra destacou numa entrevista, o filme se passa antes mesmo de se haver um cristianismo constituído, tornando-se um lugar de invenção a partir da materialidade do real, propondo não um tempo religioso e da verdade, mas do cósmico e desconhecido.

Um outro realismo?

Duas teses defendidas quase no mesmo ano e com temas profundamente próximos são importantes para este trabalho por apontarem, cada uma de um ponto de partida, uma tendência no cinema contemporâneo fundamental para se compreender o filme de Serra e que, ao nosso ver, conseguem alargar, assim como aproximar, os campos das duas estéticas discutidas nos itens anteriores. São elas *Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema*, defendida por Tiago de Luca em 2011, com a qual ele obteve o grau de doutor em cinema na linha de *world cinema* na Universidade de Leeds, e *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*, defendida por Erly Vieira Jr. no ano de 2012 dentro do programa de pós-graduação em comunicação e cultura da UFRJ. Nesta monografia se tem como base os livros derivados dessas teses: *Realism of the Senses in World Cinema* (DE LUCA, 2014) e *Realismo sensório no cinema contemporâneo* (VIEIRA JR., 2017, no prelo).

De Luca propõe em seu trabalho a existência de uma tendência no cinema mundial que ele chama de *realism of the senses*, traduzida como realismo dos sentidos. Este não é um movimento estruturado como tal, mas um corpus de filmes de diversas localidades do globo que adotam o uso hiperbólico do plano-sequência, promovendo uma experiência visual calcada na materialidade e na duração. Com isso, as bases tradicionais associadas ao realismo cinematográfico (gravação *in locus*, o uso de atores não profissionais e a profundidade de campo) são reconfiguradas.

Na década de 90, os debates acerca do real e os sentidos no cinema começaram a ter maior importância no campo teórico. Com o advento do digital e a sua capacidade de manipular imagens de forma jamais antes vista, as reflexões sobre a realidade cinematográfica tomam novas direções. Anteriormente, via-se no caráter indexical da fotografia e do cinema a possibilidade, em certa medida, de apreensão do real. É o que André Bazin afirma em *A Ontologia da imagem fotográfica*. O automatismo na produção de imagens daria o poder ao cinema de revelar o mundo.

Esse desejo de reproduzir o real, de embalsamá-lo como uma múmia, é algo que se dá antes do cinema. Bazin aponta a existência do “mito do cinema total”, que guiou a criação do cinema e dominou todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade. “É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista” (BAZIN, 2014, p.39). No entanto, como Bazin destaca no encerramento do seu texto, o cinema é uma linguagem, o que admite então a presença do artifício, configurando-se assim uma dialética com o real. O realismo é portanto

um estilo, um “sistema de expressão, todo procedimento narrativo propenso a fazer com que haja mais realidade na tela.” (*ibid*, p.292).

De Luca lembra que na década de 60, após a morte de Bazin, os escritos do crítico foram criticados como “ingênuos” pelo pensamento marxista e estruturalista que começou a crescer dentro dos estudos cinematográficos. Para os intelectuais dessas correntes o realismo é parte da ideologia burguesa. Por isso, o pensamento baziniano foi deixado de lado por boa parte da teoria. Com a emergência desse novo realismo, os textos de Bazin são resgatados e abordados por outros pontos de vista.

No texto *A Montagem Proibida* podemos encontrar, por exemplo, algumas relações com o que vimos anteriormente sobre as estéticas do fluxo e do *slow*. De acordo com Bazin a montagem é criadora abstrata de sentido, e é tida por muitos como a essência do cinema. Entretanto, para o crítico, a especificidade do cinema no seu estado puro é o respeito da unidade espacial. Na relação dialética do real com o artifício, é necessário que haja a crença na realidade daquilo que vemos, mesmo se sabendo que houve trucagem. “O importante é que possamos dizer, ao mesmo tempo, que a matéria-prima do filme é autêntica e que, no entanto, ‘é cinema’ (...) a fábula nasce da experiência que a imaginação transcende” (*ibid*, p.90).

Para que isso se suceda, o espectador deve experimentar na tela a densidade espacial do real, mesmo que para tal o filme tenha sido trucado. Assim, Bazin impõe certos limites à montagem, estabelecendo o seguinte fundamento: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (*ibid*, p.92). A realidade só se integra ao imaginário quando a unidade espacial do acontecimento é mantida, bastando que um plano bem escolhido condense os elementos anteriormente desmembrados na montagem.

Nesse sentido, o plano-sequência é um instrumento privilegiado na manutenção da fluidez espacial da ação. Bazin indica que em determinados filmes puramente narrativos, é possível que “certos tipos de ação recusem o emprego da montagem para atingir sua plenitude. A expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem” (*ibid*, p.94).

No texto *A evolução da linguagem cinematográfica*, Bazin retoma esses pontos acerca da montagem para indicar duas tendências no cinema de 1920 a 1940: os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade. A primeira se baseia essencialmente na plasticidade da imagem e nos recursos da montagem. O sentido para esses cineastas procede então da relação de imagens, e não destas diretamente. “As montagens de Kulechov, de Eisenstein ou de Gance não mostravam o acontecimento: aludiam a ele (...) O *sentido* não está

na imagem, ele é sua sombra projetada, pela montagem, no plano de consciência do espectador” (*ibid*, p.97). Podemos ver reverberações disto nos escritos de filosofia e cinema de Deleuze. No primeiro livro, *A imagem-movimento*, o filósofo constitui a sua taxinomia das imagens identificando quatro grandes escolas da montagem – a montagem orgânica do cinema americano, a dialética do cinema soviético, a quantitativa do cinema francês e a expressiva do cinema alemão. Para Deleuze a “montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações”.

Com o cinema falado, a decupagem do cinema começa a mudar. A montagem passa a se fazer menos visível, e os filmes decupados segundo os mesmos princípios, tendo o uso do campo/contracampo essenciais. Com o uso da profundidade de campo em filmes como *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles, essa decupagem baseada nos diálogos se modifica:

“cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera permanecendo até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas (...) Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração” (BAZIN, 2014, p.105-106).

Para Bazin, o plano-sequência, junto da profundidade de campo, então, expressa a ambiguidade presente no real ao não submeter os sentidos da matéria fílmica numa relação de montagem. Nesse sentido, o tempo não está subordinado ao movimento normalizado pela montagem. Essa é uma característica apontada por Deleuze do cinema moderno. O cinema caracterizado por Bazin, representado por cineastas como Welles, Renoir e os do neorrealismo italiano, é então, um cinema das situações óticas e sonoras puras, no qual vemos uma imagem direta do tempo.

Deixando de lado a parte normativa e teleológica das formulações de Bazin, os seus escritos nos ajudam a compreender o realismo no cinema contemporâneo. Podemos observar em diversos filmes o respeito da integridade espacial na utilização de planos abertos e com profundidade de campo. A montagem não é o que organiza as partes num todo, e se reduz, como vimos no texto de Lalanne, a junção de “vagões”, blocos de espaço-tempo brutos dispostos uns após os outros. O real é, muitas vezes, tido não apenas como ambíguo, mas dispersivo, e a câmera se deixa imergir nas pequenas que ocorrem no tempo estendido.

O que há de mudança efetiva do realismo defendido por Bazin e o realismo dos sentidos é a finalidade do uso do plano-sequência. Para o primeiro, a impressão da realidade importa enquanto estratégia dramática. Por exemplo, Bazin elogia um plano de *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, no qual o diretor decide simplesmente nos mostrar a espera do esquimó no momento da caça à foca. Ao não se utilizar da montagem, Flaherty teria composto um plano “mais emocionante do que uma ‘montagem de atrações’” (*ibid*, p.99).

Para o realismo dos sentidos, a longa duração não visa uma eficácia dramática, mas o contrário. Deixa-se em segundo plano a narrativa para se levar duração bruta dos acontecimentos mergulhados em sensação. Bazin, inclusive, critica Visconti em *A terra treme* por contradizer “alguns princípios cinematográficos (...) Em particular, sua vontade de não sacrificar nada às categorias dramáticas tem como consequência manifesta e maciça... entediar o público” (*ibid*, p.311). De Luca afirma o seguinte sobre seus objetos de estudo:

“Os filmes de Carlos Reygadas, Tsai Ming-Liang e Gus Van Sant são definidos por uma excessiva aderência à integridade espaço-temporal, à ação silenciosa e à *mise en scène* esparsa. Em termos espectatoriais, isso significa que a interação narrativa é dissolvida em favor da experiência sensorial e apreensão estética” (2014, p.9-10)

No realismo dos sentidos a câmera “parece se alegrar em sua habilidade de capturar blocos de espaço-tempo superalongados, a realidade é percebida e transmitida através dos sentidos diretos que dela emanam” (*ibid.*, p.11). Com isso, o universo ficcional é descentralizado e as categorias fílmicas tem seus limites embaralhados.

Então, esse novo realismo não se configura como uma arte representativa, já que não se desenrola uma narrativa calcada em preceitos causais e que hierarquize os acontecimentos. O realismo dos sentidos é um realismo do regime estético da arte:

“Mais do que representações de problemas sociais, esses filmes são explorações sensoriais de realidades ainda a serem compreendidas. Opostos ao didatismo e a mensagens unilaterais, eles revelam a complexidade desconcertante de eventos locais e globais enquanto produzem configurações do sensível que transgridem a lógica do mundo e da ficção. Com isso afirmam o novo” (*ibid*, p.240).

Apesar da definição do realismo dos sentidos dada por De Luca contemplar em todos os pontos o filme de Serra, defende-se que a presença do plano de longa duração de forma hiperbólica não deve ser tomada como essencial para a irrupção dos afetos que essa tendência visa. Crê-se que o destaque dado à longa duração decorra da escolha dos objetos analisados por De Luca e que podemos encontrar em outros filmes do cinema contemporâneo, que não foram abarcados pelo autor, o desejo de se explorar outro modo de espetatorialidade calcada na

inspeção física do real. Um exemplo é o cinema de Claire Denis, ou um filme como *Millennium Mambo* (2001) de Hou Hsiao-Hsien, nos quais não vemos planos-*tableaux*, mas uma câmera em estado de embriaguez, que segue as pulsações de um corpo animalesco (Denis) ou as pequenas oscilações da luz e dos movimentos dos corpos quase flutuantes (Hsiao-Hsien).

Enquanto o trabalho de De Luca parte, de maneira geral, dos escritos de Bazin, Vieira Jr. deriva sua tese com base em artigos publicados por outra geração da *Cahiers du Cinéma*. Para Vieira Jr., o conjunto de filmes do cinema de fluxo, explorado anteriormente neste capítulo, adotam um realismo que ele chamou de realismo sensorio. Este é “calcado em atos perceptivos através dos quais se desdobra a experiência corpórea nos diversos âmbitos: o dos corpos filmados, o corpo do próprio filme e o do espectador” (VIEIRA JR., 2017, p.20).

Portanto, assim como para o trabalho de De Luca, as teorias que a partir da década de 90 começaram a visar uma integração do corpo do espectador à análise fílmica são seminais para a compreensão do realismo sensorio. Como já fora apontado, elas serão exploradas no terceiro capítulo. É sempre destacado por Vieira Jr. o que poderia ser a tríade que guia seu percurso: o corpo dentro do filme, o corpo do filme e o corpo do espectador.

Em muitos dos filmes que constituem o *corpus* da estética do fluxo, o corpo dos personagens é reinserido dentro da dimensão do cotidiano. Dentro da história do cinema podemos encontrar exemplos como *Umberto D* (1952) de Vittorio de Sica, ou *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman, que trabalham com a questão do cotidiano. Destacam-se também os filmes de Yasujiro Ozu, influência importante para diversos cineastas desse cinema contemporâneo. Nos filmes analisados por Vieira Jr.,

“a adoção de um olhar que tende ao microscópico e que se deixa guiar pelas sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos no interior da cena recoloca a questão do cotidiano sob outra perspectiva narrativa: a que assume o caráter sensorial como ponto de partida para a irrupção de alumbramentos capazes de abrir a percepção do espectador para além do anestesiado olhar que já não percebe a riqueza multidimensional de um mundo em constante mobilidade. Daí pensarmos num tipo de plano em que o corte não seja dado pelo final da ação, mas sim por elementos que apontem para o cessar ou a migração dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados” (*ibid*, p.22-23).

Assim, um novo modo de se abordar o cotidiano constitui um outro tipo de *mise en scène*. Esta se torna esparsa, rarefeita. Como foi visto com os textos sobre o cinema de fluxo, a *mise en scène* não é tida mais como a organização de um discurso, mas como forma de atualizar as potências existentes na fisicalidade do real. Ou seja, não se hierarquizam objetos e ações e a montagem deixa de ser instrumento retórico. A câmera e o olhar do espectador são livres para

flutuarem por tempos e espaços que não somam em nada à ação dramática, como as pequenas mudanças de luz no plano de *O Canto dos Pássaros*.

Para Vieira Jr., o realismo sensório parte de dentro do cinema de fluxo. No entanto, acredita-se que o realismo sensório seja uma categoria maior, da qual a estética do fluxo faça parte. Esta é importante por apontar novos modos de se pensar a encenação e o estatuto do plano no cinema contemporâneo. A predileção pela sensorialidade pode se dar dentro de um regime de *mise en scène* do cinema moderno, como nos filmes de Béla Tarr.

Podemos encontrar no título do filme de Serra outro indício que o aproxima das tendências apontas por De Luca e Vieira Jr.: *O Canto dos Pássaros* é o nome de uma canção natalina tradicional da Catalunha, que narra a reverberação do nascimento do menino Jesus na própria natureza. A celebração de sua chegada não ocorre num plano metafísico, mas no regozijo das diversas aves. O esplendor está presente na fisicalidade do real. O plano que nos mostra os reis magos diante de Jesus dura o tempo da música, que é tocada inteira, o único momento em que escutamos um som extradiegético.

DA *MISE EN SCÈNE* AO DISPOSITIVO

No capítulo anterior, buscou-se estabelecer como *O Canto dos Pássaros* se configura no cinema contemporâneo, refletindo sobre com quais tendências estéticas podemos filiá-lo. Como foi visto, o filme possui vínculos profundos com as estéticas do fluxo e do *slow*, fazendo parte do realismo sensório ou dos sentidos, que, para nós, pode ser entendido como uma categoria mais ampla para se compreender um determinado *corpus* de filmes do cinema contemporâneo.

Tomou-se como um dos pontos de partida para a argumentação desenvolvida previamente os artigos de críticos da *Cahiers du Cinéma* publicados no início dos anos 2000 que constroem as bases conceituais para o delineamento do cinema de fluxo. Concordamos com Jean-Marc Lalanne que, ao contrário do que Stéphane Bouquet defende nos textos que originaram o termo “estética do fluxo”, o plano como unidade mínima do filme não desaparece, mas sofre uma metamorfose que desencadeia na redefinição do que se entende como *mise en scène*. Portanto, a estética do tipo de cinema contemporâneo abordado neste trabalho está profundamente ligada a um novo modo de se conceber os filmes por parte dos realizadores, assim como demanda dos pesquisadores um rearranjo de suas ferramentas teóricas.

Defende-se aqui que os filmes que constituem o realismo sensório são construídos não mais a partir da *mise en scène*, e sim com o delineamento de um dispositivo como estratégia de composição. Para compreendermos essa proposição são necessárias não só a investigação do conceito de dispositivo, mas também uma revisão histórica da noção de *mise en scène* no cinema, do seu período clássico, no qual essa se estabeleceu como prática essencial no fazer fílmico, passando pelos momentos moderno, onde encontramos uma primeira crise da ideia de *mise en scène*, e pós-moderno, em que ela se atrofia, chegando ao seu possível fim no cenário contemporâneo.

Primeiro momento: a origem teatral da *mise en scène*

Jacques Aumont, em seu livro *Le Cinéma et la mise en scène* (2006), afirma que “a *mise en scène* está em todo lugar, não se pode imaginar nada sem ela” (p.6). Nossas vidas são impregnadas por encenações, sejam elas individuais ou coletivas, programadas ou inconscientes. Um exemplo disso seriam os grandes regimes ditatoriais de Hitler, Mussolini, Stalin ou Mao, cuja coreografia dos gestos e a regência dos discursos numa cenografia

planejada, configurando um real espetáculo, foram extremamente necessárias para a ascensão ao e manutenção do poder.

O termo *mise en scène* indica a existência de uma cena. Portanto, quando a utilizamos, temos necessariamente o teatro e/ou a teatralidade em nosso horizonte. A cena, como aponta Aumont, representa para o teatro o mesmo que o quadro para a pintura: a definição, para fins artísticos ou não, de um espaço particular externo ao do cotidiano, com regras próprias. Nesse sentido, a *mise en scène* se constitui como uma técnica possível de ser aprendida, praticada e racionalizada, que busca obter efeitos estéticos dos mais variados em diferentes situações, seja no próprio teatro, no cinema, na televisão ou na política.

O cinema, desde os seus primórdios, foi comparado com as outras artes, como a literatura e a pintura. Com o teatro, o cinema teve uma relação conturbada: enquanto alguns realizadores como George Méliès defendiam o cinema como prolongamento do espetáculo praticado pelas artes cênicas, outros, como os artistas das vanguardas modernas, buscavam uma “pureza” do cinema. Teatro e cinema, primos e inimigos ao mesmo tempo.

Para além dos filmes e seus processos de composição, uma aproximação entre as duas artes foi inevitável, dado que o cinematógrafo dos Lumières se tornou hegemônico, sobrepondo-se ao cinetoscópio de Edison, configurando o cinema como uma experiência coletiva. Nesse sentido, a situação do espectador do cinema lembra a do teatro e a apresentação das obras de forma parecida, fazendo com que, antes da construção de salas de cinema, muitos filmes fossem projetados em salas de teatro. A concentração focalizada sobre uma tela onde as imagens são projetadas pode ser comparável à delimitação do palco como espaço separado do público onde a cena se desenrola.

Entretanto, não é essa similaridade arquitetônica explícita que se constituiu como principal herança do teatro para o cinema num primeiro momento. De acordo com Aumont, o legado fundamental do teatro foram “o jogo de ator, o lugar unitário percorrido por olhares organizados, a pregnância do verbal” (*ibid.*, p.36). Um sintoma disso é o uso do termo *metteur en scène* para designar aqueles que fazem os filmes. Com o crescimento do cinema em moldes industriais, tendo como consequência a divisão e especialização de tarefas, começou-se a busca de um vocabulário mais preciso. De um lado, temos realizador e *metteur en scène*, que dão conta do ofício, e do outro, cineasta e posteriormente autor, ligados às pretensões artísticas.

Louis Delluc, em 1921, propôs uma nomeação realmente nova, sem ter sido emprestada de outras práticas: o cineasta. Este seria o equivalente ao escultor, pintor ou músico, revelando a defesa do cinema como uma arte singular. Nos anos 20, outro termo que se tornou corrente

foi o de realizador, bem próximo da ideia de *metteur en scène*. O realizador é aquele que realiza o filme,

“um homem do concreto, do visível e do audível, esse que sabe traduzir um relato em ações e em gestos [...] aquele é separado por apenas uma nuance desse de *metteur en scène*, aparecido recentemente no teatro; ambos são encarregados de transmitir, na realidade dos atos, dos gestos e dos deslocamentos, a carga expressiva de um texto escrito, roteiro ou peça de teatro. Seria também o homem de cinema um *metteur en scène*? Essa é a questão que, obstinadamente, põs a difícil emancipação do cinema em relação ao teatro. Realizador, *metteur en scène*: o cineasta, por essas nomeações, é fadado de toda maneira a ser o ilustrador de um texto.” (*ibid*, p.15)

Portanto, no cinema desenvolvido até os anos 40 nos Estados Unidos e na Europa, observamos a centralidade do verbo e a impregnação da noção de lugar. Esse cinema, na sua forma institucionalizada, retoma a ideia de “cubo cênico”, que teve seu apogeu no teatro do século XIX, na qual o espaço cênico era pensado como uma caixa cujo um dos lados é retirado para que o público veja o desenrolar da cena. Com isso o espetáculo ficcional deve seguir as regras de continuidade espacial ancoradas num ponto de vista fixo, assim como deve produzir situações encadeadas numa lógica de causa e efeito.

Em diversos dos curtas realizados na primeira década do século XX, a composição de cada plano era como um *tableau*, no qual era imposto um ponto de vista como o do espectador de teatro e, por isso, encontramos poucos primeiros planos e a maior presença de planos gerais e de conjunto. Os corpos dos atores eram o vetor para a mudança de plano, e a direção de seus movimentos deveria ser mantida no plano seguinte, ou seja, se o personagem saía pelo lado esquerdo do plano, deveria entrar pelo direito no próximo, que representava um espaço adjacente, constituindo-se assim um primeiro tipo de *raccord* espacial bem primitivo, mas importante para, posteriormente, unir espaços que não estavam diretamente conectados e assim dar prosseguimento ao encadeamento narrativo. Nesse contexto, as possibilidades narrativas se tornavam limitadas, e um dos gêneros que mais foi posto em prática era o da perseguição. Um dos exemplos mais célebres é *Rescued by Rover* (1905) de Cecil Hepworth, cuja trama muito simples é sobre o rapto de um bebê por uma idosa e o resgate desse pelo cão Rover. Nos é mostrado o percurso feito pelo cachorro até o esconderijo da criminosa, com planos que nem sempre estão em continuidade visual, mas que são ligados pelo *raccord* da direção do movimento. Ao encontrar o bebê, o cão volta para a casa de seu dono, e vemos novamente o caminho feito por ele. O mesmo percurso é repetido uma terceira vez quando o animal guia o seu dono até o local onde a criança está.

Com o desenvolvimento tecnológico e da linguagem cinematográfica, as narrativas foram se complexificando. O corte começou a ser dado dentro da cena, e o primeiro plano se tornou uma ferramenta formal fundamental para o andamento das histórias que aumentavam de tamanho. A montagem paralela, utilizada com maestria por D.W. Griffith, e a mudança do ponto de vista de uma mesma cena, foram seminais no desenrolar da linguagem. Um avanço técnico que teve efeitos na composição das cenas foi a possibilidade de se fazer movimentos de câmera, *travellings* que entram e saem dos espaços. No entanto, a natureza da *mise en scène* não foi modificada por essas invenções. Continuou-se tendo como central a *mise en place* dos gestos e deslocamentos dos atores dentro de um espaço coerente.

À medida que os filmes foram ficando mais longos e a sua linguagem mais aperfeiçoada, a produção de roteiros como uma forma de economia foi se tornando mais forte. A preeminência do roteiro revela a apropriação de outra linguagem por parte do cinema: a literatura. O roteiro não é a transferência integral do texto literário, mas a prática de se encontrar no escrito o equivalente aos *tableaux*, condensando nas ações e nas falas o conteúdo narrativo. Nos cinemas Hollywoodiano e europeu encontramos, na sua fase clássica, a recorrência da adaptação de grandes textos literários de autores como Charles Dickens, Alexandre Dumas e Victor Hugo.

Aquilo que concilia o roteiro e a imagem é a decupagem, que, por sua vez, “é precisamente a encarnação da diferença do cinema com o teatro: ‘onde pôr a câmera?’ – ao passo que no teatro o ponto de vista é sempre esse da sala sobre a cena” (*ibid.*, p.46). A decupagem não é a *mise en scène*, mas uma operação técnica, intelectual e estética essencial para que essa se liberte da cena completamente teatral.

Segundo momento: escrita do pensamento e a luta contra a representação

Ainda que a decupagem seja tida como base da *mise en scène* do cinema e rompa com a imobilidade do ponto de vista teatral, na sua concepção clássica ela ainda se guia pelo estabelecimento de um ponto de vista sobre a ação e pela ação. A decupagem clássica, de acordo com Ismail Xavier, é caracterizada por

“seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (2005, p.32)

Ou seja, é no respeito da continuidade espacial da ação que se autorizam diferentes pontos de vista. A montagem é a organização de um todo orgânico a partir da normalização de

movimentos aberrantes e da qual obtemos indiretamente uma imagem do tempo (DELEUZE, 1985).

Um primeiro passo na revolta contra a herança teatral se dá na saída do espaço cênico em direção ao “ar livre”. No entanto, apesar de filmes como os de Roberto Rossellini e Jean Renoir saírem dos estúdios, Aumont defende que as cenas de *Paisà* (1946) ou *Déjeuner sur l’herbe* (1959) não são menos teatrais no sentido em que a realidade do lugar onde são filmadas se tornam cenários. Os *westerns* clássicos talvez sejam o maior exemplo de filmes que se passam boa parte em espaços externos mas que hesitam percorrê-los (AUMONT, 2006, p.51).

Já em *Viagem à Itália* (1953) e *Stromboli* (1950), ambos de Rossellini, “a realidade está lá apenas para informar e transformar a consciência da heroína” (*idem*). Deleuze, em *A Imagem-tempo*, aponta que em *Stromboli*

“não há mais imagens sensório-motoras com seus prolongamentos, mas vínculos circulares muito mais complexos entre imagens óticas e sonoras puras por um lado, e, por outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento, sobre planos coexistentes em direito, que constituem a alma e o corpo da ilha” (2007, p.62).

Nessa perspectiva, o cinema excede o teatro com a metáfora (AUMONT, 2006). Esta instala uma ambiguidade em relação à narrativa ao substituir a linguagem falada e a ação pela expressividade pura da imagem. O segundo momento do cinema rompe diretamente com o drama do período anterior, drama esse completamente congruente com a *mise en scène* herdada do teatro, e, assim, configura-se não apenas um novo regime de imagens, mas um outro regime artístico. O regime representativo, como Jacques Rancière o define em *A Partilha do Sensível* (2015) prepondera no cinema clássico narrativo, cujas ficções possuem uma lógica que ordena os acontecimentos de forma racional. Opondo-se a isso, o regime estético, surgido na literatura romântica e moderna, não acaba com a ficção, mas redefine as “fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções” (p.54), e, por conseguinte, desfaz a cadeia causal das ações. Rancière aponta que essas características da literatura passaram “para a nova arte da narrativa: o cinema” (p.57).

A *mise en scène* nesse segundo momento, o cinema moderno do pós-guerra, não pode mais então ser pensada do mesmo modo. Ela não desaparece, mas perde a centralidade que tinha anteriormente. A tarefa do *metteur en scène* passa a ser a de um autor, um criador que “busca seus poderes, justamente, do lado da literatura” (AUMONT, 2006, p.56-57). Bazin, como vimos no capítulo anterior, é um dos principais teóricos que escreveu sobre esse cinema no momento de seu surgimento. Para o crítico, a *mise en scène* é uma prática e, ao mesmo tempo, uma qualidade na qual o autor deve ser “capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo,

de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural” (BAZIN, 2014, p.111). O novo realismo defendido por Bazin teria a tarefa de “integrar o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituíra insidiosamente um tempo intelectual e abstrato” (*idem*), e, com isso, alargar as possibilidades estilísticas dos autores, redirecionando e modificando “de dentro a realidade” (*ibid*, p.112), num processo não mais de descrição, mas de escritura: “O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista” (*idem*).

As passagens de Bazin citadas acima estão presentes no artigo *A evolução da linguagem cinematográfica*, primeiramente publicado em 1950. Dois anos antes, em 1948, Alexandre Astruc escreveu *Nascimento de uma nova vanguarda: a “caméra-stylo”*, cujas ideias convergem com a proposição de Bazin, apesar de não serem citadas diretamente no texto do último. O cinema da época de Astruc estava, para o crítico, tornando-se enfim uma linguagem, depois ter sido durante anos um espetáculo. Ele nomeia essa nova era do cinema de *caméra-stylo* porque o artista

“pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance [...] A *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (ASTRUC, 1948).

Ou seja, a *mise en scène* é para Astruc e Bazin o ato do pensamento de um autor, que passa a condensar as figuras do roteirista e do cineasta, transfigurando-se num sinônimo de invenção. François Truffaut, discípulo de Bazin, critica o que ele nomeia de “cinema de roteirista” em seu famoso texto *Uma certa tendência do cinema francês* (2005), publicado nos *Cahiers* em 1954, opondo-se fortemente a um *cinéma de qualité*, dominante na época e que se baseava na adaptação de grandes obras literárias para o cinema na forma de um realismo psicológico. Truffaut, seguindo o seu mentor, defende a equivalência do cinema e da literatura, e não uma superioridade desta sobre o outro. No *cinéma de qualité*, o diretor é visto como “o cavalheiro que estabelece os enquadramentos” (TRUFFAUT, 2005, p.271), logo, um técnico, enquanto, para Truffaut, uma adaptação fiel é aquela que dá liberdade criativa ao cineasta. Para o crítico “essa escola que visa ao realismo sempre o destrói justamente na hora de afinal captá-lo, mais preocupada em encerrar as criaturas num mundo fechado, cercado por fórmulas, isto é, palavras, máximas, do que em deixá-las se mostrarem tais como são aos nossos olhos” (*ibid*, p.270).

Dessa maneira, a *mise en scène* no período moderno do cinema perde a centralidade que tinha anteriormente, fazendo-se secundária. Ela é um gesto indispensável para que o autor

imprima corretamente o seu olhar na matéria fílmica. O que é posto diante da câmera está lá para criar um mundo particular proveniente desse olhar, que, por sua vez não é mais hierarquizado pela significação e a dramatização, mas regido pelo pensamento em ato do autor.

Isso tem consequências não apenas no resultado final dos filmes, mas da ordem filosófica. Para Deleuze, a imagem-tempo, regime preponderante no cinema moderno, nos dá uma imagem do pensamento. Este, para Bergson (2010), não se dá de forma instantânea, e sim nos intervalos que ocupam uma espessura de duração na qual a memória age e o passado e presente são coalescentes. Nesse sentido “o corte tornou-se interstício” (DELEUZE, 2007, p.218), as imagens não mais encadeadas numa lógica causal, mas desencadeadas e dissonantes. O rompimento dos vínculos sensório-motores nos mostra um rompimento do próprio homem com o mundo, e o poder do cinema moderno é “restituir-nos a crença no mundo” (*ibid*, p.207), e é pelo corpo na sua dimensão cotidiana que o cinema se une com o pensamento. O “segundo cinema”, para Aumont, é aquele

“que pode modular e modelar o tempo, ou antes, os tempos; que pode variar seus pontos de vista de maneira infinitamente flexível; que pode dizer ‘eu’ tanto quanto ‘ele’; que pode sugerir o passado, ou mesmo o mais-que-perfeito, e até prever o futuro (ou ao menos o optativo); resumindo, que é enfim dotado dos meios elementares de sua arte” (2006, p.71-72).

Certamente *O Canto dos Pássaros* tem muitos pontos de sua estética que convergem com determinadas características do cinema moderno. Como vimos no capítulo anterior, o realismo sensório não é uma ruptura com esse período do cinema, mas de fato retoma diversos pontos da estética moderna. Mais à frente desse capítulo, argumentaremos que o que está no cerne da diferença entre esses cinemas é a maneira como os cineastas atingem seus objetivos estéticos. No período moderno, essa maneira ainda é a *mise en scène*, que, no entanto, não é mais inocente como num primeiro momento em que as técnicas ainda estavam sendo desenvolvidas (*ibid*).

Por em cena, ou seja, enquadrar. A disposição dos elementos dentro do quadro continua sendo o modo de operação do cinema moderno, mas não se faz enquanto técnica apenas. A *mise en scène* se torna, com a “limitação benéfica do quadro” (*ibid*, p.81), uma energia capaz de potencializar afetos de narrativas falsificantes, como as de Alain Resnais, nas quais as fronteiras entre verdadeiro e falso são apagadas e ambos se tornam indiscerníveis. Também, de um ponto de vista fenomenológico, ela pode fazer as ações entrarem em acordo autêntico com o mundo através da ambiguidade do real, que paralisa “a razão pela exacerbação da certeza sensível” (*ibid*, p.97). Por exemplo, em *Francisco, Arauto de Deus* (1950), dirigido por Rossellini, filme

que se assemelha ao de Serra no seu bom-humor proveniente do encontro do homem com a natureza, aproximando-o de Deus a partir da materialidade vivida e, portanto, sentida.

Terceiro momento: o cinema maneirista e a atrofia da *mise en scène*

Aumont, como vimos anteriormente, indica a presença da *mise en scène* em diferentes instâncias da vida, não apenas na arte. Serge Daney, em *A Rampa*, argumenta que dela, na sua forma clássica, derivaram “as grandes encenações políticas, as propagandas de Estado tornadas pinturas-vivas, as manipulações humanas de massa, todo esse teatro resultou – no real – em desastre” (DANEY, 2007, p.231). O cinema clássico, de acordo com o crítico, é aquele que buscou produzir a profundidade na imagem a partir de uma *mise en scène* “submetida aos golpes de força da montagem” (*ibid*, p.229). Essa profundidade fabricada pela montagem nos revela um desejo: “o desejo de ver por trás, ver através” (*idem*).

Por detrás desse ilusionismo teatral, encontramos a cena do horror dos campos de extermínio nazistas. É no combate ao teatro, que teve Bresson como um de seus soldados mais aplicados, que surge o cinema moderno. Este se estabelece numa Europa em ruínas após a 2ª Guerra Mundial e lida, portanto, diretamente com uma sociedade de homens cujos vínculos com o mundo foram rompidos, como vimos no item anterior. O cinema, consciente de seu poder bélico, assume a não-profundidade da imagem. O segundo momento é o da imagem como superfície.

Daney, constata que o cinema da época em que ele escreve seu texto, no início da década de 80, não é mais o mesmo. Ele “teria sido rendido, generalizado e como que ‘automatizado’ por uma outra mídia, a televisão” (*ibid*, p.232). Esta, que se configurou como um novo poder de vigilância no pós-guerra, ataca o projeto do cinema moderno de restituir a crença no mundo por um outro modo de percepção ao favorecer “uma formação profissional do olho, um mundo de controladores e controlados que se comunicam através da admiração pela técnica, nada além da técnica” (DELEUZE, 2013, p.97).

A denúncia do ilusionismo presente na *mise en scène* clássica pelo cinema moderno dá lugar, a partir da década de 70, a uma investigação dos mecanismos do primeiro período do cinema que visa recuperar a complexidade perdida com a chegada do cinema falado. O teatro retorna à cena, mas reconfigurado pela não pregnância do verbo e da ação. Não há mais a busca de significados a partir da montagem que encadeia acontecimentos numa lógica causal, mas uma teatralidade opaca, contorcida, que se mostra artificial, opondo-se à transparência classicista. O teatro barroco substitui o naturalista.

Nesse sentido, encontramos filmes como os de Peter Greenaway, cujos planos são verdadeiros *tableaux vivants* hiper-estilizados, que são desestabilizados por longos *travellings* que percorrem a cena preenchida por elementos em excesso que referenciam quadros e/ou períodos da história da arte. Os personagens parecem percorrer salas de um museu. “Essa cenografia nem clássica nem moderna é a da ‘visita guiada’” (DANEY, 2007, p.233). O cinema pós-moderno para Daney não nos apresenta

“Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras” (*idem*).

Posteriormente à publicação de *A Rampa*, a *Cahiers du cinéma* publica na sua edição de abril de 1985 um dossiê chamado *Le cinéma à l'heure du maniérisme*. Alain Bergala, no texto de abertura desse dossiê, identifica uma característica comum a diversos filmes do final da década de 1970, como *Stranger than Paradise* de Jim Jarmusch, *Paris-Texas* de Wim Wenders, e *Boy meets girl* de Leos Carax: a consciência de “que o cinema tem 90 anos, que sua época clássica está 20 anos atrás deles, e que sua época moderna acaba de terminar no fim dos anos 70” (p.11). Isso não tem como consequência nenhum julgamento de valor, sendo na verdade um sintoma de um projeto estético que põe em evidência a questão do maneirismo dentro do cinema.

Os participantes do dossiê recorrem ao Maneirismo histórico, pertencente à pintura, para eliminar o sentido pejorativo que essa palavra costuma ter. O momento maneirista da pintura se deu no fim do Renascimento e se caracterizou pela lucidez de que a tradição, ou seja, o modelo clássico, e a inovação possuíam uma relação problemática que deveria ser resolvida racionalmente (HAUSER, 1976). Seja por um exagero das formas clássicas ou uma afetação presente na sutileza e elegância, “a solução artística representa sempre uma estrutura derivativa, dependente, em última análise, do classicismo” (*ibid*, p.474). Patrick Mauriès, na entrevista dada ao *Cahiers*, aponta que os quadros maneiristas exigem a postura do espectador como um leitor diante de um sistema criptografado, jogando ao mesmo tempo com a construção e quebra da ilusão. Um exemplo é o quadro *Autorretrato num espelho convexo* (1523-1524), de Parmigianino. O quadro representa um espelho convexo, mas apenas as mãos estão distorcidas, enquanto a cabeça possui as proporções normais. Se de um lado, no classicismo, podemos encontrar os sentidos “verdadeiros” dos grandes eventos representados, opostamente, no sistema maneirista, sabe-se que há um sentido a ser decifrado, contudo, somos levados a crer que ele seja fechado em si, encontrando-nos, “portanto, diante da ‘intenção’ impossível de se

arrancar do autor” (MAURIÈS, 1985, p.27). Nesse sentido, o labirinto é um dos símbolos do maneirismo.

No cinema, o maneirismo se encontra no sentimento de se ter chegado depois. No entanto, diferente do maneirismo histórico, existem diversos modelos e estilos. Não há mais mestres absolutos (BERGALA, 1985), como Rafael ou Michelangelo eram para os artistas do século XVI. Cada cineasta “pode escolher o momento do cinema e eventualmente os mestres que ele decide prolongar à sua maneira (...) Para alguém como Jim Jarmusch, será o cinema imediatamente anterior, o cinema moderno” (*ibid*, p.13). Para outros, como Wenders, o cinema clássico é retomado: Bergala nos dá o exemplo da cena do *peep-show* de *Paris-Texas*, na qual o cineasta inventa um dispositivo complexo (o vidro que separa os dois personagens que devem se comunicar por telefone) para, no fim, filmar um campo-contracampo como o cinema hollywoodiano o fazia à exaustão depois da chegada do som.

Compor um plano se tornou, no momento maneirista, um peso, uma dificuldade. “Nos anos 80, não é mais possível filmar como antes, fazer planos com o sentimento de plenitude, força, inocência e evidência que encontrávamos nos planos filmados dez anos antes” (DUBOIS, 2004, p.138). As imagens maneiristas são aquelas que retomam outras imagens, paixões que deslizam umas sobre as outras, ora respondendo a desejos, ora causando dores. Nesse sentido, a *mise en scène* sofreu uma mutação a partir da atrofia das suas formas. Ela passou a se constituir no gesto de retomar outras imagens e “o cinema tem, a partir de então, o cinema como tela de fundo” (DANEY, 2007, p.234).

O fim da *mise en scène*? Dispositivo e cinema contemporâneo

A revisão do passado no momento maneirista não é necessariamente sinônimo de uma estética pouco inventiva. Seja na forma de pastiche ou paródia, na economia ou no exagero do estilo, esse cinema se mostrou potente na batalha contra profecias da época que previam a morte do cinema pela televisão e a publicidade. Como vimos acima, as raízes teatrais estabelecidas desde os primórdios do cinema foram mantidas e em alguns casos exacerbadas, e, com isso, a *mise en scène* continuou no cinema pós-moderno como gesto fundamental e autônomo de um autor, tal qual no período moderno.

Se a *mise en scène* no maneirismo estava de certa forma atrofiada, é a partir do afrouxamento dessa nos anos 90 que esse terceiro momento do cinema começa a declinar e dar lugar a um outro projeto estético. Este é o realismo sensório que abordamos no capítulo anterior, e que, para nós, tem como uma das suas questões centrais não apenas a produção de efeitos estéticos que mobilizam a percepção dos espectadores de forma diferente de outros períodos do

cinema, mas também uma reconfiguração profunda na poética dos cineastas que compõem seu *corpus*.

Jacques Aumont não dá nome, em seu livro *Le cinéma et la mise en scène*, ao grupo de filmes que colocaram o estatuto da *mise en scène* em crise na década de 90. No entanto, os exemplares citados e as características destes apontadas pelo autor são congruentes com o que estabelecemos aqui como o realismo sensório. Aumont especifica que a *mise en scène* certamente não saiu do vocabulário crítico, mas perdeu sua importância no cenário atual, e aponta, numa breve discussão, que filmes de cineastas como Gus Van Sant, Abbas Kiarostami e Jia Zhang-ke seguem uma via influenciada por Rossellini, do ar livre e da “captura aleatória das aparências flutuantes, da invenção de dispositivos que dispensam o ‘pôr em cena’ no sentido técnico” (2006, p.111).

Na conclusão do livro, cujo título é *La mise en scène est-elle finie?*, o autor indica que esse cinema esqueceu suas raízes teatrais, “flertando novamente com a imagem [...], integrando o vídeo, o digital, e não dando mais lugar aos valores que tinham encarnado na *mise en scène* nas primeira e segunda épocas.” (*ibid.*, p.174). Ao se desprender da *mise en scène* clássica e moderna, o cinema, para Aumont, passa pelo mesmo que a pintura pós-impressionista, libertando-se por completo da representação e se vendo imersa “na sensação, na ideia ou no gesto” (*idem*). Com isso, os cineastas têm a liberdade de inventar outras formas de composição da matéria fílmica a partir de outras regras. Aumont responde à pergunta feita no título: para ele, a *mise en scène* não acabou por completo, mas se rarefez enquanto técnica de direção da cena, dando ao cineasta o estatuto de inventor de formas.

Luiz Carlos Oliveira Jr., em *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, afirma que o cinema de fluxo “seria ao mesmo tempo a decorrência natural do maneirismo e a sua antítese” (2013, p.120). Oliveira Jr. argumenta que a ideia moderna de *mise en scène* como ponto central da estruturação de um filme se manteve no maneirismo. Com o fim deste, começa-se a delinear um novo instrumento teórico nos estudos cinematográficos: a noção de filme-dispositivo.

A conceituação do dispositivo dentro do campo do cinema se dá primeiramente na década de 1970, com a emergência das teorias estruturalistas nos estudos cinematográficos. Teóricos como Christian Metz e Jean-Louis Baudry, seguindo o caminho aberto na década anterior por Jean Mitry com o seu rigor acadêmico, passaram a se preocupar com os efeitos psicológicos, perceptivos e semióticos do cinema, empreendendo uma batalha - que também vinha sendo travada dentro dos *Cahiers* desde a década de 60 com a entrada das correntes

marxistas e psicanalíticas na revista - contra o cinema da representação instituído pelo cinema clássico.

Baudry, em seu artigo *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité* (1975), compara a situação do espectador do cinema à dos prisioneiros no mito da caverna de Platão. Dessa forma, dispositivo da caverna é, para o autor, semelhante ao do cinema: a sala de cinema escura como a caverna, na qual os espectadores estariam imóveis, como que acorrentados às poltronas assim como os prisioneiros às paredes, assistindo à projeção luminosa de imagens que constituem uma ilusão. Esta se dá pela impressão de realidade, que, como aponta Metz no texto *A respeito da impressão de realidade no cinema* (2014), publicado originalmente em 1965, é um dos problemas mais importantes para a teoria do filme, pois mais do que as outras artes, o cinema “nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” (p.16).

No entanto, essa realidade se dá como um sonho, pois, diferente da experiência vivida, não há um critério tátil que materialize as imagens cinematográficas. O cinema, diferentemente do teatro, isola “de modo estanque a ficção da realidade” (*ibid.*, p.25), ou seja, não há como agentes externos influenciarem na diegese do filme durante a sua projeção, enquanto no teatro, os atores podem errar o texto por exemplo, o que “despertaria” o espectador da ilusão. Com isso, o espectador adere àquilo que observa porque

“é ‘desligado’ do mundo real, [...] mas ele ainda tem de se ligar a uma outra coisa, cumprir uma ‘transferência’ de realidade, esta implica numa atividade afetiva, perceptiva e intelectual, cujo impulso inicial só pode ser dado por um espetáculo parecido com o do mundo real” (*idem*).

Desse modo, o cinema, para Baudry, é como um simulador. O seu dispositivo seria necessariamente um aparato ideológico subserviente à dominação burguesa. A forma de libertação desta seria a partir da luta contra ao discurso da transparência, que, como vimos mais acima, decorre da decupagem clássica englobada pela *mise en scène* no seu regime representativo.

André Parente (2009) salienta que a análise de Baudry não conceitua o dispositivo a partir de uma perspectiva histórica, e por isso não se preocupou com as nuances e modificações que esse sofreu ao longo do tempo, constituindo uma concepção ontológica e imóvel do termo. Além disso, Parente destaca a falta de uma análise da organização discursiva do cinema, que era central na época. Apesar disso, Parente afirma que “interessa no pensamento relacional de Baudry, via estruturalismo, o fato de que o dispositivo é um campo de forças e de relações de

elementos heterogêneos, simultaneamente técnicos, discursivos, arquitetônicos e afetivos” (p.28).

É na sua dimensão relacional que o dispositivo aqui nos compete. Michel Foucault é um dos principais pensadores que deram forma a esse conceito como o entendemos, embora o cinema não fosse seu campo de interesse, e sim a história e a filosofia. Em *História da sexualidade 1: a vontade de saber* (2017), Foucault busca estabelecer o dispositivo de sexualidade para além da lógica da repressão, que permeou diversos estudos. Com isso, o filósofo pode analisar os mecanismos dos saberes produzidos por um poder. Este deve ser compreendido “como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização” (p.100), e a tais correlações não deve ser atribuído um ponto central: “é o suporte móvel das correlações de forças que, devido a sua desigualdade, induzem continuamente estados de poder” (p.101).

Dispositivo histórico, a sexualidade é um conjunto de elementos heterogêneos em relação, articulando diferentes enunciados, arquiteturas, tecnologias e instituições não de forma subterrânea e de difícil apreensão, mas numa “rede da superfície” (*ibid.*, p.115), que produz efeitos visíveis nos corpos dos sujeitos, na ordem dos discursos, nas instituições de controle e nas estratégias de poder. Como destaca Deleuze, numa entrevista sobre Foucault:

“É preciso pegar as coisas para extrair delas visibilidades. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, e as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contato da luz com as coisas. Do mesmo modo, é preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados. E o enunciável numa época é o regime da linguagem, e as variações inerentes pelas quais ele não cessa de passar, saltando de um sistema homogêneo a outro (a língua está sempre em desequilíbrio)” (2013, p.124-125)

Tendo isso em vista, é fundamental ao conceito de dispositivo a questão da visibilidade. Fernanda Bruno no artigo *Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação* (2004), ressalta que para Foucault a subjetividade, na modernidade, é constituída pelos dispositivos de visibilidade, cujas “máquinas de fazer ver”, como o panóptico, e mais recentemente as *webcams* e câmeras de vigilância, produzem modos de ser.

Anne-Marie Duguet no artigo *Dispositivos* (2009), investiga como o vídeo contribuiu para tornar a arte contemporânea mais plural no sentido em que ele produz novas formas de se produzir e perceber a arte a partir de um contato direto com experimentações do dispositivo. O vídeo, para Duguet, é instrumento singular de questionamentos por não passar “de um processo, pura virtualidade de imagens. É um sistema de representação, e não um objeto que se expõe nas

instalações” (p.54). Mais do que produzir um objeto, busca-se com o vídeo a criação de novas modalidades, novas formas de se fazer. O dispositivo, “ao mesmo tempo máquina e maquinação” (*ibid.*, p.55), agencia diferentes mecanismos que estruturam, diferentemente em cada situação, a experiência sensível de uma determinada maneira: “Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo põe em jogo diferentes instâncias enunciadoras ou figurativas, e implica tanto situações institucionais quanto processos de percepção” (*idem*).

Então, com a introdução do dispositivo dentro do filme, obtemos imagens que se afastam da forma cinema (PARENTE, 2009), aproximando cinema e arte contemporânea. No caso que vamos analisar, não há especificamente uma mudança na arquitetura da sala, nem nas técnicas de registro e reprodução de imagens (o que Baudry chama de aparelho de base), mas nas maneiras de se fazer que produzem efeitos na ordem discursiva e de percepção. De acordo com Consuelo Lins (2009), o dispositivo como estratégia para composição do filme se dá a partir do estabelecimento de uma “maquinação”, uma lógica que cria uma “maquinaria” capaz de “produzir concretamente a obra” (p.330). Com isso, o gesto da *mise en scène* se transforma já que as imagens são fabricadas a partir de limites e regras propostas por um autor. Este, sofre uma mutação na sua concepção, deixando de ser um fabricante de imagens “para se concentrar na estruturação do dispositivo” (*ibid.*, p.331).

Talvez o que melhor designe esse novo tipo de autor seja o termo “cineasta-artista”. Stéphane Bouquet, no texto *De manera que todo se comunica* (2005), utiliza o termo para caracterizar artistas como Béla Tarr, David Cronenberg, Michael Haneke, Tsai Ming-Liang e Lars Von Trier, que teriam, de forma assumida ou não, como ponto de ligação

“um transbordamento do narrativo, a vontade de algo que não seja uma história (um sentido, e a emoção), o desejo de percorrer o corpo, os estados poucos evidentes do corpo ou da consciência. Trata-se, ainda, de pensar o filme como lugar, quer dizer, como espaço onde o espectador deve também inventar, ao menos em parte, o lugar que ocupa e seus caminhos” (p. 164)

Nesse sentido, o filme-dispositivo, para Bouquet, assemelha-se a uma instalação, na qual o espectador não acompanha uma história, mas se encontra submerso “em um banho de sensações novas” (*idem*). Com o uso do dispositivo, o cineasta se aproxima da poética dos artistas plásticos que trabalham com instalações, concebendo suas obras como ambientes sensoriais, produzindo atmosferas. Claramente, esse cinema não se dá na mobilidade dos corpos dos espectadores, ou numa interação direta com uma obra que necessita ser acessada por ele para dar início a uma rede de combinações possíveis, como nas mais diferentes instalações contemporâneas. Como destacamos anteriormente, as dimensões arquitetônicas do dispositivo (uma sala escura, onde as pessoas se sentam de frente para uma tela onde imagens são

projetadas) são mantidas. Apesar de muitos filmes desses artistas serem exibidos em museus, esses continuam sendo exibidos no espaço da “sala de cinema” e não no espaço expositivo junto das outras obras¹⁰. O que ocorrem são mudanças nos modos de concepção, que consequentemente atingem as ordens discursivas, cognitivas e estéticas.

Em *O Canto dos Pássaros*, Albert Serra estabelece um pensamento do qual o filme será fabricado: a figura dos Três Reis Magos pertence a um momento no qual o cristianismo ainda não se constituiu enquanto ideologia, esses homens não sabem o que se sucederá. Não se trata de narrar o que aconteceu, mas sim explorar a fé desses homens na possibilidade do desconhecido. É uma narrativa anterior às representações religiosas desse acontecimento. Numa entrevista de 2009 cedida a Darren Hughes para o portal online *Senses of Cinema*, o diretor diz:

“Eles não sabem por que eles estão indo encontrar essa criança, ou onde eles estão indo, ou quanto tempo isso vai tomar. Eles estão seguindo uma estrela para encontrar uma pequena criança afim de adorá-la. Há algo absurdo aqui, algo profano, porque o Cristianismo não existe ainda”

Desse modo, a “maquinaria” criada é o encontro dos corpos dos homens que interpretam esses personagens com uma determinada paisagem, para eles também desconhecida. Com isso, é construída uma exploração desse agenciamento bastante sensível aos acontecimentos inesperados que podem ser gerados tanto pelos atores, quanto do local onde eles se encontram, e, logicamente, do contato desses dois elementos.

Não é aleatória a escolha do deserto como principal paisagem que habita o filme. É inerente aos desertos a constante mudança de sua configuração, tudo num espaço curto de tempo, já que os fortes ventos movem os leves grãos de areia. Por isso a duração é componente importante desse dispositivo, para que possamos ver as pequenas mudanças de luz e de formas que ocorrem dentro e fora do plano.

A imagem digital deu a Serra, assim como a diversos outros realizadores, a possibilidade de filmar durante longos períodos de tempo e com certeza ele se beneficiou disso para a rodagem de seu filme, podendo captar mais livremente os improvisos dos atores e as transformações da paisagem. Por outro lado, uma das regras estipuladas pelo cineasta é a de não utilizar o monitor de auxílio, aparelho que mostra em tempo real como a imagem está sendo filmada, cujo uso se tornou muito comum com o aprimoramento das tecnologias de captação da imagem digital. Serra afirma que ele usa o digital no estilo “*old school*” de realizadores como

¹⁰ Muitos dos cineastas contemporâneos que citamos aqui também possuem instalações em galerias de arte, algumas inclusive derivadas dos ou concebidas juntamente aos filmes.

Yasujiro Ozu e Pier Paolo Pasolini. Estes nunca viam o resultado da filmagem até o momento em que o laboratório fotográfico revelasse as imagens. Assim, ele “descobre” o filme depois de feito, numa fase em que não há mais o que fazer, e isso é uma questão de fé, assim como para os personagens de seu filme, fé no seu filme.

Serra defende que “se deve ser atento aos detalhes, à atmosfera do filme”. A concentração não no que se passa propriamente dentro do plano, mas à toda uma situação, faz com que o fora de quadro infecte com maior facilidade o dentro de quadro. Nessa perspectiva, o quadro é substituído pelo campo, “um fragmento volúvel do mundo” (OLIVEIRA JR., 2013, p.135), e a *mise en scène* por um comportamento do olhar que busca valorizar o sensorial e as potências do real no lugar da organização, seja pela dramaturgia clássica ou pela fragmentação moderna, de um discurso organizado.

Há em *O Canto dos Pássaros*, em alguma medida, a presença da *mise en scène*, especialmente na inspiração, de acordo com Serra, em pinturas da Idade de Média, fazendo com que vejamos em alguns planos a composição como *tableau*. Entretanto, como foi visto no capítulo anterior com o artigo de Jean-Marc Lalanne, a duração alongada ao extremo fragiliza esses planos, que, então, não são a representação de uma história narrada a partir de um ponto de vista, mas uma potência que instala uma ambiência na qual a experiência afetiva do tempo é central.

Assim sendo, o dispositivo fabricado por Serra “amortece a vontade de potência do realizador e permite que o filme seja invadido por eventos dirigidos somente em parte; acionar um dispositivo é confiar mais no mundo do que na sua própria mestria como *metteur en scène*” (*ibid.*, p.138). A forma como Serra concebeu o longuíssimo plano que descrevemos na abertura do primeiro capítulo retifica isso: o cineasta entregou aos atores um *walkie-talkie* e solicitou que eles comessem a andar e ele daria os comandos do que fazer. Algum tempo depois do início da caminhada, Serra começou a falar palavras aleatórias, fazendo com que eles ficassem confusos e realmente perdidos. Os atores eram proibidos durante toda a filmagem de olhá-lo e de conversar com ele, assim como nunca deveriam parar de atuar. Se estivessem cansados, podiam se sentar e até dormir, mas em momento algum parar de atuar.

Isso demonstra a elaboração de um dispositivo que tem como objetivo a errância, a irrupção da ambiguidade do real, como desejava Bazin, produzindo uma imagem potente em sua “assignificância”. Dessa maneira, como veremos no próximo capítulo, o filme constrói uma relação com o espectador diferente da forma hegemônica, engendra uma experiência cinemática na qual somos convidados não apenas a ver de outros modos, mas a envolver outros sentidos do corpo.

O CORPO E A PAISAGEM SE ENCONTRAM

. O dispositivo de *O Canto dos Pássaros* se constitui de poucos elementos: limita-se ao agenciamento dos corpos com a paisagem numa determinada temporalidade. Desse modo, a análise realizada neste capítulo é centrada nesses elementos, refletindo sobre o que esse encontro produz em termos estéticos, sempre meditando como estes efeitos se dão na duração dos planos.

Como procedimento metodológico desta análise, foi realizada uma decupagem, anexada ao final do trabalho. Diante dessa, observa-se que, se o filme busca, como discutimos no capítulo passado, instalar uma atmosfera, em termos sonoros, ela se constrói numa certa aspereza do trabalho de som direto muito mínimo¹¹. Na coluna do quadro da decupagem em que descrevemos os elementos sonoros, muitos dos espaços se encontram vazios. Eles não representam a exclusão da banda sonora nesses momentos, mas que, efetivamente, não há nada a ser destacado no som. Este é diegético e captado diretamente do ambiente o filme inteiro, menos no plano em que há o encontro dos Reis Magos com Jesus (plano nº52), em que escutamos integralmente a música que dá título ao filme. Outro momento em que há alguma relação diferente da imagem e do som é numa sequência em os Reis Magos nadam no mar (do plano 15 ao 18). Nesses planos, filmados completamente dentro da água, o som é muito baixo e não escutamos o movimento da água e dos corpos que nadam, fazendo com que as imagens tenham uma ambiência fantástica, como se fosse um sonho, diferente do restante do filme, em que os corpos gorduchos ou envelhecidos dos personagens se movimentam com dificuldade por paisagens um tanto inóspitas, cujo um som constante do vento soma à fisicalidade dessas situações.

Outro ponto, muito importante para nós, que se tornou evidente no processo de decupar o filme, é o fato de que parte substancial do trabalho empreendido foi o de descrever a luz, e como esta oscila na duração do plano, e a configuração do solo e da vegetação, que vai se modificando com o decorrer da marcha dos Reis Magos. Analisar esse filme, nesse sentido, é o gesto de traçar uma geografia da imagem, o que nos mostra como a plasticidade do plano se sobrepõe à narração.

¹¹ Nesse sentido, o filme de Serra se diferencia das obras de diretores como Apichatpong Weerasethakul ou Lucrécia Martel, que constroem paisagens sonoras com diversas camadas, mas sempre muito sutis, e muitas vezes em som estéreo, provocando uma imersão muito profunda a partir do desenho sonoro. Em Weerasethakul, os sons do ambiente são muito atenuados, como o barulho dos insetos ou da água, enquanto Martel constrói uma tensão a partir de sons estranhos à narrativa, como em *Zama* (2017), filme que no seu decorrer se aproxima do gênero do terror muito condicionado pelo som que se torna mais grave.

Há pouquíssimos diálogos, cujo conteúdo em grande parte é sobre sonhos ou histórias fantásticas dos Reis Magos, em especial do mais jovem e gorducho (Lluís Serrat Masanellas), e que em nada somam ao desenvolvimento de uma narrativa. Na sequência em que vemos o cotidiano de José e Maria e o encontro destes com os Reis Magos, José se comunica em hebraico, enquanto os outros personagens falam em catalão, que torna a interação entre os atores opaca e, como veremos mais a frente, rompe com o jogo de cena teatral no esvaziamento da expressividade dos rostos e das vozes e na estase do corpo e seus pequenos gestos.

Como vimos no primeiro capítulo, o realismo sensório ou dos sentidos, no qual *O Canto dos Pássaros* se insere, tem como uma de suas características centrais o esforço de provocar um envolvimento corporal do espectador com a obra. O uso do dispositivo como estratégia de composição também emancipa o espectador de um lugar engessado pela busca da significação, fazendo com que este habite o filme, ou seja, participe afetivamente da atmosfera que se instala. Desse modo, a questão do corpo em nossa análise desdobra-se não apenas nos corpos que são filmados e posteriormente projetados, mas também na experiência sensorial que percorre o corpo daquele que assiste o filme, demandando um aparato teórico que leve isso em conta.

Outros modos de ver: a imagem que nos toca

Um homem gorducho, vestindo uma capa escura, vestes brancas por debaixo e uma coroa na cabeça, está de costas para nós. À sua frente, vemos um vale cortado por um rio, cuja água é escassa. Bem ao fundo da imagem, há uma cadeia de montanhas altas, com neve em seus picos. O céu é quase branco, e de cima para baixo da imagem, os tons de preto cinza da fotografia em preto e branco vão ficando mais escuros e contrastantes com os brancos. Escutamos o barulho do vento e da água fraca que corre. O homem, cujo nome não é identificado ao longo do filme, assim como o de seus companheiros, mexe a cabeça para os lados, observando essa grande paisagem que se oferece aos seus olhos, e também aos nossos, durante os 25s de duração do plano de abertura de *O Canto dos Pássaros*. O ato de contemplar, que se repete ao longo do filme, é estabelecido desde o início.

Mas como contemplamos essa imagem? Passivamente, como prisioneiros acorrentados às poltronas do cinema, vítimas de uma ilusão? Além disso, o que ela significa e qual discurso articula? Poucos minutos depois desse primeiro plano, a resposta: os Reis Magos estão numa gruta, cujas paredes são quase pretas devido à pouca luz que entra numa fresta. Eles parecem mergulhar no escuro. Filmados quase o tempo inteiro de costas, eles tocam as paredes, a sentem. Um deles pega pequenas pedras e as observa. Um de seus companheiros, que está fora de campo, diz: “Se você olhar com cuidado, vai descobrir certas coisas... às vezes nós ficamos

impressionados com a beleza das coisas. Eu não esperava ver algo assim. Agora podemos ver com nossos próprios olhos”.

A beleza da imagem vazia e impotente, que os olhos não apenas veem, mas tocam. O discurso mudo das coisas contra a significação. Defende-se que Serra, com seu filme, mostra o cinema como forma de fascínio visual. É a partir de uma defesa deste que Steven Shaviro traça uma oposição ao paradigma psicanalítico e semiótico que começava a perder espaço no interior dos estudos cinematográficos na época em que o autor escreve *O Corpo Cinemático* (2015), publicado originalmente em 1993. Influenciado pelos escritos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault, Shaviro tenta traçar linhas de fuga que subvertam o modelo teórico que considera o cinema como representação e dispositivo de impressão de realidade, visto nos textos de Jean-Louis Baudry e Christian Metz no capítulo passado. Para Shaviro, o cinema é gerador de afetos, ou seja, é potência transformadora e não um simples aparato de reprodução ideológica.

Em *Qu'est-ce que la philosophie?* (2005), Deleuze e Guattari definem a obra de arte como um bloco de sensações, composto por perceptos e afetos. O percepto “é a paisagem anterior ao homem” (p.169), é mais do que a percepção, independente do estado daqueles que o sentem. Os afetos “não são mais sentimentos ou afecções, eles transbordam a força desses que passam por eles” (p. 163-164). Com isso, os autores querem dizer que sensação, percepto e afeto são intensidades que valem por si mesmas, seres que excedem o vivido e que são conservados pela obra de arte. Os afetos e sensações produzem deformações, estados que diferem do humano, um devir animal, vegetal, molecular.

O cinema, de acordo com Shaviro, produz afetos por se configurar como uma percepção diferente da “natural”, e, com isso, não nos dá uma impressão de realidade, mas nos atinge com a violência das sensações que “envolve completamente o olhar e o corpo do espectador; ao mesmo tempo, porém, afirma-se uma desmaterialização radical das aparências. A imagem cinematográfica é ao mesmo tempo intensa e impalpável” (SHAVIRO, 2015, p.37). O autor se aproxima das ideias de Walter Benjamin no famoso texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994) ao pensar no imediatismo das imagens em movimento como um choque, fazendo com que respondamos às imagens de forma corporal antes da possibilidade de associarmos ideias, interpretar símbolos, dar significados. “A aparência pura e simples precede qualquer ato possível de reconhecimento; o filme mostra antes de falar” (SHAVIRO, 2015, p.40).

Nessa perspectiva, a experiência de assistir a um filme não é desencarnada. Ela é concreta e imediata, irredutível a um significado. Serra não provoca essa materialidade da

sensação a partir da montagem, que é central na metamorfose profunda do aparato perceptivo na modernidade que Benjamin constata. É pela duração demorada do plano que o cineasta atinge esse tipo de experiência, que faz o tempo ser sentido diretamente pelo corpo na sua disjunção com o conteúdo narrativo. Situações óticas e sonoras puras alongadas que tornam evidente para o espectador a passagem do tempo, o que pode causar tanto o afastamento, a desatenção e o tédio, quanto fascinação, interesse e prazer.

O espectador que se entrega ao prazer não o faz a partir da identificação com um objeto bem delineado, como no cinema narrativo clássico. Em *O Canto dos Pássaros*, não nos é dada nenhuma informação sobre os Reis Magos, não há construção psicológica que justifiquem suas ações e tracem uma subjetividade. Eles são pura aparência. Serra aponta, na entrevista citada no capítulo passado, que temos poucas informações sobre esses personagens, em sua grande parte o que encontramos são imagens icônicas.

Os Três Reis Magos são citados na Bíblia por Mateus 2: 1- 12. De acordo com o texto bíblico, os magos teriam saído do Oriente em busca de Jesus após terem visto uma estrela. Passaram por Jerusalém, onde se encontraram com Heródes, que os mandou buscarem informações exatas sobre o local onde o menino estaria. A estrela estava parada em Belém, onde encontraram Jesus e o adoraram, oferecendo-lhe três presentes: ouro, incenso e mirra. Após isso, foram avisados através de um sonho para não voltarem à Jerusalém e dar informações a Heródes, voltando para casa por outro caminho. Do pouco conteúdo que essa história tem, Serra o diminui mais ainda. Não vemos o encontro dos personagens com Heródes, nem há nenhuma indicação de onde eles partem.

Se no evangelho eles parecem certos de sua missão e de seu destino final, no filme vemos eles perdidos, duvidosos, cansados. A estrela que os guia não nos é mostrada em nenhum momento. Há uma sequência (plano 28 ao 33) em que os Reis Magos procuram por essa estrela. No primeiro plano, ainda está anoitecendo, e vemos um deles andando de um lado para o outro olhando para o céu. Com o passar do tempo a luz diminui e começamos a ver apenas as silhuetas dos corpos, que não param de andar e olhar para o céu. Um deles aponta para cima e diz “Lá!”. Os outros também apontam para o céu, mas vemos apenas o escuro, que também nos envolve. Em um outro momento, anterior a esse (plano 23), os Reis Magos debatem por mais de 4 minutos qual caminho devem tomar. Vemos mais uma vez com dificuldade os personagens por causa da pouca luz. Eles estão novamente de costas para nós, não muito próximos da câmera. Ao fundo, um céu estrelado. O Rei Mago de bigodes brancos pergunta ao seu colega mais velho se ele conseguiria completar o percurso mais rápido, que no caso seria escalar uma montanha, o que inicia uma discussão: o mais velho ordena que seu colega, como chefe, tome uma decisão,

enquanto o mais jovem argumenta que talvez não tenham tempo para seguirem por outro caminho. O chefe, depois de bastante conversa, decide contornar a montanha, pois acredita que seu companheiro não conseguiria escalá-la. No fim, o mais jovem sugere que eles durmam e descansem naquela noite e todos concordam com isso.

Nesse sentido, as paisagens não são objeto de uma contemplação metafísica. A fascinação diante delas é consequência de um embate físico direto com o corpo. São paisagens independentes desse corpo, ultrapassando-o, deformando-o em um estado animal anterior ao “eu”, fazendo com que ele faça parte dessa composição de sensações (DELEUZE e GUATARRI, 2005). Portanto, a paisagem não é símbolo nem metáfora que revela uma subjetividade ou estado emocional dos personagens.

Diferentemente dos filmes de Michelangelo Antonioni, como *O Eclipse* (1962) ou *Profissão: Repórter* (1975), os espaços desertados não remetem “ao olhar perdido do ser ausente tanto para o mundo quanto para si” (DELEUZE, 2007, p.18) que substitui o drama tradicional por um drama ótico. As situações óticas puras, para Deleuze, podem ter dois polos: “objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental” (*idem*). Em *O Canto dos Pássaros* há a preponderância do polo físico que se desdobra num tempo ancorado na duração de acontecimentos da natureza que provocam mudanças plásticas na imagem, como o dissipar de uma neblina (plano 12), ou um tempo fisiológico, como o cansaço dos corpos, causado pelo deslocamento árduo num solo arenoso, que faz com que os Reis Magos interrompam sua caminhada subitamente e se sentem no meio deserto (plano 26).

Numa das sequências descritas mais acima, a luz diminui naturalmente com o tempo e Serra não utiliza iluminação artificial para que possamos ver as figuras dos personagens. Assim como eles, o espectador tem uma experiência da escuridão, que aumenta com a passagem do tempo. Acontece o mesmo na sequência em que acompanhamos o cotidiano, quase estático, de José e Maria (plano 36 ao 45). No primeiro plano da sequência está claro, com bastante luz. Vemos ao fundo do quadro uma casa simples, construída de pedras, e a vegetação rasteira que a cerca, assim como o solo arenoso e pedregoso. Na frente da casa, está José sentado. Percebemos que ele está lá apenas quando se move. Do fundo do quadro, entra Maria, vestida de branco e com a cabeça coberta. Ela se agacha e não a vemos por alguns instantes. Pergunta “Quer que eu o segure?”. Então, percebemos que José segura uma cabra pequena, com a qual Maria brinca nos planos seguintes. No plano 42 está anoitecendo e não conseguimos ver bem o casal por conta da grande distância entre eles e a câmera e da pouca luz. José diz “Olhe para o céu. É muito bonito... Que hora é essa? Sete ou oito horas? É quase sábado? O que você quer fazer?”, e Maria responde “Eu não sei”. Assim como Maria, nós também não sabemos das horas

e muito menos dos dias. Não há nenhuma referência na narrativa de qual seria a extensão do tempo que os Reis Magos demoram para encontrar Jesus, nem se a sequência que vimos se passa num mesmo dia, já que não existem relações de causa que conectem a ação de um plano com outro, dando-nos apenas a possibilidade de especular que haja uma continuidade temporal por conta da luz.

Como foi visto anteriormente neste trabalho, o rompimento do esquema sensório-motor que se deu no cinema moderno desencadeia as percepções e as ações, produzindo situações óticas e sonoras puras cujos significados não são dependentes da montagem, e, desse modo, vemos uma imagem direta do tempo, na qual presente e passado são coalescentes. Deleuze aponta que “as personagens envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo do movimento” (2007, p.55). Em *O Canto dos Pássaros* encontramos um cenário próximo a esse que o filósofo diagnostica: os Reis Magos alternam entre a deambulação e a estase. No plano que descrevemos na abertura do primeiro capítulo (27), os personagens andam por quase 9 minutos pelo deserto para no final retornarem ao ponto onde estavam. Em um outro plano (5), o primeiro da sequência em que eles estão dentro da gruta, eles estão parados um de frente para o outro. Podemos ver, devido à sombra da gruta, apenas o contorno de seus corpos. Não falam nem agem, parecem estátuas que fazem pose, assim como Maria e José nos planos em que os vemos. Imagens intervalares que fazem com que o drama desapareça em favor da plasticidade pura da imagem.

Desse modo, se as ações não são mais encadeadas numa sucessão dramática pela montagem, fazendo com que o tempo se bifurque e as fronteiras entre passado e presente, real e imaginário, atual e virtual, verdadeiro e falso se apaguem, não podemos mais distinguir as dimensões interiores e exteriores de um personagem. Este se torna, então, uma superfície, uma imagem sem profundidade. Com isso, a própria relação do espectador com o filme muda, pois não há como atraí-lo alicerçando-se em seu *ego*:

“não somos mais capazes de nos dissociar, incapazes de colocar as coisas numa distância própria e transformá-las em objetos. A distância entre sujeito e objeto é ao mesmo tempo abolida e reproduzida infinitamente. Por um lado, não posso mais fugir do toque ou do contato com o que vejo, mas, por outro lado, já que a imagem é impalpável, não posso tocá-la de volta, mas sempre a vejo brilhando longe de meu alcance. Ela se dissolveu em sua imagem, e não pode mais me oferecer o prospecto de reciprocidade, ou a esperança de dominá-la por meio de sua posse” (SHAVIRO, 2015, p.62).

Laura Marks, em seu livro *The Skin of the Film: intercultural cinema, embodiment and the senses* (2000), busca, assim como Shaviro, repensar a relação do espectador com o cinema

a partir de uma perspectiva “encarnada”, deslocando a centralidade da visualidade óptica para outros modos de percepção. Entretanto, Marks discorda da posição de Shaviro de que a experiência cinemática necessariamente estiliza a subjetividade, como se uma bala atingisse o espectador. Para a autora, isso reforçaria uma alteridade radical entre o indivíduo e o filme, o que, no fim, apenas inverteria os papéis do dominador e do dominado. Na sua visão, o cinema pode, a partir do que ela chama de visualidade háptica, reconfigurar a subjetividade mais do que destruí-la por completo.

Marks analisa um corpo de filmes caracterizado pela tentativa de representar as experiências de pessoas vivendo em diáspora, lidando com questões como a memória e interculturalidade. A exploração da experiência dos sentidos no cinema pela pesquisadora tem como objetivo, ao invés traçar uma ontologia da percepção cinematográfica, “encontrar cultura dentro do corpo” (MARKS, 2000, p.152). Desse modo, Marks entende o encontro dos indivíduos, ou grupos de indivíduos, com o filme uma interação cultural. Assim como os espectadores têm um modo de percepção sensorial que é condicionado pela cultura, o cinema traz, a cada filme, uma organização particular dos sentidos. Como foi discutido no primeiro capítulo, o realismo sensório possui uma dimensão transcultural muito forte em diversos de seus realizadores. Apesar dessa característica não estar presente no caso aqui analisado, o estudo de Marks é relevante para o presente trabalho por fornecer a compreensão, assim como Shaviro e Deleuze, de que corpo e intelecto não são duas esferas separadas.

Diante dos filmes e vídeos que analisa, Marks percebe que, em diferentes situações, eles tentam ativar memórias a partir da evocação do sentido do toque. Um exemplo que ela descreve é a cena de abertura de *Measures of a distance* (1988), dirigido por Mona Hatoum, na qual vemos planos estáticos tão aproximados de figuras que estas se tornam irreconhecíveis sobrepostos por trechos de textos em árabe. Parecem ser *close-ups* de partes de um corpo, “mas a granulação das imagens e (para pessoas que não leem árabe) as letras decorativas efetivamente rompem qualquer relação figura-fundo” (*ibid.*, p.154). Posteriormente, é revelado que as partes pertenciam ao corpo de uma mulher nua. Ao percorrer de forma fragmentada esse corpo, numa proximidade extrema, Hatoum anula a profundidade, “recorrendo a conexões táteis na superfície plana da imagem” (*ibid.*, p.162).

Deleuze em *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (2002), define diferentes momentos da história da pintura ocidental não a partir da diferença de estilos, mas das relações entre o olho e a mão, que revelam como se dá a interação do corpo com o espaço pictórico. O filósofo determina, utilizando, como Marks, o pensamento de Riegl sobre a arte egípcia, que o baixo relevo, prática entre pintura e escultura, conecta a mão e o olho “porque tem como

elemento *a superfície plana*¹²; esta permite ao olho de proceder como o toque [...] ela o ordena uma função tátil, ou antes *háptica*” (DELEUZE, 2002, p.115). A reunião da visão e do toque era algo que se encontrava no horizonte da arte egípcia e, por isso, Deleuze estipula esse agenciamento como ponto de partida da pintura ocidental.

Deleuze constata que não é no cristianismo, mas na arte grega que o espaço háptico é substituído por um óptico-tátil. Os gregos inventaram uma distinção de planos, uma perspectiva. A representação é derivada da criação de um espaço óptico, que separa em planos diferentes a forma e o fundo, que simula a profundidade na imagem. Essa representação clássica se configura numa organização dos elementos plásticos de forma a dar-lhes uma dimensão orgânica, tendo como resultado a possibilidade da figuração. A representação clássica “manifesta primeiramente a vida orgânica do homem enquanto sujeito” (*ibid.*, p.118). Nesse sentido, os valores táteis são subordinados à visão, e não manifestam mais a essência isolada pelo contorno geométrico da arte egípcia, “mas a conexão, ou seja, a atividade orgânica do homem” (*idem*).

Essa representação orgânica é desequilibrada pela irrupção do espaço puramente óptico (diferente das situações óticas puras), que se desenvolve no período Bizantino, ou o contrário, um espaço manual, presente na arte bárbara e gótica. Desse modo, Deleuze distingue quatro relações diferentes dos olhos com as mãos: o espaço háptico, o óptico-visual, o óptico puro e o manual.

“Enfim, chamaremos de *háptico* cada vez que não houver subordinação estreita num sentido nem no outro, nem subordinação solta ou conexão virtual, mas quando a visão ela mesma descobrir em si uma função de tocar que lhe é própria, e que pertence somente a ela, distinta de sua função óptica. Nós diríamos então que o pintor pinta com seus olhos, mas somente enquanto ele tocar com os olhos” (DELEUZE, 2002, p.146).

A sensação, cuja lógica Deleuze busca estabelecer a partir das pinturas de Francis Bacon, tem o espaço háptico como modalidade mais favorável à sua criação. A sensação, junto da abstração, são meios indicados pelo filósofo através dos quais a arte pode exceder a representação. Esta é análoga ao figurativo, que “implica de fato a relação de uma imagem com um objeto que ela deveria ilustrar; mas ela implica também na relação de uma imagem com outras imagens num conjunto composto que destina precisamente a cada uma seu objeto” (*ibid.*, p.12). Nesse sentido, a ilustração é correlata da narração, porque entre duas figuras tende a se introduzir uma história que anima a composição ilustrada.

¹² Os destaques feitos na citação são originais do texto.

A abstração ultrapassa o ilustrativo e o narrativo enquanto forma sensível que, na produção de um espaço óptico puro, “dirige-se ao cérebro, age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso” (*ibid.*, p. 39). A pintura abstrata provoca transformações na forma, mas não a deformação do corpo. Um exemplo são as obras de Mondrian, que decompunha os elementos constitutivos da pintura até que estas atingissem uma forma “pura”. A sensação, cuja forma sensível se dá através do que Deleuze (a partir de Jean-François Lyotard) denomina de Figura, “age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é da carne” (*idem*).

É possível encontrar uma figuração primária na Figura, no entanto, essa é neutralizada pela violência da sensação, que se opõe à violência do sensacional e do clichê na representação. O clichê é um modo de combate ao caos que atravessa o vivido, uma forma de proteção (DELEUZE e GUATTARI, 2005). D. H. Lawrence, em *Introduction to these paintings*, defende que arte deve reconectar o homem com seus instintos, ou seja, com o caos. O escritor argumenta que ao longo da história houve o colapso do sentimento físico e da ligação em “carne e osso” com o mundo consequentes do “medo dos instintos” (p.47). Com isso, ocorreu a separação da mente e do corpo e a intuição, enquanto faculdade de conhecimento do mundo fundamentada na consciência das coisas físicas, é substituída pela razão.

Essa racionalização do mundo faz com que a visão seja mais óptica. Lawrence defende que uma pintura necessita da imaginação para ser apreciada, e esta se torna completa apenas quando há a predominância da “consciência intuitiva das formas, imagens, a consciência física [...] A mente e o espíritos sozinhos nunca podem realmente alcançar a obra de arte” (*ibid.*, p.67). Para o escritor, Cézanne é um grande exemplo de artista cuja mente não “prostitui o corpo sensivelmente reativo” (*idem*). A história do início do artista é a luta dele contra o clichê, “uma memória esgotada, que não possui mais raiz emocional ou na intuição, e se tornou um hábito” (*ibid.*, p.68). A maçã de Cézanne, para Lawrence, revoluciona a arte por deslocar o modo mental-visual da percepção para a consciência do toque, destruindo o idealismo que nos afasta de nossos vínculos com o mundo, e cria assim um novo mundo

“que tem muito pouco a dizer, homens que podem ficar quietos e estarem apenas fisicamente presentes, e serem verdadeiramente amorais. Isso é o Cézanne queria dizer com o seu: ‘Seja uma maçã!’ Ele sabia perfeitamente bem que no momento que a modelo começasse a intrometer sua personalidade e a sua ‘mente’, seria clichê e moral, e ele teria que pintar clichê” (*ibid.*, p.71).

Serra, assim como Cézanne, luta contra o clichê. *O Canto dos Pássaros*, no choque com o caos, dá a esse uma forma sensível. Um exemplo é a irrupção de elementos fora do quadro que promovem mudanças plásticas nos planos. No início do filme (plano 2), vemos uma grande

encosta do lado direito do quadro. Os Reis Magos andam próximos a ela. Nuvens, que não podemos ver, fazem sombra nessa encosta. O movimento veloz delas faz com que a luz oscile bastante. O plano então se configura de forma centrífuga, abrindo-se para o mundo, e assim, como vimos com a questão do dispositivo no capítulo anterior, desloca-se o lugar do cineasta como mestre que molda a matéria fílmica de acordo com seu olhar para aquele que a modula a partir da composição do caos “para fazer surgir desse uma visão que o ilumine um instante, uma Sensação” (DELEUZE E GUATTARI, 2005, p.204).

A imagem háptica, de acordo com Marks, é um subgrupo das situações óticas puras. Ela “força o espectador a contemplar a imagem em si ao invés de ser empurrado para dentro da narrativa” (MARKS, 2000, p.163). Esse tipo de imagem, atenta a autora, pode também ser entendido como parte da imagem-afecção quando esta se desvincula do esquema sensório-motor, ou seja, divorcia-se da ação para gerar um envolvimento sensual. A pele como metáfora para esse modo de experiência enfatiza a imagem como superfície, sem início nem fim, ao mesmo tempo que sugere uma materialidade física que afasta o filme da abstração. As sombras na encosta que fazem a imagem tremular entre claro e escuro, as silhuetas dos personagens, a neblina que se dissipa, o horizonte que desaparece de acordo com a luz. Todos esses exemplos fazem com que nos desvinculemos do conteúdo narrativo para nos entregarmos à contemplação de imagens despersonalizadas (no sentido trazido por Lawrence) e à experiência do tempo através do corpo.

Anterior ao homem? Paisagem e percepção

Diante da paisagem cremos estar diante da natureza. É a partir desta ideia que a filósofa francesa Anne Cauquelin, em *A Invenção da Paisagem* (2007), revisa o conceito de paisagem para refletir sobre como a arte molda a nossa percepção de forma tão radical ao ponto que as imagens que ela produz se confundam com a própria realidade que ela busca representar. Ao longo de séculos a paisagem foi “confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural” (CAUQUELIN, 2007, p.8).

A naturalização da paisagem se fortalece no contexto contemporâneo, no qual uma preocupação ecológica emerge por conta da crescente poluição que destrói o meio ambiente. Com isso, a esfera desse conceito se ampliou, englobando a própria ideia de ambiente físico, deslocando o que se definia anteriormente como a “bela paisagem” para a “saúde pública”. Reforça-se assim a noção de paisagem como o lugar da harmonia natural, mas, desta vez, sob a roupagem do saneamento que busca restaurar um equilíbrio ecológico anterior ao homem. “Ecologia, ar puro e saúde rimam com natureza verde e animais protegidos” (*ibid.*, p.9).

O que corre por debaixo do discurso de proteção à natureza, que, conseqüentemente, significa a proteção da paisagem, é a ideia desta como construção, implicando num enquadramento, na organização da percepção pela distância, ponto de vista, situação, escala. Restituir à natureza o seu estado “intocado” é restabelecer um determinado conjunto, compor uma imagem seguindo determinadas regras que cremos serem impostas pela nossa própria percepção “natural”.

É na busca pela gênese do conceito de paisagem que Cauquelin destitui o valor dessa como realidade dada para afirma-la, então, como artifício. A filósofa aponta que apenas por volta de 1415 que se encontra uma primeira noção estruturada de paisagem, nascida na Holanda, percorrendo então a Europa até a Itália, onde, pelas leis da perspectiva que ali foram elaboradas a partir da pintura, se institui como algo autônomo em si mesmo. A pintura renascentista é, portanto, um momento fundamental para compreendermos de que modo a paisagem se legitimou enquanto a maneira como o mundo se apresenta diante de nós.

Antes do Renascimento não havia aquilo que chamamos de paisagem. Na antiguidade grega, por exemplo, a disposição da natureza não se dava por meios sensíveis e visuais, mas por uma retórica organizada pelo *logos*. Este define o lugar dos seres, o seu comportamento dentro de uma unidade cujos elementos estão sempre integrados à história, à lenda, ao mito. Uma montanha não é uma montanha por si só, mas evoca uma tradição, submete-se à linguagem. Encontramos dentro da mitologia seres que são ao mesmo tempo antropomórficos e manifestações da natureza, ou personagens que se transformam em parte desta, como Jacinto, um jovem por quem Apolo se apaixonou e que, após sua morte acidental, tornou-se, pelo poder do deus, imortal na forma da flor que leva o seu nome. “Nessa qualidade, o que vale como paisagem não tem nenhuma das características que estamos acostumados a lhe atribuir: relação existencial com seu preexistir, sensibilidade ou sentimento, emoção estética ausente” (CAUQUELIN, 2007, p.49).

É apenas com o advento da perspectiva renascentista que a paisagem é criada. A perspectiva institui uma ordem de apresentação que “legitima o aparecimento da paisagem no quadro” (*ibid.*, p.36) ao procurar um equivalente próximo do espaço em que vivemos, simulando a profundidade, a escala, a medida, a distância, que se estipulam a partir de um olhar que enquadra. Mostrar o que se vê se torna o imperativo da pintura.

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

No entanto, nesse momento de sua gênese, a paisagem não se encontra ainda completamente autônoma, e, enquanto gênero, é desaprovada. Leonardo da Vinci no seu *Tratado da pintura* defende que a paisagem ideal é uma pintura histórica. Ao descrever um dilúvio, evoca ações que se desencadeiam, como numa *istoria*, e que seguem uma coerência espacial. “Elas devem ser mantidas na unidade do sujeito. Isso é bem próprio da lógica da ideia – pelo artifício de planos escalonados -, mas impõe também uma lógica do olhar” (CAQUELIN, 2007, p.82).

Portanto, a paisagem, num primeiro momento, é submetida a um tema e a um olhar que relaciona os diferentes elementos dessa história de forma causal, mas também os põe na forma da perspectiva. A unidade do sujeito que vê e do espaço representado da pintura renascentista está na origem do teatro do qual se deriva a *mise en scène* clássica. Serra rompe com isso ao colocar seus personagens de costas para a câmera, observando a paisagem, mas nunca nos mostra um plano subjetivo ou um contraplano. Com isso, o que vemos não é um olhar do personagem que está na paisagem, mas um corpo que se torna com a paisagem. “Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir” (DELEUZE e GUATARRI, 2005, p.169-170). Os diversos planos em que os personagens contemplam a paisagem lembram as pinturas românticas de Caspar David Friedrich, cujas paisagens fantásticas imergem a figura humana numa composição sensações.

A paisagem é inventada apenas quando se desvincula da *istória*, deixando de ser um cenário e valendo por si mesma. Cauquelin cita a importância de *A Tempestade* (1506-1508) de Giorgione, pintura muito debatida na história da arte por conta da falta de um tema explícito na imagem. Em primeiro plano, vemos um homem e mulher que amamenta um bebê. Ela olha para frente, diretamente para o espectador, enquanto o homem a observa. Ao fundo, vemos a paisagem de uma cidade, o rio que a atravessa, os prédios, a vegetação, e o céu que anuncia a tempestade. A paisagem vale por si mesma, diferentemente das outras pinturas da mesma época, nas quais o tema, ou seja, a história, era explícita e a paisagem se apresentava como um mero cenário. “Se não encontramos um tema apropriado, se as duas figuras humanas do quadro parecem ter pouca relação com o que se passa atrás deles, e com qualquer outra história, é aí que a dominação da paisagem (ela ocupa dois terços da tela) impõe sua ordem não humana” (CAUQUELIN, 2007, p.90).

O quadro, para a filósofa, ao desvincular a paisagem de uma narrativa, passa a representar a “verdade-paisagem da Natureza” (*idem*). A natureza ecônoma grega, que ainda sobrevivia em certa medida no Renascimento, dá lugar a um discurso que organização visual e

emocional. A paisagem faz com que a natureza se torne bela, ou até sublime. Em *O Canto dos Pássaros* não há um rompimento direto com essa noção da paisagem. A fala, já citada aqui, de um dos Reis Magos explicita que a contemplação no filme é um exercício do olhar em busca da “beleza das coisas”. No entanto, essa beleza não está lá apenas para ser vista, “a paisagem vê” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.169), ela atravessa os corpos na sua dimensão harmônica tanto quanto no caos do mundo em movimento.

Presenciamos uma dialética que se põe no próprio “aparelho de base” do cinema. A câmera registra mecanicamente as imagens, diferentemente da pintura, e as lentes ópticas, em sua maioria, foram historicamente desenvolvidas para serem mais próximas ao olho humano, ou seja, respeitando as leis da perspectiva. Serra não usa lentes que provoquem distorções na imagem, nem efeitos de pós-produção que as modifiquem. Em boa parte dos planos do filme, as imagens se dão na mesma forma que a nossa percepção “natural”. Por outro lado, algumas composições perturbam a perspectiva “automática” do equipamento. Por exemplo, vemos os Reis Magos deitados sobre um solo rochoso que ocupa metade do quadro (plano 22). Na outra metade vemos nuvens que parecem estar tão próximas dos personagens que eles poderiam tocá-las, uma proximidade que torna a imagem quase plana que instala uma visualidade háptica. A própria conversa dos Reis Magos nos dá a dimensão do toque, do físico: eles falam da possibilidade de andarem pelas nuvens e não caírem, pois dentro destas poderia haver gelo, dando substância a algo tão rarefeito como uma nuvem. Em outro caso, no plano ao qual sempre retornamos, as mudanças na luz fazem com que o céu e a duna tenham o mesmo tom de cinza, o que apaga a linha do horizonte e planifica a imagem, como nas telas de William Turner em que vemos um choque entre o céu, a terra e o mar que se juntam pela mistura das cores. O mesmo ocorre no plano em que vemos a neblina se dissipar lentamente, no qual o enquadramento em *plongée*, que elimina a profundidade ao excluir o horizonte, e a homogeneidade cromática desorientam a organização espacial da perspectiva renascentista.

Dê-me um corpo: do burlesco ao cotidiano

Vemos dois dos Reis Magos andando lentamente por uma areia escura, deixando suas pegadas marcadas por onde pisam. Depois de pouco tempo, o personagem que falta entra em quadro e acompanha seus colegas. O Rei Mago mais jovem tem alguma dificuldade para andar e fica um pouco para trás. Ele sacode os pés, num gesto como se estivesse tentando tirar de sua sandália pequenas pedras que incomodam a sua pisada. Após repetir essa ação algumas vezes, ele para e deita no meio do nada, e, instantes depois, começa a rolar na areia, assim como crianças fazem em suas brincadeiras.

Ao longo de *O Canto dos Pássaros* vemos irrupções de outras situações cômicas ou absurdas como a que foi descrita acima. Por exemplo, na sequência em que os Reis Magos dormem debaixo dos arbustos (planos 24 e 25), a disposição de seus corpos bem próximos um do outro faz com que eles fiquem desconfortáveis. Para que um mude de posição, precisa que quem está ao seu lado se mova. O Rei Mago de bigodes brancos pede para seu filho, o mais jovem, sair de cima dele. Entre resmungos, o filho tenta levantar seu corpo gorducho para ir deitar-se em outro lugar, segurando-se nos galhos do arbusto, que acabam sendo quebrados pela sua força. O esforço para levantar esse corpo pesado parece ser grande demais, a ação não se completa.

Como podemos perceber, há no filme uma dimensão do burlesco. Este se diferencia da sua fase inicial, da imagem-movimento, ao se configurar enquanto uma situação ótica pura. O que rompe o prolongamento motor é uma afecção em excesso que descontrola os movimentos dos corpos, transforma-se numa gestualidade anômala. O *gestus* se origina de uma atitude “que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos” (DELEUZE, 2007, p.230-231). No nosso caso, é no encontro com a paisagem que o movimento se desarticula, produzindo afectos que deformam os corpos e criam situações absurdas e cômicas que podem se assemelhar a estados fantásticos ou oníricos. Os sonhos são, “em relação ao real, um pouco como os estados anômalos de uma língua em relação à língua corrente: ora sobrecarga, complexificação, sobressaturação, ora ao contrário, eliminação, eclipse, ruptura, corte, desprendimento” (*ibid.*, p.75). A fisicalidade do real age sobre o corpo, que cansado, deixa-se levar a uma situação que provoca o riso, ao mesmo tempo que também provoca prazer e possui um tom sublime, como na sequência em que os Reis Magos nadam no mar e vemos tudo debaixo da água e com o som muito baixo, que nos dá a impressão de um tempo em suspenso.

A atmosfera bem-humorada que se instala com a performance burlesca dos Reis Magos é parecida com a de *Francisco, Arauto de Deus* (1950). Assim como em *O Canto dos Pássaros*, o filme de Rossellini trata da espiritualidade a partir de um mundo físico, e não ideal. Os monges franciscanos, desengonçados, aprendem os ensinamentos dados por seu mestre a partir da experiência, da vivência, e não com a culpa, o autoflagelo, a penitência e a imposição através do verbo. Uma outra comparação que pode ser feita é com os filmes de Apichatpong Weerasethakul. Em Apichatpong a atmosfera leve não se dá por um corpo burlesco, mas pelo encontro dos corpos dos amantes numa paisagem tropical, que cria uma temporalidade intensiva do afeto, como em *Eternamente Sua* (2002), e que também pode ter a presença de figuras

fantásticas, como um espírito da floresta, devir-animal de um homem caçado pelo seu namorado na segunda parte de *Mal dos Trópicos* (2004).

Se por um lado temos a presença de corpos burlescos que expressam um transbordamento de afetos e criam situações, fantásticas ou oníricas, por outro, vemos corpos desdramatizados, cuja gestualidade é muito mínima, rompendo com a teatralidade na busca de um real. Um exemplo é o anjo que anuncia o nascimento de Jesus (planos 20 e 21). Ele fala diretamente para o espectador, com a expressão neutra e a voz “branca”, que excluem qualquer dimensão espetacular que o conteúdo que sua declaração poderia ter.

A austeridade com a qual Serra filma esse plano é comparável com a de Robert Bresson. Para o diretor francês, “a verdade do cinematógrafo não pode ser a verdade do teatro” (BRESSION, 1977, p.5), fazendo com que seus filmes travem uma batalha contra a teatralização do cinema. Uma primeira estratégia criada por Bresson é a fragmentação do espaço fílmico e dos próprios corpos dos personagens, porque “mostrar tudo condena o cinema ao clichê” (*ibid.*, p.46). Nesse sentido, vemos constantemente em seus filmes primeiros planos de pés, e sobretudo de mãos, que conectam o espaço pelo tato (DELEUZE, 2007), e também de olhares, que ligam as pessoas umas às outras e aos objetos. As imagens do cinematógrafo, “como palavras de um dicionário, têm poder e valor apenas através de sua posição e relação” (BRESSION, 1977, p.5), e o diretor de cinema deve ser aquele que cria novos sentidos a partir dessas correlações.

A outra forma de ruptura com o teatro é a substituição do ator pelo o que Bresson chama de modelo, “seu ‘Eu’ não racional, não lógico que a câmera registra” (*ibid.*, p.41). Os modelos precisam deixar para trás toda a afetação da fala, dos gestos e das expressões, assim como excluir uma interioridade explicada por uma psicologia, eles “não devem sentir que são dramáticos” (*ibid.*, p.44), porque “o real não é dramático” (*ibid.*, p.46). Nem projeção exterior, nem profundidade da subjetividade, o modelo é a imagem que aparece diante de nós, uma superfície plana que vem da postura de Bresson de “aplicar-me a imagens insignificantes (não-significantes)” (*ibid.*, p.6). “Involuntariamente expressivo (não deliberadamente inexpressivo)” (*ibid.*, p.39), o modelo não deve representar, e sim repetir automaticamente, sem pensar, as ordens do diretor, sendo, assim, um autômato.

“A encenação fabrica, pela repetição das palavras e dos gestos, um automatismo concreto destinado a suscitar outro automatismo, o do autômato interior do qual ninguém pode programar o movimento e que, se lhe for subtraída toda escapatória, há de mover-se apenas de acordo com a verdade de seu ser” (RANCIÈRE, 2012, p.68).

Serra, em seu pequeno texto *The Dramaturgy of the Presence* (2014), propõe um tipo de interpretação ao mesmo tempo similar e oposta à de Bresson. Ao invés de modelo, Serra propõe que o ator seja como um *performer*, “como um gerador de gestos irrepetíveis e fatais” (p.92). O diretor critica o uso da encenação na história do cinema completamente submetida à narração e relata crer que essa não tenha nenhuma qualidade estética para somar ao filme. O seu método segue o princípio de que “a técnica deveria estar sempre pronta para capturar a inspiração do ator, e isso pode surgir no momento ou circunstância mais inesperados” (*idem*). Por isso, como foi discutido no capítulo anterior, o uso do digital é importante dentro do seu dispositivo, pois lhe dá a possibilidade de “servir” ao ator quando necessário. Nesse sentido, Serra se afasta do método de Bresson: o primeiro utiliza um dispositivo cuja engrenagem faz o filme “rodar” de forma quase autônoma, e a improvisação dos atores está na base disso, enquanto o segundo dirige milimetricamente seus modelos.

O que une os dois realizadores é a luta contra a representação. Para Serra, “o grande ator não representa, nem ao menos expressa; ele apenas é” (*ibid.*, p.93). O que provoca efeitos reais na imagem são os gestos, que se opõem à intelectualização do papel do ator. Esta, de acordo com Serra ao citar Paulette Godard, foi a causa para o declínio de Chaplin. A esposa descreveu o retrato de um artista frustrado ao perceber sua incapacidade diante da língua escrita. Antes, seus filmes eram movimento, a pura presença do *performer* diante da câmera que se sobrepunha a qualquer significação. Com isso, Serra defende uma dramaturgia da presença que elimine toda psicologia, que exclua qualquer projeção profunda de um personagem, e que faça do gesto algo insignificante. Para o diretor catalão

“O efeito mais constrangedor de não aceitar a dramaturgia da presença como o objetivo essencial de todo ator, sua imanência, e ao invés disso, buscar pelo certificado da sua existência como personagem em seus efeitos (a dramaturgia da ação), é a emergência da ‘psicologia’, e ainda, o que é mais penoso, fazer isso quantificável: lágrimas são derramadas, suores, saliva, sêmen... matematicamente, quanto maior a quantidade de substância, maior a veracidade e, portanto, maior a lucratividade (um bem palpável é dado ao espectador em troca de seu dinheiro). O ator se torna o personagem numa maneira quantificável e, por isso, controlável” (p.93).

A dramaturgia da presença produz tanto o corpo burlesco, quanto um corpo do cotidiano. Vemos em *O Canto dos Pássaros* não a busca dos Reis Magos por Jesus, mas o cotidiano dessa busca, a deambulação e o descanso que representam intervalos das ações. “O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera” (DELEUZE, 2007, p.227). Também acompanhamos os corpos do cotidiano de Maria e José, em planos

longos nos quais vemos os pequenos gestos do cotidiano, como brincar com uma cabra ou banhar-se ao sol.

O tempo, de acordo com Serra, é “um elemento que apenas o ator pode fazer visível para nós” (2014, p.92). Nesse sentido, a presença dos corpos e seus gestos são como imagens-tempo. O tempo não é apenas visto, como sentido pelo espectador através da lentidão dos planos. Há a presença de um hiper-realismo, como nos filmes experimentais de Andy Warhol, em que a câmera captura um corpo cotidiano em situações insignificantes, como *Sleep* (1963), cuja duração ultrapassa 5h e o seu conteúdo é basicamente o namorado de Warhol na época, John Giorno, dormindo. Em Warhol e Serra, “o corpo cotidiano apresta-se para uma cerimônia que, talvez, nunca ocorra; prepara-se para uma cerimônia que talvez consistia só em esperar” (DELEUZE, 2007, p.230). A cerimônia ocorre em *O Canto dos Pássaros*: os Reis Magos encontram Jesus. No entanto, essa situação não provoca mudanças efetivas no filme, já que não há uma transformação dramática sofrida pelos personagens, configurando-se um anticlímax que reafirma o tempo serial do cotidiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que esta monografia é escrita, observamos no mundo um cenário que parece ser catastrófico. A eleição de Donald Trump nos Estados Unidos impactou profundamente todos aqueles ao redor do globo que ainda acreditavam que os regimes, em tese, democráticos dos países capitalistas desenvolvidos não poderiam mais serem abalados por discursos reacionários. Na Europa, o ódio contra os refugiados aumenta cada vez mais, impulsionando partidos neofascistas nas eleições. A Síria, em frangalhos, continua em guerra depois de quase 7 anos, fazendo com que mais da metade da sua população tenha abandonado o país, sobrecarregando ainda mais os campos de refugiados, que anteriormente não se encontravam de maneira alguma em boa situação. O fundamentalismo religioso, consequente das disputas das grandes potências fora de seus territórios, provoca mortes por atentados quase todos os dias na África e no Oriente Médio, mas apenas quando ocorrem na Europa ou nos Estados Unidos é que há comoção em massa. No Brasil, a presidente que havia sido democraticamente eleita foi deposta por um golpe que só foi possível com o apoio de toda uma *mise en scène* da mídia. Durante e depois do golpe, boa parte da população mostrou de forma escancarada o seu ódio de classe e manifestações racistas, misóginas, anti-LGBT e toda sorte de preconceito emergiram desavergonhadas.

Diante de tal panorama, qual é o papel da arte e, no caso aqui discutido, do cinema? Encontramos no Brasil, por exemplo, o crescimento de mostras, rodas de debate, discussões nos meios virtuais e espaços acadêmicos, embates da crítica, e diversos outros lugares e eventos que colocam o cinema como, talvez, a arte que deve assumir a dianteira na resistência face às situações de injustiça política e social. Com isso, positivamente, são trazidos à tona diversos problemas que estão presentes não apenas nas imagens, nas linguagens, nas narrativas, mas na própria estrutura produtiva do cinema, que nunca foram realmente secretos e que, no entanto, só foram ter a visibilidade que merecem recentemente. Questões como o machismo, o racismo, a homofobia e a transfobia, e diversas outras opressões são levadas em consideração e mostram como o cinema ao longo de sua história excluiu minorias, criou e reproduziu estereótipos, reforçando o *status quo* completamente desigual da nossa sociedade.

Obviamente, este não é o primeiro momento na história em que se clama pela união do cinema e da política. Podemos citar diferentes épocas em que esse encontro se dá de maneira radical, como a vanguarda soviética das décadas 20 e 30, o neorrealismo italiano nos anos 40, os cinemas novos que surgiram ao redor do mundo na década de 60. Cremos que o cinema seja definitivamente uma potência transformadora da política, mas alertamos que, na intensidade do

agora, não podemos perder a capacidade de reflexão, os conflitos do campo de batalha não podem nos cegar. Para Jacques Rancière:

“Não existe política do cinema. Existem figuras singulares que permitem aos cineastas juntar dois significados da palavra ‘política’ pelos quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata um filme – a história de um movimento ou conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear o antes e o depois, o dentro e o fora. Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justeza” (2012, p.121).

No contexto atual, vemos a recorrência de discussões acaloradas que, aos nossos olhos, cometem o erro de subjugarem a “prática de justeza” à “questão de justiça”. Quando isso ocorre, o que temos é o clichê. Desse modo, a verossimilhança se torna parâmetro de análise, fazendo com que os filmes sejam separados entre “boas” e “más” representações de determinado objeto. No horizonte disso, o que seria uma batalha contra a injustiça e a opressão se transforma numa guerra das verdades. A minha verdade se torna maior do que a do outro, e vice-versa. Eisenstein, Vertov, Glauber, Godard, Straub e Huillet, Rossellini, Pasolini, Buñuel, Marker, Oshima, Rouch, Akerman, Sganzerla: todos esses grandes mestres, e muitos outros, ensinaram-nos que se o cinema tem algo a ver com a política, não é ao lado da verdade, da representação, das opiniões fechadas que ele deve estar, mas sim da transformação, da criação, ou seja, da estética.

É justamente a partir de um olhar estético do mundo que o realismo sensório, no qual *O Canto dos Pássaros* se insere, lança as suas bases. Os filmes de Pedro Costa são políticos não porque têm como conteúdo situações sociais marginalizadas, como a enorme pobreza nas periferias de Lisboa, e sim porque provocam deslocamentos na ordem do sensível. Em *No Quarto de Vanda* (2000), vemos a aparição de naturezas-mortas, o quarto verde da protagonista, onde ela passa boa parte do filme se drogando, se parece com pinturas barrocas no seu embate entre luzes e sombras. Esteticismo? Costa não monta um cenário, essa é a configuração do lugar, o verde forte e o escuro já estavam ali antes do realizador português começar o seu filme. No entanto suas escolhas formais nos atentam a essas características da imagem, ele atenta “a todas as formas de beleza” (*ibid.*, p.157) que podem estar presentes em qualquer lugar. A política de sua obra é uma política da arte, que não hierarquiza situações com o intuito de explicá-las, nem organiza um discurso que revele as estruturas de dominação e opressão: “Trata-se de marcar a proximidade da arte com todas as formas em que se afirma uma capacidade de compartilhar ou uma capacidade partilhável. A valorização dos tons de verde do

quarto de Vanda acompanha a tentativa que fazem Vanda, Zita, Pedro ou Nurro para entender a própria vida e dela tomar posse” (*ibid.*, p.158). Institui-se uma relação de troca com os personagens, o diretor, e o próprio mundo, que se torna possível com a criação de um dispositivo. Jia Zhangke, Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Lucrécia Martel, Claire Denis, Tsai Ming-Liang, Lisandro Alonso, Pedro Costa, Albert Serra: cineastas-artistas contemporâneos que lutam contra a opinião, “pois é da opinião que vem a maldade dos homens” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.207), ao estarem em movimento com o mundo, negando dialogismos, produzindo rupturas, afastando-se de significados fechados em favor da profusão de sentidos e sensações.

Portanto, concluímos que *O Canto dos Pássaros* não é, de forma nenhuma, um filme formalista, hermético, distante do que passamos hoje em dia. Ao criar uma composição de sensações, que não combate o caos, mas o dá uma forma sensível, Serra critica a racionalização do mundo, ou seja, a separação do corpo e da mente, que institui uma verdade absoluta. A estratégia para se atingir isso é a criação de um dispositivo, que lança um olhar com o mundo, e não sobre o mundo, que vê na paisagem que nos atravessa e nos ultrapassa como o lugar do possível. Diante da paisagem, a contemplamos, “a sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que nos contraímos, contemplando-se a si mesmo à medida que se contemplam os elementos de onde procedemos” (*ibid.*, p.212). O corpo nesse encontro com a paisagem tem sua fisicalidade evidenciada, assim como nós, diante dessa obra, obtemos um corpo pela sensação que atinge nossa vianda. O corpo, imerso na paisagem, é em alguns momentos burlesco, mas sempre cotidiano. Este, é como uma imagem do tempo, e é através do tempo que se constitui o pensamento. O cinema, arte do tempo, é uma potência não quando nos dá respostas fechados, protegendo-nos do caos, mas quando produz pensamento, que é criar outras formas ver, criar brechas. Nesse sentido, para nós, *O Canto dos Pássaros* é um filme político, como Lucrécia Martel o define:

“Cinema político, para mim, é aquele que não acredita que a realidade seja uma coisa definitiva, mas sim uma construção que pode ser transformada. Veja a ideia da pobreza estrutural: uma quantidade de ideias que faz com que uma pessoa se disponha a se adaptar, e não a modificar a pobreza. A mim parece que o cinema, com as fissuras que ele pode provocar, é onde se pode perceber, porque uma fissura se abre e podemos olhar por ela como se olha no buraco da fechadura, mas não se pode permanecer nela. O cinema político então, a mim, é aquele que voluntariamente sai em busca dessas coisas. Não é o cinema que diz como deveria ser a realidade, mas o que diz como ela não deveria ser ou, talvez, como deveríamos mudar a realidade. O cinema militante muitas vezes propõe como a realidade deveria ser, já o cinema político coloca dúvidas e não propõe soluções. Porque a solução não é algo que se possa propor, a solução é um processo, e o cinema militante aponta o

dedo do que deve e do que não deve de maneira torpe, o que reforça os problemas já existentes na sociedade. O cinema político deveria ser o que faz da poesia uma linguagem. A poesia faz lembrar que a linguagem é para descobrir coisas, e não para nomeá-las. O cinema que me interessa é o da dúvida – ou, antes da dúvida, o da suspeita. É um caminho muito delicado, porque desgraçadamente o que se passa agora na Argentina, por exemplo, é um discurso político entre A ou B, sempre essa dualidade, essa dicotomia que faz com que o pensamento seja torpe” (2016).

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*, **L'écran français** n° 144, 30 de março, 1948. Traduzido por Matheus Cartaxo.
- AUMONT, Jacques. **Le cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2006.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- Baudry Jean-Louis. Le dispositif. In: **Communications**, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma, sous la direction de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. pp. 56-72.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia, Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGALA, Alain. “D’une certaine manière”, **Cahiers du cinéma** n° 370, 1985.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BOUQUET, Stéphane. “Plan contre flux”, **Cahiers du cinéma** n° 566, 2002a.
 _____. “Le flux sans visage”, **Cahiers du cinéma** n°569, 200b.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Esthétique de l'éphémère**. Paris: Galilée, 2003.
- BRESSON, Robert. **Notes on Cinematophy**. Nova Iorque: Urizen, 1977.
- CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu, 2016.
- DANEY, Serge. **A Rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
 _____. **Francis Bacon: Logique de la sensation**. Paris: Seuil, 2002.
 _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
 _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Les Éditions de Minuit, 2005
- DE LUCA, Tiago. **Realism of the senses in world cinema**. Londres: I.B. Tauris, 2014.
- DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barradas (Orgs.). **Slow cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.
- DUGUET, Anne-Maria. Dispositivos. In: MACIEL, Katia. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p.49-70.
- ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Film theory: na introduction through the senses**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

- FLANAGAN, M. **Slow Cinema**: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. 2012. Tese – University of Exeter, Exeter, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- FRODON, J. (org); SALLES, Walter (org). **O Mundo de Jia Zhangke**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GARDNIER, Ruy et al. Cinema contemporâneo em debate: O drone cinema, as novas imagens e os novos comediantes. **Contracampo**, n.78, 02/2006. Disponível em www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm, acesso em 15/09/2017.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte (Tomo I)**. São Paulo: Mestre Jou, 1976.
- JOYARD, Olivier. “C’est quo ice plan? (La Suite)”, **Cahiers du cinéma** nº580, 2003.
- KANYAT, Lizbeth; NOVAES, Allan. Telenovela Bíblica: ficção televisiva e cultura gospel brasileira. In: **XI CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO ECLESIAL**. São Paulo, 2016. p. 1 - 13. Disponível em: <<https://portal.metodista.br/eclesiocom/edicoes-antiores/2016/arquivos/telenovela-biblica-ficcao-televisiva-e-cultura-gospel-brasileira>>. Acesso em: 03 out. 2017.
- LALANNE, Jean-Marc. “C’est quoi ce plan?”, **Cahiers du cinéma** nº569, 2002.
- LAWRENCE, D.H. Introduction to these paintings. In: **The posthumous papers of D.H. Lawrence**. Londres: Laurence Pollinger, 1996.
- LINS, Consuelo. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Katia. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. P. 327-339.
- LINS, C., GERVAISEAU, H. e FRANÇA, A. **O cinema como abertura para o mundo**: introdução ao pensamento de Serge Daney.
- MARKS, Laura. **The skin of film**: intercultural cinema, embodiment and the senses. Londres: Duke University Press, 2000.
- MARQUES, Luisa. **Corpos em fluxo**: a questão do corpo na estética de fluxo do cinema contemporâneo. Niterói: UFF, 2008 (Monografia de conclusão de curso de Graduação em Cinema)
- MAURIÈS, Patrick, et al. “Le cinéma, l’art et la manière: entretien avec Patrick Mauriès”, **Cahiers du cinéma** nº 370, 1985.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MROZ, Matilda. **Temporality and film analysis**. Londres: Edinburgh University Press, 2012.

- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.
- PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p.23-47.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- REMES, Justin. **Motion(less) Pictures**: The Cinema of Stasis. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.
- SERRA, Albert. The dramaturgy of presence. In: **Cinema Comparative Cinema**, Vol. II, No. 4, 2014. p.91-94.
- SHAVIRO, Steven. **O corpo cinematográfico**. São Paulo: Paulus, 2015.
- SOBCHACK, Vivian. **The Address of the Eye**: Phenomenology and Film Experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- VADICO, Luiz. O Épico Bíblico Hollywoodiano: O Espetáculo como estética da Salvação. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, [s.l.], v. 1, n. 2, p.66-97, 25 jul. 2016. **REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. <http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v1n2.42>.
- VIEIRA JR., Erly. O tempo dos corpos no "cinema de fluxo" de Apichatpong Weerasethakul. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2009, Curitiba. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1003-1.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2017.>
- _____. **O realismo sensório no cinema contemporâneo**. No prelo, 2017.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ANEXO

QUADRO DE DECUPAGEM

Tempo total de filme: 92m 38s
 Número total de planos: 81
 Tempo total de créditos: 2m 2s
 ASL (*average shot length*): 1,12m

PLANO	DESCRIÇÃO	SOM	TEMPO
1	Plano Geral. Em primeiro plano, vemos um dos Reis Magos (1) de costas, virado para uma paisagem montanhosa ao fundo. Um rio com água escassa passa por entre as montanhas, que parecem ter neve em seus picos. Há pouca luz, então os elementos mais próximos à câmera e distantes do céu estão bem escuros, alguns negros, como a roupa do personagem.	Vento e água escorrendo bem fraca	25s
2	Plano Geral. Do lado direito do quadro, está um dos Reis Magos parado. O observamos de longe, sua figura é pequena. Há uma encosta do lado direito, na qual vemos as sombras das nuvens que se movimentam rapidamente, fazendo com que o plano fique alternando entre claro e escuro. O primeiro Rei Mago começa a andar, e algum tempo depois o segundo, seguido pelo último. Eles se afastam mais ainda do nosso ponto de vista, até ficarem bem pequenos	Forte vento	1m 15s
3	Plano Geral. A câmera está bem próxima do chão. Há uma vegetação bem rasteira em primeiro plano. Ao fundo vemos colinas rochosas.	Vento e água escorrendo bem fraca	12s
4	Primeiro Plano. Vemos um dos Reis Magos (1), o mais jovem e gorducho, sentado, encostando-se no que parece ser uma rocha. O vento sopra em seu rosto. Este está parcialmente coberto por sua roupa que possui uma grossa pele de animal na gola. Sua mão segura a roupa, fechando-a para não entrar vento. Ele abre e fecha os olhos com força repetidas vezes, como se estivesse com frio e sono.	Vento	37s
5	Plano Geral. No centro do quadro, em segundo plano, estão os 3 Reis Magos um de frente para o outro, como numa roda. Eles estão dentro do que parece ser uma gruta. Vemos apenas a silhueta deles. Boa parte do quadro está completamente escura. No centro dele, onde estão os Reis Magos, numa parte “recortada” pelas pedras, vemos um pouco de uma planície, a linha do horizonte e o céu, completamente branco. O Rei Mago que está mais à direita começa a brincar com a fumaça que sai de sua boca. O três ficam praticamente imóveis a tomada inteira.	Vento (ao fundo) e estalos de fogo	1m 02s

6	Meio Primeiro Plano. O Rei Mago 1 mais jovem está de costas para nós. Ele passa as mãos numa parede rochosa da gruta. A pouca luz faz com que essa fique quase toda preta e vemos apenas alguns brilhos.	Vento (ao fundo) e estalos de fogo	15s
7	Primeiro plano. Os outros dois reis magos observam a parede. Um deles diz “Sim, veja isto...” e se aproxima da parede, saindo de quadro. O outro olha para a direção que seu companheiro vai e vemos o seu rosto. Ele é o mais velho e não tem bigode, e será chamado de Rei Mago 2.	Vento (ao fundo) e estalos de fogo	25s
8	Plano americano. Novamente, vemos de costas o Rei Mago 1 tocando nas pedras. Depois de algum tempo ele se vira e se afasta. A câmera reenquadra a cena seguindo seu movimento. Ele se vira novamente de costas e observa. Depois anda para a direita e sai de quadro. Vemos por alguns instantes tudo preto.	Vento (ao fundo) e estalos de fogo	40s
9	Meio primeiro plano. O Rei Mago 3 está de costas. Tem uma pedra na mão. A observa e diz “É tão bonito!”. E continua mexendo na pedra.	Diálogo, vento (ao fundo) e estalos de fogo	20s
10	Primeiro plano. Vemos apenas Rei Mago 2 que olha para fora de quadro, onde está seu parceiro. Este diz “Se você olhar com cuidado, vai descobrir certas coisas... às vezes nós ficamos impressionados com a beleza das coisas. Eu não esperava ver algo assim. Agora podemos ver com nossos próprios olhos.	Diálogo (fora de campo), vento (ao fundo) e estalos de fogo	40s
11	Meio Primeiro Plano. Vemos pela primeira vez o rosto do Rei Mago (3) que faltava. Ele está bem iluminado, virado de perfil na direção da luz, que entra do lado esquerdo do quadro. Está parando observando algo para fora da gruta.	Chuva fraca	7s
12	Plano Geral. Vemos as figuras dos três reis magos bem pequenas na parte inferior do quadro à direita. Não conseguimos vê-las com definição devido a uma neblina, que se vai se dissipando ao longo da duração do plano. Os três conversam, mas não podemos entendê-los. Parecem decidir para onde ir. A paisagem é difícil de definir mesmo depois que a neblina se dissipa. Ela é plana, parece ter terra ou areia e grama concentrada em alguns lugares, que estão bem escuras num tom quase preto. Essa imagem disforme mais parece uma pintura abstrata.	Vento fraco	50s
13	Plano Geral. A câmera está próxima do chão. Na metade do quadro, vemos as margens de um rio que corta uma planície com grama bem rasteira. Na outra, montanhas baixas e um céu com poucas nuvens, mas acinzentado.	Vento forte e água escorrendo	8s
14	Plano Geral. Vemos o mar. No centro do quadro, há uma grande rocha que se ergue no meio dele. A cor da água é escura, o céu com nuvens e bem acinzentado. A rocha está toda preta, não vemos o lado onde bate luz.	Ondas quebrando	26s
15	A câmera está dentro da água, num contra-plongée. Vemos o casco de um barco e a luz do sol. A câmera e o barco se movimentam um pouco. O Rei Mago 1 entra	Sons muito baixos	30s

	em quadro nadando. Vemos a sua grande barriga. Não escutamos o som do movimento da água.		
16	A câmara continua dentro da água em contra-plongée. Vemos o Rei Mago 1 brincando com os braços e as pernas enquanto boia. Ele se vira, nada um pouco e depois mergulha para fora de quadro, enquanto vemos o Rei Mago 3 entrar em quadro nadando.	Sons muito baixos	47s
17	O mesmo contra-plongée debaixo da água. Rei Mago 1 nada se segurando no barco.	Sons muito baixos	22s
18	Agora vemos o Rei Mago 2 nadando com seus companheiros próximos ao barco. Rei Mago 3 puxa o barco por uma corda.	Sons muito baixos	25s
19	Plano geral. Vemos dois dos Reis Magos andando por uma areia escura, deixando suas pegadas marcadas onde pisam. Andam lentamente e o último Rei Mago entra em quadro. O Rei Mago 1 tem alguma dificuldade para andar e fica um pouco para trás. Os gestos que ele faz é como se pequenas pedras tivessem entrado em suas sandálias e ele tentasse tirá-las batendo e sacudindo os pés. Em determinado ponto ele para e deita. Depois começa a rolar, brincando com a inclinação da colina que eles sobem. Para de rolar e continua deitado na areia.	Vento	2m 40s
20	Plano Geral. Vemos, em cima de uma pequena elevação, uma figura de uma pessoa, bem longe, sem que possamos definir quem seja. A paisagem é diferente da do plano anterior. Há uma vegetação rasteira. O sol é forte e parece ser uma região árida. À esquerda do quadro, mais em primeiro plano, vemos parte de uma parede ou muro construído por pedras.	Vento	18s
21	Meio primeiro plano. Vemos de perto a figura que no plano anterior estava distante. É uma menina, com vestes simples. Ela olha diretamente para a câmara. Depois de alguns instantes, ela diz, séria e pausadamente: “Eis que nasceu o filho de Deus. Ninguém pode fazer nada contra Ele. Porque Ele é eterno. Mas aqueles que lutam contra ele não. É inútil para eles tentar. Seria sempre em vão. Porque eles nunca poderiam evitar sua própria morte. Heródes também não pôde evitar.”	Diálogo	42s
22	Plano geral. Os Reis Magos 1 e 3 estão deitados, e o Rei mago 2 sentado, um ao lado do outro. Os 3 estão de costas para nós observando o que está na frente deles. O solo continua o mesmo do último plano em que apareceram, escuro e pedregoso. Ao fundo, vemos nuvens bem brancas. Parece que eles estão no pico de uma montanha, muito próximos das nuvens, cuja leveza contrastam com a dureza do solo. Rei Mago 1: “Se nós formos por cima e houver quedas d’água, vamos cair também.”. Rei mago 2: “Mas se houver água no interior, como lá no alto...”. Rei Mago 1: “vamos continuar caindo”	Diálogo	1m 09s

	<p>Rei Mago 2: “Pode haver gelo por baixo. Pode ser congelado”</p> <p>Rei Mago 1: “Dentro de uma nuvem?”</p> <p>Rei Mago 2: “Sim. Nós precisamos saber, por que se houver gelo, talvez possa nos sustentar”. Rei Mago 1: “Talvez”.</p> <p>Rei Mago 2: “Nós fomos a muitos lugares onde o gelo nos sustentou”.</p> <p>Rei Mago 1: “Mas às vezes nós afundamos”.</p> <p>Rei Mago 2: “Sim, mas não muito... Você se molhou?”,</p> <p>Rei Mago 1: “Não. Eu só afundei um pouco.”</p>		
23	Plano Geral. Já é noite. Vemos pouco dos Três Reis magos por causa do escuro. Eles estão, outra vez, de costa para nós. Atrás deles, o céu estrelado. O Rei Mago 2 e 3 começam a discutir qual caminho tomar e se o Rei Mago 2 será capaz de continuar. No final, depois de muita discussão, decidem contornar a montanha ao invés de escalá-la.	Vento agitando a vegetação.	4m 22s
24	Plano de conjunto. É de manhã. Os 3 personagens estão dormindo deitados debaixo de árvores bem rasteiras, um ao lado do outro. O Rei Mago 1 está no centro. O Rei Mago 2 pergunta se ele não poderia inclinar-se um pouco mais sobre seu pai e reclama que seu companheiro está em cima dele. Então o Rei Mago 1 segura em um galho para se mover. Depois de algum tempo calado, pede para mudarem de posição. Eles se ajustam de forma engraçada.	Vento fraco	4m 08s
25	Plano geral. Vemos de mais longe o que se passa no plano anterior. Podemos ver melhor a vegetação, que indica um clima seco. O Rei Mago 1 tenta sair de onde eles estão deitados e precisa que os outros se movam.	Vento fraco	1m 00s
26	Plano Geral. Vemos uma grande duna de um deserto. Os Três Magos estão bem afastados do primeiro plano, bem pequenos na imagem. Vemos suas pegadas na areia. Eles andam um pouco e sentam.	Vento	35s
27	Plano descrito na abertura do primeiro capítulo.	Vento	9m
28	Plano Geral. A câmera está na altura do chão. Vemos um chão de areia, com alguns galhos secos e o céu nebuloso e um pouco escuro. Rei Mago 1 entra pela esquerda do quadro. Olha para o céu procurando algo, enquanto se move.	Vento	40s
29	Plano Americano. A câmera está levemente inclinada num contra-plongée. Vemos o Rei Mago 1 de costas e o céu no fundo. Ele se movimenta um pouco e a câmera fixa o acompanha. Então ele levanta o braço direito e aponta para o céu, diz “É assim, lá”.	Vento	28s

30	Plano geral. Está mais escuro. Anoitece. Vemos o solo arenoso com uma vegetação rasteira e galhos curtos secos. Rei Mago 1 se movimenta. O vemos de costas. A câmara fixa o acompanha. A luz vai diminuindo mais, e vemos a silhueta de um outro Rei Mago, bem escura.	Som das pisadas na areia	1m 12s
31	Plano Americano. Contra-plongée. Vemos as silhuetas de 2 Reis Magos, e depois do outro, andando e olhando para o céu. Menos luz do que no plano anterior.	Vento e pisadas na areia	36s
32	Plano Geral. Vemos as silhuetas dos 3 Reis Magos bem pequenas. O chão está todo negro por conta da pouca luz. O céu muito escuro, de um cinza quase preto. Ele olham para cima.	Vento	1m 15s
33	Plano Americano. Está mais escuro. Vemos com bastante dificuldade a silhueta de um dos Reis Magos. Escutamos o Rei Mago 1 gritar “Lá”. A câmara se movimenta um pouco para esquerda e vemos a silhueta do Rei mago um apontando para cima. O outro Rei Mago também aponta na mesma direção e diz “Saiu!”. Um deles pergunta “Onde está?” e o Rei Mago 1 responde “Lá”.	Diálogo	33s
34	Plano Geral. Vemos colinas pretas por causa da pouca luz. Atrás delas algumas nuvens e um céu cinzento. O Sol começa a aparecer mais com uma nuvem que sai da sua frente		30s
36	Plano geral. Está claro, com bastante luz. Vemos ao fundo do quadro uma casa simples construída de pedras. Vegetação rasteira, solo arenoso e pedregoso. Na frente da casa, há um homem sentado. Este é José. Percebemos que ele está lá apenas quando ele se move. Do fundo do plano, entra uma mulher, Maria, vestida de branco, com a cabeça coberta. Ela se agacha e não a vemos por alguns instantes. Pergunta “Quer que eu o segure?”. Então, percebemos que José segura uma cabra pequena. Ele entrega esta à Maria, que se agacha novamente. A cabra grita e a Maria diz “Eu deveria soltá-la?”. José responde “Sim”.	Vento	1m 37s
37	Plano americano. Maria está sentada segurando a cabra. Mexe em seus dentes e a solta. A cabra grita. Maria faz carinho nela. Segura-a novamente e diz “Eu vou soltar, eu seguro...” e a solta com um pouco de força. Brinca com suas orelhas e segura uma das patas.	Diálogo	1m 15s
38	Plano Americano. José está sentado. Olha para frente, parado.		15s
39	Mesmo plano que o 37. Maria continua brincando com a cabra.		31s
40	Plano Americano. Em primeiro plano, vemos uma porta de madeira velha aberta. Ao, vemos um pouco do interior da casa, bem pobre e quase em ruínas. Maria está de costas com parte do corpo para fora de uma janela. Diz “Não. Não posso. José! Levante-se” Vamos! Quer laranja? Uma?”		29s
41	Plano médio. José está sentado à frente da casa. Olha para cima. Depois olha para frente. Solta um suspiro. Levanta-se e entra na casa. Sai em pouco tempo. Maria entra pelo lado esquerdo do quadro e entrega uma laranja a ele e sai. José se senta.		1m 28s

42	Plano geral. Casa ao fundo. Anoitece. Não conseguimos ver bem nem Maria nem José por causa da distância e da pouca luz. José diz “Olhe para o céu. É muito bonito... Que hora é essa? Sete ou oito horas? É quase sábado? O que você quer fazer?”. Maria: “Eu não sei... Aqui, quer mais?”, José responde “Não, obrigado”.	Sons de insetos	2m 58s
43	Plano médio. José está sentado em segundo plano. Em primeiro plano, vemos algumas pedras. Ainda anoitece. José pergunta “A criança adormeceu? Jesus já está dormindo?”. Não escutamos uma resposta de Maria. Depois de algum tempo, ela entra em quadro e passa por José, continua e sai de quadro.		1m 22s
44	Plano Geral. Continua o anoitecer. Maria está em pé, em segundo plano, segurando a cabra no colo. Depois de algum tempo se senta. A luz vai diminuindo. Levanta-se e começa a andar, voltando para a casa.		30s
45	Plano Geral. Está muito escuro. Conseguimos ver um pouco o contorno da casa. Maria geme e fala “Não! Ele fez xixi em mim!”. Vemos muito pouco o seu movimento ao fundo do plano. José diz “Qual o problema, Maria?”. Ela diz “Venha aqui” e a cabra berra, e Maria a imita. Depois vemos tentando pegar a cabra. Escutamos o som das pedras que elas pisam.		1m 34s
46	Plano geral. Está de manhã. Vemos de longe a casa. Atrás dela um morro, com vegetação rasteira. Mais à sua frente, algumas palmeiras. Depois de algum tempo, Maria sai de casa e a contorna		57s
47	Plano médio. Maria está na porta de casa, sentada com a cabra no colo. Faz carinho nesta.		33s
48	Plano Geral. Vemos Maria e José sentados na frente da casa, debaixo da sombra que ela faz. Eles estão um pouco distantes. José sentado em algumas pedras à esquerda do quadro e Maria sentada no chão com a cabra no colo à direita. Maria pergunta “Não temos água para as ovelhas?”. José não a responde, e tem seus olhos fechados. Maria se levanta e diz que vai buscar água. Pergunta a José se eles têm alguma, e ele continua imóvel, sem responde-la e com olhos fechados. Maria sai de quadro e depois volta, oferece algo a José, que nega. Ela volta a se sentar no mesmo lugar.		2m 26
49	Igual ao plano 47, mas dessa vez há um véu na porta, através do qual vemos Maria. O vento esvoaça o véu. Maria diz “Venha ver Jesus”.		52s
50	Plano Geral. Em um leve contra-plongée, vemos Maria e José sentados um de frente para o outro do lado de fora da casa, ao Sol. Ele segura a cabra e a acaricia. Maria vira seu rosto na direção do Sol, com os olhos fechados.		1m 26s
51	Plano Americano. Leve plongée. Vemos Maria de costas, sentada num banco. Tem Jesus no colo. Escutamos Jesus fazendo alguns barulhos.		58s
52	Plano geral. Plongée. Vemos Maria, com Jesus no colo, de perfil no lado direito do quadro, numa parte mais alta. Escutamos, fora de quadro, José perguntar “Maria, o que você está fazendo? O que está acontecendo? Quem são eles?”.	Alguns sons de pássaros Música	4m 24s

	Vemos então os 3 Reis Magos entrarem em quadro, do lado esquerdo. Eles retiram suas coroas e as deixam no chão. Sobem para perto de Maria e Jesus. Começa a tocar <i>O Canto dos Pássaros</i> . Rei Mago 2 põe alguns objetos próximos aos pés de Maria e se deita com a barriga e a cabeça viradas para o chão. Os outros dois ficam ajoelhados, com as cabeças baixas e as mãos apoiadas no chão. A música toca por completo e eles continuam parados.		
53	Meio primeiro plano. Vemos frontalmente Maria com Jesus, que dorme em seu colo. Ela olha para baixo, na direção dos reis magos.	Sons de pássaros ao fundo	36s
54	Plano geral. O anjo que anunciou o nascimento de Jesus está em cima de pedras e olha para baixo.		10s
55	Plano geral. Em plongée, vemos os Três Reis Magos numa piscina com água rasa e escura. Dois deles pegam lama do fundo e passam nos braços. O outro está sentado na beira.		1m 17s
56	Plano geral. Ao pé de uma colina rochosa, estão os Reis Magos, Maria e José. Maria, Rei Mago 1 e 2 estão sentados e próximo deles José. Mais afastado à direita do quadro, está o Rei Mago 3. Eles estão parados em silêncio. Rei Mago 3 se aproxima deles.		23s
57	Meio primeiro plano do Rei Mago 3 apoiando-se em uma rocha. Olha para baixo.		34s
58	Plano médio de Maria e Rei Mago 1 sentados, um do lado do outro, apoiados na rocha. Vemos uma parte do Rei Mago 3, que se apoiava nessa rocha. José, que está fora de quadro, mas cuja sombra vemos na rocha, diz, pausadamente, “Nós não temos muito tempo. O Egito está muito longe daqui. Precisamos partir agora. Os romanos chegarão hoje à noite. Não temos muito tempo.” O Rei Mago apenas o olha, sem responder.		1m 35s
59	Meio primeiro plano de José em leve contra-plongée. Ele diz “Eu tive um sonho. Vi um dos anjos do Senhor, ele me disse que temos de fugir para o Egito”.		13s
60	Meio primeiro plano do Rei Mago 2, que está sentado aos pés de José.		15s
61	Mesmo plano que o 58. Rei mago 1 se levanta. Depois Maria, e a câmera a segue. Eles ficam parados um instante, olhando para a esquerda. Sentam-se novamente.		44s
62	Plano médio dos Reis 1 e 3 carregando o Rei Mago 2. Este está de olhos fechados. Câmera os acompanha. Eles param, e o Rei Mago carregado desce e se deita no chão. Os outros dois o acodem.		1m 11s
63	Meio primeiro plano do Rei Mago 3 sentado, onde eles haviam parado no plano anterior. Escutamos o Rei Mago 1, fora de quadro, dizer “Sim, ele respira”.		15s
64	Plano médio dos 3, mais fechado e frontal do que o 64º. Observam o Rei Mago 2 que ainda está inconsciente.		56s

65	Plano geral em plongé, de cima de uma colina. A paisagem continua árida, pedregosa e com vegetação rasteira. Os Reis magos sobem lentamente e com dificuldade a colina, começando pequenos bem ao fundo do quadro. O Rei Mago 2, mais velho, é o que tem mais dificuldade e necessita do auxílio dos outros, fazendo diversas pausas.		2m 55s
66	Plano geral. O mesmo tipo de paisagem do plano anterior. Ainda sobem um local íngreme. Eles param, próxima a uma rocha na qual o Rei Mago 1 se apoia e diz ofegante “Nós não voltaremos. Já provamos o suficiente desta areia. É muito difícil. Nós somos como escravos. Você compreende? Como escravos”.		56s
67	Plano médio do anjo que anuncia a chegada de Jesus sentado no galho de uma árvore. A paisagem muda completamente, e estamos numa floresta.		20s
68	Plano geral. Vemos a árvore onde o anjo está sentado. Embaixo dele está o Rei Mago 1, um pouco à frente deste o 3, e atrás o 2, coberto por folhas de uma árvore que se encontra mais em primeiro plano.		28s
69	Meio primeiro plano do Rei Mago 1, que está sentado no chão. Ele conta para seus colegas que uma vez viu um anjo voando no céu. Eles se interessam e fazem perguntas. Ele afirma que não era um sonho.		58s
70	Plano geral. A câmera está bem próxima do chão, na altura do olhar dos 3, que estão sentados no chão da floresta. Eles começam a conversar sobre caçadores de um tipo de bode.		52s
71	Meio primeiro plano do Rei Mago 1, de um outro ponto de vista, mas inclinado. Eles continuam conversando sobre os caçadores, e depois sobre sonhos com bodes.		26s
72	Meio Primeiro plano de perfil do Rei Mago 2. A conversa prossegue.		9s
73	Repetição do plano 71, continuando a conversa.		15s
74	Repetição do plano 70. Rei Mago 1 conta sobre outro sonho, em que viu homens nus pulando nas nuvens. Depois diz não gostar de sonhar muito, enquanto o Rei Mago 2 diz que gosta, e que sempre sonha coisas boas.		59s
75	Repetição do plano 72. Rei Mago 2 conta sobre um sonho que teve com uma serpente que o comia, e que quando acordou, ainda estava dentro da cobra, e saiu com a ajuda de um anjo.		1m 14s
76	Plano geral. Vemos numa parte da floresta um pouco mais seca que a anterior. Os Reis Magos estão no fundo do quadro, por detrás de vários troncos, com suas vestes pretas, e pouco perceptíveis, quase que misturados à paisagem. Chuvisca	Vento e chuva	14s
77	Plano médio do Rei Mago 2 em pé entre as árvores	Vento e chuva	12s

78	Plano americano do Rei Mago 1 na mesma floresta. O vento parou e a chuva também. Segura um galho como se fosse um cajado, usando como apoio. Abre e fecha os olhos diversas vezes.		59s
79	Plano geral de uma floresta mais densa. Ao fundo, vemos movimentos dos Reis Magos andando, quebrando galhos.		28s
80	Plano geral dos Reis Magos 1 e 2 deitados no chão da floresta. Está mais escuro. Volta a ventar. O Rei Mago 2 pergunta ao outro se ele está com frio e ele diz que não.		55s
81	Plano geral. Vemos um caminho com árvores nas margens. No fundo, a figura dos 3 Reis Magos, difíceis de ver por conta da distância e da luz que está mais escura. Eles tiram as capas pretas. Parecem conversar, mas não escutamos. A luz vai diminuindo cada vez mais.		4m 6s