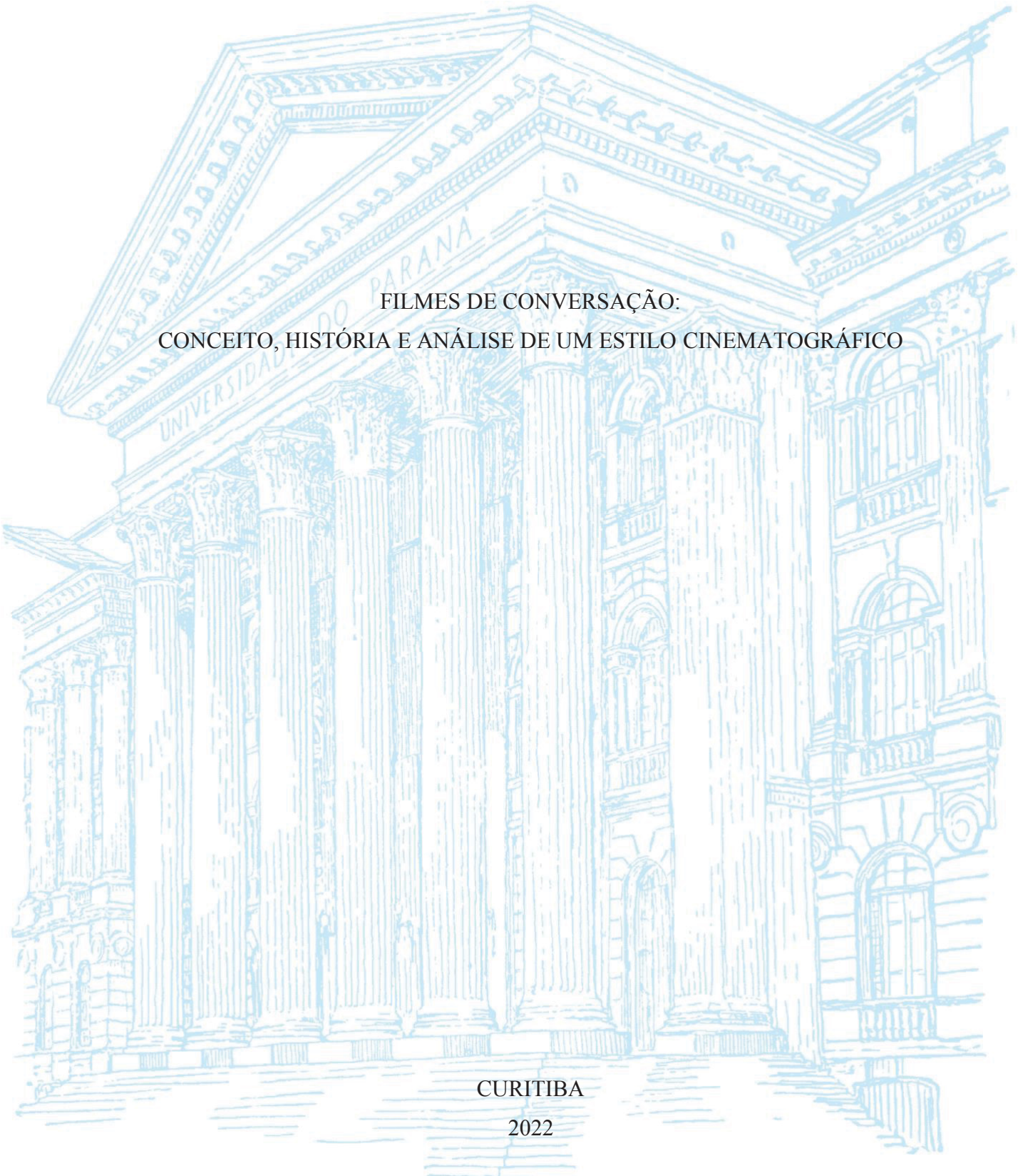
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALEXANDRE RAFAEL GARCIA



FILMES DE CONVERSAÇÃO:
CONCEITO, HISTÓRIA E ANÁLISE DE UM ESTILO CINEMATOGRÁFICO

CURITIBA

2022

ALEXANDRE RAFAEL GARCIA

FILMES DE CONVERSAÇÃO:
CONCEITO, HISTÓRIA E ANÁLISE DE UM ESTILO CINEMATOGRÁFICO

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Garcia, Alexandre Rafael
Filmes de conversação : conceito, história e análise de um estilo cinematográfico. / Alexandre Rafael Garcia. – Curitiba, 2022.
1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese em História) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.
Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto.

1. Cinema - História. 2. Filme cinematográfico. 3. Roteiros cinematográficos – História e crítica. 4. Cinema – Estética. I. Pinto, Pedro Plaza, 1977-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ALEXANDRE RAFAEL GARCIA** intitulada: **Filmes de conversação: Conceito, história e análise de um estilo cinematográfico**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO PLAZA PINTO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Maio de 2022.

Assinatura Eletrônica
30/05/2022 20:13:52.0
PEDRO PLAZA PINTO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
30/05/2022 22:33:50.0
EDUARDO TULIO BAGGIO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -)

Assinatura Eletrônica
31/05/2022 13:27:34.0
FERNANDO SOARES MASCARELLO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS)

Assinatura Eletrônica
30/05/2022 21:52:06.0
DEBORA REGINA OPOLSKI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ -UFPR)

Assinatura Eletrônica
30/05/2022 20:24:44.0
LUIZ CARLOS GONCALVES DE OLIVEIRA JUNIOR
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA)

AGRADECIMENTOS

Juliana Rodrigues Pereira, que me acompanhou e ajudou todos os dias nesta pesquisa.

Meu orientador, professor e amigo, Pedro Plaza.

Amigos e orientadores extraoficiais: Álvaro Zeini Cruz, Christopher Faust, Demian Garcia, Evandro Scorsin, Pedro Faissol, Wellington Sari.

Meu pai, Eugenio Garcia. Minha mãe, Zeny Zanella. Meu padrasto, Stelvio Craveri. Minha madrinha, Marilene Zanella. Meu padrinho, Valdir Grapegia. Meu filho, Francisco Corrêa de Azevedo Garcia.

Banca avaliadora e referência pesquisadora: Débora Opolski, Eduardo Baggio, Fernando Mascarello, Luiz Carlos Oliveira Júnior.

Professoras e professores do PPGHIS-UFPR, em especial à Rosane Kaminski.

Estudantes do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da FAP/Unespar, em especial às turmas da disciplina optativa Filmes de conversação, de 2021.

Colegas do corpo docente de Cinema e Audiovisual FAP/Unespar.

Equipes Coleção Escrever o Cinema, Dicionário de Cinema e Coco Filmes.

Amizades da vida toda: Cimo Bueno, Douglas Camargo, Fabio Rocha, Julia Medeiros, Larissa Selhorst, Thiago Syen.

Colegas e estudantes do Colégio Medianeira, em especial à Turma da Saudade.

Comunidades de compartilhamento de filmes (MakingOff e Karagarga) e de textos (LibGen, Z-Library), que intermediaram o acesso à grande parte dos materiais de referência.

Capes, pela bolsa concedida de 2020 a 2022.

Acordei com uma vontade de saber como eu ia
E como ia meu mundo
Descobri que além de ser um anjo eu tenho cinco inimigos
Preciso de uma casa para minha velhice
Porém preciso de dinheiro pra fazer investimentos
Preciso às vezes ser durão
Pois eu sou muito sentimental meu amor
Procuro falar com alguém que precise de alguém
Pra falar também
Preciso falar com aquela menina de rosa
Pois preciso de inspiração
Preciso ver uma vitória do meu time
Se for possível vê-lo campeão
Preciso ter fé em Deus
E me cuidar e olhar minha família
Preciso de carinho pois eu quero ser compreendido
Preciso saber que dia e hora ela passa por aqui
E se ela ainda gosta de mim
Preciso saber urgentemente
Porque é proibido pisar na grama

Jorge Ben



Antes do amanhecer (*Before Midnight*), 2013
Julie Delpy, Ethan Hawke, Richard Linklater

RESUMO

A tese apresenta o conceito *filme de conversação* para definir um estilo singular, a partir do reconhecimento de que Éric Rohmer foi o cineasta mais dedicado a esse tipo de obra ficcional, em que as conversas sobre coisas prosaicas dominam a história e a encenação, além de haver uma cumplicidade significativa entre a equipe de produção. A estrutura do texto é dividida em quatro partes e propõe a pesquisa histórica sobre a origem e o fundamento do conceito, sempre mantendo o foco na teoria e na crítica da estética cinematográfica, com atenção especial aos modos de produção e à *mise en scène* como formas de expressão poética. Na primeira parte, o caminho genealógico se inicia abordando a *conversação* como prática social na França do Antigo Regime e encontra uma consciência estilística no drama teatral ao ser oposto ao *diálogo* por autores como Denis Diderot, Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac, enfatizando a relevância do drama burguês do século XVIII. Na segunda parte, é investigado o uso da voz no cinema majoritariamente verbocêntrico nos primeiros anos de som sincrônico, para chegar à estilização na *logorreia*, como definida por Jacques Aumont. Neste contexto são analisados os longas-metragens *Meu pai tinha razão* (1936), de Sacha Guitry, e *Jejum de amor* (1940), de Howard Hawks. Na sequência, o italiano *Viagem à Itália* (1954) de Roberto Rossellini é examinado como matriz de um estilo de produzir cinema ficcional narrativo em contato direto com o mundo e ao ar livre, se apropriando das culturas locais, que incluem os modos de fala, a arquitetura e a geografia, e explorando questões sentimentais dos relacionamentos afetivos, com destaque para os problemas de comunicação. Após os três antepassados cinematográficos serem discutidos, a terceira parte analisa o média-metragem *A punição*, escrito e dirigido por Jean Rouch em 1960 e estreado em 1963, como o estabelecimento do estilo *filme de conversação*, ao misturar práticas do documentário moderno chamado de *cinema direto* com uma abordagem inovadora do gesto conversacional, que pauta totalmente a narrativa e a *mise en scène*. Dirigido por Rohmer, *O raio verde* (1986) é encarado como um cânone radical para apresentar uma análise comparativa com *Antes da meia-noite* (2013), de Richard Linklater, e focar detidamente em três longas-metragens do sul-coreano Hong Sang-soo, que é o mais intenso explorador do estilo no século XXI: *Certo agora, errado antes* (2015), *A câmera de Claire* (2017) e *Silvestre* (2018). Encerrando o bloco, é discutida a reverberação no cinema contemporâneo dos Estados Unidos, comentando sobre a prática de encenação do "anda e fala" (*walk and talk*) e da popularização do *mumblecore*, personalizado por Greta Gerwig. A quarta e última parte observa a questão no Brasil, elencando traços culturais a partir de textos de Paulo Emílio Salles Gomes e David Neves, e enfatizando as contribuições dos cineastas Arnaldo Jabor, Rogério Sganzerla e Domingos Oliveira. Constata-se que no país a conversação não fluiu de maneira harmônica no cinema ficcional até o fim do século XX, apesar da tradição do documentário pautado em aspectos verbais e prosódicos.

Palavras-chave: Cinema. História do cinema. Estética cinematográfica. Estilo cinematográfico. Conversação.

ABSTRACT

This thesis presents the concept of *conversation films* to define a unique film style in which conversations about prosaic things dominate the plot and the staging, in addition to a significant complicity between the cast and the crew. The concept is based on the recognition that Éric Rohmer was the filmmaker most dedicated to this type of fictional work. Divided into four parts, the text proposes historical research on the origin of the concept of *conversation films*, focusing on theory and criticism of film aesthetics, with special attention to the modes of production and mise-en-scène as forms of poetic expression. In the first part, the genealogical path begins by approaching conversation as a social practice in the France of the Ancien Régime and finds stylistic awareness in theatrical drama when it is opposed to *dialogue* by authors such as Denis Diderot, Peter Szondi and Jean-Pierre Sarrazac, all of whom emphasizes the relevance of the 18th century bourgeois drama. In the second part, the use of the voice in the mostly verbocentric cinema in the early years of synchronous sound is investigated, to arrive at the stylization in logorrhea, as defined by Jacques Aumont. In this context, films as *Mon père avait raison* (1936), by Sacha Guitry, and *His Girl Friday* (1940), by Howard Hawks are analyzed. Next, Roberto Rossellini's *Viaggio in Italia* (1954) is examined as the matrix of a style of producing narrative films in open air, appropriating local cultures, including modes of speech, architecture and geography, and exploring sentimental issues of romantic relationships, emphasizing communication issues. The third part analyzes *La punition* (1963), written and directed by Jean Rouch in 1960 as the establishing point of the *conversation film* style. The title mixes practices of the modern documentary, the *direct cinema,* with an innovative approach to the conversation gesture, which fully guides the narrative and the mise-en-scène. *Le Rayon vert* (1986), directed by Rohmer, is considered a stylistic canon in a comparative analysis with Richard Linklater's *Before Midnight* (2013). Then the focus is held on *Right Now, Wrong Before* (2015), *Claire's Camera* (2017) and *Grass* (2018), directed by Hong Sang-soo, from South Korean, who is the most intense explorer of the style in the 21st century. The reverberation in contemporary North American cinema is discussed, with comments regarding the *walk and talk* practice of staging and the popularization of *mumblecore*, personalized by Greta Gerwig. The fourth and final part looks at the issue of conversation in Brazil, listing cultural traits discussed in essays by Paulo Emílio Salles Gomes and David Neves, and emphasizing the contributions of filmmakers Arnaldo Jabor, Rogério Sganzerla and Domingos Oliveira. It appears that in Brazil the conversation did not flow smoothly in fictional cinema until the end of the 20th century, despite the strong documentary tradition based on verbal and prosodic aspects.

Keywords: Cinema. Film history. Film aesthetics. Film style. Conversation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – *Amor à tarde* 62
FIGURA 2 – *Meu pai tinha razão* 91
FIGURA 3 – *Meu pai tinha razão* 94
FIGURA 4 – *Meu pai tinha razão* 94
FIGURA 5 – *Meu pai tinha razão* 95
FIGURA 6 – *Meu pai tinha razão* 97
FIGURA 7 – Créditos iniciais de *La Poison*, 1951 99
FIGURA 8 – Créditos iniciais de *A história de um trapaceiro*, 1936, e de *Madame e seu mordomo*, 1937 99
FIGURA 9 – *Jejum de amor* 103
FIGURA 10 – Jejum de amor 104
FIGURA 11 – *Jejum de amor* 108
FIGURA 12 – *Jejum de amor* 109
FIGURA 13 – *Jejum de amor* 110
FIGURA 14 – *Jejum de amor* 111
FIGURA 15 – Viagem à Itália 118
FIGURA 16 – *Viagem à Itália* 119
FIGURA 17 – *Viagem à Itália* 123
FIGURA 18 – *Viagem à Itália* 126
FIGURA 19 – *Viagem à Itália* 127
FIGURA 20 – *Viagem à Itália* 127
FIGURA 21 – *Viagem à Itália* 128
FIGURA 22 – *Viagem à Itália* 129
FIGURA 23 – Nadine Ballot 142
FIGURA 24 – *A punição* 144
FIGURA 25 – Cartelas iniciais de *A pirâmide humana* e de *As viúvas de 15 anos* 145
FIGURA 26 – *A punição* 146
FIGURA 27 – *A punição* 147
FIGURA 28 – *A punição* 148
FIGURA 29 – *A punição* 149
FIGURA 30 – *A punição* 150
FIGURA 31 – *A punição* 150
FIGURA 32 – *A punição* 151
FIGURA 33 – *A punição* 151
FIGURA 34 – *A rede social* 154

FIGURA 35 – *A punição* 155
FIGURA 36 – Equipe de *O raio verde* 163
FIGURA 37 – *O raio verde* 165
FIGURA 38 – Planta baixa de *O raio verde* 167
FIGURA 39 – *O raio verde* e *Antes da meia-noite* 170
FIGURA 40 – *O raio verde* e *Antes da meia-noite* 172
FIGURA 41 – *Antes do amanhecer* 173
FIGURA 42 – Últimos planos da trilogia *Before* 173
FIGURA 43 – *Antes da meia-noite* 175
FIGURA 44 – Fragmento do roteiro de *Na praia à noite sozinha* 185
FIGURA 45 – desenho de Hong Sang-soo 190
FIGURA 46 – *A câmera de Claire* 193
FIGURA 47 – *A rede social* 193
FIGURA 48 – *História de um casamento* 193
FIGURA 49 – *Conto de cinema* 195
FIGURA 50 – *Certo agora, errado antes* 196
FIGURA 51 – *Certo agora, errado antes* 197
FIGURA 52 – desenho de Hong Sang-soo 198
FIGURA 53 – *Certo agora, errado antes* 198
FIGURA 54 – *Certo agora, errado antes* 199
FIGURA 55 – *Certo agora, errado antes* 200
FIGURA 56 – *Certo agora, errado antes* 200
FIGURA 57 – *Certo agora, errado antes* 201
FIGURA 58 – *Certo agora, errado antes* 201
FIGURA 59 – *Certo agora, errado antes* 202
FIGURA 60 – *Certo agora, errado antes* 203
FIGURA 61 – *Certo agora, errado antes* 204
FIGURA 62 – *Certo agora, errado antes* 204
FIGURA 63 – *Certo agora, errado antes* 205
FIGURA 64 – *Certo agora, errado antes* 206
FIGURA 65 – *Certo agora, errado antes* 206
FIGURA 66 – *Certo agora, errado antes* 208
FIGURA 67 – *O joelho de Claire*: Aurora e Jérôme. *A câmera de Claire*: Man-hee e Claire 209
FIGURA 68 – *O joelho de Claire* 210
FIGURA 69 – *A câmera de Claire* 213
FIGURA 70 – *A câmera de Claire* 213
FIGURA 71 – *A câmera de Claire* 214

FIGURA 72 – *A câmera de Claire* 214
FIGURA 73 – Albrecht Dürer, *Cristo como o Homem das Dores*, 1492-93 222
FIGURA 74 – Rembrandt, *Cristo com braços cruzados*, 1657-61 222
FIGURA 75 – Botticelli, *Retrato de Simonetta Vespucci como Ninfa*, 1480 223
FIGURA 76 – Cézanne, *Madame Cézanne em vermelho*, 1888 223
FIGURA 77 – *Silvestre* 225
FIGURA 78 – *Silvestre* 226
FIGURA 79 – *Girlfriends* 233
FIGURA 80 – *Metropolitan* 235
FIGURA 81 – *Amigas curtindo adoidado* 235
FIGURA 82 – *Viagem à Itália* e *O desafio* 255
FIGURA 83 – *Viagem à Itália* e *O desafio* 255
FIGURA 84 – *Eu sei que vou te amar* 259
FIGURA 85 – *Eu sei que vou te amar* 260
FIGURA 86 – *Eu sei que vou te amar* 260
FIGURA 87 – *Documentário* 266
FIGURA 88 – *Documentário* 267
FIGURA 89 – *Documentário* 271
FIGURA 90 – *Documentário* 273
FIGURA 91 – *Carreiras* 277
FIGURA 92 – *Feminices* 279
FIGURA 93 – *Todas as mulheres do mundo* 281
FIGURA 94 – *Todas as mulheres do mundo* 282
FIGURA 95 – *Todas as mulheres do mundo* 282
FIGURA 96 – *Todas as mulheres do mundo* 283
FIGURA 97 – *Todas as mulheres do mundo* 283
FIGURA 98 – *Últimas conversas* 288
FIGURA 99 – *Últimas conversas* 289

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

1.1 CAMINHADA 15
1.2 FORMATAÇÃO DA TESE 19

2 ALÉM DOS FILMES 25

2.1 MÉTODOS PARA INICIAR UMA CONVERSA 25
2.2 ÉRIC ROHMER ET AL. 35
2.3 DIÁLOGO NÃO É CONVERSA 42
2.4 CONVERSATION 49
2.5 O DRAMA BURGUÊS E DIDEROT 54
2.5.1 Lição Diderot #1 Palavras e gestos 57
2.5.2 Lição Diderot #2 Composição visual 61
2.5.3 Lição Diderot #3 Drama cotidiano 63
2.5.4 Crise do drama 66
2.6 ANÁLISE DA CONVERSAÇÃO 67
2.7 EXPERIÊNCIAS DE LINGUAGEM 75
2.7.1 Fragmentos de um discurso amoroso 79

3 GÊNESIS 82

3.1 NO INÍCIO ERA O VERBO 82
3.2 A LOGORREIA 86
3.3 MEU PAI TINHA RAZÃO, 1936 88
3.3.1 Guitry etc 98
3.4 JEJUM DE AMOR, 1940 100
3.4.1 Questões de gênero 109
3.5 VIAGEM À ITÁLIA, 1954 115
3.5.1 Comunicação 123

4 FILMES DE CONVERSAÇÃO 131

4.1 JEAN ROUCH: NOUVELLE VAGUE 131
4.1.1 A punição, 1960-63 142
4.1.2 Cinema ficcional ao ar livre 156
4.2 ESPELHAMENTOS 162
4.2.1 O raio verde, 1986 162
4.2.2 Antes da meia-noite, 2013 168
4.2.3 Hong Sang-soo 177
4.2.3.1 Um método honguiano 187
4.2.3.2 Certo agora, errado antes, 2015 196
4.2.3.3 O joelho e a câmera de Claire, 2017 208
4.2.3.4 Silvestre, 2018 221
4.3 UMA BREVE JORNADA PELO CINEMA ESTADUNIDENSE 229

5 BRASIL 241

5.1 PAULO EMÍLIO E O DIÁLOGO CINEMATOGRÁFICO, 1957-60 241
5.2 CURSO DE CINEMA ARNE SUCKSDORFF, 1962-63 246

5.3 CINEMA CONVERSA, 1964-68 250
5.4 EU SEI QUE VOU TE AMAR, ARNALDO JABOR, 1986 257
5.5 DOCUMENTÁRIO DE ROGÉRIO SGANZERLA, 1966 265
5.6 BAIXO ORÇAMENTO E ALTO ASTRAL: DOMINGOS OLIVEIRA, 1966-2019 274
5.7 COUTINHO E O CINEMA DE CONVERSAÇÃO, SÉCULO XXI 285

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 291

REFERÊNCIAS 297

TEXTOS 297

FILMES 310

1 INTRODUÇÃO

> ATENÇÃO: DEGRAUS!
> O trabalho em uma boa prosa tem três degraus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida.[1]

1.1 CAMINHADA

Nos últimos anos, toda vez que perguntavam sobre o que era minha pesquisa, eu dizia "Sobre filmes de conversação". Sem precisar de mais explicações, a pessoa curiosa citava algum longa-metragem que ela entendia como "de conversação": às vezes era um dos que eu pesquisava, às vezes não – mas eram sempre ficcionais e com muitos diálogos. Como meu objetivo era conseguir explicar o que seriam esses objetos de maneira mais direta possível, então eu dizia que são obras ficcionais, nas quais conversas sobre coisas prosaicas dominam a história e a encenação, e que, coincidentemente, são feitas por equipes que possuem laços de cumplicidade, resultando em produções não muito populares (porque filmes sobre pessoas conversando coisas banais não rendem – nem gastam – muito dinheiro). Depois vinham alguns questionamentos sobre títulos muito dialogados e eu precisava explicar o que eles tinham de diferente. Logo tornou-se necessário definir o que é a conversa no cinema – e consequentemente o que é diálogo. Dessa prática pedagógica da dicotomia acabei aprendendo a dizer sem demora: diálogo não é conversa.

Tomo a liberdade de começar a escrita em primeira pessoa e espero que o motivo seja compreendido, levando em conta a quantidade de idiossincrasias que irei expor neste início – não para falar de mim, mas da trajetória da pesquisa, porque, afinal, é ela que está em foco. Este texto completa dez anos de vivência na pós-graduação, contando a partir do ingresso no mestrado em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 2012, onde e quando desenvolvi um trabalho sobre Éric Rohmer, que deu origem a uma dissertação em 2014,[2] na qual usei pela primeira vez o termo "filme de conversação", e um livro, que atualmente está em sua segunda edição.[3]

---

[1] BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única. Obras escolhidas volume II**. Tradução: Rubens Rodrigues Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, p. 27.

[2] RAFAEL GARCIA, Alexandre. **Contos morais e o cinema de Éric Rohmer**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <10.47749/T/UNICAMP.2014.937324>

[3] GARCIA, Alexandre Rafael. **Contos morais e o cinema de Éric Rohmer**. 2. ed. Curitiba: A Quadro, 2021.

Se formos contabilizar o tempo de estudo sobre a poética de Rohmer e afins, voltaremos aos anos de 2006 a 2009, no curso de bacharelado em Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), atualmente campus da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Foi lá que tive o primeiro contato formal com filmes do diretor francês, na disciplina Crítica Cinematográfica, quando o professor Luiz Carlos de Oliveira Júnior apresentou *O raio verde*[4] em uma aula intitulada "O que fazer da memória do cinema? Importância do método comparativo", na qual fazia uma aproximação com *Stromboli*,[5] de Roberto Rossellini. Aquela mistura de realismo baziniano com transcendência espiritual e despojamento absoluto dos modos de produção (se aproximando mais de um modo de fazer do documentário do que do cinema de ficção) me instigou de maneira muito peculiar. O primeiro filme que dirigi foi justamente um curta-metragem documental, conduzindo à intensa reflexão do cinema não ficcional, principalmente em diálogos travados com o professor e documentarista Eduardo Baggio, responsável pela disciplina de Teorias de Cinema. Foi nessa aula que ouvi pela primeira vez que sobre *A pirâmide humana*,[6] de Jean Rouch, que Baggio dizia ser seu filme preferido (acho que era um certo exagero, já que ninguém mais sequer conhecia o filme, inacessível para nós estudantes na época). Me lembro perfeitamente de meses depois contar para o professor Baggio no corredor da FAP que na noite anterior eu tinha assistido *Paris vu par...*[7] e ficado impressionado como Jean Rouch "tinha a ver" com a *nouvelle vague*. Ele concordou, empolgado, e disse que esse era um assunto ainda pouco discutido no Brasil, sendo um terreno fértil para explorar. Por ironia do destino (ou por coerência da trajetória de pesquisa), quando assisti *A punição*,[8] de Jean Rouch, (o primeiro filme conversação!) em uma sala de cinema em 2018, lá estava o mesmo professor Baggio. A partir das aulas de Teorias, cheguei ao nome de Fernando Mascarello, que traduziu o livro de Robert Stam,[9] que era o ponto de partida de todos os encontros, e de quem me aproximei mais ainda a partir de textos sobre cognitivismo, filosofia analítica e estilística cinematográfica, publicados na coletânea organizada por Fernão Ramos, *Teoria contemporânea do cinema*.[10] Dali me marcaram especialmente dois textos de David

---

[4] O RAIO VERDE (LE RAYON VERT). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1986.
[5] STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Itália, EUA: Berit Films, 1950.
[6] A PIRÂMIDE HUMANA (LA PYRAMIDE HUMAINE). Direção: Jean Rouch. França, Costa do Marfim: Les Films de la Pléiade, 1961.
[7] PARIS VU PAR... Direção: Claude Chabrol; Jean Douchet; Jean-Luc Godard; Jean-Daniel Pollet; Éric Rohmer; Jean Rouch. França: Les Films du Losange, 1965.
[8] A PUNIÇÃO (LA PUNITION). Direção: Jean Rouch. França: Films de la Pléiade, 1963.
[9] STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
[10] RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II: Documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

Bordwell – de quem Mascarello foi o primeiro tradutor oficial no Brasil –, que me acompanham até hoje. Em 2009, quando Mascarello começou a dar aulas de História do Cinema no curso da FAP, resolvi assistir algumas como ouvinte, mesmo já não tendo a obrigação, e tive contato com uma abordagem ampla e sistêmica dos estilos cinematográficos ao longo da história. Foi ali, talvez, que eu tenha finalmente vislumbrado os fios que criam a tecitura da história estilística do cinema: entendi que quem põe em evidência a trama é o historiador, em um gesto deliberado de estabelecer uma narrativa organizadora sobre acontecimentos concretos e estéticos.

Mas, tanto quanto a teoria, me interessava a realização cinematográfica. Todos os filmes que dirigi, escrevi, produzi e/ou editei, de 2009 até 2019, focam especialmente os modos de falar das personagens, destacando quase sempre os sotaques (curitibanos e paranaenses) comuns da maior parte dos elencos que trabalhamos. Alguns têm diálogos totalmente roteirizados, outros seguem caminhos mais improvisados nas construções de conversas. A prosódia sempre foi uma questão central de interesse nos filmes em que me envolvi, tanto em documentários quanto em ficções, seja na faculdade onde estudei, na produtora que formei com amigos e na escola em que trabalhei como professor de oficinas. A produtora O Quadro surgiu justamente da vontade compartilhada por um grupo de colegas de faculdade que se tornaram amigos a partir de interesses cinematográficos em comum: quando eu estava para encerrar o curso, disse para um desses amigos, "vamos fazer um filme com poucas pessoas mesmo, sem todo aquele esquema de produção que a gente foi ensinado. Se o Rohmer fez coisas legais assim décadas atrás, a gente também pode tentar", porque havíamos aprendido juntos que *O raio verde* tinha uma equipe de só três pessoas, além do elenco e do diretor. Aquilo era muito significativo para nós.

Com a decisão de ingressar no doutorado em 2015, escolhi o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) pela crença de que seria rico ter contato com outras abordagens nas pesquisas das artes e humanidades, em especial com o campo historiográfico, que tanto vinha me interessando por sua relevância e sistemática sedimentada (um tanto diferente dos estudos cinematográficos, que ainda são tão novos, se comparadas as áreas). Primeiro aprendi que é mais difícil fazer percursos em diferentes instituições (Unespar, Unicamp, UFPR), porque é necessária uma readequação (e familiarização) temática, discursiva, burocrática e até afetiva. Três anos foram necessários só para conseguir o ingresso, que se deu no início de 2018, ao assimilar o básico de um campo bibliográfico e epistemológico diverso da graduação. Depois disso, pude voltar a ser orientado pelo professor Pedro Plaza Pinto, que já havia me ensinado muito como orientador do TCC no

bacharelado e que deu todo o suporte e incentivo para que eu empreendesse uma pesquisa que talvez soe ambiciosa demais, por seu *corpus* estendido e disperso geográfica e temporalmente. Do professor eu aprendi a gentileza, o empenho e o rigor na escrita e na pesquisa arquivística, com sua reiteração da importância de se estar nas bibliotecas, nas cinematecas e na frente do computador escrevendo e reescrevendo. Com o orientador no PPGHIS eu entendi a necessidade de cercar um objeto tão movediço, cavando fundações e delimitando fronteiras estruturais para a análise, sempre partindo de referências no campo que tentaram abordagens semelhantes. E com o Pedro, afinal, eu aprendi o que é a gentileza, o bom humor e a dedicação no trabalho científico e no trato humano.

Nascido de família pobre e sem qualquer tradição acadêmica e artística, mas que fazia do gesto de assistir filmes um ritual importante, acabei sendo como pesquisador essa mistura meio caótica de cinefilia (um amor ao prazer de ver filmes), de crítica cinematográfica (em especial Inácio Araújo e Cássio Starling Carlos, que lia nas páginas impressas de jornal, e Revista Contracampo, que lia *online*), de realização cinematográfica (o fascínio de criar um objeto artístico que materializa a imaginação), de práticas pedagógicas (partindo da hipótese de Alain Bergala), de abordagens formalistas-filosóficas (como Jaques Aumont) e formalistas-culturais (como David Bordwell). Quando é necessário explicar e justificar, é bem difícil lidar com tantas referências diversas e até conflitantes, mas no caminho da prática analítica acaba sendo fácil, porque o objetivo de análise e escrita é sempre centralizado nos filmes: neles começaremos, neles terminaremos. É nesta busca por um caminho de pesquisa canalizada nos aspectos audiovisuais, em especial na *mise en scène*, que culmina a tese que temos em mãos. Nos últimos tempos, Paulo Emílio Salles Gomes, David Neves e Rogério Sganzerla também se tornaram referências na escrita criativa que discorre em português sobre o cinema, então a mistura foi se intensificando e seguindo novos rumos. Quando li o livro de Débora Opolski sobre diálogo cinematográfico,[11] no último ano da pesquisa da tese, senti finalmente uma conexão com alguém no Brasil que tinha pesquisado de maneira profunda algo conceitualmente próximo: a maneira como personagens falam nos filmes (apesar de nossos objetos e métodos se diferirem consideravelmente). Ou seja, há uma comunidade de pesquisa e investigação (mundial, mas regional e também local) e é preciso reiterar a importância desse campo de estudos artísticos e midiáticos que se intensificou muito nas últimas duas décadas. Felizmente, o trabalho apresentado agora teve contribuições não só por meio do acesso a livros e textos, mas também na convivência diária com pessoas que conversam, pensam, fazem e escrevem

[11] OPOLSKI, Débora. **Edição de diálogos no cinema**. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

cinema, nas salas de aula, nos *sets* de filmagem, em congressos, nos encontros fortuitos, nos encontros programados, via *email*, via aplicativos de mensagens instantânea, via ligações telefônicas, em casa, em volta de mesas de bares e de restaurantes etc. O resultado é uma consequência dessa vida no cinema e da diária conversação a respeito.

O lançamento desta tese em certo sentido representa uma volta à minha formação como bacharel em Cinema, mas é também (espero!) o fechamento do meu percurso de constituição como doutor em História, com foco bem específico em cinema – e, mais precisamente ainda, nos estilos cinematográficos a partir das noções de estética e de modos de produção. A partir de toda uma vida na educação pública brasileira, a trama histórica do sujeito pesquisador que sou é indissociável da pesquisa apresentada agora.

1.2 FORMATAÇÃO DA TESE

As próximas páginas foram escritas entre 2016 e 2022, marcando seis anos de transformação textual e um período ainda maior de pesquisa sobre um conceito teórico: *filmes de conversação*. O centro da tese é sobre a existência, a compreensão e a análise de filmes pautados narrativamente e esteticamente em conversas, independentemente de questões geográficas e temporais. A consciência enquanto objeto de pesquisa surgiu após uma fala no Encontro Anual da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) de 2017, sobre a teoria de Éric Rohmer aplicada aos seus próprios filmes. Ao escrever o texto para as atas do encontro, fui pego refletindo de onde havia surgido a expressão que eu tinha acabado de escrever: "Todo o drama se dá pelas discussões travadas entre os personagens, resultando em obras que eu chamo de 'filmes de conversação', pois a verdadeira ação se dá pela conversa, de maneira profunda e intensa."[12] Pesquisando rapidamente na internet, percebi que em português não havia referências a respeito. Em inglês, buscando por *conversation, conversational, movies, films* e variantes, apareciam algumas menções um tanto informais a obras com muitas conversas, mas as citações se referiam de Rohmer a Francis Ford Coppola, passando por Richard Linklater e Sidney Lumet: ou seja, era algo bastante genérico. Continuando a rememoração na época, constatei que na minha própria dissertação de mestrado, finalizada em 2014, havia escrito o termo três vezes: "É neste meio tempo, entre 1963 e 1967, no trabalho com seus filmes pedagógicos, que Rohmer desenvolve seu estilo de 'filmes de

[12] GARCIA, Alexandre Rafael. Éric Rohmer: filmes e teoria. In: OLIVEIRA, Ana Balona de; MAIA, Catarina; OLIVEIRA, Madalena (Org.). **Atas do VII Encontro Anual da AIM**. Lisboa: AIM, 2017, p. 196–204, p. 197.

conversação', que vai consolidar a partir de *A Colecionadora*."[13] "Por isso Rohmer ficou conhecido como um diretor de 'filmes de conversação'." [14] "É o início dos 'filmes de conversação' de Rohmer."[15] Mas em nenhuma delas havia qualquer referência sobre o conceito. Retomando as notas da pesquisa, de 2012 a 2013, encontrei a fonte, que era o próprio Rohmer, falando informalmente sobre seus filmes, que, segundo ele, eram basicamente compostos de conversações. Eu enquanto pesquisador pincei uma frase do cineasta e usei em uma dissertação como se fosse algo dado e assumido amplamente. Mas, anos depois, constatei que aquela expressão nunca havia sido pesquisada e discutida, apesar de ser espontaneamente compreendida pela maioria das pessoas com quem eu comentava a respeito.

Foi necessário chegar ao ano 2017 para que a partir de uma intuição o projeto de doutorado nascesse. Nele constavam como objetivos "Definir o conceito de *filmes de conversação*" e "Traçar uma arqueologia dos *filmes de conversação*", o que deixa claro que naquele momento a curiosidade etimológica já tinha sido colocada e eram necessários investigações mais profundas. Com o ingresso no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2018, a pesquisa teve início oficialmente, e o texto que agora temos em mãos se dá como resultado do processo de pelo menos dez anos pesquisando sobre/com Éric Rohmer: do início do mestrado em 2012, ao fim do doutorado em 2022, o lugar do cineasta se transferiu da linha de frente para a retaguarda; de objeto analisado para referencial teórico e modelo artístico, em um método de análise compartilhado com a Teoria de Cineastas, que vem praticando tal abordagem nos últimos anos. Nesse tempo foram feitas especulações arqueológicas e questionamentos filosóficos, como também foram percorridos diversos caminhos para esboçar uma possível genealogia conceitual, entre filmes assistidos, leituras de livros e textos, produções audiovisuais, aulas dadas e assistidas, além de muitas conversas, para chegarmos à presente tese. Se há algum aprendizado que já podemos comentar aqui, logo nas primeiras páginas, é que a reflexão sobre um conceito teórico cinematográfico pode ser interminável: inúmeros filmes poderiam ser analisados e debatidos, já que qualquer obra poderia ser examinada sob o prisma específico. Então foram feitas escolhas por abordar determinados aspectos, que veremos a seguir.

A tese se enquadra na área da história estética do cinema, que também podemos chamar de história da criação artística ou simplesmente história das formas. É, enfim, uma abordagem sobre determinado fenômeno poético analisado sob um viés histórico, que busca

---

[13] GARCIA, Alexandre Rafael, 2014, p. 41.
[14] GARCIA, Alexandre Rafael, 2014, p. 50.
[15] *Ibidem*, p. 74.

intersecções entre diferentes contextos sociais e pessoais. Considerando as especificidades da história do cinema, um campo relativamente novo, com menos de um século, foi necessário fazer alguns questionamentos metodológicos e colocar em confronto determinadas acepções de diferentes fontes teóricas, para encontrar um caminho que seja proveitoso e justo na abordagem empreendida. Porque, afinal, o objetivo não é só discorrer sobre uma biografia, mas sim analisar criticamente o surgimento e a maturação de um estilo artístico, o que inclui a tentativa de traçar uma genealogia, com antepassados e conexões com outras famílias – principalmente considerando que a definição desse estilo será feita aqui, porque ela ainda não existe.

No capítulo 1, "Além dos filmes", é apresentado um panorama do conceito *filme de conversação* e uma justificativa para a abordagem metodológica científica empregada, localizando a discussão no campo da história estética do cinema e a pesquisa realizada na década de 2020. Rohmer inicia como personagem central, mas é indicado que os caminhos não foram percorridos só por ele, por isso é feito um recuo de séculos, indo do conceito de "conversação" na França do Antigo Regime à teoria teatral, apoiado especialmente em Peter Szondi e Raymond Williams como analistas do drama burguês, Jean-Pierre Sarrazac como teórico do teatro e no dramaturgo Denis Diderot. O artista e filósofo da arte assume um protagonismo junto com Rohmer, promovendo um diálogo conceitual entre diferentes mídias de expressão, mas que convergem ontologicamente. Da teoria do drama (teatral e cinematográfico) é constatada a diferença entre diálogo e conversa. Também é discutida como a "Análise da conversação", área da linguística que se debruça justamente sobre a prática dialógica inter-relacional, pode servir de suporte para as nossas discussões cinematográficas, ressaltando as diferenças entre os campos da linguagem e da estética.

O capítulo 2, "Gênesis", apresenta análises de longas-metragens que trabalharam o diálogo de maneira intensa antes do estabelecimento dos *filmes de conversação* (que aconteceu na década de 1960, no contexto do cinema moderno francês) e que podem ser vistos como antepassados dos objetos em questão. Para isso, discute-se sobre o papel decisivo da sincronização sonora no cinema a partir de 1927 e os aspectos centrais da voz e do verbo nas narrativas cinematográficas da sequência. Três filmes de décadas e países diferentes são analisados, por suas singularidades e contribuições à posterior consolidação do estilo: o francês *Meu pai tinha razão*,[16] de 1936, o estadunidense *Jejum de amor*,[17] de 1940, e o italiano *Viagem à Itália*,[18] de 1954.

---

[16] MEU PAI TINHA RAZÃO (MON PÈRE AVAIT RAISON). Direção: Sacha Guitry. França: Cinéas, 1936.
[17] JEJUM DE AMOR (HIS GIRL FRIDAY). Direção: Howard Hawks. USA: Columbia Pictures, 1941.
[18] VIAGEM À ITÁLIA (VIAGGIO IN ITALIA). Direção: Roberto Rossellini. Itália, França: Janus Films, 1954.

É no capítulo 3 que são analisadas as obras propriamente defendidas como *filmes de conversação*: o média-metragem *A punição*, de Jean Rouch, é apontado como o ponto de estabelecimento do estilo e o cineasta recebe uma atenção especial no percurso do seu projeto, tecendo a conexões com a *nouvelle vague* e Éric Rohmer no contexto da revista *Cahiers du Cinéma*. A partir de uma ideia de espelhamentos e variações artísticas, *O raio verde* de Rohmer é identificado como um radical paradigma, a partir do qual outros cineastas dialogam: Richard Linklater nos Estados Unidos com a trilogia *Before*[19] e Hong Sang-soo na Coréia do Sul durante as últimas décadas. O sul-coreano é abordado como o mais dedicado cineasta da conversação neste século e três filmes são estudados, como um exame do peculiar modo de produção e encenação. No último trecho, é proposta uma breve jornada pelo cinema dos Estados Unidos, partindo de John Cassavetes, passando por Claudia Weill e se mantendo um pouco mais na década de 1990, quando surge uma nova geração de filmes independentes pautados em muitos diálogos e na prática do "anda e fala" (*walk and talk*), até o aparecimento do *mumblecore* nos anos 2000 e da popularização de Greta Gerwig, que se torna símbolo da tendência.

Por fim, o capítulo 4 traz à tona a questão da conversa e do diálogo no cinema brasileiro a partir de textos críticos de Paulo Emílio Salles Gomes na passagem das décadas de 1950 e 1960, seguido pelas reflexões de David Neves e Jean-Claude Bernardet. A partir de uma experiência pedagógica entre os anos de 1962 e 1963 no Rio de Janeiro, conhecida como "Curso de cinema Arne Sucksdorff", são apontados nomes de participantes das aulas que posteriormente contribuíram para o debate da conversação no cinema brasileiro, sempre relacionado ao uso de som direto e com destaque às práticas documentais. Questões específicas e pontuais dos diretores Arnaldo Jabor, Rogério Sganzerla, Domingos Oliveira e Eduardo Coutinho são analisadas para traçar um panorama da cultura cinematográfica brasileira.

Nas considerações finais do texto, algumas pontas soltas são comentadas e outras portas são abertas para que se continue a discussão, deixando claro o recorte empreendido. Ao longo de todas as páginas, os nomes de referências mais citados são Jacques Aumont e David Bordwell, por seus escritos sobre *mise en scène* e estilo cinematográfico. Diferentes críticos da *Cahiers du Cinéma* também são invocados rotineiramente, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette e, em especial, Éric Rohmer, por convergências conceituais na

---

[19] ANTES DO PÔR DO SOL (BEFORE SUNSET). Direção: Richard Linklater. EUA, França: Castle Rock Entertainment, 2004.
ANTES DO AMANHECER (BEFORE SUNRISE). Direção: Richard Linklater. EUA, Áustria, Suíça: Castle Rock Entertainment, 1995.
ANTES DA MEIA-NOITE (BEFORE MIDNIGHT). Direção: Richard Linklater. EUA, Grécia: Castle Rock Entertainment, 2013.

abordagem artística. E, para coroar, todos os filmes analisados foram dirigidos por homens, o que revela um aspecto fundamental constatado ao longo da pesquisa: a quase totalidade de cineastas que dirigiram filmes de conversação se identificavam com o gênero masculino. O quadro se alterou no século XXI, mas, apesar do nosso texto acabar não se aprofundando no período nem na questão, os filmes de conversação de todas as décadas evidenciam um recorte bem marcado no tocante da direção cinematográfica. Nas outras áreas da criação cinematográfica, como atuação, fotografia, montagem e produção, as mulheres sempre estiveram presentes e deram uma forma decisiva a esses projetos artísticos que flexionam discussões de gênero tanto em suas narrativas quanto em seus modos de produção. Nos últimos anos a Teoria de Cineastas vem insistindo e apresentando investigações que comprovam a amplitude dos conceitos de "cineasta" e "ato criativo", por isso não precisamos ficar restritos à crença de que apenas quem assina a direção é relevante em nossa pesquisa.

> A relevância artística do trabalho de um cineasta, enquanto ato criativo, nos coloca diante de várias possibilidades de atividades envoltas no fazer fílmico, tais como a elaboração de roteiros/argumentos, a direção/realização, a direção de fotografia, a direção de arte, a montagem, etc. Neste sentido, encontramos uma delimitação de quem é que são os cineastas que interessam para as investigações da Teoria dos Cineastas: são todas as pessoas envolvidas na produção de um filme que tenham atividades criativas.[20]

Deste modo, nomes como Ingrid Bergman, Nadine Ballot, Marie Rivière, Diane Baratier, Françoise Etchegaray, Julie Delpy, Kim Min-hee, Priscilla Rozenbaum e Greta Gerwig são fundamentais para que consigamos compreender um estilo que se caracteriza por criações alternativas, fora dos esquemas tradicionais de viabilização, de produção, de encenação e de comércio.

Na prática da análise, as duas principais referências sobre o diálogo cinematográfico são Sarah Kozloff nos Estados Unidos e Débora Opolski no Brasil. A norte-americana pontua que existem poucos estudos sobre a fala e o diálogo no cinema, afirmando que é uma área negligenciada por pesquisadores, que preferem focar aspectos exclusivamente visuais: "Livros canônicos sobre a estética cinematográfica dedicam páginas e páginas à montagem e à cinematografia, mas raramente mencionam o diálogo [...] diálogo foi encarado como muito transparente, muito simples para precisar de estudo."[21] * O problema que é constatado na

---

[20] GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, n. jan./jun, p. 19–32, 2015, p. 24–25.
[21] KOZLOFF, Sarah. **Overhearing film dialogue**. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 6.
* Todas as citações em outros idiomas serão traduzidas para o português.

abordagem das pesquisas também é percebido em todo o contexto sociocultural de que o cinema parte – o que inclui a teoria, a crítica, a produção e até mesmo a recepção, como acusa Kozloff:

> Filmes que são "muito falados" [*talky*] vêm com as conotações "banal" e "parado" e, em última análise, "feminino". [...] Meu argumento é que o diálogo tem sido continuamente desacreditado e desvalorizado no cinema porque está associado à feminilidade. [...] acredito que todo diálogo (independente do gênero da personagem que fala) está associado à feminilidade, que filmes que falam "demais" são punidos (com desaprovação crítica e desdém acadêmico, e às vezes até baixo retorno financeiro).[22]

A própria autora também acaba por explorar quase somente obras dirigidas por homens, o que deixa bem claro o recorte de gênero existente. Mas, como veremos ao nos debruçarmos sobre filmes de conversação a partir de um entendimento estético e produtivo, diferentes relações (sociais, afetivas, políticas, artísticas) são imbricadas no envolvimento com um tipo de filme que é essencialmente marginal, no sentido de confrontar normas vigentes da realização cinematográfica. É a partir deste ângulo, da diferenciação de padrões, da valorização de aspectos muitas vezes vistos como banais e ordinários, que partimos para analisar obras que escapam a cânones artísticos, comerciais e teóricos. Parafraseando Paulo Emílio Salles Gomes, vamos enfrentar o "problema do diálogo cinematográfico" [23] – assumindo a prática da conversação cinematográfica como objeto de interesse maior.

---

[22] KOZLOFF, 2000, p. 13.

[23] GOMES, Paulo Emílio Sales. A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

2 ALÉM DOS FILMES

> Nós refletimos, refletimos, não avançamos e depois, de repente, aí está, nós vemos. Vemos o que estava sob os olhos, o que ainda não tínhamos visto, sendo que era, justamente, da ordem da evidência.[24]

2.1 MÉTODOS PARA INICIAR UMA CONVERSA

O objetivo deste trabalho é tecer a trama histórica da produção de obras artísticas que constituem um grupo específico e que chamaremos de *filmes de conversação*. Para isso, vamos nomear e definir características que nos permitirão visualizar uma rede de conexões factuais e estéticas na história do cinema, sendo que consideraremos como um marco temporal o lançamento do primeiro *filme de conversação*: *A punição*, de Jean Rouch, em 1963. Vamos falar sobre o antes, o durante e o depois desta referência, percorrendo diferentes países e continentes.

Para começar, é preciso esclarecer e definir alguns conceitos que são lugares-comuns – ou, melhor ainda, são palavras-chaves: forma, estilo e história. Estas três palavrinhas (ou palavrões?) podem derivar em diversos sinônimos, por isso balizaremos nosso campo para dar início à partida.

De acordo com David Bordwell e Kristin Thompson, a forma cinematográfica "é a soma de todas as partes do filme, unificadas e moldadas por padrões tais como repetição e variação, enredos e características dos personagens".[25] Assim prosseguimos com a ideia de estilo, que é a maneira como um filme utiliza, sistemática e significativamente, elementos da realização cinematográfica, moldando uma forma específica. Como explica Bordwell, o "estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas".[26]

A forma e a aparência dos filmes, assim como de qualquer outra expressão artística, estão circunscritas em tradições. Essas características comuns podem ser visualizadas historicamente: marcas, repetições e fissuras; tentativas, erros e aprendizados; que identificam estilos específicos. Segundo Henri Focillon, um estilo "é um desenvolvimento, um conjunto,

---

[24] ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. Tradução: Camila Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 31

[25] BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do cinema: uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 32.

[26] BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 17.

coerente de formas ligadas por uma conveniência recíproca, mas cuja harmonia se procura, se faz e se desfaz de modo diversificado. Existem momentos, flexões, tendências, nos estilos melhor definidos".[27]

É da própria história do estilo cinematográfico que trataremos; é, consequentemente a história estética do cinema. Focaremos nos filmes, sob uma perspectiva de percursos e de construção histórica dessas obras enquanto expressões artísticas. Michèle Lagny explica: "De que falamos quando falamos de cinema a partir de uma perspectiva histórica? De filmes, sem dúvida".[28] E para falar sobre esses filmes, falaremos sobre forma, estilo, técnica, produção e narrativa, como prossegue Lagny: "a não ser que nos contentemos com uma descrição fílmica (do tipo arqueológico), falamos também através deles ou sobre eles, de muitas outras coisas que parecem lhes dar, ao mesmo tempo, sentidos, densidade e valor. Falamos das formas que aparecem em tais filmes".[29] Estamos de acordo com a autora, pois não nos contentamos somente com uma descrição fílmica do tipo arqueológica; faremos críticas, análises comparativas e emitiremos juízos de valor neste percurso. Francesco Casetti fala de uma abordagem estética-linguística da história cinematográfica, que é justamente a que estamos esboçando, e nos apropriamos de suas palavras, porque ilustram nossa abordagem:

> O interesse é em compreender quais são os procedimentos formais que o cinema escolheu pouco a pouco, com que tipo de materiais trabalhou, em que medida influenciou o resto dos fenômenos artístico, que implicações ideológicas e artísticas pressupôs, como amarrou diferentes formas de representação e os modos de produção e, por fim, quais vínculos estabeleceu entre cada uma das obras e o contexto em que surgiram. Mais que uma valorização de filmes concretos, nos interessa conhecer suas estruturas e procedimentos; mais que um panteão de nomes [...] nos interessa reconstruir os processos que fazem do cinema uma forma de expressão e comunicação.[30]

Como historiadores de arte, encaramos a forma dos filmes como "material primário" e as informações sobre eles, que nos levam a um entendimento mais profundo sobre os contextos de produção e circulação, são "materiais secundários". O foco primordial deste trabalho são as obras em si (os filmes) e suas características perceptíveis (imagens e sons), para então abordarmos sua poética. Vamos lidar com os filmes considerando que eles foram produzidos de maneiras intencionais e deliberadas, seguindo critérios artísticos e pessoais,

---

[27] FOCILLON, Henri. **A vida das formas; seguido de Elogio da mão**. Tradução: Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 17.
[28] LAGNY, Michele. **Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Trad. José Luis Fecé. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997, p. 26.
[29] *Ibidem*.
[30] CASETTI, Francesco. **Teorías del cinema 1945-1990**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994, p. 333.

dentro de determinadas culturas. Como argumenta Casetti, "A primeira maneira de fazer frente a tais questões é reconstruir o itinerário que conduz até uma obra ou um conjunto de obras; estamos no terreno de uma 'história da criação artística'".[31]

Bordwell é um pesquisador que já fez esse tipo de análise com bastante relevância e competência, por isso é uma das referências metodológicas assumidas, em especial os seus livros *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*,[32] coescrito com Janet Staiger e Kristin Thompson; *Sobre a história do estilo cinematográfico*[33] e *Figuras traçadas na luz*;[34] dado que o primeiro, publicado em 1985, consolidou um jeito de abordar a história cinematográfica. Segundo Lagny, o trio se notabilizou por focar nas normas estilísticas e no sistema de produção, a partir de uma estrutura de longa duração e da serialização documental, e ela explica sobre essa metodologia:

> Quando se trata de examinar o "modo da prática fílmica", a obra propõe um "modelo". É preciso homogeneizar dados e rejeitar as variáveis temporais. Os autores utilizam como fontes filmes que eles transformam em amostras estatisticamente representativas e que analisam com objetivo de destacar elementos comuns a todos eles (e que, portanto, estão aptos para construir "as normas estilísticas hollywoodianas"). A partir disso, os autores podem construir um "filme modelo" do qual descrevem as principais características (as do "estilo clássico de Hollywood") em função de critérios de análise formulados previamente. Com esse ponto de vista, nos encontramos no terreno das histórias "serial" e das análises de longa duração, das estruturas.[35]

A intenção dos autores norte-americanos era se distanciar tanto das análises fílmicas exclusivamente textuais (concentradas na mídia como construtora de significados) quanto das análises puramente contextuais (que evitavam confrontar os próprios filmes). No meio da década de 1980, tivemos a consolidação desta "terceira via", uma abordagem que mistura estética e contexto, segundo as palavras do trio: "um exame do cinema de Hollywood como um fenômeno artístico e econômico distinto. [...] Mostramos como o conceito de um modo de prática cinematográfica pode historicizar a análise textual e conectar a história do estilo cinematográfico à história da indústria cinematográfica".[36]

Apesar de sua relevância no campo do cinema, esse procedimento metodológico não é inédito na história da arte. Michael Baxandall é um autor que escreveu sobre pintura e inspirou

---

[31] CASETTI, 1994, p. 332.
[32] BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema**. London: Routledge, 2005.
[33] BORDWELL, 2013.
[34] BORDWELL, 2008.
[35] LAGNY, 1997, p. 124.
[36] BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005, p. xvi-vxii.

decisivamente os trabalhos de Bordwell. Nas palavras do britânico sobre o seu método, "O que pretendo sugerir é simplesmente que, entre as várias maneiras desarmadas e inevitáveis de pensar sobre um quadro [ou qualquer obra de arte], uma é considerá-lo como produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de determinado número de causas". [37] Portanto, assumindo estas bases, falaremos sobre contextos, culturas, histórias, técnicas e procedimentos formais para, enfim, falar sobre gestos, intenções e a criação artística enquanto finalidade. Por isso as referências metodológicas vêm não só do cinema, mas também do campo da filosofia da arte e da antropologia da imagem.

***

Agora o desafio: definir o conceito teórico que chamaremos de *filmes de conversação*.

Para começar, ele é um estilo. Se "podemos falar de um estilo individual tanto quanto podemos falar de um estilo grupal",[38] como diz Bordwell, nosso primeiro objetivo é analisar o estilo desses filmes de diferentes épocas e lugares, para depois esmiuçar caraterísticas singulares das obras que fazem parte do grupo e dos seus cineastas. "A história da arte evidenciou recorrências estilísticas, que permitem definir 'estilos' mais globais, caracterizando não mais um artista, nem uma obra, e sim conjuntos de obras",[39] afirmam Jacques Aumont e Michel Marie. Focillon expande o pensamento, afirmando que "pode considerar-se a vida de um estilo quer como uma dialética, quer como um processo experimental". [40] Pensando quem veio antes (o ovo ou a galinha?), podemos dizer que *filmes de conversação* são como galinhas: que nasceram de ovos de animais diferentes e anteriores, mas que se estabeleceram e se transformaram dentro de sua própria espécie num processo longo (miscigenado, misturado, acidental, proposital etc.). Novamente nas palavras Focillon,

> Cada estilo atravessa várias épocas, vários estados. Não se trata de assimilar as idades dos estilos e as idades dos homens, mas a vida das formas não se faz ao acaso, não é um pano de fundo decorativo bem adaptado à história e nascido das suas necessidades. Elas obedecem a regras que lhe são próprias.[41]

Filme de conversação eventualmente poderá ser encarado como um gênero, ou um sub-gênero, pois falamos de uma categoria de obras que têm traços comuns e, como diz,

---

[37] BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 27
[38] BORDWELL, 2013, p. 17.
[39] AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teóricos e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003, p. 109.
[40] FOCILLON, 2001, p. 18.
[41] *Ibidem*, p. 21.

Bakhtin, "Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o caráter do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como também destrói ou renova tal gênero".[42] Entretanto, um gênero ganha existência no reconhecimento público, seja por meio da crítica, da teoria ou da publicidade, como explicam Aumont e Marie: "Os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos, aparecendo e desaparecendo segundo a evolução das próprias artes".[43] Um dos objetivos deste trabalho é também difundir a ideia de um estilo historicamente estabelecido, mas até hoje não sistematizado. Isso irá acontecer quando provarmos que há uma consistência estilística, de produção e de recepção deste tipo de filmes. Ou seja, com a popularização do termo e a recorrência do seu uso, é possível crer *filme de conversação* no futuro seja socialmente aceito como um gênero próprio (ou como um subgênero do *filme de arte*, por exemplo).

Por fim, ou por princípio, *filmes de conversação* é um conceito teórico. Novamente parafraseando Bordwell, Staiger e Thompson,

> Para fins retóricos, nosso argumento é apresentado cronologicamente, mas a ideia de um 'cinema clássico hollywoodiano' é, em última análise, um constructo teórico e, como tal, deve ser julgado por critérios de rigor lógico e valor instrumental. Este livro se sustenta, assim, não apenas como uma história do cinema de Hollywood, mas também como uma tentativa de articular uma abordagem teórica para a história do cinema.[44]

Se substituirmos a referência ao cinema de Hollywood por *filmes de conversação*, podemos aplicar a frase à nossa tese atual. E, para simplificar: definimos um conceito teórico para podermos analisar obras específicas e falar sobre a história das formas cinematográficas.

A hipótese defendida aqui é a de que existe uma afluência entre esse grupo de criações artísticas, sendo que a estética às vezes se aproxima, às vezes se afasta. Nesses filmes, (1) a proposta é ficcional; (2) as conversas são preponderantes; (3) a narrativa é de acontecimentos prosaicos; e (4) o modo de produção envolve uma cumplicidade significativa entre a equipe. Estas são características que interligam inicialmente os filmes analisados, que compartilham traços, em termos narrativos, estéticos e de produção, mas nem sempre possuem uma ligação concreta em contextos socioculturais, tampouco um "manifesto" ou uma definição já publicada.

---

[42] BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 21.
[43] AUMONT; MARIE, 2003, p. 142.
[44] BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 2005, p. xviii.

As características são elencadas a partir de uma percepção comum que permite agrupá-los e estudá-los de maneira específica.

É possível dizer que esses padrões foram deduzidos a partir de um estudo anterior sobre o cineasta Éric Rohmer, publicado no livro *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer*.[45] A partir das constatações feitas, surgiu o questionamento sobre a recorrência das características em outros contextos de filmes e cineastas. Assumindo um método indutivo e comparativo, propomos a análise de um determinado grupo de filmes que compartilham algumas propriedades, para então evidenciar as diferenças que fazem com que eles resultem em diferentes expressões artísticas. A ideia de estilo percorrerá o trabalho. Assumindo a convicção de que as características estéticas, narrativas e de produção estão unidas, por intenções deliberadas, e que consolidam esse tipo específico de obra, as chamaremos de *filmes de conversação*. Essas obras são uma alternativa a modelos clássicos e dominantes de produção – sejam eles dos Estados Unidos, da França, da Coréia do Sul ou do Brasil.

Cinema dominante é, nas palavras de Noël Burch, "aquele conjunto de filmes subordinado essencialmente aos interesses da classe dominante e, portanto, fundado em todos os níveis por sua ideologia".[46] Burch nos explica que a ideologia dominante constituiu cinematograficamente um modo de representação específico durante os anos de 1895 a 1929, que ele chama de Modo Institucional de Representação (MIR), ou *Institucional Mode of Representation* (IMR), no texto original.[47] O termo tem o objetivo de substituir as expressões "linguagem cinematográfica", "cinema clássico" e suas variáveis, por serem inadequadas, segundo o autor, que prefere pensar em termos de performance e expressão visual, sonora, rítmica etc. "Quando isso é entendido, os princípios semanticamente elementares da edição dominante (junto com as normas de composição de planos, da iluminação e da tecnologia de som sincronizado) são vistos como constitutivos de um modo de representação".[48] Usando uma definição mais informal do autor[49] e atualizando para o nosso contexto, o cinema dominante é o que está passando no shopping em Curitiba neste exato momento: o novo filme da Disney, que domina as salas; ou aquele mais recente sucesso da Netflix que domina as discussões nas redes sociais. Esse cinema também é chamado de *mainstream*.

---

[45] GARCIA, 2021.
[46] BURCH, Noël. **To the Distant Observer: form and Meaning in the Japanese Cinema**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979, p. 18.
[47] BURCH, Noël. **Life to those shadows**. Berkeley: University of California Press, 1990.
[48] BURCH, 1979, p. 20
[49] BURCH, Noël. An Interview with Noel Burch. **Women & Film**, Vol. 1, n. 5-6. Santa Monica, 1974, p. 24.

Filmes de conversação geralmente estão um pouco à margem da grande indústria, mas nunca estiveram tanto em pauta como na década de 2020. A escrita desta tese reflete o contexto, mas olha primeiro ao passado para cogitar o presente e, quem sabe, o futuro.

***

Didi-Huberman é um importante filósofo e historiador da arte conhecido por questionar procedimentos da escrita da história. Em suas palavras, "o historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler".[50] Seu texto é provocativo e nos alerta tanto para os perigos da escrita livre, descompromissada com fatos e acontecimentos, quanto para o poder criativo e iluminador que a pesquisa histórica combinada com a sensibilidade individual nos oferece. Ele propõe, então: "A prática salutar: dialetizar. Por exemplo, a fecundidade de um encontro no qual ver o passado com os olhos do presente nos ajudaria a dobrar um cabo e a mergulhar literalmente num novo aspecto do passado, até aí despercebido".[51] Vamos assumir a intenção: definir um conceito teórico para que possamos enxergar analiticamente cada um desses filmes e melhor compreender a própria história do cinema, suas conexões, suas rupturas e suas transformações. Didi-Huberman afirma que "todo passado é definitivamente anacrônico: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos fazemos".[52] Vamos tentar jogar um feixe de luz em um aspecto específico da história da arte: ignoraremos muitas imagens, mas enxergaremos com certa profundidade uma parcela delas. "Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível",[53] insiste Didi-Huberman.

É preciso estar ciente de um problema, como aponta Carlo Ginzburg, que muitas vezes

> o historiador lê [nas obras] o que *já sabe*, ou crê saber, por outras vias, e pretende "demonstrar". [...] O pressuposto mais ou menos consciente dessa postura interpretativa é, naturalmente, a confiança em que as obras de arte, em sentido lato, fornecem uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis *sem mediações* (este é o ponto), sobre a mentalidade e a vida afetiva de uma época talvez remota.[54]

Por isso vamos dialogar também com abordagens históricas externas ao cinema, da antropologia da imagem. O cinema, historicamente uma arte multimídia, sempre foi objeto multidisciplinar. Não é injusto que nós, pesquisadores de cinema, nos apropriaremos também

---

[50] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 10.
[51] *Ibidem*, p. 51.
[52] *Ibidem*, p. 50.
[53] *Ibidem*, p. 11.
[54] GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 63.

de outras disciplinas para analisar as especificidades das formas cinematográficas, considerando que estamos inseridos em uma ampla cultura de imagens e sons, anterior e posterior ao cinema enquanto mídia dominante. Nas palavras de Francesco Casetti,

> Sempre no âmbito de uma "história das formas", [...] há outra "transversal", cuja trajetória consiste em isolar um tema e uma figura, os seguir em um texto ou um conjunto de textos, ressaltar todas as suas feições e funções, comprovar seus efeitos sobre os processos de significação e questionar seus ecos em outras situações, inclusive fora do conjunto original.[55]

A transversalidade se faz presente. Jean-Louis Leutrat fala de uma relação de diversos andares entre cinema e história e explica nossas intenções na pesquisa:

> Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido – mas este "simplesmente" exige atenção, saber, precaução... A matéria e o objeto tratados são de um tipo particular infinitamente delicado e volátil. É preciso paciência, tempo e muita prudência. Parte-se da hipótese de que, se a questão do cinema na história e na sociedade pertence de direito à história econômica ou institucional, aquela da História e da sociedade nos filmes não é dissociável da história do cinema entendida como história das formas cinematográficas. Tais formas não são evidentes. É por isso que a sua história é difícil de se fazer. Aqui, como em toda parte, o historiador deve construir seu objeto.[56]

No século XXI, estes métodos foram apropriados de diferentes maneiras por pesquisadores do cinema como Bordwell, Jacques Aumont, Laura Mulvey, Thomas Elsaesser e Ismail Xavier, promovendo novas e diversas pesquisas no campo. Como referências próximas ao trabalho empreendido agora, há o trabalho de Luiz Carlos Oliveira Júnior, *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*,[57] de 2015, que apresenta um procedimento semelhante ao proposto aqui: parte-se da análise teórica-artística de um filme (*Vertigo*, 1958) para a investigação de sua recorrência como um esquema matricial de reflexão meta-artística que atravessa toda a história moderna do cinema. Há também o trabalho de Pedro Faissol, *A representação do milagre no cinema: Iconografia, idolatria e crença*,[58] que apresenta a hipótese de que a representação do milagre no cinema é um problema

---

[55] CASETTI, 1994, p. 337.
[56] LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: cinema e história. Tradução: Rubens Machado. **Revista Imagens**, Campinas, n. 5, ago./dez., 1995, p. 31.
[57] OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <10.11606/T.27.2015.tde-29062015-123125>
[58] FAISSOL, Pedro de Andrade Lima. **O milagre como fenômeno cinematográfico Anunciação, Cura do Cego, Ressurreição**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes,

estético e busca verificá-la com a análise de filmes, de contextos diversos, que retratam alguns desses milagres por meio de diferentes procedimentos artísticos.

Já temos segurança para afirmar que há uma tradição estética e de produção de filmes de conversação, assim como há filmes de *screwball comedy*, cinema *noir*, *cinéma vérité*, *giallo*, *new queer cinema* e *mumblecore*. E se existe uma tradição, podemos dizer que o cinema de Hong Sang-soo é herdeiro do cinema de Rohmer, assim como os filmes do cineasta francês são devedores dos de Roberto Rossellini, de Sacha Guitry e das comédias *screwball*. O agrupamento transnacional que fazemos, reunindo filmes de diferentes épocas e regiões, parte de uma visão macro da história do estilo cinematográfico. Parafraseando Ginzburg,

> Todos os quadros, como disse Wölfflin, devem mais a outros quadros do que à observação direta. Mais uma vez, parece claro que, para Gombrich, afirmar que a arte tem uma *história* significa simplesmente ressaltar que as várias manifestações artísticas não são *expressões* sem relações entre si, mas anéis de uma tradição.[59]

Raymond Williams é um autor que trabalhou com a análise estrutural das manifestações do drama no teatro, pela crença de que há tradições artísticas, mesmo que muitas vezes inconscientes: "Toda análise séria sobre arte deve começar pelo reconhecimento de dois fatos aparentemente contraditórios: que um trabalho importante é sempre, num sentido irredutível, individual; e também que existem autênticas comunidades de obras de arte, em tipos, períodos e estilos".[60] Por isso acreditamos ser possível identificar uma estrutura comum em diferentes filmes, de diferentes contextos, sociais, geográficos e temporais, a partir de seus elementos comuns (temáticos, estéticos e de modos de produção). Esse procedimento, de certa maneira "cartográfico", que se tornou influente a partir de Aby Warburg, é mencionado por Didi-Huberman:

> A fim de poder reunir vários exemplos e poder compará-los, um grande historiador da arte, Aby Warburg, imaginou um atlas de imagens que chamou de *Mnemosyne*, derivado do nome da deusa grega da memória [...]. É como se a histórias das artes visuais – a pintura e a escultura, mas também a fotografia ou o cinema – pudesse ser lida como imensa *história das emoções figuradas*.[61]

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <10.11606/T.27.2018.tde-18092018-165139>

[59] GINZBURG, 1989, p. 86.

[60] WILLIAMS, Raymond. **Drama from Ibsen to Brecht**. New York: Oxford University Press, 1969, p. 16-17.

[61] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 34-35.

Tomando a escola *warburguiana* como referência, ligamos alguns sinais de alerta. Ginzburg, pesquisador do Instituto Warburg, comenta sobre os perigos do estudo iconográfico ingênuo:

> As pesquisas iconográficas são importantíssimas e utilíssimas: é inútil insistir neste ponto. Mas, se elas se apresentam como auto-suficientes, e suficientes para interpretar a obra de arte em todos os sentidos, a análise estilística e a avaliação estética acabam por cair nas mãos dos praticantes do mais enfadonho e insípido impressionismo crítico.[62]

Isso posto, vamos olhar para as formas dos filmes, para os seus estilos, não para fazer uma análise sociológica e chegar em explicações sobre os contextos em que estão inseridos e os motivos sociais de serem produzidos de tais maneiras, mas sim para constatar transformações artísticas nos modos de expressão, produção e reprodução de imagens. Os contextos nos interessam, mas, acima de tudo, para fazermos reflexões estéticas e artísticas. Gérard Genette defende a ideia de que as obras em si mesmas devem permanecer como objetos de *crítica* e a crítica "não pode ser histórica, porque consiste sempre em uma relação direta de interpretação, prefiro dizer de imposição do sentido, entre o crítico e a obra e [...] tal relação é essencialmente *anacrônica*".[63] Se assumimos uma postura formalista de análise, e talvez anacrônica em determinados momentos, é pela crença de que as questões estilísticas devem ser compreendidas com objetos fundamentais de análise. Continuando com Genette, "Existe uma história [...] de todas as formas estéticas, bem como de todas as técnicas, devido ao fato de que através dos tempos tais formas duram e se modificam." Ao analisar estilos, analisamos a história, assumindo a função de catalogar e difundir a existência de um estilo específico e seus mecanismos (de criação, de expressão, de difusão).

Para criar um panorama de certa amplitude, é necessário partir de algo familiar: precisamos conhecer os elementos para reconhecer as semelhanças e as diferenças. A partir dessa compreensão, seguimos com o objetivo de catalogar para então analisar, e assim tornar visíveis os mecanismos formais para tentar entender como se dá a poética de filmes específicos. É um pensamento científico sobre a arte, porque, como ensina Gaston Bachelard, "o pensamento científico moderno empenha-se para especificar, limitar, purificar as substâncias e seus fenômenos. Procura o fermento específico, objetivo, e não a fermentação universal".[64]

---

[62] GINZBURG, 1989, p. 76.
[63] GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução: Ana Alencar. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 21
[64] BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 89.

Vamos partir de um paradigma – o cinema de Éric Rohmer –, para identificar reverberações sobre ele e reverberações que ele gerou, desenvolvendo um trabalho que mistura história e crítica da arte, sabendo que esse exercício dialético poderia ser interminável.

2.2 ÉRIC ROHMER ET AL.

O cineasta Éric Rohmer é o maior representante da tradição de um tipo de filme ficcional sobre situações banais, produzido por equipe técnica reduzida, com relações de cumplicidade, baixo orçamento e com total atenção dramática e estética ao embate verbal entre personagens. Nessas obras, a ação se dá pelo ato da conversa, e não necessariamente por acontecimentos externos ou provações físicas, como é costume na dramaturgia clássica do cinema (na qual, geralmente, uma personagem protagonista precisa lutar contra forças externas). A narrativa e a *mise en scène* de Rohmer são essencialmente sobre pessoas conversando no tempo presente, quase sempre em contato com o mundo concreto e fazendo disso uma verdadeira experiência fenomenológica.

"Tudo está na *mise en scène*",[65] afirmou Michel Mourlet sobre a beleza do cinema em 1959. Posteriormente, ao falar sobre Rohmer, o crítico francês explicou que "os filmes de Rohmer são os únicos a considerar o diálogo como o próprio assunto de sua *mise en scène* e não como o complemento da ação".[66] As longas conversas encenadas, são "na verdade, uma ação, a ação do filme, seu motor".[67] Rohmer produziu filmes que investiram fortemente no potencial das conversas; não no sentido de contar uma história exclusivamente com palavras, por meio de narração ou diálogos expositivos; mas no gesto de valorizar e investigar as minúcias da fala, da eloquência, da pronúncia, do gaguejar, do silêncio, das reticências e das ironias entre o que as personagens falam e o que fazem. Continuando com a análise de Mourlet,

> Em todos os outros cineastas, inclusos aqueles que, como Pagnol e Guitry, filmam seu próprio teatro, a ação determina a fala e a conduz; a preexiste de certo modo, mesmo se de uma fala provém uma ação, pois é uma outra ação que, agora, se desenvolve, de onde surgirá uma outra fala. Em Rohmer, ao contrário, o diálogo preexiste à ação. Profundamente, ele é por si só a ação: confrontação dialética em *Minha noite com ela*, narrativa cavalheiresca em *Perceval*. O deslocamento dos atores no espaço como o desenrolar dos acontecimentos no tempo sustentam, prolongam,

[65] MOURLET, Michel. Sur un Art ignoré. **Cahiers du cinéma**, n. 98, agosto, 1959, p. 27.
[66] MOURLET, Michel. Rohmer ou a mise en scène da linguagem. **Vestido sem costura – blog de cinema**, Tradução: Letícia Weber Jarek, 1987. Disponível em: http://vestidosemcostura.blogspot.com/2017/05/rohmer-ou-mise-en-scene-da-linguagem_3.html. Acesso em: 28 abr. 2022.
[67] *Ibidem*.

> concretizam os movimentos do pensamento e da linguagem que formam o verdadeiro nó, central e dinâmico, da ação filmada.[68]

A partir de 1963, Rohmer consolidou seus métodos de produção e seguiu fiel a eles até seu último filme, lançado em 2007. Seu estilo de produzir pode ser visto como "amador", pois escapava de alguns hábitos tradicionais do cinema profissional, priorizando equipes reduzidas, acúmulo de funções técnicas e responsabilidades, gerando menos departamentalizações e, consequentemente, menores orçamentos. Seus filmes revelam os sentimentos das personagens por meio da fala e da escuta – por isso Rohmer ficou conhecido como um diretor de filmes nos quais as personagens falam o tempo todo e de maneira rebuscada. Em termos simplistas, o que ele fez em toda sua carreira foi empreender um projeto de encenar cinematograficamente conversas. Em termos mais elogiosos, o que ele fez foi consolidar uma poética da *mise en scène* da conversação – expondo e exaltando pessoas, lugares e fenômenos naturais.

Em 1977, o próprio cineasta afirmou durante uma entrevista que "é verdade que todos os meus filmes são feitos de conversações".[69] Ele queria dizer que suas obras eram isso enquanto estrutura, mas não eram só isso enquanto estética. A fala hiperbólica, dita na defensiva, foi a fagulha para a pesquisa nesta tese, pois revelava tanto uma consciência do cineasta sobre seus procedimentos como uma oportunidade de analisar outros filmes sob o ponto de vista específico das conversações, criando uma nova perspectiva de análise. Ao pé da letra, o cinema de Rohmer não é constituído só de conversas, mas sem dúvida ele é um dos cineastas que mais explorou a representação dessa prática social tão comum. Mourlet explica o procedimento rohmeriano:

> Trata-se de filmar um diálogo privilegiado, uma peça de teatro por assim dizer: uma "conversação sob um lustre". E filmar isso de tal maneira que o resultado não seja de forma alguma uma peça de teatro, que o diálogo se enraíze e se encarne na realidade concreta, seja animado por uma circulação sanguínea estreitamente conectada ao ambiente social e natural.[70]

Para nossa empreitada, vamos seguir com a possibilidade de agrupar as obras de Rohmer e de outros diretores como filmes de conversação, no entendimento que são produções de diferentes contextos geográficos e temporais, mas que partilham características formais

---

[68] MOURLET, 1987..
[69] ROHMER, Éric. **Parlons Cinéma.** TVOntario: entrevista à televisão, 1977. DVD "La Collectionneuse" Criterion Collection, 2006.
[70] MOURLET, 1987.

comuns. Esta é, portanto, uma pesquisa que constata uma irradiação temporal e geográfica, perfeitamente viável agora, década de 2020, pela possibilidade de acesso a filmes de diferentes tempos e lugares – pois nunca foi tão fácil acessar e trabalhar com um filme francês da década de 1930 e outro sul-coreano do fim dos anos de 2020.

Na passagem dos anos 1980 e 1990, Jean-Claude Bernardet se empolgou com a abordagem pedagógica empreendida nas aulas da disciplina História do Cinema, ministrada na Universidade de Paris VIII, pelo professor Jean Narboni, que era um crítico de cinema e não um historiador de profissão. Na disciplina não havia um percurso cronológico, mas o núcleo central e restrito foi tomado como *ponto de irradiação* para discutir diferentes filmes de diferentes contextos, de épocas e regiões, que dialogavam sobre questões estéticas, formais, temáticas etc. em comum.[71] A surpresa e empolgação de Bernardet se deu pela diferença da abordagem que era empregada até então no Brasil, com o cumprimento de "sequência cronológica que tende a criar relações de causa e efeito um tanto mecânicas".[72] A metodologia de Narboni partiu da experiência da crítica como prática, que herda mais das impressões pessoais de quem dialoga frontalmente com as obras artísticas, do que com compromissos cronológicos, contextuais, organizacionais etc. Narboni era crítico da *Cahiers du Cinéma*, discípulo e colega de Rohmer, e organizou o livro coletânea com textos do Rohmer crítico, publicado em 1989, com o título *Le Goût de la Beauté*.[73] Bernardet fala da

> fusão que muitas vezes se opera na mesma pessoa entre o crítico ou analista de filmes, e o historiador. [...] Esta fusão me parece rica porque é a via que os estudos cinematográficos brasileiros apresentam para uma inter-relação fecunda entre análise de filmes, história e teoria do cinema.[74]

As páginas escritas aqui partem da fusão de um percurso ao longo dos anos na experiência de pesquisa histórica, mas também na análise de filmes, na produção cinematográfica e na docência. Consequentemente, são páginas de teoria cinematográfica, mesmo que às vezes entrelaçadas com conceitos e digressões críticas. Como diz Casetti, "não há história sem teoria, porque toda história é também história das teorias".[75]

Estamos em um momento de multiplicação das histórias do cinema, sendo que David Bordwell define como canônicas a "História Básica" e a "Versão-Padrão", de certa maneira,

---

[71] BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2004, p. 130.
[72] *Ibidem*, p. 129.
[73] ROHMER, Éric. **Le Goût de la Beauté**. Paris: Flammarion, 1989.
[74] BERNARDET, 2004, p. 142.
[75] CASETTI, 1994, p. 344.

"evolutivas", e que pressupõem acúmulos, desenvolvimentos e progressos. A versão de história nestas páginas é uma que parte de um conceito específico – o de filmes de conversação –, para então propor um percurso, não necessariamente evolutivo, mas sim dialético. Rohmer é um ponto de partida, mas outros poderiam ter sido escolhidos e gerado outros estudos sobre outros estilos e conceitos teóricos. Ao partirmos dele e de uma fagulha epistemológica, estamos revendo (e reescrevendo) a história mais uma vez, com outros olhos. Claire Johnston no meio da década de 1970 atacou o discurso padrão da história cinematográfica, que ignorava transformações e contribuições marginais ao escopo da ideologia dominante na simples recusa de não lidar com conceituações teóricas divergentes (como as dos estudos feministas, que ela estava vinculada):

> a ideologia dominou a história do cinema até agora. Os historiadores do cinema... até muito recentemente se limitaram à acumulação de "fatos" e à construção de cronologias. A partir daí eles tentaram por um processo de indução derivar uma interpretação dos eventos históricos intimamente ligados às noções liberais de "progresso" e "desenvolvimento". O historicismo e o pseudo-objetivismo dessa abordagem deixam pouco espaço para qualquer tipo de teoria.[76]

Assumindo filmes de conversação como um conceito teórico, encontramos outra abordagem que nos interessa: a teoria de cineastas, que se preocupa "em constituir e renovar a teoria do cinema, tomando como fonte primária as imagens, os sons e as palavras de cineastas".[77] Rohmer é um nome relevante para a Teoria de Cineastas[78] porque seus textos enquanto crítico demonstram reflexões muito lúdicas sobre o cinema e ele também discutiu intensamente sobre a sua própria produção cinematográfica, seja em entrevistas, comentários ou textos. Além disso, a produção do francês foi muito comentada por outros artistas, seja como uma referência positiva ou negativa, e a nossa conversa é facilitada neste sentido.

Começamos com Rohmer e podemos ir tanto para o futuro quanto para o passado. A teoria rohmeriana pode ser vista como uma continuação da teoria de André Bazin, inquestionavelmente uma das mais influentes na história do cinema. Nas palavras de Tom Gunning, "Sinto que Rohmer continuou a dialética de Bazin, tanto em seus escritos quanto em

---

[76] Claire Johnston *apud* DOANE, Mary Ann. The "Woman's Film": Possession and Address. In: DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (Org.). **Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism**. Los Angeles: The American Film Institute, 1984, p. 67.

[77] LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 6-21, 2020. Disponível em: <10.19132/1807-8583202048.6-21>, p. 7.

[78] GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, n. jan./jun, p. 19-32, 2015, p. 30.

seus filmes".[79] Se o francês que morreu em 1958 é um cânone da teoria cinematográfica, é fundamental que a teoria rohmeriana também seja discutida, sempre com a "compreensão de Bazin e Rohmer como cineastas e teóricos radicais"[80] e incontornáveis.

Enquanto diretor, Rohmer criou alguns esquemas para fazer filmes pautados em conversas, que foram abordados no livro *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer*. O objetivo agora é analisar os ecos estilísticos em outros filmes e apresentar e analisar outros esquemas de diferentes cineastas, que dialogam de alguma maneira com os filmes do francês. Como ele foi também um importante crítico e teórico do cinema, seu pensamento dá fundo a muitas das reflexões feitas neste trabalho. Segundo Manuela Penafria sobre a Teoria de Cineastas, "O cineasta não precisa do acadêmico pra nada, não precisa. [...] Ele também não precisa que estejamos a organizar o pensamento dele. [...] Trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema".[81] Ou seja, Rohmer é simultaneamente uma das principais referências teóricas neste projeto e também um objeto de análise.

Ernst Gombrich chama fórmulas prontas do fazer artístico de *esquemas*. "Os esquemas são recursos nus, tornados rotineiros, que solucionam problemas perenes".[82] No mesmo sentido, Raymond Williams usa o conceito de *convenções*: "uma convenção, no sentido mais simples, é só um método, uma peça técnica da maquinaria, que facilita o espetáculo".[83] Quaisquer artistas podem reproduzir recursos que se mostraram bem-sucedidos. Os filmes de Rohmer poderiam ser simplesmente copiados e repetidos. Mas, o estudo que fazemos é sobre obras que dialogam com o cinema de Rohmer sem fazer uma simples reprodução – às vezes, fazem justamente o contrário: uma reflexão, uma crítica, uma torção; em outras, uma pequena variação.

"A palavra 'influência' é uma das pragas da crítica de arte", nos alerta Baxandall. "Quando dizemos que X influenciou Y, de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa para Y e não que Y fez alguma coisa para X".[84] Não devemos cair no equívoco de tentar provar que Rohmer criou um modelo e foi copiado indefinidamente. Pelo contrário, vamos tentar evidenciar como as escolhas de diferentes artistas em diferentes contextos dialogam, se

---

[79] GUNNING, Tom. Eric Rohmer and the Legacy of Cinematic Realism. In: ANDERST, Leah (Org.). **The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master**. New York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 24.
[80] *Ibidem*.
[81] LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo, 2020, p. 8.
[82] Ernst Gombrich *apud* BORDWELL, 2013, p. 208.
[83] WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 9.
[84] BAXANDALL, 2006, p. 102.

aproximando e se afastando, em danças específicas. “Pensar em termos de influência embota o raciocínio e empobrece os meios de captar essas nuanças mais sutis”,[85] por isso Baxandall prefere utilizar outros termos, como “inspirar-se”, “fazer uso de”, “copiar ou imitar”, “recriar”, “recorrer”, entre outros. Usaremos aqui a expressão “reverberar”, como se estivéssemos operando um sismógrafo que capta a movimentação das placas tectônicas a partir do fenômeno filme de conversação.

> Afinal, se X é o tipo de fato que age sobre as pessoas, não parece tão urgente perguntar por que agiu justamente sobre Y: a implicação óbvia é que X é esse tipo de fato – “influente”, e ponto final. Contudo, se Y recorre a, ou se funde com ou de algum outro modo se refere a X, haverá motivos para isso: em resposta às circunstâncias do momento, Y fez uma escolha intencional a partir de uma série de recursos que lhe são oferecidas pela história de sua profissão.[86]

Considerando que o pensamento científico parte sempre da eliminação de possibilidades, definimos uma série de caraterísticas comuns, levantadas a partir do estudo sobre Rohmer, para selecionar uma amostra de filmes. No percurso de evidenciar as reverberações dessas características nos filmes selecionados, que são tanto anteriores como posteriores aos de Rohmer, há um objetivo de traçar uma genealogia, uma arqueologia, uma arque-genealogia (pensando em termos foucaultianos), ou uma cartografia (pensando em um termo mais contemporâneo). Se preferirmos ainda um termo mais benjaminiano, poderíamos dizer que identificaremos uma constelação chamada *filmes de conversação*, na qual Éric Rohmer é a nossa estrela de referência.

Uma das pedras fundamentais para essa constelação pode ser vista em *Viagem à Itália*,[87] de 1954, dirigida por Roberto Rossellini. A obra apresenta um casal inglês que passa alguns dias no sul da Itália enfrentando uma crise conjugal em meio a diferenças culturais. A questão da língua das personagens se faz presente, no contraste entre o inglês e o italiano, assim como no que é dito e no que é pretendido pelo próprio casal: eles querem algo, mas têm dificuldades de se manifestar verbalmente. As motivações para eles estarem no país são secundárias; não há grandes fatos nem reviravoltas narrativas; o centro de força do filme é o embate conjugal que se evidencia, cristalizado pelas conversas – e os grandes silêncios – entre as personagens. Apesar de Rossellini ser um dos grandes desbravadores da filmagem ficcional ao ar livre, o filme é dublado e possui uma certa mecanicidade dos diálogos, diferente dos filmes

---

[85] BAXANDALL, 2006, p. 102.
[86] *Ibidem*.
[87] VIAGEM À ITÁLIA (VIAGGIO IN ITALIA). Direção: Roberto Rossellini. Itália, França: Janus Films, 1954.

de conversação que surgem na década de 1960. O resultado de *Viagem à Itália* é diferente, mas o filme nos interessa também por seu peculiar modo de produção, decisivo para a ideia de cinema moderno e pela existência de um outro modo do fazer cinematográfico.

É o média-metragem ficcional *A punição*, gravado em 1960 e estreado em 1963, dirigido por Jean Rouch, que cristaliza o estilo filme de conversação, em termos narrativos, estéticos e de produção, e serve como referência direta ao trabalho que Rohmer começava a consolidar na mesma época. A história apresenta uma jovem que passa um dia a percorrer as ruas de Paris, em três longas conversas com diferentes personagens, que ela encontra por acaso. É um filme inteiro pautado na conversa fortuita captada em som direto ao ar livre: é o total investimento na *mise en scène* da conversa como experiência fenomenológica.

O ápice da popularidade desse tipo de filme é a trilogia *Before*, dirigida por Richard Linklater e protagonizada por Ethan Hawke e Julie Delpu: *Antes do amanhecer* (1995), *Antes do pôr do sol* (2004) e *Antes da meia-noite* (2013). As obras apresentam um casal se encontra por acaso e passa a discutir sobre sua relação quase em tempo real em três décadas diferentes, mais uma vez explorando a questão da arquitetura do tempo em uma maneira original. Durante os filmes, conhecemos e nos comovemos com as personagens pelas coisas que elas falam que vivem e que viveram, não necessariamente pelo que vemos elas viverem, enquanto caminham pelas ruas de Viena, Paris e de uma pequena cidade na Grécia.

Talvez o maior representante do estilo hoje seja Hong Sang-soo, diretor sul-coreano que, desde 1996, produz sistematicamente filmes muito próximos às características consolidadas por Rohmer, mas ao mesmo faz torções naquilo que se tornou uma tradição. Também poderíamos falar de cineastas que dialogam com o conceito, de diferentes maneiras, se aproximando ou se afastando: John Cassavetes, Rogério Sganzerla, Domingos Oliveira, Claudia Weill, Whit Stillman, Noah Baumbach, Kevin Smith, Nicole Holofcener, Abbas Kiarostami, Mikhaël Hers, Andrew Bujalski, Greta Gerwig, Joe Swanberg e todo movimento *mumblecore*, Emmanuel Mouret, Mia Hansen-Løve, Guillaume Brac, Ryûsuke Hamaguchi, Sam Levinson e assim por diante – a lista cresce com o passar dos anos. Em nossas análises vamos abordar alguns desses nomes e expor semelhanças e diferenças de maneira mais pormenorizada, mas sem ter a pretensão de traçar objetivamente a árvore genealógica com todas suas ramificações, galhos e frutos: a tarefa é interminável e apresentaremos apenas um recorte.

2.3 DIÁLOGO NÃO É CONVERSA

Filmes de conversação são filmes que propõem discussões e reflexões a partir de eventos cotidianos. É uma representação da filosofia verbal a partir de caminhadas, de jantares, de encontros fortuitos ou rotineiros.

Stanley Cavell, filósofo e professor na Universidade de Harvard, publicou em 1981 *Pursuits of Happiness*, um livro em que analisa criticamente algumas comédias norte-americanas de 1934 a 1949, nas quais as conversas entre personagens são intensas e eufóricas. Ele defende o exercício da crítica artística como elemento essencial da filosofia e valoriza esses filmes que colocam em evidência o gesto meditativo a partir de vigorosos embates conversacionais.

> Isso significa, para mim, defender o processo da crítica, na medida em que a crítica é compreendida, a meu ver, como uma extensão natural da conversa. (E eu penso na conversa como algo dentro do qual essa observação sobre a conversa está naturalmente presente. Isto também.) Eu farei parte dessa defesa assim que começar a emergir que esses filmes são investigações de (partes de uma conversa sobre) ideias de conversas e investigações sobre o que é ter interesse em sua própria experiência.[88]

É justificado que adotemos aqui uma postura crítica, levando em conta que as obras analisadas são por si só expressões artístico-filosóficas. De certa forma, podemos dizer que o nosso objetivo é traçar um jogo de conversação histórica entre diferentes filmes. Como dito por Cavell, "nós devemos deixar que os próprios filmes nos ensinem como encará-los e como pensar sobre eles".[89]

Em 1965, Rohmer afirmou: "O que eu gostaria de fazer é um cinema de câmera absolutamente invisível. Sempre é possível tornar a câmera menos visível. Há muito trabalho (ainda) a se fazer nesse domínio".[90] Naquele momento, de popularização do chamado cinema moderno, Rohmer fazia a defesa de um possível cinema que fosse ao mesmo tempo moderno e prosaico. "Para mim, existe uma forma de cinema de prosa e de cinema "romanesco", em que a poesia está presente, mas sem ser buscada de antemão: aparece por acréscimo, sem que se lhe solicite expressamente".[91] Essas ideias dialogam com a teoria do drama teatral defendida por autores como Peter Szondi: "O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras

---

[88] CAVELL, Stanley. **Pursuits of happiness**. Cambridge: Harvard University Press, 1981, p. 7.
[89] *Ibidem*, p. 25.
[90] ROHMER, Éric. O antigo e o novo. Entrevista por Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps e Jean-Louis Comolli. **Cahiers du cinéma**, Tradução Felipe Medeiros, n. 172, novembro, 1965. Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO3/rohmer.htm. Acesso em: 28 abr. 2022.
[91] *Ibidem*.

palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si".[92] Não que Rohmer tentasse fazer um cinema transparente, aderindo às convenções cinematográficas clássicas estabelecidas em Hollywood; sua proposta era a da combinação de um cinema narrativo, focado inteiramente em personagens e nas relações cotidianas, mas com uma roupagem moderna, diversa da já explorada por outros cineastas. Na eclosão do cinema moderno no começo dos anos 1960, Rohmer foi buscar referências estéticas anteriores ao contexto para combinar com suas possibilidades, para enfim produzir um tipo de cinema original. "Uma maneira de parecer novo é ser velho",[93] nos contextualiza Bordwell. Ao mesmo tempo Rohmer falava de um lugar à margem dos cânones cinematográficos – os filmes populares de Hollywood e os recentes sucessos dos *cinemas novos* (no caso da França, da *nouvelle vague*). Como afirma Jean-Louis Leutrat, "Precisamos distinguir entre a modernidade do cinema e o cinema moderno".[94] Rohmer estava às margens do cinema moderno, mas empreendeu um cinema essencialmente moderno. Como dito por Michel Mourlet no começo da década de 1970, "Éric Rohmer encontra-se numa situação bem precária no nosso presente. Mas, precursor de um novo classicismo, ele tem – sem dúvida – o futuro ao seu favor".[95] As décadas seguintes confirmaram a previsão.

Se Peter Szondi escreveu que o "diálogo é a forma de interlocução humana no drama"[96] falando sobre teatro, Rohmer parece expor essa mesma crença no cinema e fez dos diálogos e das conversas entre personagens a base de seus filmes, com todas as tramas girando em torno de embates verbais. O que diferencia os filmes de Rohmer das narrativas cinematográficas mais comuns é que nestas obras o diálogo possui função objetiva: de guiar e de enunciar as ações das personagens; de conotar questões que não estão presentes nas próprias palavras (seja pelo peso de um passado, seja pela impossibilidade de encenação de um fato); e de "avançar" a narrativa. As personagens falam sem tropeços, sem gaguejar e assertivamente; a comunicação é efetiva. Nesta objetividade repousa um valor "econômico", de funcionalidade, de utilitarismo e de eficiência. Nas palavras do professor dos professores de roteiro de cinema, Robert McKee, diz que

> Diálogo não é conversa. Escute uma conversa qualquer em um café e perceberá em um piscar de olhos que você nunca colocaria essas bobagens na tela. Conversas reais

[92] SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 25.
[93] BORDWELL, 2013, p. 337.
[94] LEUTRAT, 1995, p. 32.
[95] MOURLET, 1987.
[96] SZONDI, 2011, p. 77.

> são cheias de pausas esquisitas, escolhas de palavras e frases pobres, falhas de lógica, repetições desnecessárias; raramente tem um argumento ou atinge uma conclusão.[97]

McKee fala de um lugar do cinema dominante, por isso sua argumentação sempre tem como objetivo a eficiência (em termos econômicos, inclusive) e a normatividade. Ele declara sua preferência por um certo tipo de criação, afirmando que sua "estética pede narrativas vívidas", [98] ou seja, histórias cheias de acontecimentos, intrigas, pontos de virada, caracterizações extraordinárias e intensidade. Considerando a afirmação da pesquisadora Débora Opolski, que "um estilo de diálogo cinematográfico representa um ponto de vista do mundo",[99] é bom já termos entendido a posição de McKee, porque ele continua:

> O diálogo na tela, portanto, deve ter o balanço de uma conversa do dia a dia, mas um conteúdo bem acima do normal. [...] O diálogo do cinema requer compreensão e economia. Ele deve dizer o máximo que puder com o mínimo de palavras possível. [...] diálogo de cinema requer sentenças curtas, de construção simples.[100]

Na outra ponta, os filmes de Rohmer valorizam a imperfeição, a profusão e o excesso dos diálogos, revelando um prazer tanto para quem fala quanto para quem escuta (não é à toa que seus filmes repousem tanto tempo sobre os rostos das pessoas que ouvem, em vez de enquadrar quem fala). É esperado que aqui já tenhamos concordado que o cineasta consolidou uma estética construída justamente sobre longas discussões verbais, mas, se ainda há dúvidas, recorremos novamente à Mourlet para falar sobre a loquacidade de uma personagem rohmeriana de *Minha noite com ela*:[101] "sem se perder nas suas frases, como a aranha desenrola seu fio interminável, enreda-o, tece-o e, concluída a teia, se encontra instalada no centro. [...] Nós assistimos, não à *mise en scène* de uma ação comentada pela linguagem, mas a *mise en scène* da linguagem".[102] Quando Mourlet fala de "linguagem", ele fala da linguagem falada, sobre o diálogo, sobre as grandiosas conversações.

Sarah Kozloff, a mais importante pesquisadora norte-americana sobre diálogo cinematográfico, afirmou a respeito do mesmo filme de Rohmer que foi acabado de comentar:

---

[97] MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006, p. 362.
[98] *Ibidem*, p. 139.
[99] OPOLSKI, 2021, p. 60.
[100] MCKEE, 2006, p. 363.
[101] MCKEE, Robert. **Diálogo: a arte da ação verbal na página, no palco e na tela**. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2018.
[102] MOURLET, 1987.

> algumas práticas de diálogo escapam completamente ao meu esquema. A discussão filosófica por si só é atípica no cinema americano – embora possa ser a carne de um filme como *Minha noite com ela* (1970), de Éric Rohmer – os filmes americanos não gastam muito tempo em conversações discutindo coisas não relacionadas à trama.[103]

Kozloff escrevia objetivamente sobre o cinema de língua inglesa, por isso frisava a questão geográfica e cultural. Já McKee, de maneira assertiva e equivocada, afirma que "diálogos longos são antitéticos em relação à estética do cinema"[104] e justifica:

> a fala do dia a dia soa esquisita e amadora diante da câmera. A ficção eleva a fala a um nível muito superior – muito mais econômico, expressivo, multifacetado e específico para a personagem do que a conversa de comadre. [...] escritores ineptos vestem cenas monótonas com bijuteria verbal, achando que conversa de elevador dá um tom de realismo. Mas papo furado não deixa as personagens mais autênticas.[105]

Talvez McKee enquadrasse Rohmer na categoria de "escritor inepto", porque seus filmes são cheios de "papo furado" e "conversa de comadre", mas a estética rohmeriana é construída com extremo rigor narrativo, dramatúrgico e de encenação. Apesar do cineasta ser comumente associado ao acaso e à imprevisibilidade, seu método consiste justamente de preparação, planejamento e organização – incluindo as falas das personagens.

Kozloff comenta sobre as generalizações dos manuais de roteiro a respeito do diálogo cinematográfico e cita exemplos de lugares-comuns vazios e até prejudiciais à pesquisa artística e acadêmica:

> Ao longo de minha leitura de manuais de roteiro mais antigos e até contemporâneos, críticas de filmes e análises teóricas, deparo-me constantemente com ditados como o seguinte: O diálogo deve ser reduzido ao mínimo. O diálogo deve sempre corresponder ao contexto sociológico/de classe das personagens. O diálogo deve ser sutil. O diálogo nunca deve transmitir informações expositivas. O diálogo nunca deve ser repetitivo. O diálogo nunca deve ser floreado ou ostensivo. O diálogo nunca deve fornecer informações que possam ser transmitidas visualmente. O diálogo nunca deve ser obscuro. O diálogo nunca deve pregar. O diálogo nunca deve ser intelectual. A lista continua e continua.[106]

A citação é longa e tediosa, mas evidencia a quantidade de tolice que já foi escrita sobre o assunto. Enquanto este tipo de diálogo cinematográfico pressupõe apenas a fala a sua função narrativa, a conversação valoriza igualmente (ou até mais) a escuta dedicada (das personagens e de quem assiste), exprimindo um prazer estético nesse sentido. Saindo dos

---

[103] KOZLOFF, 2000, p. 62.
[104] MCKEE, 2006, p. 364.
[105] MCKEE, 2018, p. 122.
[106] KOZLOFF, 2000, p. 28.

manuais de roteiro norte-americanos e indo para o *Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*, de Newton Cannito e Leandro Saraiva, os autores deixam claro as diferenças entre um tipo de cinema, dominante, e outros estilos:

> O cinema clássico é dramático e funcional: o corte interrompe o plano no tempo exato para que ele seja compreendido, suscitando uma questão que será respondida pelo plano seguinte, e assim por diante. Já o cinema moderno tem a possibilidade da contemplação, que pode gerar momentos líricos ou épicos. Assim acontece no neorrealismo italiano e também, para citar exemplos contemporâneos, no cinema de Abbas Kiarostami e de Tsai Ming-Liang.[107]

Outro espécime de cinema moderno são os trabalhos de Éric Rohmer e os filmes de conversação, como apontado por Cannito e Saraiva, fazendo uma ponte oportuna para a nossa reflexão:

> Os filmes do francês Eric Rohmer são exemplos: o drama dos personagens parece sempre desinteressante, como se o foco de atenção do diretor fosse outro, para além desses problemas. As relações de causa e efeito tornam-se mais tênues e é quase como se estivéssemos vendo um "documentário posado", uma história em que pouca coisa acontece.[108]

Se olharmos para um passado um pouco mais distante, podemos tecer relações com o teatro e pensar em estratégias paralelas. As discussões sobre drama, diálogo e conversa estavam em pauta muito antes do surgimento do cinema. Peter Szondi explica que com a crise em que se via o drama no fim do século XIX enquanto forma poética[109] e com o advento do teatro moderno, do naturalismo ao épico, na primeira metade do século XX, os diálogos receberam outro tipo de atenção e utilização. Uma tentativa de salvação do teatro dessa crise foi o que Szondi chamou de "peça de conversação":

> Se no drama genuíno o diálogo é o espaço comum no qual se objetiva a interioridade das *dramatis personae*, aqui ele é estranhado dos sujeitos e aparece como algo independente. O diálogo vira conversa [...] O diálogo dramático é irrevogável e pleno de consequências em cada uma de suas réplicas. [...] Com a conversa, é diferente. Ela não tem uma origem subjetiva nem uma meta objetiva: não implica continuidade, não redunda em qualquer ação.[110]

---

[107] CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. **Manuel de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p. 78.
[108] CANNITO; SARAIVA, 2004, p. 77.
[109] SZONDI, 2011.
[110] *Ibidem*, p. 88-89.

É importante destacar que as peças de conversação (ou "peça bem-feita", como também eram chamadas) não são uma influência decisiva sobre Rohmer, mas é um importante indício da transformação operada nos conceitos de diálogo e de conversa no drama teatral. É esta diferenciação de conceitos que nos interessa agora, mas que futuramente iremos discutir com mais profundidade. Enquanto isso, para esclarecer, o próprio Szondi coloca vários aspectos problemáticos sobre as "peças bem-feitas":

> A peça de conversação domina a dramaturgia europeia, notadamente a francesa e inglesa, a partir da segunda metade do século XIX. Como *well-made-play* ou *pièce bien faite* ela atesta suas qualidades dramatúrgicas, assim ocultando o que no fundo é: a paródia involuntária do drama clássico. O que ela tem de negativo: o fato de que, sendo separada do sujeito, carece da possibilidade de enunciação subjetiva, se reverte em positivo na medida em que o espaço dialógico esvaziado é ocupado por temas da ordem do dia.[111]

Podemos dizer que as características negativas destas criações, como a pompa e o academicismo bobo sob um véu de complexidade textual, influenciam justamente os manuais de roteiros cinematográfico, como os de Robert McKee. Retomando a ideia de "tradição de qualidade", que François Truffaut atacou no início de 1954, constatamos: "Sob o véu da literatura – e, claro, da qualidade –, oferece-se ao público sua dose habitual de perfídia, de não-conformismo, de audácia fácil".[112]

É comum no teatro peças inteiras exclusivamente sobre personagens falando: monólogos, solilóquios e diálogos. Já no cinema é extraordinário, pois geralmente temos personagens interagindo entre si em espaços específicos e filmados sob determinados enquadramentos. O cinema tem mais recursos para dinamizar suas narrativas do que o teatro e faz uso desses artifícios. Anatol Rosenfeld afirma que não existe teatro sem personagem, pois o espaço teatral depende do ser humano para acontecer;[113] diferentemente do cinema, que sobrevive com longas-metragens inteiros sem personagens, porque possui uma outra relação com o espaço (arquitetônico, imagético e narrativo). Por esse motivo é fundamental diferenciar filmes que têm uma origem teatral (como textos escritos originalmente para essa mídia) de filmes que são pensadas desde o início como uma criação cinematográfica. É nesse sentido que balizamos o conceito de filme de conversação como uma obra pensada originalmente como cinema, não como teatro. Isto deve ser ressaltado, porque existem diversos casos de obras

---

[111] SZONDI, 2011, p. 88-89.
[112] TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. In: TRUFFAUT, François (Org.). **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 267.
[113] ROSENFELD, Anatol *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

cinematográficas nos quais as conversas são preponderantes, mas que têm origem como peças teatrais: *Quem tem medo de Virginia Woolf*,[114] *Deus da carnificina*,[115] *Um limite entre nós*[116] etc. O que gostaríamos de ressaltar é o gesto criativo de pensar e fazer um filme no qual a exploração estética de conversas seja realizada desde sua gênese: a *mise en scène* da conversa como finalidade em um roteiro escrito para a tela de cinema. Pois, como explica Kozloff, filmes no geral "se concentram no diálogo como um texto verbal, em oposição à performance do elenco e a integração com outros elementos cinematográficos"[117] – e filmes de conversação insurgem contra essa lógica, pautando majoritariamente a atenção cinematográfica na encenação das conversas.

O teatro enquanto arte se desenvolveu a tal ponto que tornou comum a criação de obras pautadas em conversas há alguns séculos. No cinema tal procedimento é mais extraordinário e, claro, muito mais recente. Foi no contexto de consciência e assunção da modernidade nas artes que Rohmer começou a produzir seus filmes, no fim da década de 1950. Neles, as conversas não têm função somente de apoiar uma narrativa maior: a narrativa é baseada nas próprias conversas entre personagens; a história dá suporte para que as conversas aconteçam. Essencialmente, os filmes de Rohmer são filmes sobre personagens lidando com questões específicas e que se relacionam por meio de conversas. A sua originalidade, entretanto, se dá em combinar esses acontecimentos com uma abordagem estética criativa.

Filme de conversação é um (entre tantos) rompimento com as grandes convenções cinematográficas – os grandes esquemas narrativos, estéticos e de significação. Portanto, filmes de conversação são uma contracultura; é uma (entre tantas) alternativa a modelos hegemônicos. Mas, como qualquer rompimento, gera consequências: uma solução pode trazer novos problemas, como afirma Bordwell a partir de Gombrich.[118] Filmes de conversação geralmente são marginais – porque não são um tipo de obra de apelo popular; por isso se mantêm uma *alternativa* aos cânones – em termos de estética e de produção.

***

Para encerrarmos o capítulo que fala de historiografia e metodologia, Didi-Huberman alerta para um perigo: "Não ignoramos, em todo caso, que é na duração própria da pesquisa

---

[114] QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF? (WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?). Direção: Mike Nichols. Estados Unidos: Warner Bros., 1966.
[115] DEUS DA CARNIFICINA (CARNAGE). Direção: Roman Polanski. França, Alemanha, Polônia, Espanha, Estados Unidos: SBS Productions, Constantin Film, SPI Film Studio, 2011.
[116] UM LIMITE ENTRE NÓS (FENCES). Direção: Denzel Washington. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2016.
[117] KOZLOFF, 2000, p. 64.
[118] BORDWELL, 2013, p. 243.

mesma que a hipótese em questão demonstrará seu valor de pertinência ou, ao contrário, seu caráter de engano".[119] Mantemos a certeza, ao menos, que nesse percurso de pesquisa e de análise consolidaremos experiências e conhecimentos sobre filmes, de épocas e lugares diferentes, que se percebem interligados estilisticamente. A arte não se faz, afinal, de maneira espontânea. Assim sendo, mesmo que o conceito de filme de conversação se mostre fugidio, é na análise das obras selecionadas que se faz o valor da pesquisa.

Alterando um pouco as palavras de Wölfflin em *Conceitos fundamentais da história da arte*,[120] o presente estudo ocupa-se do exame das formas de representar nos filmes de conversação. O objetivo não é analisar a beleza de uma obra de Éric Rohmer ou de Hong Sang-soo, e sim o elemento através do qual essa beleza ganhou forma[*].

2.4 CONVERSATION

É consenso que a conversa é a prática social mais comum do ser humano; a maneira mais fundamental de se relacionar; a forma de comunicação mais cotidiana. A unanimidade vem de diferentes áreas: das artes, da comunicação, da linguística. A conversa é a ação coletiva de uma linguagem: a língua falada. Ou seja, para conversarmos precisamos (1) dominar uma língua falada e (2) ter com quem conversar. É um ato social, portanto. Até se pode conversar consigo mesmo, mas nesse caso é necessário interpretar – *ficcionalizar* – papeis/personagens.

Mas, afinal, por que estamos usando a palavra *conversação* e não *conversa*? No Brasil a palavra "conversação" tem sido popularmente usada para se referir à prática de línguas estrangeiras: "Curso de conversação em inglês", "Melhore sua conversação em japonês!", "Curso avançado de conversação em chinês", "Pratique sua conversação em italiano!". A palavra implica uma consciência e uma intenção na próprio gesto de conversar, ao mesmo tempo que denota um "empreendimento" da linguagem falada, um utilitarismo da prática para se atingir outros objetivos.

Não falamos "conversação" no dia a dia brasileiro; não falamos "tive uma conversação com a minha esposa ontem" ou "terei uma conversação com meus colegas amanhã". Nesses casos, usamos "conversa". Já nas línguas inglesa e francesa, a palavra *conversation* é de uso

---

[119] DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 36.
[120] WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Tradução: João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 17.
[*] No original: "o presente estudo ocupa-se da discussão das formas universais de representação. Seu objetivo não é analisar a beleza da obra de um Leonardo ou de um Dürer, e sim o elemento através do qual esta beleza ganhou forma.

corrente. Encontrar a resposta para essas diferenças demandaria outra pesquisa etimológica, mas podemos afirmar que em português o sufixo "ão" implica uma ação – um gesto, um esforço, uma gravidade – significativa. Ou seja, a conversação parece algo mais sério e profundo do que a conversa. Assim vamos dizer que uma conversação é uma "conversa dedicada", na qual duas ou mais pessoas participam com empenho. Não é uma conversa de elevador ou de corredor; é um *evento* social. É nesse sentido que o uso do substantivo é feito aqui: não são sobre *filmes de conversa* que tratamos, mas sim sobre *filmes de conversação*. O tom grave é sentido nas palavras, assim como é sentido nos filmes: os embates verbais são poderosos. A conversa sugere uma casualidade; a conversação um programa definido, uma formalidade amistosa.

Na bibliografia anglo-saxã especializada em diálogo cinematográfico (Berliner, Davis, Jaeckle, Kozloff), *conversation* se refere a conversas reais e cotidianas e também a longas trocas de palavras entre personagens num filme tradicional. A maioria das trocas de palavras entre personagens é *dialogue* – e é o diálogo que impera no cinema dominante. Esses mesmos autores assumem as diferenças entre a conversa real e cotidiana da conversa cinematográfica, que é um constructo de outra ordem, como expõe Rib Davis: "precisamos reconhecer que o material bruto – a conversa cotidiana – é mais confusa do que provavelmente gostaríamos. É certamente muito mais confuso do que o diálogo escrito". [121] Todd Berliner argumenta em sentido próximo, reiterando a diferença ontológica entre cinema e realidade: "O diálogo cinematográfico obedece às suas próprias regras. Nós o aceitamos de acordo com os termos do cinema, não da realidade".[122]

Não podemos negar que partimos de bibliografias e filmografias francesas e anglo-saxãs, que reiteram o uso de *conversation* – e não do *talk*, do *chat*, do *dialogue*, do *parler* ou do *entretien*. Afinal, a ideia de conceitualizar o filme de conversação surgiu da afirmativa de Éric Rohmer em 1977: "mes films sont des films de conversation" ("meus filmes são filmes de conversação").[123] Tanto na língua inglesa quanto na francesa encontraremos ensaios sobre a *conversation.* Mas a "arte da conversação" é destacada principalmente na história francesa entre os séculos XVII e XIX, porque foi a partir do Antigo Regime que se estabeleceu a prática dos "salões", onde pessoas (geralmente nobres, eruditas e/ou burguesas) se reuniam para conversar amistosa e profundamente sobre assuntos diversos, cultivando as "boas maneiras" e a elevação do espírito moral e intelectual.

---

[121] DAVIS, Rib. **Writing Dialogue for Scripts**. London: Bloomsbury, 2016, p. 4.
[122] BERLINER, Todd. Hollywood Movie Dialogue and the "Real Realism" of John Cassavetes. **Film Quarterly**, University of California Press, v. 52, n. 3, p. 2-16, 1999, p. 3
[123] ROHMER, Éric. **Parlons Cinéma.** TVOntario: entrevista à televisão, 1977. DVD "La Collectionneuse" Criterion Collection, 2006.

Germaine Necker, intitulada Baronesa de Staël-Hosltein e mais conhecida como Germaine de Staël, publicou em 1814: "Paris é a cidade do mundo onde o espírito e o gosto da conversação encontram-se mais amplamente disseminados".[124] Se tornou lugar comum entre autores destes séculos encarar a conversação como um gesto racional, nobre e virtuoso: belo, em suma. Antoine Gombaud, em 1677, chamava de conversação "todos os diálogos entabulados por todo tipo de pessoas que se comunicam umas com as outras".[125] Madeleine de Scuéry, entre 1680 e 1688, concordava: "Uma vez que a conversação é o laço da relação de todos os homens, o maior prazer da gente de bem, e o meio mais comum de introduzir, não somente a polidez na sociedade, mas ainda a moral mais pura e o amor à glória e à virtude".[126] Os três admitem do mesmo modo que a essência da conversação é a diversão, a estima desinteressada, o prazer por si. Para Gombaud, conversação é o momento em que "se pensa apenas em diversão, que, com efeito, é o principal objetivo das conversas. Pois quando há reuniões para deliberar, ou para tratar de negócios, isto se chama Conselho e Conferência".[127] Nas palavras de Necker, "O necessário em matéria de conversação é a diversão; ultrapassada esta medida cai-se na discussão, no colóquio sério, que é mais uma ocupação útil do que uma arte agradável".[128] A escritora vai ainda mais longe e aponta um caminho de experiência estética a partir das conversações, falando da prática francesa, que se torna um verdadeiro traço cultural: "Diferente de outros lugares, a palavra ali não é somente um meio para comunicar ideias, sentimentos e ocorrências, trata-se de um instrumento cujo uso é apreciado e que reanima os espíritos, tal como a música entre alguns povos, e os licores fortes entre outros".[129]

Tomamos essas asserções como ponto de partida, mas não é exatamente sobre essa prática que discutiremos aqui. Nosso diálogo com a *conversação* se dará essencialmente pelas artes e por artistas. O cinema surge em 1895, mas encontramos abordagens artísticas da conversação nos séculos anteriores. Denis Diderot, um dos grandes gênios da história da arte (ao mesmo tempo dramaturgo, teórico e crítico), publicou junto com Jean le Rond d'Alembert, entre 1751 e 1772, a *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*, e nela incluíram o verbete "conversação", reiterando crenças que destacamos há pouco:

---

[124] NECKER, Germaine. Da Alemanha. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **A Arte de conversar**. Tradução: Edmir Missio; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 109-122, p. 109.
[125] GOMBAUD, Antoine. Do espírito da conversação. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **A Arte de conversar**. Tradução: Edmir Missio; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 3-36, p. 4.
[126] SCUÉRY, Madeleine de. Conversações sobre diversos assuntos. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **A Arte de conversar**. Tradução: Edmir Missio; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 39-53, p. 39.
[127] GOMBAUD, 2001, p. 5.
[128] NECKER, 2001, p. 110.
[129] *Ibidem*.

> As leis gerais da conversação são as seguintes. Não se deter em nenhum objeto, passar ligeiramente, sem esforço e sem afetação, de um assunto a outro; saber falar sobre coisas frívolas bem como sobre coisas sérias; lembrar que a conversação é uma distração, não um luta de esgrima ou um jogo de xadrez; saber ser descurado ou mais do que descurado, se necessário for: numa palavra, deixar que o espírito, por assim dizer, corra livremente, como quiser e como puder; não se apoderar da palavra de maneira prepotente e tirânica; evitar a todo custo o tom dogmático e professoral, pois nada choca tanto os que nos escutam, predispondo-os contra nós. [...] Outra falta a ser evitada é falar na conversação como quem se dirige aos seus leitores, ter o que se costuma chamar de conversa bem escrita. Uma conversação não deve ser um livro, assim como um livro não deve ser uma conversação.[130]

Ficamos assim, com a crença difundida entre escritores e artistas franceses dos séculos XVII e XIX de que a conversação é uma prática cotidiana, essencialmente lúdica, cujo exercício dedicado nos eleva o espírito e a moral.

Na língua inglesa, o escritor Jonathan Swift publicou em 1710 o pequeno texto "Sugestões para um ensaio sobre a conversação" e questionou como "um prazer tão útil e tão inocente, tão apropriado a qualquer período e a qualquer condição de vida, e de tal modo ao alcance de todos, seja tão negligenciado e mal-empregado".[131] Nicolas-Charles-Joseph Trublet nos contextualizou na mesma época, em 1735, explicando que "Dizem que os ingleses conhecem pouco este tipo de conversação, que se faz apenas pelo prazer".[132] Swift discorreu sobre a prática cotidiana, acessível a todas as pessoas, mas delineou ali um questionamento: onde estão as grandes obras artísticas pautadas na conversação? De certa forma, ele especulava sobre um estilo teatral que estava por vir nos próximos anos.

No *Léxico do drama moderno e contemporâneo*,[133] publicado originalmente em 2005, Jean-Pierre Sarrazac e sua equipe de colaboradores compilaram 57 palavras-chaves para a compreensão da teoria dramática, sendo que um destes verbetes é "Conversação", escrito por Arnaud Rykner e Jean-Pierre Ryngaert. A definição toda é muita elucidativa, mas por ora citamos apenas um trecho: "A noção de conversação parece ter sido forjada para contradizer a de diálogo dramático. Se este parece construído, sistemático, submisso ao projeto do dramaturgo e de seus personagens, aquela passa por desorganizada, receptiva às falas anódinas

---

[130] DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios. Volume 5: Sociedade e artes**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 47-48.
[131] SWIFT, Jonathan. Sugestões para um ensaio sobrea conversação. In: MORELLET, André. **Sobre a conversação**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 77-96, p. 79.
[132] TRUBLET, Nicolas-Charles-Joseph. Ensaios sobre diferentes assuntos da literatura e de moral. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **A Arte de conversar**. Tradução: Edmir Missio; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 67-87, p. 69.
[133] SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ou destituídas de intenções precisas".[134] Assim começamos a perceber uma ideia de *forjamento* do conceito de conversação na arte dramática em oposição ao conceito de diálogo dramático.

A noção de diálogo é reiterada por Robert McKee, como vimos antes, e como vamos aprofundar, em um embate entre autores: "Sob cada fala da personagem, o escritor deve criar um desejo, uma intenção e uma ação. É assim que a fala se torna a tática verbal que chamamos de diálogo"[135]. Nesse entendimento, a fala das personagens se torna um acessório para outras finalidades; o diálogo é subjugado a uma trama de acontecimentos maiores e se torna um meio de informar acontecimentos e sentimentos, sempre denso de informação. McKee continua: "O diálogo é mais do que conversa. [...] O diálogo bem escrito [...] indica mais do que diz; ele coloca um subtexto abaixo de cada palavra".[136] Novamente, e por fim, as falas e os diálogos são entendidos como meios funcionais, não como finalidades em si. Como contraponto, o time de Sarrazac expande o potencial da conversa e apresenta novos caminhos:

> A ruptura introduzida pelo surgimento de um teatro de conversação, em que o personagem é por assim dizer emancipado do pesado aparelho discursivo que lhe impunha um diálogo em regra, pode ser comparada a uma verdadeira revolução. [...] Conversar é de certa forma escapar ao *fatum* constituído pelo verbo dramático, é também conceder visto de entrada ao silêncio, ao suspiro, à hesitação, ao tremor, à reticência, ao grão mesmo da voz teatral.[137]

Deste modo, vamos concordar que diálogo é uma coisa e conversa é outra. Os autores francófonos se referem principalmente a um estilo teatral pós-dramático, que não é o nosso foco de estudo, mas a reflexão nos interessa por valorizar a singularidade da encenação de conversas e exaltar o potencial estético da verbalização, o "grão mesmo da voz".

> Conversar também significa às vezes escapar da influência da situação dramática, eximir a fala de boa parte de suas obrigações de informação na direção do leitor ou do espectador, bem como tornar o intercâmbio ao mesmo tempo mais flexível e enigmático. Nesse sentido, a conversação advém para descontruir radicalmente o modelo retórico do diálogo, abalando o absoluto do drama.[138]

Indo para a especificidade dos estudos de cinema, Jeff Jaeckle explica, a partir de Sarah Kozloff e Michel Chion, a diferença entre os componentes verbal e aural da voz – e as suas relações com o diálogo cinematográfico:

---

[134] SARRAZAC, 2012, p. 58.
[135] MCKEE, 2018, p. 21.
[136] *Ibidem*, p. 123.
[137] SARRAZAC, 2012, p. 59.
[138] *Ibidem*.

> Enquanto o diálogo cinematográfico pode ser dividido em componentes aurais e verbais, este último pode ser subdividido em componentes literais e figurativos. O diálogo literal – o que os personagens dizem – avança a trama, auxilia na caracterização, ou transmite mensagens ou temas, enquanto o diálogo figurativo – como os personagens entregam essas falas, especialmente as palavras que eles usam – dá origem ao jogo de palavras, ou o que Kozloff chama de "bordado verbal", como aliteração, rima, metáfora, trocadilho e alusão.[139]

Partindo das mesmas referências, Débora Opolski comenta a questão e adiciona novas complexidades:

> Kozloff (2000) e Jaeckle (2013) teorizam sobre o diálogo cinematográfico a partir de dois aspectos, o aural e o verbal: o primeiro é a sonoridade, o que possibilidade que a palavra falada seja compreendida como elemento sonoro – constitui a forma empregada pelos personagens para dizer algo –; já o segundo diz respeito ao significado semântico das palavras, contém a informação verbal e expõe o que os personagens dizem.[140]

Portanto, ao falarmos de conversações cinematográficas, é fundamental ressaltarmos tanto os aspectos verbais quanto os aurais – a estética! A genealogia poderia continuar para Roman Jakobson e a sua teoria das funções da linguagem,[141] mas, para resumir, podemos fazer a aproximação do aspecto aural como função poética da linguagem. Voltaremos a estes pontos mais tarde.

2.5 O DRAMA BURGUÊS E DIDEROT

Apesar de termos uma tradição de obras compostas por diálogos desde a antiguidade, como os *Diálogos* de Platão, elas não foram escritas para serem faladas nem interpretadas em voz alta: são textos escritos para ser lidos. Enquanto teoria artística, é a partir dos escritos de Diderot no século XVIII que encontraremos nosso ponto de partida para estudo: com o autor francês, temos reflexões importantes sobre o uso das conversas no drama teatral como representação estética. As hipóteses se dão mais pelos escritos teóricos e críticos de Diderot do que por sua escrita dramática; ou seja, nos valemos aqui mais por sua retórica do que por sua poesia, tomando como obra de referência o *Discurso sobre a poesia dramática*,[142] escrito em

---

[139] JAECKLE, Jeff. **Film dialogue**. New York: Wallflower Press, 2013, p. irreg., prefácio.
[140] OPOLSKI, 2021, p. 119.
[141] JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.
[142] DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução: Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

1758. Falando sobre o pensamento do autor, abordaremos uma ruptura na representação do drama.

O teatro clássico francês, do Antigo Regime, com suas origens dramáticas no Renascimento, é inteiramente falado e centrado nos dramas internos, de pouca ação e variedade espacial, de modo que as relações cênicas se dão a partir de personagens falando. Entre seus autores mais conhecidos estão Corneille, Racine, Molière e Marivaux. É a partir do melhor desse teatro que Diderot defenderá suas teses na crença de que o espetáculo teatral é voz e gesto corporal. No teatro anterior ao século XVIII e ao teatro burguês, a fala e os gestos estavam totalmente ligados: enunciava-se ações, comentava-se em voz alta acontecimentos passados e sentimentos íntimos. Raymond Williams comenta sobre estas características:

> Os críticos modernos costumam dizer que a diferença entre o drama moderno e as formas mais antigas é que, no primeiro, as instruções de movimento cênico são impressas em separado, nas rubricas ou nos cadernos de direção, ao passo que, no segundo, elas são geralmente ditas em voz alta. [...] Nas peças mais antigas, a ação não é dita em voz alta como um tipo de recurso atabalhoado, mas sim porque a fala é a ação, e a ação é a fala. Somente quando a ação torna-se separada, uma coisa em si mesma, é que se pode falar em "direções cênicas faladas", as quais são definidas de maneira mais apropriada como comentário.[143]

Shakespeare é um exemplo popular desse teatro antigo, com a totalidade da ação comentada nos diálogos, não abordando só o momento em cena, mas ao mesmo tempo lançando luzes e interpretações sobre o que aconteceu e o que pode acontecer. Toda a construção oral é feita em versos, criando ritmos e harmonias complexas e agradáveis de se ouvir. A partir de 1650, o público teatral começou a se transformar na Europa, criando um novo nicho: a burguesia. Desabrochava o drama como conhecemos hoje, "forma histórica criada por e para a burguesia",[144] como aponta a pesquisadora Iná Camargo da Costa.

George Lillo escreveu a peça *O mercador de Londres* em 1730 e Peter Szondi aponta duas características extraordinárias nessa obra: A primeira é a "ausência de artifícios na linguagem e a renúncia ao verso – o que em pouco tempo se torna uma característica do gênero do drama burguês".[145] O outro ponto se dá a respeito dos temas e dos tipos de personagens representadas: sai de cena a aristocracia e o foco se dá num indivíduo específico.

> Mais importante que a diferença de que são agora os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, são a diferença no sentido que tem a representação

---

[143] WILLIAMS, 2010, p. 147.
[144] CAMARGO DA COSTA, Iná. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 59.
[145] SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 38.

> desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo.[146]

Ambas as características se repetirão ao longo das décadas seguintes, com a consolidação do capitalismo e a ascensão burguesa. Szondi, em *Teoria do drama burguês*, e Williams, em *Tragédia moderna*, discorrem longamente sobre aspectos sociológicos das peças do período, dialogando de maneira intensa com os escritos de Max Weber, principalmente em *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*, publicado em 1904. Williams apresenta a hipótese de que o drama burguês tem relações com a filosofia alemã do século XIX, como de Schopenhauer e Nietzsche, no sentido de que a tragédia não é mais um evento social e coletivo, mas sim individual, familiar, moral. Essa seria a ampliação da ideia de tragédia humana que teve início como poética no Renascimento, quando o "Homem" se tornou o centro do drama, e se fortaleceu com o Romantismo. O drama burguês consolida assim uma ideia estrutural e moral de narrativa que desembocará na modernidade, como explicado pelas palavras de Camargo da Costa:

> O drama é a forma teatral que tem por objeto a configuração de relações intersubjetivas através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado ação dramática e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre iniciativa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. Através do diálogo, as relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim, com direito a nó dramático, nó cego, desenlace etc.[147]

Diderot afunila o nosso enfoque, pois, nas palavras de Szondi: "A travessia do canal, a passagem de Lillo a Diderot, cuja importância para a história do drama burguês como autor de duas peças, *O filho natural* [1757] e *O pai de família* [1758], e de vários escritos teóricos sobre o novo gênero não é superada pela de nenhum outro".[148] O dramaturgo é apontado como o fundador de gêneros vitais na contemporaneidade, como a comédia séria e a tragédia doméstica, tendo ambas histórias focadas no protagonismo e no drama individual. Para justificar, recorremos novamente à síntese de Camargo da Costa:

> Diderot propunha que, entre a tragédia clássica na qual só havia lugar para a aristocracia, e a comédia à Molière, na qual a burguesia no máximo aparecia como objeto de riso, fossem criadas a comédia séria e a tragédia doméstica. Em resumo, o filósofo queria que se criasse o drama moderno em suas divisões bem conhecidas

---

[146] SZONDI, 2004, p. 53.
[147] CAMARGO DA COSTA, 1998, p. 56.
[148] SZONDI, 2004, p. 91.

> nossas: comédia (final feliz) e tragédia (final triste) ou, nas suas palavras, comédia séria para tratar da virtude e dos deveres e tragédia doméstica para tratar das desgraças comuns.[149]

Para além desses aspectos temáticos, a originalidade de Diderot se dá por propor uma expressão artística que ressaltasse as palavras e os gestos simultaneamente. Se Trublet disse em 1735 que "a palavra, modificada de uma infinidade de maneiras, pela expressão do rosto, pelo gesto, pelos diferentes tons da voz, é o meio dessa comunicação"[150] que une as pessoas em sociedade, Diderot propõe a total "atenção à linguagem do gesto, à forma da pantomima".[151]

Partiremos dos escritos de Diderot e destacaremos três pontos de sua teoria, que podemos aplicar ao conceito de filmes de conversação. Chamaremos de "lições": #1 Palavras e gestos; #2 Composição visual; #3 Drama cotidiano. Também retomaremos reflexões de Éric Rohmer, que de certa forma é a nossa base teórica para os filmes de conversação, e assim promoveremos um diálogo entre os dois autores separados por dois séculos.

Mas, atenção: é necessária uma certa acrobacia teórica para fazermos a aproximações, já que ambos os autores falam de contextos totalmente diferentes (séculos XVIII *versus* XX). O movimento consiste em entendermos as afirmações de Diderot mais em um sentido de poética, do que de formulações teóricas literalmente aplicadas ao cinema. Isso porque, óbvio, Diderot não falava exatamente de cinema nem conheceu as correntes artísticas pós 1784 em diante, quando morreu. Quando ele falava de poesia dramática, estava falando de poética do drama. E disso, sim, ele e Rohmer entendiam muito bem. (Reparem que já fizemos um jogo de palavras em derivações de sentido: "drama" significa tanto o texto teatral quanto uma ação narrativa cinematográfica.)

2.5.1 Lição Diderot #1 Palavras e gestos

Diderot defende que todo o drama seja exposto por diálogos e ações simples, mas ressalta que há uma arte nesse ofício: "A arte do diálogo dramático, que é tão difícil, talvez ninguém a tenha possuído ao mesmo grau que Corneille. Seus personagens perseguem-se sem contemplação; defendem-se e atacam-se ao mesmo tempo; é uma luta".[152] Retomando o que pensadores diziam sobre a conversação: a luta não deve ser um embate com vencedor e

---

[149] CAMARGO DA COSTA, 1998, p. 61.
[150] TRUBLET, 2001, p. 67.
[151] SZONDI, 2004, p. 107.
[152] DIDEROT, 2005, p. 99.

perdedor, mas sim um jogo, um encontro lúdico, no qual pode haver ferimentos, mas o objetivo principal é o prazer em sentido mais amplo e menos imediato. Para Diderot, o diálogo não será mais discurso e retórica, mas sim estética e poesia. Na definição do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*,

> A conversação, transformada em "arte", apresenta-se então, muito particularmente em Marivaux, como uma forma de desnudar a trama mesma do diálogo para melhor destacar-lhe o impulso primitivo, a parte viva e natural. Em Diderot, o caráter flutuante da fala conversacional não é outro senão a marca da verdade libertando-se do jugo da retórica.[153]

No fim do século XIX, com o advento dos teatros realista e, com mais força ainda, do naturalista, a valorização dramática foi direcionada para os silêncios e os gestos das personagens, que passaram a materializar a vida interna e psicológica: a ação saiu da fala e foi para o corpo. No século XVIII, Diderot propunha a conjugação em medida mais igualitária entre corpo e voz.

Não podemos esquecer que foi também dos hábitos de atuação dos teatros realista e naturalista que o cinema foi buscar uma força para a consolidação do Modo Institucional de Representação. Isso é, foi na valorização total dos gestos e dos silêncios, da presença física e do carisma pessoal, que o cinema se consolidou como narrativa popular e indústria potente. Não à toa, o fortalecimento do cinema no início do século XX coincidiu com a crise do drama que se estabeleceu no teatro nos anos anteriores. O teatro se afastou do naturalismo (assumindo outros estilos, como tentativas de salvação), enquanto o cinema clássico o adotou como método de atuação, estabelecendo uma forma popular de representação.

Raymond Williams escreveu sobre a montagem de *A gaivota* de Anton Tchekhov por Constantin Stanislavski e Nemirovich-Danchenko em dezembro de 1898, referindo-se a ela como um novo método de encenação. Esse método se tornou paradigma nos anos seguintes, transformando Stanislavski no grande mestre da atuação cinematográfica décadas mais tarde. Nas palavras de Williams, toda relação direta entre a fala e o corpo em cena foi abandonada. Em vez disso, as ações se relacionam com "'o que está por trás de toda a peça', uma leitura do personagem e do tema que deve ser construída, por assim dizer, separada da fala dramática".[154] Ou seja, mais importante do que aquilo que está fisicamente presente da cena (corpos, vozes, duração, objetos, tempo narrativo), são as possibilidades e as implicações psicológicas que são

---

[153] SARRAZAC, 2012, p. 59.
[154] WILLIAMS, 2010, p. 163.

sugeridas: todas as personagens possuem mundos interiores, passados vividos e histórias paralelas que são apenas sugeridas para o espectador.

A gaivota é uma narrativa de grandes emoções e sensações. De coisas grandiosas, mas não extraordinárias como as tragédias da antiguidade, que mostrava deuses, seres fantásticos e milagres. Aqui temos a herança do drama burguês (humanos enfrentando dramas mundanos), mas com um enorme peso psicológico corporificado. Entretanto, "a emoção mais fervorosa não pode ser dita, e o fato de não poder ser dita é sugerido por um momento de silêncio – o próprio silêncio, em cena, comunica algo daquilo que não pode estar na fala",[155] por isso são usadas determinadas estratégias performáticas, tornando a atuação corporal mais importante do que o conteúdo verbal. Para atingir os objetivos dramáticos foram criadas técnicas dramáticas além do texto falado, que são interpretadas corporalmente, fazendo com que a atuação deixe de ser somente declamar o texto e mover o corpo, mas também mover objetos, interagir com o cenário, emitir sons que a princípio parecem desconexos... "Considerando apenas o texto, na verdade, só nos é possível saber o que [determinada personagem] faz; o porquê, nunca",[156] como elucida Williams. Esse tipo de drama e de atuação, nascido do teatro naturalista, é muito influente na história do cinema até os dias de hoje (pensemos como paradigma o Método, desenvolvido a partir da década de 1930 pelo Group Theatre e depois no Actors Studio, com base nos conceitos de Stanislavski). Williams continua a análise sobre *A gaivota*:

> Em cada cena, um personagem dá o tom do diálogo, ao passo que o outro é relativamente passivo. [...] Neste tipo de encenação, o trabalho do companheiro de cena que ocupa o papel que chamamos de passivo ajuda a determinar o efeito da fala *do outro*; a ação de um é, de certa forma, parte da ação *do outro*.[157]

Esta é basicamente a mesma estratégia de encenação de grande parte cinema dominante, onde temos uma personagem protagonista dialogando com outras personagens apenas para atingir seus objetivos pessoais – de acordo com a ideia governante do filme. Nos filmes de conversação, a estrutura conversacional é outra e são necessárias diferentes estratégias narrativas e de encenação, como veremos nos próximos capítulos.

Peter Szondi, aprofundando nossa crítica, escreveu que quanto ao diálogo, o "naturalismo significa a reconstituição exata de uma conversa tal como ela poderia ocorrer na realidade". [158] Entretanto, essa obsessão de fidelidade, essa busca incansável pela

---

[155] WILLIAMS, 2010, p. 165.
[156] *Ibidem*, p. 166.
[157] WILLIAMS, 2010, p. 167.
[158] SZONDI, 2011, p. 49.

verossimilhança, levou os autores naturalistas justamente ao afastamento do mundo real, pois o naturalismo é uma construção formal assim como o surrealismo. Nessa vaidade estética autoral, a verdade se perdeu. Nas palavras de Szondi,

> É precisamente onde a linguagem dramática renuncia ao poético para se aproximar da "realidade" que ela indica sua origem subjetiva: o autor. Nos diálogos naturalistas, que se antecipam os registros dos futuros arquivos fonográficos, podem-se ainda ouvir as palavras do dramaturgo enamorado pela ciência: "Eu estudei essa gente: é assim que eles falam". O que se chama, em geral, de objetivo se reverte, no domínio estético, em subjetivo. Um diálogo dramático é "objetivo' quando se mantém dentro dos limites que determinam a forma absoluta do drama, quando não remete àquilo que a ultrapassa, seja a empiria seja o autor empírico.[159]

De certa forma, o autor naturalista acaba por evidenciar um "ultra-realismo", pois ultrapassa a realidade em seu jogo estético, apesar de ter a pretensão de retratar a verdade dos acontecimentos.

Por fim, retornamos a Diderot, pois ele nos ensinou que "Escutar os homens e conversar amiúde consigo mesmo: eis aqui os meios de se formar na arte do diálogo".[160] Ele nos deixou de lição que "uma das principais diferenças entre o romance doméstico e o drama é que o romance segue o gesto e a pantomima em todos os detalhes, e o autor se dedica principalmente a pintar movimentos e impressões; enquanto o poeta dramático lança apenas uma palavra, de passagem."[161] Ou seja, mais importante que todo virtuosismo e obsessão naturalística em representar o diálogo como ele seria "de verdade", é a expressão poética que importa: a comoção. Afinal, falamos de arte, não de reprodução mecânica.

Robert McKee, nosso porta-voz do cinema dominante, explica que "a duração média de uma cena, dois ou três minutos, é uma reação à natureza do cinema e a sede do público por um fluxo de momentos expressivos".[162] Essa sede que ele menciona é muito mais ideológica do que fisiológica, sendo que a frase tem mais validade como uma explicação de regra dramática para autores do que uma análise sobre espectadores. Momentos expressivos, segundo ele, são acontecimentos diferentes do que duas pessoas conversando num mesmo lugar por mais que três minutos. Em termos de cinema, os filmes de conversação são vistos como aqueles em que "se fala demais", muito mais do que na média de outros filmes, porque as personagens realmente conversam o tempo todo e é uma recorrência termos cenas com mais de cinco de personagens proseando em um mesmo ambiente. Segundo a definição do *Léxico*, "a

---

[159] SZONDI, 2011, p. 72.
[160] DIDEROT, 2005, p. 54.
[161] DIDEROT, 2005, p. 122.
[162] MCKEE, 2006, p. 278.

conversação tende a esvaziar a fala de seu conteúdo, a torná-la alheia ao status e ao devir dos personagens; em última instância, ela ameaça as próprias estruturas do drama". [163] O esvaziamento de grandes acontecimentos combinado com maneiras criativas de representação, por meio da *mise en scène*, é a segunda lição que aprenderemos com Diderot.

2.5.2 Lição Diderot #2 Composição visual

Diderot insiste na questão de que teatro não se resume em palavras pronunciadas por atrizes e atores; é também composição visual. Podemos afirmar que Diderot foi um dos primeiros, e um dos mais importantes, teóricos da *mise en scène*. Ele falava sobre teatro, mas podemos estender o elogio ao cinema, tendo em vista a complexidade de suas asserções. Segundo Szondi, "a minuciosidade das indicações e das descrições de cena é uma novidade em relação à tragédia tradicional e à comédia do século XVII e do começo do XVIII; ela rendeu a Diderot a reputação de pioneiro do realismo teatral".[164] O autor exigia o diálogo bem escrito, assim como a encenação criativa. Para explicar sua crença, utilizava a expressão *pantomima* para se referir à encenação das atrizes e dos atores: "Aplica à pantomima as leis da composição pictórica, e verás que são as mesmas".[165] Diderot, também muito ligado à pintura, e um dos precursores da crítica de arte na França, afirma que:

> Em uma ação real, para a qual concorrem várias pessoas, todas dispõem de si mesmas da maneira mais verdadeira; mas essa maneira nem sempre é a mais vantajosa para aquele que pinta, nem a mais comovente para aquele que olha. Daí que o pintor precise alterar o estado natural, reconduzindo-o a um estado artificial: e com a cena não se dá o mesmo?[166]

De novo a questão que a poesia não é consequência natural da imitação nem da escrita em versos. A poesia pode nascer da prosa, desde que haja imaginação – do artista e do espectador. Essa imaginação, essa criatividade, deve ser investida também nas imagens que se criam no drama. Ou seja, não basta a fala espirituosa e o diálogo harmonioso, é necessário que se ofereça aos olhos da plateia também um espetáculo visual. "É a pintura dos movimentos que encanta, principalmente nos romances domésticos. [...] Eu vejo o personagem; quer fale, quer se cale, vejo-o, e sua ação me afeta mais que suas palavras".[167] A mesma ideia reverbera no

---

[163] SARRAZAC, 2012, p. 58.
[164] SZONDI, 2004, p. 114.
[165] DIDEROT, 2005, p. 122.
[166] DIDEROT, 2005, p. 122.
[167] *Ibidem*, p. 117.

crítico Éric Rohmer, quando escreveu na revista *Cahiers du Cinéma* em 1961 sobre outros cineastas:

> Em uma análise mais detalhada, você vai descobrir milhares de inovações sob essa aparente secura, especialmente se levar em conta os movimentos das *mãos*, que sempre são distintos, sempre eloquentes, sempre sensíveis, sempre inteligentes, sempre bonitos, sempre verdadeiros. Essas pequenas *belezas* constituem *grande* arte: nós aceitamos isso na pintura, por que não no cinema?[168]

Dez anos depois, Rohmer falou sobre seus próprios filmes:

> O que eu digo, eu não digo com palavras. Eu não digo isso com imagens tampouco, com todo o respeito aos partidários de um cinema puro, que poderiam "falar" com imagens como um surdo-mudo faz com suas mãos. Afinal, eu não *digo*, eu mostro. Eu mostro pessoas que se movem e que falam. Isso é tudo que eu sei fazer; e esse é o meu verdadeiro assunto. O resto, eu concordo, é literatura.[169]

Os dois autores franceses, separados por dois séculos, se conectam nesta crença da beleza pictórica encarnada na representação teatral e cinematográfica, respectivamente. Diderot não conheceu o cinema, mas Rohmer era conhecedor de Diderot, como podemos observar em uma cena em *Amor à tarde*,[170] de 1972, quando o protagonista do filme lê o *Suplemento à viagem de Bougainville*. Rohmer, como professor de literatura e artista talentoso, não podia ignorar Diderot.

FIGURA 1 – *Amor à tarde*



[168] ROHMER, 1989, p. 86.
[169] *Ibidem*, p. 89.
[170] AMOR À TARDE (L'AMOUR, L'APRÈS-MIDI). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1972.

Em outro momento, em 1965, ao conceder uma entrevista à *Cahiers du Cinéma*, ao comentar uma certa querela da época, o cineasta defende outros tipos de poesia no cinema:

> Não creio que o cinema moderno seja necessariamente um cinema no qual se deva sentir a câmera. Acontece que atualmente há muitos filmes dos quais se sente a câmera, e antes também havia muitos, porém não creio que a distinção entre o cinema moderno e cinema clássico possa residir nesta afirmação. Não penso que o cinema moderno seja exclusivamente um "cinema de poesia" e que o cinema antigo seja somente de prosa ou de narrativa. Para mim, existe uma forma de cinema de prosa e de cinema "romanesco", onde a poesia está presente, mas sem ser buscada de antemão: aparece por acréscimo, sem que se lhe solicite expressamente.[171]

Mais uma vez, encontramos intersecção entre Diderot e Rohmer enquanto pensadores da arte: ambos concordam que a poesia na arte dramática pode nascer de uma abordagem "simples", como ao mostrar pessoas conversando, desde que esse evento seja encenado de maneira criativa e bonita. Não há necessidade de subverter paradigmas da dramaturgia clássica, expor a maquinação narrativa ou fazer o espectador questionar o próprio espetáculo: as heranças literárias, teatrais e dramáticas só beneficiam o cinema, desde que se compreenda o específico de cada arte.

Nunca é demais reiterar que Rohmer foi um dos mais ferrenhos defensores e propagadores do conceito de *mise en scène* no cinema, enquanto crítico de cinema (e teórico) nas páginas da *Gazette du Cinéma*, *Cahiers du Cinéma*, *Arts* e outras publicações, para as quais escreveu de 1948 a 1963. Em resumo, na definição escrita por Jacques Aumont e Michel Marie, a *mise en scène*, "para os críticos dos *Cahiers du Cinéma,* [...] era capaz de encarnar um sentimento do mundo, por intermédio das figuras de corpos de atores fotografados em seus movimentos e em seu meio".[172] Esta é mais uma intersecção conceitual entre Rohmer e Diderot.

2.5.3 Lição Diderot #3 Drama cotidiano

Na entrevista à *Cahiers du Cinéma* em 1965, Rohmer, ao ser questionado por Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps e Jean-Louis Comolli, assume uma postura contrária, e de certa forma dogmática, em defesa de um cinema que podemos chamar "de prosa". A reação é frente ao propagado "cinema de poesia" que estava em voga nos anos 1960 e tinha a simpatia da atual equipe de redatores (Rohmer foi afastado da editoria da revista em 1963). Ele defende,

---

[171] ROHMER, 1965.
[172] AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teóricos e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003, p. 80.

em suas palavras, "um cinema que não se pretende poético, que se pretende prosaico, [...] [no qual] é possível encontrar uma tentativa de romper a maneira tradicional da narração, mas de modo sub-reptício, não de um modo espetacular, sem apoderar-se de certas técnicas"[173] virtuosas e espalhafatosas da literatura moderna que se estabeleceu no século XX e influenciou muitos dos filmes modernos; como a elipse, a variação de ponto de vista, os monólogos interiores e os fluxos de pensamento. Então, o arremate: "Creio que não seja necessário transplantar para o cinema alguns procedimentos dos romancistas".[174]

Tal embate teórico foi materialmente realizado, impresso na forma do livro espanhol *Cine de poesía contra cine de prosa*,[175] que reuniu a entrevista de Rohmer e o texto de Pier Paolo Pasolini, e o fato evidencia a materialização da dicotomia.

Partimos então dessa ideia de cinema de prosa enquanto drama mundano, drama cotidiano, de acontecimentos banais, e voltamos alguns séculos a Diderot. Segundo Iná de Camargo Costa, é "provável que Diderot tenha sido o primeiro a definir com clareza o âmbito de onde o poeta dramático devia colher seus assuntos (a esfera da vida familiar, ou doméstica, ou cotidiana)".[176] Não só Diderot propunha retirar dessa vida cotidiana a sua matriz dramática, mas também uma ação que fosse condizente com essas narrativas. Ele escreveu:

> De minha parte, dou mais importância a uma paixão, a um caráter que se desenvolve aos poucos e acaba por se mostrar em toda sua energia, do que a essas combinações de incidentes que formam a trama de uma peça que os personagens e os espectadores são igualmente lançados de lá para cá. [...] Um encadeamento simples, uma ação tomada o mais próxima possível do desenlace, para que tudo ficasse em seu extremo; uma catástrofe sempre iminente e sempre adiada por alguma circunstância simples e verdadeira; discursos enérgicos; fortes paixões; quadros; um ou dois caracteres desenhados com vigor: eis aí todo o aparato deles.[177]

A respeito dessas reflexões de Diderot, Szondi comenta sobre a "exigência de uma ação simples, sustentada pela violência das paixões e pela beleza dos sentimentos. [...] Ele estaria inclinado a dar fé antes a um grande número de eventos aproximados da *expérience journalière*, da experiência cotidiana".[178] A proposição de Diderot era radical na época: apresentar personagens mundanos em dramas familiares, sentimentais, individuais, pessoais. A burguesia do século XVIII não era "mundana", é claro, mas seus dramas eram muito mais

---

[173] ROHMER, 1965.
[174] *Ibidem.*
[175] PASOLINI, Pier Paolo; ROHMER, Éric. **Cine de poesía contra cine de prosa**. Tradução: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.
[176] CAMARGO DA COSTA, 1998, p. 61.
[177] DIDEROT, 2005, p. 49.
[178] SZONDI, 2004, p. 110-111.

próximos do cotidiano da maior parte da população do que o drama de reis, rainhas e deuses, que eram as personagens das encenações mais antigas. Como dito por Szondi, "O drama familiar sentimental do século XVIII é um drama burguês, mesmo que seus heróis sejam nobres".[179]

Quando falamos do teatro burguês, e de Diderot, falamos de personagens em dramas pessoais conversando com outras pessoas. No cinema clássico nos acostumamos a acompanhar personagens extraordinárias com problemas extraordinários – mesmo que a princípio as protagonistas lembrem pessoas comuns, elas eventualmente revelam habilidades singulares e se envolvem em ações complexas. Já nos filmes de conversação os maiores conflitos são os próprios dramas cotidianos, encarados (e dramatizados) na base da conversa, revelando intrigas de uma classe média ordinária, comum, banal.

***

Finalmente, propomos uma última conversação entre Diderot e Rohmer, aproximando suas reflexões sobre as artes e a beleza natural do mundo. Se Diderot fosse também um cineasta, poderíamos dizer que se trata de uma conversa entre teorias de cineastas.

O dramaturgo em 1758 afirmou que "Ao escrever, sempre se deve ter em vista a virtude e as pessoas virtuosas".[180] Ao analisarmos os filmes de Rohmer, constatamos que sua preocupação enquanto artista foi a de comover o espectador em termos afetivos, sempre com a virtude em cheque, e ele próprio afirmou em 1976: "Molière disse que seu objetivo era fazer espectadores honestos rirem – e ele dizia honestos não no sentido moral, mas no sentido de cultos, com bom gosto. Meu objetivo é entreter estas pessoas também, não mais que isso".[181]

Diderot afirmou basicamente o mesmo, duzentos anos antes: "Insisto, pois: o honesto, o honesto. Ele nos comove de forma mais íntima e doce que aquilo que provoca nosso desprezo e nossas risadas. [Se perguntarem:] 'A natureza humana é portanto boa?' Sim, meu amigo, e muito boa. A água, a terra, o fogo, tudo é bom na natureza".[182] Rohmer deu continuidade à reflexão, mesmo que não assumidamente, aplicando ao cinema:

> O cinema [...] usa técnicas que são instrumentos de reprodução, ou, se preferir, de conhecimento. Ele possui, de certa forma, a verdade de imediato, e propõe a beleza como fim supremo. Uma beleza que não é dele, mas da natureza. Uma beleza que não deve ser inventada, mas descoberta, capturada como uma presa.[183]

---

[179] SZONDI, 2004, p. 129.
[180] DIDEROT, 2005, p. 43.
[181] Éric Rohmer *apud* CARDULLO, Bert. **Interviews with Eric Rohmer**. Londres: Chaplin Books, 2012, p. 85.
[182] DIDEROT, 2005, p. 44.
[183] ROHMER, 1989, p. 83-84.

Diderot, enquanto crítico de arte, ressalta que essas obras, que partem de acontecimentos banais, podem ser vigorosas e espirituosas: "Não quero sair do teatro levando palavras, mas impressões"[184]. E, por fim, Rohmer, teológico, arremata:

> Como poderia a arte, um produto humano, ser equivalente à natureza, uma obra divina? [...] Esta é a posição do cineasta: se eu filmo algo, é porque eu acho isso bonito; portanto, eu filmo porque isso existe na natureza das coisas bonitas. Essa é a posição de cada artista, de apreciador de arte: se eu não acho a natureza bonita – luz, ar, o céu, espaço –, eu não vou achar bonito o trabalho de qualquer pintor, nem Leonardo, nem Turner, nem Hartung.[185]

Rohmer e Diderot, artistas, críticos e teólogos, enfim, com séculos de distância dialogam sobre o potencial do drama cotidiano e da beleza das coisas comuns.

2.5.4 Crise do drama

Após a consolidação (e saturação) do drama burguês no século XIX, o gênero entrou em crise. Em *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi apresenta as "peças de conversação" como uma das tentativas de salvação do colapso. Esse tipo de peça, notadamente inglesa e francesa, foi produzida a partir da segunda metade do século e ficou conhecida como *well made play* e *pièce bien faite*, pelo seu investimento na "qualidade literária" de seus argumentos e diálogos. Segundo Szondi, ela é, afinal, uma paródia do drama clássico, por ser ocupada por temas "importantes" da época e por seu acabamento rebuscado. Depois da crítica negativa, Szondi ressalta as possíveis qualidades da abordagem: são estes elogios que nos interessam, porque não nos focaremos nas peças em si, mas no potencial da conversação no drama cinematográfico.

Citando um bom exemplo de peça de conversação, Szondi afirma que "a conversa experimenta um aprofundamento e uma transformação. [...] Ela se converte em tema e sua problematização faz ver o caráter questionável da interlocução e mesmo da própria linguagem".[186] Já em *Léxico do drama moderno*, há uma afirmação de Szondi, sem indicação de sua origem, mas que nos interessa sobremaneira: "flutuando entre os homens, em vez de

---

[184] DIDEROT, 2005, p. 47.
[185] Éric Rohmer *apud* CARDULLO, 2012, p. 44-45.
[186] SZONDI, 2011, p. 90.

tecer laços entre eles, a conversação não envolve mais nada [...] Ela não tem origem subjetiva nem fim subjetivo; ela não leva adiante, não se prolonga em nenhuma ação".[187]

O teatro percorreu um caminho de mudança da conversação enquanto objeto estético durante o século XX e autores como Szondi e Sarrazac discutiram a respeito. Do mesmo modo, podemos perceber transformações semelhantes na história do cinema a partir dos filmes que analisamos. Mas, por enquanto, vamos para outro tipo de análise da conversação, saindo da poética para a linguagem.

2.6 ANÁLISE DA CONVERSAÇÃO

Durante a década de 1960 ganhou força na linguística a Análise da Conversação (AC), uma abordagem discursiva ligada aos estudos sociológicos, principalmente na língua inglesa. Pesquisadores dessa área têm se dedicado nos últimos anos ao estudo de como as pessoas conversam e como essa prática é estruturada a favorecer a interação humana mútua. Segundo o linguista belga Jan Blommaert, "A AC revela um respeito imensurável pela densidade e complexidade da interação humana; seus resultados na tarefa de tornar conhecida a riqueza da fala humana são imensos".[188] Já para a pesquisadora brasileira Ângela Paiva Dionísio,

> Enquanto os sociólogos reconheciam que a conversação nos diz algo sobre a vida social, ao procurarem responder questões do tipo "como nós conversamos", os linguistas da Análise da Conversação perguntam: "como a linguagem é estruturada para favorecer a conversação?" e reconhecem que a conversação nos diz algo sobre a natureza da língua como fonte para se fazer a vida social.[189]

No Brasil, a AC foi difundida pelo professor e escritor Luiz Antônio Marcuschi, que se tornou referência no assunto ao publicar, em 1986, o livro *Análise da conversação*, no qual o autor apresenta um panorama da área e ferramentas para operar essas análises, sendo que todas as bases teóricas são anglo-saxãs. Não vamos nos pautar detidamente nesses estudos linguísticos, mas o conhecimento sobre eles é fundamental para a nossa análise, pois alguns aprendizados nos auxiliam na pesquisa dos filmes de conversação.

---

[187] SARRAZAC, 2012, p. 58.
[188] BLOMMAERT, Jan. **Contexto é/como crítica**. Trad. Daniel do Nascimento e Clara Dornelles. São Paulo: Parábola, 2008, p. 98.
[189] PAIVA DIONÍSIO, Ângela. Análise da conversação. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras, volume 2**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2012, p. 81-112, p. 82.

Joana Plaza Pinto escreve sobre a Pragmática, que é uma área da linguística correlata: "a pragmática analisa, de um lado, o uso concreto da linguagem, com vistas em seus usuários e usuárias, na prática linguística; e de, de outro lado, estuda as condições que governam essa prática".[190] Essa mesma área vai influenciar os estudos da AC, segundo a autora:

> a conversação humana é, para esse grupo de estudos da Pragmática mais do que para qualquer outra, uma *prática* linguística [...] O Pragmatismo norte-americamo oferece, então, bases filosóficas para uma análise linguística que relaciona a todo momento signo e falante, antes de qualquer coisa, compondo ambos o que se chama de *fenômeno linguístico*.[191]

A ideia de "fenômeno" (assim como de "evento" e de "acontecimento") vai nos acompanhar no decorrer do trabalho, pois uma conversa só ocorre enquanto fala-em-interação e é justamente esse o interesse da AC.[192] Nos filmes de conversação, as discussões entre personagens se constituem como os próprios fenômenos (narrativos, dramáticos e estéticos).

É consenso para os pesquisadores da AC que a conversação na vida real é significativamente diferente da representação artística, por isso a AC não tem como objeto de estudo filmes, peças de teatro e obras literárias. Paiva Dionísio expõe as claras diferenças entre interações de um dado filme ficcional (*Central do Brasil*,[193] de 1998) e uma conversa informal real:

> [No filme] os interlocutores seguem um planejamento discursivo previamente elaborado, assim como acontece nas novelas, nas peças de teatro, por exemplo. Esse tipo de interação simboliza a *conversação artificial*. Já [no] fragmento de uma conversa informal entre pessoas conhecidas, é possível perceber que a interação se dá de forma natural e informal, tendo em vista que é relativamente não planejada, ou seja, a construção da interação vai sendo "planejada e replanejada a cada novo 'lance' do jogo da linguagem". O planejamento ocorre no momento da interação, ou seja, a conversação é *localmente planejada*. Os interlocutores constroem conjuntamente a interação, caracterizando a conversação como uma atividade coprodutiva, tendo em vista que eles estão empenhados na produção do texto falado.[194]

Em termos da elaboração da conversa no filme, temos plenas condições de afirmar que *Central do Brasil* segue uma produção tradicional cinematográfica e por isso estamos de acordo com a autora. Mas nem todos os filmes são assim. A autora se refere a uma produção de paradigmas dominantes, mas podemos encontrar filmes ficcionais que diferem no âmbito da

---

[190] PLAZA PINTO, Joana. Pragmática. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras, volume 2**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2012, p. 55-79, p. 55.
[191] PLAZA PINTO, Joana, 2012, p. 65.
[192] BLOMMAERT, 2008.
[193] CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles. Brasil: VideoFilmes, 1998.
[194] PAIVA DIONÍSIO, 2012, p. 86.

elaboração das conversas – em termos estéticos e de modos de produção. Isso é, filmes nos quais a conversa pareça mais natural e informal, mas também se soma o fato de uma construção coletiva (entre elenco, roteiro e direção), com dedicação extraordinária à oralidade. Alguns destes filmes têm suas conversas improvisadas, outros totalmente roteirizadas. De todo modo, é inegável que essas conversas serão sempre artificias (pois são construções ficcionais) e também sensivelmente mais estruturadas que conversas reais (que são "bagunçadas" por natureza). Aprendemos com a AC que a conversação do dia a dia se reestrutura enquanto acontece, sem seguir fios narrativos muito delimitados; as falas muitas vezes desrespeitam regras gramaticais (ausência de verbos, de sujeitos, de concordância etc.) e eventualmente nem se completam; não há uma estrutura rítmica (frases longas e curtas sem alternam sem lógica harmônica); e há uma dependência básica de gestos físicos (expressões corporais) e sons não necessariamente verbais ("sons emitidos pelo aparelho fonador, mas que não fazem parte do sistema sonoro da língua usada"[195]). Tudo isso caracteriza o processo interacional face a face de uma conversação real. Décio Pignatari explica sobre o gesto cotidiano:

> Numa conversação, a redundância é maior do que numa troca de cartas, por exemplo; por outro lado, a palavra falada permite o descarte de muitas regras gramaticais, pois outros recursos – gestos, entonações, contexto ambiente etc. – suprem a rigidez das normas e abreviam ou mesmo eliminam maiores explicações, necessárias na escrita, para maior clareza.[196]

Débora Opolski continua a explicação, comentando sobre o cinema e as diferenças com a vida real, recorrendo a outro pesquisador dos diálogos dramáticos:

> [Rib] Davis chama o realismo cinematográfico de naturalismo seletivo. O autor argumenta que existem três fatores que validam o termo. Primeiro, as cenas nunca são apresentadas na íntegra. Normalmente, o início e o final das conversas são cortadas, mas o diálogo dá a impressão do contrário de que tudo que precisava ser dito foi dito. Segundo, o tédio da vida real é evitado, reduzindo as partes que aborrecem o ser humano fazendo que as frases e ações cotidianas estejam lá, mas sempre de forma mais descontraída, concisa e interessante do que na vida real. Terceiro, o estilo de sobrepõe, mesmo que objetive a simulação de um realismo. O diálogo cinematográfico não é apenas realista de conversas cotidianas, porque tudo que está sendo apresentado foi modelado e manipulado criativamente para desempenhar uma função. A conversa cotidiana, entendida como material bruto, que serve de inspiração para o diálogo cinematográfico, é muito mais desordenada do que a conversa cinematográfica, que precisa seguir padrões determinados.[197]

---

[195] PAIVA DIONÍSIO, 2012, p. 89.
[196] PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 51.
[197] OPOLSKI, 2021, p. 102-103.

Existem filmes que se aproximam mais da estrutura das conversas do dia a dia, como os que estudamos, mas mesmo estes não são representações literais da interação humana, pois não são obras que se pretendem a reproduzir genuinamente fatos reais. Estamos falando de representação artística e o foco na análise dos filmes de conversação se dá justamente na estrutura cinematográfica da representação; na forma como elas (as conversas) nos são mostradas. Essa é uma questão de plasticidade e de poética, enfim. Seria possível considerarmos a verossimilhança como um critério de valor artístico, mas preferimos optar aqui por fazer o juízo de valor pelas qualidades artísticas, poéticas, expressivas. Vamos buscar uma outra estética do diálogo cinematográfico, diferente da prática dominante, que transforma as falas em conversações e consequentemente produz uma outra estética cinematográfica – porque para filmar algo diferente é necessário filmar diferente.

Em uma breve história do cinema em menos de trinta segundos (que serve aqui e agora mais como retórica), pode-se dizer que da consolidação do Modo Institucional de Representação (final da década de 1910) até o cinema moderno (na década de 1940) houve uma profusão de diálogos nos filmes. Com as novas estéticas cinematográficas ao redor da Segunda Guerra Mundial, o diálogo no cinema se tornou coloquial, como no neorrealismo italiano, por exemplo. Nas duas décadas seguintes, começou a se simular a própria ideia de conversação (Rouch, Rohmer etc.) e isso deu origem ao *corpus* de produções artísticas chamadas filmes de conversação. Permanece, enfim, a ideia de simulação e de encenação, não de "representação fiel dos fatos". Sarah Kozloff expõe diferenças entre o diálogo cinematográfico tradicional e a prática cotidiana:

> devemos também ter em mente as maneiras pelas quais o diálogo cinematográfico difere da fala espontânea do dia-a-dia. Nos filmes narrativos, o diálogo pode se esforçar muito para imitar a conversa natural, mas é sempre uma imitação: foi roteirizado, escrito e reescrito, censurado, polido, ensaiado e encenado. Mesmo quando as falas são improvisadas no set, elas foram ditas por imitadores, julgadas, aprovadas e autorizadas a permanecer. Em seguida, todos os diálogos são gravados, editados, mixados, sublinhados e reproduzidos através de alto-falantes estereofônicos com som Dolby. As reais hesitações, repetições, digressões, grunhidos, interrupções e murmúrios da fala cotidiana foram podadas ou, se não, deliberadamente incluídas. Menos tempo é dedicado às funções presentes no discurso cotidiano, como simplesmente manter o contato social (o que Roman Jakobson chama de "função fática") ou confirmar que um parceiro de conversação está ouvindo atentamente.[198]

Já deve parecer óbvio, mas é importante reforçar o alerta de Kozloff: "linguistas que usam diálogo cinematográfico como acurados estudos de caso de conversações diárias estão

---

[198] KOZLOFF, 2000, p. 18-19.

operando em suposições equivocadas".[199] O mesmo vale para analistas fílmicos que buscam no cinema ficcional transcrições literais de conversas reais – pois são coisas diferentes. Um filme de conversação não é um filme que apresenta uma conversação *ipsis litteris*; é uma encenação artística.

O que nos aproxima do estudo linguístico é o ponto comum das conversas enquanto objetos de estudo e o fato de que empreendemos análises, posto que enquanto a AC investiga a estrutura social e linguística, aqui examinamos a estrutura fílmica. Em ambos os casos, a questão da *performance* é fundamental. Segundo os antropólogos Richard Baumann e Charles L. Briggs, deve-se destacar o "papel ativo que os ouvintes também desempenham nas performances. Em narrativas conversacionais, é comum ser dado aos membros da audiência oportunidades de fala, tornando então a narrativa uma coperformance".[200] Assim como precisamos de mais de uma pessoa para conversar, um filme de conversação só existe quando há mais de uma personagem – e estas personagens devem ser interessantes, carismáticas, para que o jogo conversacional ganhe destaque. Além disso, a encenação deve ser criativa para não ficar no monótono pingue-pongue de plano e contraplano entre quem fala e quem escuta, que é uma prática simples e funcional do cinema mais preguiçoso. Robert McKee, mais uma vez, faz a defesa de métodos tradicionais da representação de diálogos (e não conversas) no cinema:

> Uma coluna de diálogo do topo ao fim da página pede que a câmera foque o rosto de um ator por um minuto de conversa. Veja os ponteiros se moverem por sessenta segundos e você perceberá que um minuto é muito tempo. Com dez ou quinze segundos, o olho do público absorve tudo o que é visualmente expressivo e a tomada se torna redundante. [...] Quando o rosto desaparece, o público para de ouvir.[201]

Como podemos perceber em qualquer bom filme de conversação, é possível tornar fascinante ver pessoas ouvindo: o público não para de ouvir quando um rosto sai de quadro. Isso é possível porque alguns cineastas desenvolveram modos tão criativo de encenar conversas, que as próprias conversas começaram a ocupar a integralidade dos filmes. O mesmo vale para uma conversa real: não olhamos a todo momento para a pessoa que fala com a gente; muitas vezes o olhar é difícil, inclusive, porque há muitos sentimentos envolvidos. Da análise da conversação à análise fílmica, é essencial guardarmos a ideia de uma coperformance entre diferentes personagens numa narrativa conversacional e também o papel significativo

---

[199] KOZLOFF, 2000, p. 19.
[200] BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. Tradução: Vânia Z. Cardoso. **ILHA Revista de Antropologia**, vol. 8, n. 1,2, p. 185-229, 2006, p. 202-203.
[201] MCKEE, 2006, p. 364.

desempenhado por elementos não verbais (a pantomima, diria Diderot). Nas palavras de Opolski, "a interação dialógica face a face trata de um encontro não apenas com a fala, mas com o corpo, o rosto e os gestos do falante. [...] Quando se trata de performance vocal, tão importante quanto a abordagem dos aspectos verbais é a abordagem da sonoridade".[202] Ou seja, gestos e sons são tão importantes quanto o significado *per se* das palavras.

Outra concordância com os estudos da AC é que a "boa parte da conversação processa-se no nível metalinguístico",[203] como diz Marcuschi. Isto é, a conversação não é só as palavras ditas, mas todo o entorno e as minúcias do evento. Desde os chamados *marcadores metalinguísticos* (como "espera aí", deixa eu falar", "é a minha vez", "depois você fala"), que organizam a sessão da conversa; e os comentários sobre tom, volume e modos da fala ("não fale assim comigo", "adoro o jeito que ele me escuta", "fale mais devagar", "não fuja do assunto", "pare de gritar") são questionamentos à própria maneira de interagir. Quando conversamos intensamente, nosso foco recai não só aos temas, mas também à forma e à estrutura: a conversação se torna fenômeno consciente e relevante. Baumann e Briggs destacam a "capacidade reflexiva do discurso, capacidade que este compartilha com todos sistemas de significação, de 'virar-se ou dobrar-se sobre si mesmo, de tornar-se um objeto de si mesmo, de referir-se a si mesmo'".[204]

Retomando a hipótese de Peter Szondi, que falava sobre a crise do drama no fim do século XIX e sobre uma tentativa de salvação na forma de "peça de conversação", os aspectos positivos "vêm à tona, quando a conversa olha-se no espelho, passando do puramente formal para o plano temático".[205] Podemos transpor essa mesma questão para os filmes de conversação, que trazem à tona o aspecto reflexivo do embate verbal. Essa reflexividade faz parte da poética fílmica e ao entender isso conseguimos mais uma vez nos aproximar das ideias de Baumann e Briggs:

> A função metalinguística (ou metadiscursiva) objetiva o discurso ao fazer do discurso seu próprio tópico, a função poética manipula as características formais do discurso para chamar atenção para as estruturas formais através das quais o discurso é organizado. Performance, a encenação da função poética, é um modo de comunicação altamente reflexivo. [...] Performance acentua a percepção do ato de falar e permite que a audiência faça avaliações acerca da habilidade e da eficácia dos talentos do ator (*performer*).[206]

---

[202] OPOLSKI, 2021, p. 39.
[203] MARCUSCHI, Luz Antônio. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 2003, p. 22.
[204] BAUMANN; BRIGGS, 2006, p. 206.
[205] SZONDI, 2011, p. 90.
[206] BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 207.

Tudo isso em conta, no mínimo podemos argumentar que os filmes de conversação são intensas meditações sobre a fala-em-interação: o embate verbal e aural é reflexivo e possível de gerar um espetáculo estético por si só.

A pragmática concebe "a linguagem como uma *atividade* construída pelos/as interlocutores/as, ou seja, é impossível discutir linguagem sem considerar o ato de linguagem, o ato de estar falando em si – a linguagem não é assim descrição do mundo, mas ação",[207] diz Joana Plaza Pinto ecoando o filósofo J. L. Austin. Para ele, a linguagem não é apenas constatativa sobre as coisas do mundo, mas é também uma forma de ação intencional.[208] Falar é fazer, não apenas descrever. Portanto, conversa é ação – na vida real e nos filmes.

A linguística conclui que para fazer uma boa análise da conversação você precisa se atentar a muitos detalhes, não apenas às palavras. Assim como na arte, a forma é também o conteúdo. Paiva Dionísio afirma que

> Expressões faciais, entonações específicas, um sorriso, um olhar ou maneio de cabeça corroboram com a construção do sentido do enunciado linguístico que está sendo proferido, ou, ainda, podem substituir um enunciado linguístico no processo interacional face a face. As conversas espontâneas que construímos cotidianamente estão repletas dessa mistura do verbal e do não verbal.[209]

Os mesmos sinais valem para a análise fílmica e, no caso, a análise dos filmes de conversação. Escolhemos aqui nos atentar aos detalhes audiovisuais das obras; a focar na maneira como esses filmes compostos principalmente de conversas são construídos e mostrados, com atenção especial à *mise en scène*. Alguns dos critérios de análise da AC, como expressões faciais, entonações e movimentações corporais, são compartilhados aqui; com o acréscimo que em nossa análise também levamos em conta a maneira como isso tudo é filmado – ângulos, cortes, luzes, figurinos, uso do som etc.; a performance e o estilo do filme, enfim. De novo recorrendo a Baumann & Briggs,

> A virada para a performance marcou um esforço para estabelecer um espaço mais amplo dentro da lingüística e da antropologia, para a poética – arte verbal – em contraste com a concepção, profundamente enraizada na epistemologia e na ontologia ocidental, que a poética é um enfraquecimento da linguagem, funcionalmente nula ou desprovida de valor, irrelevante para o que realmente faz funcionar a linguagem na sociedade. O foco no uso artístico da linguagem na condução da vida social – no parentesco, político, economia, religião – abriu caminho para uma compreensão da

---

[207] PLAZA PINTO, Joana, 2012, p. 66.
[208] AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University Press, 1962.
[209] PAIVA DIONÍSIO, 2012, p. 89.

> performance enquanto constitutiva socialmente e eficaz, não apenas secundária e derivativa.[210]

No cinema dominante os diálogos geralmente são expositivos e funcionais em termos narrativos; são informativos. A reflexividade e a metalinguagem não são os padrões. Evita-se ao máximo os ruídos de comunicação entre personagens e na relação obra-espectador (espectatorialidade). Se uma dúvida (ou incompreensão) é deixada no ar, ela deve ter uma função narrativa e ser respondida até o fim do espetáculo. Do mesmo modo, a fruição narrativa deve ser a mais harmoniosa e ligeira possível. Convencionou-se que um filme não deve ter conversas muito longas, pois este não é um espetáculo agradável para a maioria das pessoas: o ritmo é incômodo, é difícil manter o foco... McKee mais uma vez explica a tradição:

> O *Ritmo* é criado pela duração das cenas. Por quanto tempo nós ficamos no mesmo tempo e lugar? Um longa-metragem típico de duas horas tem entre quarenta e sessenta cenas. Isso quer dizer que, é média, uma cena dura dois minutos e meio. [...] Se a duração média de uma cena em seu roteiro é de cinco páginas [minutos] –, sua estória terá o ritmo de um carteiro depois de tomar Valium.[211]

Por isso os diálogos tendem a ser mais funcionais e unilaterais: uma personagem dá uma informação importante e a outra ouve, não para discutir, mas para servir de pretexto para que nós espectadores saibamos e avance a narrativa. Opolski comenta sobre esse tipo de diálogo, partindo das reflexões de Todd Berliner sobre o cinema clássico de Hollywood:

> Uma de suas características é a busca pela inteligibilidade. O objetivo a ser alcançado é a comunicação clara e efetiva da mensagem. Para tanto, quatro convenções normalmente estão presentes nessa composição: primeira, as falas individuais estão sempre contribuindo para uma ideia maior, em torno da narrativa; segunda, os personagens se comunicam efetivamente; terceira, proíbe-se a existência de falhas, o que, de certa forma, é apenas um reforço da segunda convenção; quarta, quando uma dessas três regras é violada, existe um objetivo claro, relacionado com a proposta da narrativa, que ainda não foi revelado.[212]

Diferentemente, as conversações reais consistem em uma série de turnos (momento de cada fala individual) alternados, passando de um tópico a outro sem compromissos. Nos filmes de conversação, uma mesma cena pode ter diferentes tópicos, pois as conversas geralmente são longas. Em um filme tradicional, via de regra, cada conversa é sobre um tópico específico e encerrando o tópico, corta para outra cena. O que dá o tom é o roteiro (previamente

---

[210] BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 215.
[211] MCKEE, 2006, p. 278.
[212] OPOLSKI, 2021, p. 107.

determinado) e a montagem (previamente articulada, mas posteriormente estabelecida), que não são inteiramente pautados nas conversas. A pauta é a "ação dramática", cujos diálogos são apenas uma parte da sua composição, e as conversas são mais informativas do que experienciais.

2.7 EXPERIÊNCIAS DE LINGUAGEM

Em 1998 foi publicado o livro *Conversation*, composto pela transcrição de palestras de Theodore Zeldin para a BBC. Nele, o filósofo e professor reflete sobre a importância da conversação para a humanidade e seus possíveis benefícios futuros. "As leis não podem mudar mentalidades, e as conversas sim",[213] diz ele. O autor traça um panorama superficial dos lugares e das representações das conversas em nossa sociedade, para afirmar que "Precisamos de um novo tipo de romance e de um novo tipo de cinema, capazes de mostrar como podemos viver juntos, em igualdade e com humor".[214] Ele insiste na ideia de que o teatro e o cinema atuais (fim do século XX, mas ainda atuais) não exploram da maneira adequada a arte da conversação e seus possíveis benefícios, lançando a hipótese de que "nos últimos tempos os dramaturgos [e cineastas também] mostraram-se mais obcecados pelas dificuldades da comunicação. Beckett, por exemplo, apresenta personagens que querem falar, mas não conseguem dizer nada".[215] O tema da incomunicabilidade foi tendência desde a metade do século XX, com a popularização da filosofia de Jean-Paul Sartre, os romances de Albert Camus, Alberto Moravia e Richard Yates e os filmes de Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman, entre outros, e nos dias de hoje não é muito diferente, com outros nomes nas artes. A angústia, a desesperança, a distopia e o próprio apocalipse nunca estiveram tanto em voga quanto em 2020.

Zeldin afirma que o cinema clássico consolidou um tipo de diálogo lacônico e truculento; funcional e utilitário, na verdade. Estamos de acordo, no sentido de que o cinema dominante trata as conversas muito mais como uma troca de informações, do que como experiência – afetiva, estética, emocional, reflexiva. O autor diz que "Woody Allen é uma exceção. Ele não só gosta de falar como ainda de mostrar o que está pensando enquanto fala, [...] mas todos os seus filmes giram em torno da incompetência".[216] Deste modo, inclusive, Woody Allen não entra no rol como diretor de filmes de conversação: seus filmes são reflexivos

---

[213] ZELDIN, Theodore. **Conversação, como um bom papo pode mudar a sua vida**. Tradução: Sérgio Flaksman Rio de Janeiro: Reccord, 2001, p. 45.
[214] *Ibidem*, p. 47.
[215] *Ibidem*, p. 45.
[216] *Ibidem*., p. 42-44.

demais para se enquadrarem no conceito; o interesse maior está na performatividade do autor (escritor, diretor e geralmente ator) e da mídia, do que no jogo conversacional. A filmografia de Allen trata muito mais do jogo narrativo, com trocas e misturas de personagens e tempos narrativos, do que de aspectos da conversação. De certa maneira, seus filmes expõem e brincam com a narrativa mais do que valorizam a prosa. Por fim, a incompetência – da narração, da relação humana, do protagonista – dá o tom: são comédias sobre a incomunicabilidade, poderíamos dizer.

David Shumway defende o conceito de *relationship stories* (*histórias de relacionamentos*) e aponta Woody Allen como o maior representante desse gênero singular. De acordo com o autor,

> O gênero da *relationship story* é caracterizado por inovações tanto na forma quanto no conteúdo. Formalmente, esses filmes muitas vezes se desviam do que tem sido chamado de "realismo" da era dos estúdios de Hollywood. Ou seja, eles não contam suas histórias de uma forma que pareça desencorajar o público a pensar sobre a *narração* da história e incentivá-los a pensar apenas no que está sendo contado. *Relationship stories* usam vários recursos narrativos, muitas vezes com o efeito de fazer a história parecer uma autobiografia ou uma confissão. Esses recursos podem ser identificados como "reflexivos" porque chamam a atenção para o meio cinematográfico e tornam as *relationship stories* um gênero que tem muito em comum com a prática não-ficcional da investigação de histórico clínico*.[217]

A hipótese é interessante e converge com a nossa no sentido de buscar uma definição de um estilo singular, que tem no seu eixo central os relacionamentos humanos e as trocas de palavras. Mas, a partir das características elencadas por Shumway, percebemos as diferenças entre um trabalho de Allen e um de Rohmer, por exemplo. A definição de *relationship story* confirma o "desenquadramento" de Allen como representante dos filmes de conversação, porque seus filmes abusam de recursos reflexivos – como flashbacks, falas para a câmera e narração autoconsciente, ignorando o interesse central nos elementos conversacionais. Shumway explica:

> Muitas vezes as *relationship stories* são contadas usando *flashbacks* e outras cronologias complexas. Ainda mais frequentemente, esses filmes narram suas histórias usando recursos como narração em *off*, "testemunhas" ou entrevistas com personagens, e comédia *stand-up*. Esses dispositivos existem total ou parcialmente fora da história, ou diegese. [218]

---

* No original, Schumway utiliza o termo *case history*, que poderia ser traduzido como *anamnese*, um conceito da medicina, mas preferimos adaptar a uma expressão mais amplamente compreensível.

[217] SHUMWAY, David R. **Modern Love: Romance, Intimacy and the Marriage Crisis**. New York: New York Univesity Press, 2003, p. 157.

[218] *Ibidem*, p. 159.

O autor agrupa os trabalhos de Albert Brooks, Paul Mazursky e Rob Reiner junto aos de Allen como exemplo de *relationship stories*. Segundo ele, o gênero surgiu no início da década de 1970 e se consolidou com *Noivo neurótico, noiva nervosa*,[219] de 1977, após duas décadas de míngua para a comédia norte-americana: "As décadas de 1950 e 1960 foram décadas relativamente fracas para a comédia cinematográfica. [...] *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977) reinventou a comédia romântica na forma de *relationship story*. Mas provando que a comédia romântica pode comandar tanto o sucesso de crítica quanto de bilheteria". [220] Analisando as obras, Shumway também comenta sobre *Maridos e esposas*,[221] de Woody Allen, e nos traz mais provas das diferenças com os filmes que estudamos. *Maridos e esposas* mistura uma encenação claramente ficcional com depoimentos para a câmera, mas esses "depoimentos" são dados pelos próprios atores (astros como o Allen, Mia Farrow, Sydney Pollack e Judy Davis) como se fossem diegeticamente reais – ou seja, simulam entrevistas documentais, criando novas camadas de reflexividade:

> Essas entrevistas não são o único dispositivo narrativo que Allen usa. Há também narração objetiva em voz *over*. Esses recursos são complementados pelo uso de uma câmera na mão que em algumas cenas gira de personagem em personagem como se estivesse reagindo ao conflito que está filmando.[222]

Shumway e Zeldin provavelmente concordariam em vários aspectos, porque defendem "um outro tipo" de abordagem das conversas no cinema, mas seus exemplos acabam ficando restritos ao cinema de Hollywood e eles se encantam mais com os dispositivos narrativos de Woody Allen do que com explorações intensas de conversas filmadas por cineastas de outras nacionalidades.

A escritora Chantal Thomas, também no início do século XXI, argumenta em sintonia com Zeldin sobre o pragmatismo verbal no cinema dominante: "no teatro ou no cinema, artes profundamente dialógicas, impõem outro espírito da conversação, mais brutal, desagregador, inquietante, com outro uso dos silêncios pertencentes a uma musicalidade que nada mais tem a ver com a linha melódica de um Marivaux".[223] É neste ponto que vem a discordância com

---

[219] NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA (ANNIE HALL). Direção: Woody Allen. Estados Unidos: United Artists, 1977.
[220] SHUMWAY, 2003, p. 107.
[221] MARIDOS E ESPOSAS (HUSBANDS AND WIVES). Direção: Woody Allen. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1992.
[222] SHUMWAY, 2003, p. 183.
[223] THOMAS, Chantal. Do salão ao sabá. In: MORELLET, André. **Sobre a conversação**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. XXIII.

ambos os autores: há um outro cinema, que trabalha justamente em uma linha melódica diferente e com tons diversos – muitas vezes de esperança. Os filmes de conversação buscam a melodia e a harmonia por meio do conflito verbal, mas esse embate deve ser necessariamente equilibrado e estruturado em uma bela cadência – se é agressiva ou singela, feroz ou dócil, é questão de estilo do filme e do cineasta (afinal, é uma obra artística, não uma disputa retórica).

Zeldin argumenta de uma maneira que corrobora a importância de filmes de conversação, mas ele provavelmente não conhecia esses filmes e justamente por isso sente falta da existência, argumentando como se fosse necessário criar uma arte nova (que já existe!):

> Acredito que o herói da nossa geração não é o indivíduo, mas o par: duas pessoas que, juntas, resultam em mais do que seriam cada um por si. Hoje, o teatro com maior capacidade de inspiração acontece em nossas casas, nos momentos em que as conversas improvisadas de que participamos produzem a sensação de que os serem humanos não são apenas aquelas criaturas desprezíveis, mas também podem despertar nossa inspiração, por sua coragem e sua capacidade de esperança. Às vezes isso acontece, e quem dera pudesse acontecer com mais frequência. Precisamos de cineastas para nos dizer de que maneira isso poderia acontecer, sem sentimentalismo, sem complacência. O cinema poderia ter um efeito revolucionário sobre nossas conversas.[224]

Esse cinema sobre o qual ele reclama existe e existia antes de suas palestras: filmes de conversação partem justamente dos acontecimentos íntimos, banais, assim como os que transcorrem diariamente em nossas casas, expondo dramas mundanos. Eles se afastam também do cinema dominante na sua representação de personagens: como a conversação é sempre dialógica (não há filme de conversação com apenas uma personagem; ou com uma personagem notável que não tenha uma oposição igualmente cativante), é comum não termos apenas uma protagonista, como é o habitual na narrativa clássica. Cada filme de conversação necessita criar mais de uma personagem carismática (mas não necessariamente gentil ou bondosa) e complexa, para que haja a interlocução no jogo verbal. Por isso esses filmes sempre operam com grupos de personagens, que se relacionam intensamente entre si e competem em igualdade: pares, duetos, trios, quartetos, quintetos... consolidando um tipo de obra cinematográfica que rompe com a narrativa baseada no protagonismo individual.

---

[224] ZELDIN, 2001, p. 48.

2.7.1 Fragmentos de um discurso amoroso

Assim como na vida real, as personagens de Éric Rohmer sempre dizem que se amam – ou que não se gostam ou que se odeiam ou que são indiferentes. Mas, por que dar performance a um sentimento por meio da fala? A partir do momento que a questão é verbalizada, deixamos de ser indiferentes – pois colocamos em nosso discurso estes sujeitos (eu e o outro); quando nomeamos algo, isso passa a existir. Portanto, ao afirmarmos que sentimos algo, evidenciamos nosso interesse. Falar é fazer, nos ensinou J. L. Austin.

Essa questão se dá como uma experiência da linguagem. Como o ser humano não nasce falante – ele aprende a falar; temos nossa primeira infância apartados da linguagem, e somente quando a dominamos, quando passamos a dizer "eu", que nos tornamos sujeitos (nos estabelecemos no mundo), como escreveu Giorgio Agamben.[225]

Ao falar, ao declarar, ao conversar, as personagens dos filmes de conversação ganham vida e afirmam suas existências – como protagonistas, como antagonistas ou como coadjuvantes. Mas não na forma da narrativa clássica, em que o protagonista deve necessariamente confrontar um antagonista facilmente identificável. Roland Barthes escreveu que "a rivalidade é uma questão de lugar. [...] Aquele/aquela com quem certamente posso falar do ser amado é aquele/aquela que o ama tanto quanto eu, como eu: meu simétrico, meu rival, meu concorrente".[226] Ao afirmarem "eu (não) quero" e tomarem as rédeas da situação de suas vidas (agirem), que as personagens dos filmes de conversação alcançam seus êxitos. Assim elas deixam de ser apenas praticantes de uma língua para se tornarem executores de um discurso e seres atuantes no mundo. Segundo Agamben, "É na linguagem que o sujeito tem a sua origem e o seu lugar próprio, [...] apenas na linguagem e através da linguagem é possível configurar a percepção transcendental como um 'eu penso'".[227] O ato político das personagens dos filmes de conversação é se afirmarem como protagonistas por meio da linguagem e por meio dela marcarem suas posições – ideológicas, amorosas, filosóficas. Estas obras nos propõem experiências de linguagem por meio de vivências das personagens, que colocam em xeque os discursos umas das outras. Acompanhamos os embates e paradoxos linguísticos delas, que muitas vezes discursam sobre ações que são diferentes das praticadas, e a grande aventura dessas personagens está em seus discursos – no gesto das conversas – e não em outras ações.

---

[225] AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Tradução: Henrique Burigo. Tradução ded. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
[226] BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 79.
[227] AGAMBEN, 2005, p. 55-56.

Esse fato evidencia o romantismo de cineastas da conversação, em especial Rohmer, em amplos sentidos: na sua busca como artistas em apresentar o maravilhamento em situações cotidianas; na crença de transcendência humana em relação ao banal; na evasão a discussões políticas e sociais em preferência a questões sentimentais; e na apresentação de personagens que buscam somente sua felicidade, tão simples e complexo quanto isso pode ser. Os filmes são espécies de fragmentos de discursos amorosos, como os de Barthes, mas apresentados com uma causalidade narrativa organizada de maneira linear e compreensível.

> "DECLARAÇÃO. Propensão do sujeito amoroso de conversar abundantemente, com uma emoção contida, com o ser amado, sobre seu amor, sobre ele, sobre si mesmo, sobre eles: a declaração não se reporta à confissão de amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa".[228]

Nos questionamos se amamos a pessoa ou se amamos a ideia de amá-la. As personagens de Rohmer também fazem isso o tempo todo, ao interrogar seus motivos de amor e ao se colocarem em perigo de gostar de outras pessoas – de experimentar o novo e o diferente no outro.

> *Adorável* é o vestígio fútil de um cansaço, que é o cansaço da linguagem. De palavra em palavra, esgoto-me dizendo de modos outros o mesmo que minha Imagem, impropriamente o próprio de meu desejo: viagem ao termo da qual minha última filosofia só pode ser a de reconhecer – de praticar – a tautologia. *É adorável o que é adorável*. Ou ainda: eu te adoro porque você é adorável, eu te amo porque eu te amo. O que fecha assim a linguagem amorosa é exatamente o mesmo que a instituiu: a fascinação.[229]

O fascínio nos filmes de conversação está nos embates verbais, estimulações intelectuais tanto quanto sexuais, que tornam essa a verdadeira ação das narrativas. O sucesso para as personagens é sair da pura estimulação e partir para a verdadeira experiência: a comunhão com o outro. No princípio, elas dizem que amam, mas nós espectadores não presenciamos esses gestos de amor; apenas presenciamos seus discursos. Quando esse amor está na iminência de ser consumado em um filme de Rohmer – no carinho, no toque, na relação carnal –, a narrativa se encerra. Já alguns outros cineastas de filmes de conversação, como Hong Sang-soo e Mikhaël Hers, não se furtam a evidenciar o ato sexual, mas eles reiteram a todo momento que o sexo é consequência de longos estímulos conversacionais. Afinal, a intenção dessas criações artísticas não é nos apresentar o amor (e nos fazer experimentá-lo), mas

---

[228] BARTHES, 2003, p. 99.
[229] BARTHES, 2003, p. 13.

enunciar o amor, nos estimular a encontrá-lo, a experimentá-lo em nosso mundo. Stanley Cavell explica:

> Um filme de Rohmer caracteristicamente inclui uma passagem em que [...] [alguma personagem] transcende por um momento a vida ordinária, numa declaração de que o mundo que nos é dado para ver, assim como as palavras que nos são dadas para significar, não é todo o mundo que existe e não é tudo que significamos.[230]

Assim evidenciamos que a arte é ciência, pois produz conhecimento – sobre o outro, sobre a vida e sobre as experiências. Assim como a linguagem e a língua, que existem para dar nome às coisas e nos proporcionar a comunicação; dessa maneira constatamos as existências e atribuímos determinados valores.

Carlos Ginzburg pontua que "o historiador da arte recorre à literatura, o historiador da literatura recorre à arte, e ambos recorrem à filosofia quando não conseguem explicar determinados problemas surgidos dentro de suas disciplinas".[231] Indo além, afirmamos que o filósofo recorre à experiência da linguagem e à poesia quando quer nos fazer enxergar a beleza além do discurso teórico. Novamente recorrendo a Agamben:

> Só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas. A natureza e os animais são desde logo prisioneiros de uma língua, falam e respondem a signos, mesmo quando se calam; só o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e colocar-se por um instante diante das coisas mudas. A rosa informulada, a ideia da rosa, só existe para o homem.[232]

Se a linguagem existe para nos fazer ver e experimentar o mundo, a arte (a poesia, o cinema, a música etc.) compartilha essa função e ainda nos leva a transcendê-lo e vislumbrar a própria ideia do amor.

---

[230] CAVELL, Stanley. **Cities of words: pedagogical letters on a register of the moral life**. Cambridge: Harvard University Press, 2005, p. 427-428.
[231] GINZBURG, 1989, p. 89.
[232] AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução: João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

3 GÊNESIS

3.1 NO INÍCIO ERA O VERBO

A hipótese é que os filmes de conversação, tal qual os defendemos enquanto conceito, surgem no início dos anos 1960, no contexto do cinema moderno, com um filme-síntese: *A punição*, de Jean Rouch, filmado em 1960 e estreado em 1963. Entretanto, a sinalização desse filme não exclui a possibilidade de podermos encontrar alguns protótipos anteriores do estilo; alguns antepassados nesse percurso genealógico.

Se *A punição* é a primeira galinha doméstica (*Gallus gallus domesticus*), é porque existiu o galo-banquiva (*Gallus gallus*), a galinha-parda-da-ásia (*Gallus sonneratii*) e o galo-verde (Gallus varius), antepassados que colocaram pelo menos um ovo que deu origem à galinha doméstica. Alguém até pode reclamar da falta de graça da metáfora, mas é difícil negar seu didatismo, por isso a retomaremos enquanto for oportuno.

"O cinema é vococêntrico e, mais precisamente, verbocêntrico",[233] escreveu Michel Chion de maneira categórica, se referindo ao fato de que a maior parte dos filmes industriais e comerciais são baseados na fala enquanto expressão verbal e semântica. Neste contexto, a voz é a principal ferramenta narrativa, a maior fonte significativa e o maior destaque expressivo. Ainda que tenhamos mais de um século de expressões cinematográficas, a voz (o meio de comunicação fundamental do ser humano) continua sendo a maneira mais utilizada para contar histórias no cinema (por conta da sua eficiência, dirão os partidários): as palavras ditas nos filmes sempre se destacam expressivamente, se sobrepondo aos outros elementos. "Não se trata da voz dos gritos e dos gemidos, mas da voz enquanto suporte da expressão verbal",[234] justifica Chion. Como já frisamos, a conversa é a prática social mais comum, mas, na maioria dos filmes, há uma profusão de falas, não só dialógicas: há monólogos e solilóquios. Quase tudo nestas obras se expressa por meio da fala, mesmo que já tenha sido expresso por gestos físicos ou objetos. Débora Opolski explica: "no cinema sonoro a cena de ação contém os diálogos, que são ação ou textos que refletem sobre a ação".[235] A fala é a prova dos nove, redundante, didática: "Eu sei". "Eu sou seu pai". "Eu te amo". "Bond, James Bond". "ET. Telefone. Casa". "Rosebud". "Eu fiz / faço / farei alguma coisa". Nas palavras de Sarah Kozloff, "Eventos

---

[233] CHION, Michel. **A Audiovisão**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011, p. 12.
[234] *Ibidem*, p. 13.
[235] OPOLSKI, 2021, p. 69.

verbais são um componente principal de qualquer filme de Hollywood"[236] e Opolski continua: "Mesmo naquelas produções em que os diálogos não constituem a totalidade dos eventos cinematográficos, normalmente o ponto ápice da história é um ato verbal".[237]

Chion nos ensinou também que normalmente confundimos "voz" com "fala", embora as duas não sejam a mesma coisa. "A voz é elusiva",[238] provoca o autor. "Do ato de fala geralmente retemos apenas os significados que ele carrega, esquecendo o meio da própria voz. Claro que a voz está aí para ser esquecida em sua materialidade".[239] A fala no cinema, geralmente, é semântica; enquanto a voz é também plasticidade, emoção, estética: a voz tem corpo, textura e particularidades que vão além dos campos da significação. Esse é o principal ponto defendido por Chion: compreender a voz nos filmes como elemento de expressão além da fala e do discurso verbal. A mesma teoria vai dar origem à reflexão de Jeff Jaeckle sobre o aspecto aural da voz, que já mencionamos antes, e ao estudo de Opolski:

> Performances vocais fragmentadas que existem hoje no cinema comercial de ficção [...] são fruto de um pensamento reducionista, que não considera as questões sonoras (estéticas e da constituição física do som) como integrantes da fala cinematográfica. [...] A fala não é apenas um suporte para a expressão verbal ou um condutor do texto por meio do componente semântico.[240]

Não vamos discordar aqui da fala enquanto discurso carregado de peso e significados, porque valorizamos a importância dos ensinamentos da psicanálise. Mas vamos focar na fala enquanto elemento formal em si nos filmes. Até porque, sim, aprendemos com a psicanálise que a maneira de falar importa.

"O cinema sonoro nasceu em 1927". Estudiosos do som discordam dessa afirmação, porque a grande mudança que ocorreu naquele ano foi a popularização do uso de som sincrônico nos filmes: como explica Demian Garcia, "o cinema sempre foi sonoro, o que aconteceu em 1927 foi a sincronização."[241] A partir desse momento todo o cinema anterior foi retrospectivamente declarado mudo – mas ele nunca foi mudo ou silencioso: personagens falavam, conversavam, ouviam e diversos sons eram produzidos dentro do universo fílmico, enquanto a plateia imaginava aqueles sons. A projeção do filme em si não emitia som, mas a experiência era sonora: sempre a plateia ouvia sons produzidos ao vivo para o espetáculo (por

---

[236] KOZLOFF, 2000, p. 43.
[237] OPOLSKI, 2021, p. 151.
[238] CHION, Michel. **T**. Tradução: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999, p. 1.
[239] *Ibidem*.
[240] OPOLSKI, 2021, p. 19.
[241] GARCIA, Demian. O som no cinema e a música concreta. **FAP Revista Científica**, Curitiba, v. 10, 2014, p. 137.

comentadores, por sonoplastas, por orquestras) e sons do próprio encontro na sala (o projetor, as pessoas, os móveis). Definitivamente os universos do cinema anterior a 1927 não eram mudos nem silenciosos: as personagens eram falantes e as cidades barulhentas.

> Muito se fala sobre a passagem para o cinema sonoro em 1927, mas eu vou discordar desta data, pois o cinema sempre foi sonoro. O cinema antes de seu nascimento já era sonoro, desde o chamado pré-cinema, as exibições de teatro de sombras, lanternas mágicas, teatro ótico e outras formas de apresentações que antecedem o nascimento do cinema eram acompanhados por sons e músicas. Desde a primeira exibição dos Irmãos Lumière, que foi acompanhada por um piano, os sons acompanham as projeções do cinematógrafo e de todos os outros dispositivos cinematográficos. [...] os sons vinham de todos os lados - barulhos da rua (as salas não eram insonorizadas, e as vezes os filmes eram mesmo projetados dentro de tendas em grandes feiras), pessoas falando, tosse, ranger de cadeiras, etc.[242]

1927 marca o início da captura e da reprodução de som sincrônico nos filmes. Mas, como afirma Chion, o que chamamos no Brasil de "captação de som direto" (na França *prise de son* e nos EUA *taking of sound*) é na verdade "captação de voz", tamanho seu foco em apenas um elemento sonoro:

> em cada mixagem de áudio, a presença de uma voz humana estabelece instantaneamente uma hierarquia de percepção. […] no cinema clássico, para privilegiar a voz e o texto que carrega, para oferecê-lo ao espectador numa bandeja de prata. O nível e a presença da voz devem ser artificialmente destacados em relação a outros sons.[243]

Os *talkies*, "filmes falados", fizeram estrondo no início da década de 1930, quando se estabeleceu o reinado do som. Mas reinava um som bem específico: o das falas. Grosso modo, tudo girava em torno da voz: o roteiro, o cenário, o figurino, a atuação, a encenação... Como a clareza oral ganhava destaque, todos os outros elementos expressivos tiveram que se adaptar ao seu favorecimento. É popular a cena em *Cantando na chuva*,[244] de 1952, onde uma equipe de gravação no final da década de 1920 tem dificuldade para lidar com microfones e captar a voz de uma personagem em um cenário específico.

Se o cinema do início da década de 1920 foi marcado pela experimentação em diversos países (também favorecida por contextos sócio-políticos), como o construtivismo na Rússia e o expressionismo na Alemanha, a absorção e favorecimento do som sincrônico no final da década freou outras variações estilísticas, sedimentando o domínio do Método Institucional de

---

[242] GARCIA, Demian, 2014, p. 137.
[243] CHION, 1999, p. 5.
[244] CANTANDO NA CHUVA (SINGIN' IN THE RAIN). Direção: Stanley Donen e Gene Kelly. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1952.

Representação. Heranças e tradições de formas dramáticas mais antigas pautadas na fala e na voz, como o teatro, a literatura e a ópera, foram apropriadas de maneira veloz pelo cinema, privilegiando um certo tipo de construção narrativa e estética em detrimento de outras possibilidades. A década de 1930 é marcada pela popularização dos musicais, pela desaceleração da montagem (com o aumento da duração média dos planos), pela diminuição do movimento das câmeras e pelo aumento de filmagem em estúdios fechados. Tudo convergia para destacar e favorecer as falas mais claras e inteligíveis possível. Os *talkies* estimulavam a exploração dos aspectos semânticos da voz e todas as possibilidades relacionadas, como diz Chion: "O cinema sonoro [...] reduziu o texto do filme a uma fórmula quase única: os diálogos emitidos no presente pelas personagens".[245] O autor continua:

> Num filme clássico, entre a música e sobretudo os diálogos omnipresentes, não há espaço para mais nada. [...] A que se reduzem os ruídos? A alguns passos discretos, alguns copos que tilintam, uma dezena de disparos, e isto com sons acusmaticamente tão pobres, tão abstratos, que parecem todos feitos do mesmo material cinzento e impessoal. As exceções citadas no cinema clássico são sempre as mesmas, demasiado raras para que confirmem a regra: Tati, Bresson e mais dois ou três autores. É tudo. [...] A arte da captação de som, que se desenvolveu desde os primeiros tempos da gravação centrou-se principalmente na voz (falada e cantada) e na música, não nos ruídos.[246]

Chion chama de "fala-teatro" este tipo de abordagem, que é a mais comum e popular ainda hoje. Nela o diálogo tem função dramática, psicológica, informativa e afetiva; sempre buscando a inteligibilidade total.[247] No caso de pensamentos de personagens específicas, ouvimos no presente, em alto e bom som a *voz interior* dessas personagens. No caso de filmes em que a ação física parece ser o centro da narrativa, muitas vezes podemos perceber que as atividades corporais só são justificadas por meio das falas ou que são justamente os pretextos para que os diálogos (os pontos maiores de significação) se desenrolem. Chion nos explica que "a fórmula, universalmente utilizada no cinema clássico, segundo a qual as personagens falam enquanto fazem qualquer coisa, serve para reestruturar o filme pela fala e em redor dela. [...] Tudo pode valer como pontuação do texto e, portanto, com sua valorização".[248]

Tendo conhecimento sobre tudo isso, por que estudar e valorizar filmes que expõem apenas conversas? A resposta mais curta é que esses filmes não só expõem conversas: eles são explorações da materialidade das vozes. É no meio do contexto de popularização da fala no

---

[245] CHION, 2011, p. 134.
[246] *Ibidem*, p. 116.
[247] *Ibidem*, p. 134.
[248] *Ibidem*, p. 134-135.

cinema que vamos encontrar nossos primeiros vestígios dos filmes de conversação. Da consolidação à depuração à exacerbação à torção, chegaremos aonde nos interessa. Como o Chion escreveu, "ao serem acumuladas, sobrepostos e prolíferas, as falas anulam-se a si mesmas, ou melhor, anulam o seu peso na estrutura do filme".[249] É no acúmulo, na sobreposição e na proliferação que estamos interessados, sempre lembrando que a voz é elusiva.

3.2 A LOGORREIA

Do ápice de uma forma ou estilo, temos o surgimento de outros. Se a década de 1930 marcou o apogeu da fala no cinema, também fermentou o que Jacques Aumont chama de "logorreia":

> Aquilo que não desapareceu com as invenções técnicas foi o papel central e determinante da fala; adquiriu apenas uma nova forma, que bem se pode chamar logorreia, nos muitos filmes claramente teatrais dos anos 30 (a década em que se fizeram mais adaptações de peças de teatro).[250]

A logorreia, como definida pelo dicionário, é uma extrema verbosidade; uma diarreia verbal; prolixidade, verborragia, verborreia.

O senso-comum de hoje diz que o lugar da fala e do verbo são no teatro, por isso filmes muito falados tradicionalmente são vistos como teatrais; mas na análise profunda podemos constatar que há também uma especificidade (e estilização) cinematográfica no trabalho com as palavras – tanto na valorização quanto na relativização. Pedro Faissol, ao analisar *A palavra*,[251] de Carl Th. Dreyer, explica que o estilo empregado pelo diretor para destacar a fala no filme parte do pressuposto que "No cinema, a palavra não tem o mesmo peso que no teatro".[252] Partindo desse exame, ele aponta que Dreyer criou um sistema de representação pautado na centralidade do ator e da palavra, dando grande destaque à atuação e à encenação, por meio de pausas, silêncios e ênfases em falas específicas. Grosso modo, o investimento foi na crença de que "menos é mais", para enfatizar cada palavra pronunciada. No mesmo sentido, Robert Bresson escreveu o célebre aforismo que "o cinema inventou o silêncio".[253] Mas, no

---

[249] CHION, 2011, p. 140.
[250] AUMONT, Jacques. O cinema e a encenação. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008b, p. 29.
[251] A PALAVRA (ORDET). Direção: Carl Thedor Dreyer. Dinamarca: Palladium Film, 1955.
[252] FAISSOL, Pedro. **A representação do milagre no cinema: Iconografia, idolatria e crença**. Curitiba: A Quadro, 2022, p. 225-226.
[253] BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 42.

caso dos filmes que veremos a seguir isso não é verdade: na logorreia temos personagens que falam sem parar, sem deixar espaço para o silêncio, com a voz preenchendo toda a trilha sonora. Poderíamos chamá-los de verborrágicos, pois a compulsão pela fala e a ausência dos silêncios são justamente as questões desses filmes. Ou seja, a fala aqui toma deliberada e conscientemente o primeiro plano narrativo e também o estético. Enquanto os *talkies* utilizavam a voz e a fala como maneira de movimentar as narrativas e expor fatos, preenchendo buracos e pontuando cenas, os filmes adeptos da logorreia apresentam uma profusão de falas, discursos e diálogos muitas vezes desenfreada. Podemos dizer que o início da década de 1930 marcou uma tentativa de domínio da fala cinematográfica, enquanto o fim da década marcou um divertido jogo de enxurrada verbal. Sarah Kozloff estabelece a localização da logorreia no contexto do cinema norte-americano na passagem das décadas de 1930 e 1940: "Estamos longe da ágil réplica shakespeariana aqui – até mais próximo da vacuidade de Beckett – e ainda assim o efeito é inegavelmente cômico. O diálogo em *Levada da breca*, como em tantas [comédias] *screwball*, se desintegra em barulho".[254] Como diz Aumont, "O objetivo da logorreia é sempre o mesmo: suspender o espectador na enunciação do sentido, fazer com que deseje e espere pelo seguimento do diálogo (ou do monólogo)".[255]

Michel Chion conceitualiza três modos de fala existentes no cinema: fala-teatro, fala-texto e fala-emanação. A primeira é a mais comum no cinema clássico; a segunda discutiremos depois, enquanto a terceira é o nosso objeto neste momento: "a fala-emanação é o caso em que a fala não é obrigatoriamente ouvida e compreendida na íntegra, e sobretudo em que não está ligada ao centro daquilo a que se poderia chamar a *ação* no sentido lato".[256] Esse modo é bastante raro no cinema clássico e se trata de "despersonificar" a ação verbal, removendo os aspectos semânticos e significativos, podendo ser confundida com ruídos, murmúrios, gemidos etc. O caso que nos interessa agora é quando a fala deixa de ser uma declamação e se torna basicamente um som, uma expressão sonora. Ou seja, ela é mais relevante por seu aspecto aural do que verbal.

> Ao mesmo tempo que o cinema generalizava a fala-teatro e se reestruturava em torno desta, alinhava-se cada vez mais segundo o modelo de uma continuidade verbal linearizada. Os cineastas tinham consciência deste risco e muitos tentaram, desde o início do sonoro, *relativizar a fala*, ou seja, inscrevê-la numa totalidade visual, rítmica, gestual e sensorial, onde já não representasse obrigatoriamente o elemento central e determinante. Relativizar a fala é uma expressão que pode ter vários sentidos. Pode significar: relativizar o sentido das palavras, opondo-lhes, na imagem,

[254] KOZLOFF, 2000, p. 189.
[255] AUMONT, 2008b, p. 29.
[256] CHION, 2011, p. 138.

> uma visão paralela ou contraditória. Mas pode também consistir em fazer emergir, e depois, afundar a fala numa vaga de ruídos, música ou conversa.[257]

Ou seja, a conversa – e mais especificamente, a conversação – pode ser sintoma da fala-emanação, sendo o caso da logorreia. Como exemplo desses filmes, Aumont cita Sacha Guitry e um de seus filmes de 1936,[258] que inicialmente foi uma peça de teatro:

> *Faisons un rêve* é uma peça em que o reduzido número de personagens (três) não impede a abundância dos diálogos: está sempre alguém a falar, como no célebre monólogo em que Guitry, enquanto espera pela amante (Jacqueline Delubac), a imagina a arranjar-se, a sair de casa, a apanhar um taxi etc.[259]

Aumont também menciona *Jejum de amor*,[260] de 1940, dirigido por Howard Hawks: "O jogo dramático é então reduzido à circunstância desta enunciação. Uma das obras-primas da logorreia é [*His girl Friday*] de, Howard Hawks".[261]

Então tomaremos como objetos de análise *Jejum de amor* e outro filme de Guitry, *Meu pai tinha razão*,[262] de 1936, como filmes-símbolos da exploração da fala e do diálogo cinematográficos enquanto objetos estéticos e como antepassados dos filmes de conversação.

3.3 MEU PAI TINHA RAZÃO, 1936

Sacha Guitry foi um ator, roteirista e diretor francês, que viveu entre 1885 e 1957. Filho do importante ator teatral Lucien Guitry, Sacha se consolidou como um homem do teatro de feira (*théâtre de boulevard*) nas primeiras décadas do século XX. Depois passou a se dedicar simultaneamente ao cinema, lançando em 1936 nada menos do que quatro filmes de longa-metragem que roteirizou, dirigiu e atuou – algo totalmente inusitado para a década de 1930. Como dito por Noël Burch e Geneviève Sellier, ele mostrou "a total originalidade de um ator que se tornou dramaturgo, depois cineasta".[263] Sua filmografia é bastante concentrada em dois momentos específicos: dos 29 filmes dirigiu entre 1935 e 1957,[264] oito são de 1936 a 1938 e quatro de 1954 a 1956. Todos são pautados em falas e diálogos, com forte tradição teatral.

---

[257] CHION, 2011, p. 139.
[258] VAMOS SONHAR (FAISONS UN RÊVE...). Direção: Sacha Guitry. França: Cinéas, 1936.
[259] AUMONT, 2008b, p. 29.
[260] JEJUM DE AMOR (HIS GIRL FRIDAY). Direção: Howard Hawks. USA: Columbia Pictures, 1941.
[261] AUMONT, 2008b, p. 29.
[262] MEU PAI TINHA RAZÃO (MON PÈRE AVAIT RAISON). Direção: Sacha Guitry. França: Cinéas, 1936.
[263] BURCH, Noël; SELLIER, Geneviève. **The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930-1956**. Tradução de: Peter Graham. Durham: Duke University Press, 2014, p. 191.
[264] *Ibidem.*

O início de Guitry no cinema é também o seu ápice, porque sua produção arrefeceu com o passar do tempo. Apesar da importância histórica para o cinema, seu nome geralmente é relegado a notas de rodapé nos melhores livros de história. Ele era cheio de frases de impacto e axiomas em defesa ao teatro, ao mesmo tempo que atacava o cinema, como "O cinema não pode substituir o teatro, tal como a fotografia não substituiu a pintura".[265] Na verdade, parecia mais afeito à polêmica do que à reflexão coerente – por isso é difícil usar suas palavras para discutir a sério alguma questão teórica, como visto em entrevista publicada no número 173 da *Cahiers du Cinéma*, de dezembro de 1965, que reuniu um dossiê sobre ele e Marcel Pagnol (conhecidos como os maiores diretores franceses do "teatro-filmado"):

> Para falar a verdade, meu caro amigo, nunca fui contra o cinema. Eu dei essa impressão, mas, na verdade, fui, ainda sou e sempre serei, contra aqueles que vivem disso e que nunca oferecem nada além de seus apetites. Frequentemente ouvimos falar sobre parasitas no rádio, por que não falamos mais sobre parasitas no cinema. Estes são vorazes e, acredite, isso é uma praga. De um lado, encontramos todos aqueles que o teatro afastou por vinte anos e, do outro, desde o seu nascimento maravilhoso, uma geração de críticos e jornalistas teve a pretensão de estabelecer regras e querer impô-las a nós: os filmes são ou não são cinema de verdade. Na sequência, inventaram o cinema puro... Eles nos aborrecem com histórias sobre técnica e culpam a linguagem depois.[266]

Os ataques mais notórios de Guitry, na verdade, eram sobre o cinema francês da década de 1920. Dos anos seguintes ele exaltou o cinema norte-americano (Buster Keaton, Charles Chaplin, Orson Welles) e outros autores franceses, como Henri-Georges Clouzot. Segundo o próprio, foi o cinema que evoluiu, não suas opiniões.

Não colaborou para o legado de Guitry algumas das características pessoais evidenciadas nos filmes: vaidade, egocentrismo, reacionarismo e machismo; "um autor tão firmemente entrincheirado no bastião da misoginia patriarcal e libertina",[267] como definido por Burch e Sellier. Para complicar ainda mais, nos últimos anos de vida o seu nome foi associado ao colaboracionismo com os nazistas durante a ocupação da França na Segunda Guerra Mundial. Burch e Sellier ressaltam a negatividade das "ambiguidades da posição de Guitry durante os anos sombrios, quando ele estava preparado para fazer vários acordos para salvar a 'cultura francesa' e se mostrou incapaz de ver os nazistas como algo além de "inimigos históricos da França".[268]

---

[265] Sacha Guitry *apud* AUMONT, 2008b, p. 19.
[266] GUITRY, Sacha. Entrevista. **Cahiers du cinéma**, n. 173, 1965, p. 90.
[267] BURCH; SELLIER, 2014, p. 191.
[268] *Ibidem*, p. 192.

Depois de tantas ressalvas, é preciso dizer que os filmes de Guitry nos interessam especificamente pela exploração dos aspectos estéticos e expressivos da voz, da fala e dos diálogos. Não é à toa que o cineasta seja lembrado várias vezes nos livros de Michel Chion, justamente porque ambos estavam interessados em questões bem particulares do som e da voz como expressão artística. Quando o teórico define o conceito de *fonogenia*, o nome de Guitry nos vêm à tona: "Dizia-se de uma voz que era fonogénica como se diz de alguém que tem 'charme', '*sex-appeal'* ou qualquer outra qualidade de impacto no plano da comunicação e da sedução". [269] Guitry possui essa característica *fonogênica* da voz, que, sem dúvida ele desenvolveu no teatro: dicção, pronúncia, cadência, entonação etc. Ele é um mestre da prosódia e explorou com dedicação esses aspectos em seus filmes, controlando e dando destaque à melodia, à harmonia e ao ritmo das falas. Neles temos embates verbais entre personagens, que discutem ou que ouvem ou que falam, por longos minutos a fio. As falas não são somente funcionais, mas espetáculos em si mesmas. Muitas vezes é como se víssemos um monólogo ou um diálogo teatral encenado para o cinema, no melhor sentido possível.

Nas palavras de Aumont: "a maioria dos filmes, mudos ou sonoros, claramente teatrais ou não, foi um gigantesco avatar do axioma do teatro burguês: no princípio foi a palavra (e depois dela, o texto, a literatura). Seja qual for a dicção, trata-se sempre de dizer: prioridade ao verbal".[270] Os *talkies* trouxeram a fala para um lugar de destaque, mas de maneira funcional, e isso colocou os cineastas em posição de ter que aprender a lidar com uma nova técnica até dominá-la. Enquanto isso, a fala já era central no teatro, e Guitry, como dramaturgo e encenador, lançou mão de suas habilidades para produzir filmes que exploravam essas características ditas teatrais. Segundo Aumont,

> Liberto dos problemas de aquisição da técnica de reprodução, o cinema concentrar-se-á depois mais nos problemas de enunciação. Mas este primeiro cinema confronta-se constantemente com o teatro, porque, entre os problemas que ainda não resolveu, há dois, enormes, em relação aos quais o teatro impõe as suas soluções: o lugar central atribuído ao verbo, a importância da noção de espaço.[271]

Guitry se beneficiou do lugar de protagonismo atribuído ao verbo, justamente porque suas peças teatrais já tinham esse elemento como base. Ao ir para o cinema, uma das estratégias de Guitry foi justamente a de confinar suas ações narrativas deliberadamente em tempos e espaços restritos, além de contar com números reduzidos de personagens. Como diz Robert

---

[269] CHION, 2011, p. 84.
[270] AUMONT, 2008b, p. 32.
[271] *Ibidem.*, p. 22.

McKee acertadamente, "imagem custa dinheiro, resultando em altos custos para o cinema. [...] o diálogo é algo relativamente barato de se encenar e filmar".[272] Não foi à toa que Guitry filmou tanto, porque suas produções eram relativamente baratas (poucas locações e elenco pequeno) e davam o necessário retorno financeiro. Em primeiro momento poderíamos menosprezar os filmes de Guitry como meros exemplos de "teatro filmado", mas o cineasta conseguiu explorar com criatividade as especificidades dos meios em que estava trabalhando, se tornando um dos grandes diretores do melhor teatro cinematográfico.

Mas é importante ressaltar: os filmes de Guitry apresentam mais falas do que conversas. Não são filmes de conversação, mas podem ser encarados como um dos trabalhos mais peculiares e criativos no tratamento da fala cinematográfica (não é uma galinha, é um galo-banquiva!). Além disso, apresentam algumas características narrativas e estéticas que ressoarão nos filmes de conversação das décadas seguintes.

No geral, as histórias de Guitry são pautadas em intrigas domésticas e conjugais, ambientadas em espaços burgueses (casas e hotéis), como se essa classe social detivesse posse sobre o hábito da conversação, tal qual era exaltado pela elite francesa do Antigo Regime. Foi somente com o cinema moderno que a classe assalariada começou a ganhar destaque na exploração de discussões sentimentais, como poderemos ver adiante.

Meu pai tinha razão é um filme de 1936 escrito, dirigido e protagonizado por Sacha Guitry. São apresentadas três gerações de homens da família Bellanger: Adolphe, o avô; Charles, o pai (interpretado por Sacha Guitry); e Maurice, o filho.

FIGURA 2 – *Meu pai tinha razão*



Charles (pai) e Maurice (filho)



Adolphe (avô) e Charles (pai)

[272] MCKEE, 2018, p. 78.

A história começa com Maurice ainda criança, vivendo com seu pai, que foi largado pela esposa. Esse pai recebe conselhos do seu próprio pai (o avô). Ou seja, temos um jogo de palavras no título: o "pai" refere-se a dois personagens, na verdade. A ideia de jogos de palavras (*jeux de mots*) é um ponto relativamente comum nos filmes de conversação, porque são obras que sempre lidam com a ambiguidade, os mal-entendidos e as confusões. Em todos eles há a assunção e a brincadeira com o fato de que a língua e a fala são assertivas, ao mesmo tempo que são construções subjetivas. Não podemos, mais uma vez, esquecer a herança da psicanálise: dos atos falhos, dos chistes, das projeções e todos os gestos inconscientes que revelam nossas pulsões. Há uma ironia nesses filmes que expõe tentativas de esclarecer situações por meio da fala, que por sua vez acabam gerando ainda mais confusões. Ou seja, em vez da fala ter um papel funcional, nesses filmes o seu papel central é crítico; os mal-entendidos muitas vezes partem da confusão verbal, mas também se estendem para questões factuais: pessoas e personagens que se confundem, situações que foram mal compreendidas (porque não vistas adequadamente), encontros e desencontros, quiproquós etc. Outro aspecto narrativo fundamental no cinema de Guitry é o de identidades trocadas: quando uma personagem é confundida por outra e isso desencadeia uma trama de mal-entendidos,[*] em tons cômicos.

Todos os filmes de Sacha Guitry são comédias românticas, sátiras sociais, dramas de costumes ou tudo isso ao mesmo tempo. A "batalha dos sexos" está sempre presente nas narrativas, mesmo que o filme seja sobre acontecimentos passados ("históricos"), como em *Se Versalhes falasse*[273] (1954) e *Napoleão*[274] (1955). As questões de gênero, portanto, são centrais. Praticamente todos partem de tramas envolvendo intrigas amorosas: crises conjugais, triângulos e quadriláteros amorosos, trocas e rearranjos de casais, traições, paixões platônicas proibidas ou não correspondidas, afastamentos e (re)aproximações. São filmes sobre *affairs* com fortes tons moralistas, fazendo deles, em suma, *contos morais* – e moralistas. Pensar no poema *A quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1930, é elucidativo para pensarmos as histórias de Sacha Guitry. Não à toa, um de seus filmes se chama *Quadrilha*.[275]

---

[*] Nos EUA, *mistaken identity* é inclusive um termo judiciário. No Brasil, o direito trata de "reconhecimento pessoal" – equivocado ou preciso). Esse é um dispositivo bastante usado por Alfred Hitchcock, sendo notórios seus filmes *O homem errado* (1956), no qual um homem inocente é confundido com um criminoso, e *Intriga internacional* (1959), no qual um publicitário é confundido com um agente secreto. Outros exemplos populares são *O grande ditador* (1940) (o Vagabundo é confundido com Hitler), *A vida de Brian* (1979) (Brian é confundido com Jesus Cristo), *Procurando Susan desesperadamente* (1995) (a suburbana dona de casa Roberta é confundida com a jovem aventureira Susan), *Dave* (1993) (o pacato Dave, que visualmente parece o presidente dos EUA, é convocado pela Casa Branca para confundir a população).

[273] SE VERSALHES FALASSE (SI VERSAILLES M'ÉTAIT CONTÉ). Direção: Sacha Guitry. França, Itália: Cocinex, 1954.

[274] NAPOLEÃO (NAPOLÉON). Direção: Sacha Guitry. França, Itália: Filmsonor, Francinex, Rizzoli Film, 1955.

[275] QUADRILHA (QUADRILLE). Direção: Sacha Guitry. França: Les Films Modernes, 1938.

As confusões se dão tanto no aspecto da legalidade (da trapaça, da falsidade ideológica) quanto nos românticos ("achei que você me amava", "não imaginei que você fosse assim"). Ou seja, a fronteira entre ser confundido com outra pessoa para ser feliz economicamente ou amorosamente é tênue. Por fim, o velho ditado "faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço" se faz presente. Esta também é uma das tônicas dos filmes de conversação: personagens eloquentes, que discursam bonito, mas que fazem ações bobas e questionáveis.

Meu pai tinha razão joga com todos estes elementos.

São 98 minutos de filme, todos no mesmo ambiente: o escritório de Charles (o pai). Não é difícil aí já pensarmos em uma estrutura "teatral", pela fácil associação do ambiente com um palco. Mas, importante dizer que este é um roteiro cinematográfico original de Guitry: ou seja, não é a adaptação de uma peça.

O filme se divide basicamente em três blocos, sendo que cada um tem aproximadamente trinta minutos. No primeiro bloco, temos três cenas: (1) Conversa do pai com o filho; (2) Conversa do pai com o avô; (3) Conversa do pai com o filho. Cada cena dura em média 10 minutos e temos estabelecidas as bases conceituais do filme: enquanto moral, logo sentimos o conservadorismo desses homens que se veem como peões em um jogo de poder envolvendo mulheres; enquanto estética, percebemos a valorização da atuação, que poderíamos chamar de uma "herança teatral". Guitry se coloca realmente como encenador, executando uma *mise en scène* atenta a cada palavra e a cada gesto das personagens (a pantomima, nos ensinou Diderot). Ele deixa claro o entendimento que "é *no rosto daquele que ouve* que veremos o sentido das palavras",[276] como diria Aumont; por isso temos longos planos de falas, mas sem recorrer mecanicamente ao pingue-pongue frenético do plano e contraplano. Isto é, temos planos e contraplanos, mas cada plano tem uma duração precisa para sentirmos tanto as palavras saindo da boca de uma personagem (plano) quanto para sentirmos as palavras entrando nos ouvidos de outra personagem (contraplano).

Como exemplo, temos a cena de conversa entre Adolphe (avô) e Charles (pai). Ela dura 15 minutos e tem 28 planos, implicando em uma duração média dos planos de 32,14 segundos. Considerando que temos cinco planos bem curtos, de 2 a 3 segundos, (como dois do filho, Maurice, que observa a cena; e três no início, que servem para estabelecer a chegada do avô ao cômodo; além de um plano de reação no final, que parece ter servido para corrigir algum erro de continuidade), podemos dizer que a maioria dos planos tem duração média de 40

[276] AUMONT, 2008b, p. 28.

segundos: são bastante longos. Pela sensação de tempo decorrida em cada plano, supomos também que as gravações ocorreram sem muitas interrupções, privilegiando a fruição do texto e a atuação. O texto, as palavras e a pronúncia são a parte principal jogo cênico.

FIGURA 3 – *Meu pai tinha razão*




Ao mesmo tempo, Guitry não ignora os recursos essencialmente cinematográficos, como o ponto de vista dinâmico da câmera. Não é incomum termos o procedimento típico de cineastas da *mise en scène*, com um plano que começa num enquadramento meio estranho (desbalanceado), mas que os atores começam a se mexer e a câmera os acompanha, sutilmente, reconfigurando o quadro e estabelecendo uma composição mais harmônica. Um exemplo pode ser visto nas imagens abaixo: é o mesmo plano, sem cortes, mas com uma correção panorâmica e focal a partir da movimentação do elenco. Atores e câmera efetuam uma coreografia em etapas dentro de um mesmo plano, culminando no ápice da composição.

FIGURA 4 – *Meu pai tinha razão*





Nesse jogo de deslocamentos os atores se alternam na ocupação do espaço. Por metade da cena estão sentados em volta da mesa, mas na outra metade estão em pé: ao lado da mesa, no meio do cômodo e em frente à porta. A câmera acompanha sutilmente esse fluxo, reajustando

os enquadramentos a partir do seu próprio eixo, e o dinamismo da cena se dá mais pela movimentação dos atores dentro do cenário do que pelo virtuosismo da câmera.

FIGURA 5 – *Meu pai tinha razão*



Mas, ao assistirmos todas essas cenas, em vez de entendermos que são conversas, entendemos que são discursos, declamações. Usando uma terminologia dramática, são diálogos – mesmo que longos, bem escritos e harmoniosos em termos sonoros. Retomando a definição de Diderot e D'Alembert: "As palavras *conversação* e *diálogo* designam em geral o discurso recíproco entre duas ou mais pessoas, com a diferença que conversação se diz em geral de qualquer discurso como esse, enquanto diálogo se diz de um discurso como esse, porém sobre um objeto determinado".[277] Nos filmes de Guitry não há um verdadeiro embate de palavras de igual para igual entre as personagens: sempre há uma preponderância entre um e outro, estabelecendo um jogo de hierarquia moral, mas também um jogo dramático em termos de roteiro: com uma estrutura rígida, que parece objetivar uma finalidade momentaneamente obscura a quem assiste (descobrimos o motivo – e a moral – no fim). Ou seja, parece mais uma palestra do que uma conversa, e Guitry empreende um cinema moralista e moralizante, sem dúvida. Mais uma vez retomando Diderot e D'Alembert: "Diálogo é utilizado para se referir à conversa entre um superior e um inferior; não se diz de um súdito que ele participou de uma conversação com o rei, diz-se que teve um diálogo com o rei".[278] O procedimento é percebido em *Meu pai tinha razão*.

Em francês há a expressão *marivaudage*, que trata sobre um tipo de jeito de falar, remetendo ao estilo de Pierre de Marivaux. Guitry se relaciona com essa tradição, lançando mão de diálogos e frases longas que misturam trivialidade com afetação e refinamento ao tratar sobre sentimentos e "coisas do coração". Nas palavras de Aumont,

[277] DIDEROT; D'ALEMBERT, 2015, p. 47.
[278] *Ibidem.*

> Quando o cinema se tornou sonoro, o dilema da pantomina (exprimir convencionalmente ou tentar exprimir naturalmente) incidiu na dicção, com o seu duplo polo normativo: por um lado, o *verosímil* e, por outro, o *prosódico*. Com efeito, há duas grandes tradições na dicção teatral: a que se esforça por naturalizar o diálogo, por o tornar tão fluído quanto possível, por fazê-lo esquecer; e a que, ao contrário, se impõe, se destaca, se apresenta ao ouvinte por si mesma e pelas qualidades sonoras.[279]

É exatamente essa ode à dicção e à prosódia que percebemos em Guitry: mais importa a beleza do discurso enquanto performance e estética do que a verossimilhança e a cativação narrativa.

Logo no início do segundo bloco entendemos que houve uma elipse, pois Maurice (o filho) cresceu e se tornou um jovem adulto. Não veremos mais o avô, que supomos ter morrido. As elipses longas (de anos) são raras nos filmes de conversação, que normalmente são narrativas do tempo presente e da fruição dessa passagem temporal. *Flashbacks* e *flashforwards* são exceções totais. Em *Meu pai tinha razão* há o recurso da elipse, mas todas as outras cenas acontecem em um encadeamento imediato, sem grandes intervalos.

Neste segundo bloco há também três cenas de longas conversas: (1) Conversa do pai com o filho; (2) Conversa do pai com namorada do filho; (3) Conversa do pai com mãe. No terceiro e último bloco do filme, temos algumas cenas mais curtas: (1) Conversa ligeira do pai com empregados da casa; (2) Conversa ligeira entre empregados; (3) Conversa ligeira do filho e da namorada com empregados da casa; (4) Conversa do filho com a namorada; (5) Conversa do filho com o médico do pai; (6) Conversa do pai com o médico e com o filho; (7) Conversa do pai com o filho e a namorada.

A cena final retoma o estilo dos dois primeiros blocos, sendo mais longa, mais profunda e mais empostada. É como se as sequências anteriores criassem a intriga (a trama, a complicação) para que ela acontecesse como ápice (conhecemos o desfecho!). O protagonista, claro, é Guitry: o que sua personagem (Charles, o pai) faz é um longo discurso afetivo e moralista com o objetivo de ensinar algo importante ao seu filho e à namorada dele. Como um bom pai, ele tem razão; foi firme e cumpriu sua missão. Como diz Aumont sobre outro filme de Guitry, mas que se aplica totalmente a esta cena: "tudo isso, sem dúvida, para benefício do espectador, suspenso nesta [...] [discussão] durante quase oitos minutos pela magia do verbo e da voz".[280] Na cena que analisamos, são quatro minutos em plano sequência e discurso ininterrupto de Guitry, quase em um só fôlego.

---

[279] AUMONT, 2008b, p. 30.
[280] *Ibidem.*, p. 29.

FIGURA 6 – *Meu pai tinha razão*



O cineasta constrói todo seu filme para este *gran finale*, com um rebuscamento verbal de tons líricos. A dicção e a entonação do Guitry-ator são de um nível extraordinário, pouco visto no cinema, justamente porque tanto o Guitry-roteirista quanto o Guitry-diretor criaram as condições para que isto acontecesse. O ator é o *performer* da poesia escrita no papel e arquitetada pela câmera: "em Guitry, o trajeto da câmera é executado de forma rápida e submete-se totalmente ao texto e à voz",[281] explica Chion. Sentimos neste filme toda a construção narrativa e estética em função da voz, não ela somente enquanto signo verbal, mas ao mesmo tempo como forma, textura, ritmo, estética, enfim. Débora Opolski afirma que "A voz, como matéria, pode transcender o significado das palavras. [...] Existe um sentimento de prazer envolvido na emanação e na audição da voz humana".[282] É também esse prazer que *Meu pai tinha razão* nos propõe.

Se a crítica que poderia ser feita aos filmes de Guitry é a de serem "teatro filmado", a melhor crítica que poderia é justamente – e também! – a de serem "teatro filmado". A diferença

[281] CHION, 2011, p. 138.
[282] OPOLSKI, 2021, p. 143.

está na compreensão. A primeira credita o aspecto negativo à reprodução fria de elementos de sucesso de uma mídia em outra. A segunda credita o status positivo justamente ao emprego das qualidades de um meio (teatro) de maneira feliz e harmoniosa em outro (cinema), valorizando as marcas da *filmagem*. Ou seja, o elogio é na transformação de uma característica antes teatral que se tornou beleza cinematográfica. "Viva o teatro filmado!", como exclamou o cineasta em certo momento.[283]

3.3.1 Guitry etc.

Chion destaca que a fala-teatro dominou o cinema a partir do fim da década de 1920 e ressalta as características desta tendência:

> A função de pontuação no sentido lato, em toda a extensão do seu sentido gramatical (colocar vírgulas, pontos e vírgulas, pontos finais, pontos de exclamação, de interrogação e de suspensão, que modularão o sentido e o ritmo do texto, e que o determinarão), é desde há muito a base da encenação de teatro: [...] pausas, entoações, gestos etc.[284]

Ao mesmo tempo, Chion percebe nos filmes de Guitry uma exploração dos três modos de presença da fala no cinema, que ele chama de fala-teatro, fala-emanação e fala-texto. Citamos agora sobre este último: "A *fala-texto* – em geral, a da voz-*off* e dos comentários – herda alguns dos atributos dos entretítulos do cinema mudo, uma vez, ao contrário da fala-teatro, age sobre o curso das imagens. A palavra proferida tem o poder de evocar a imagem da coisa".[285] O exemplo mais célebre da fala-texto para Chion é visto em *A história de um trapaceiro*,[286] também lançado em 1936. O filme é inteiramente narrado pela voz do autor em primeira pessoa, que interpreta diferente papéis. Na verdade, o personagem/protagonista é um só, mas ele é um trapaceiro que se disfarça de várias pessoas, alterando sua aparência e sua voz para cada caracterização diferente. Há pouquíssimo som sincrônico, mas percebemos a alteração sonora a cada vez que a personagem se manifesta. "Guitry em *A história de um trapaceiro* é muito consciente de sua elocução, de sua articulação, de seu timbre, da *distância* que o separa de nós".[287] A fala e a voz do ator em seus filmes é um espetáculo a parte, assim

---

[283] GUITRY, 1965, p. 89.
[284] CHION, 2011, p. 44.
[285] *Ibidem*, p. 135.
[286] A HISTÓRIA DE UM TRAPACEIRO (LE ROMAN D'UN TRICHEUR). Direção: Sacha Guitry. França: Cinéas, 1936.
[287] CHION, 1999, p. 54.

como uma soprano se destaca em uma ópera. Não é pouco para um só cineasta, obsessivo pela voz, se tornar exemplo e referência dos diferentes modos de uso da fala no cinema. Como palavra de autoridade, recorremos novamente a Chion:

> É sem dúvida por causa disso que a França produziu algumas das mais originais experimentações com a voz cinematográfica – Bresson, Tati, Duras, Godard, Straub e outros – e também as vozes mais incolores, monótonas e de dicção monótona. Depois de Cocteau e Guitry, este cinema continua mais do que nunca a ser um cinema de vozes. É algo mais e algo diferente de um cinema "literário". Um cinema de diretores obsessivos pela voz, para quem dizer uma palavra é uma situação dramática e complicada.[288]

Há um jogo de reflexividade em Guitry, que é percebida em diferentes procedimentos: seus filmes começam com créditos técnicos espirituosos, que mostram a equipe, com narração do cineasta ou com ele próprio em quadro. Assistimos a um filme de Guitry, não a um filme escrito, dirigido ou protagonizado por Guitry. Se o autor é aquele que diz "eu", Guitry se exibe como um autor grandioso. Esse jogo de autoconsciência faz parte da graça do seu cinema.

FIGURA 7 – Créditos iniciais de *La Poison*, 1951





FIGURA 8 – Créditos iniciais de *A história de um trapaceiro*, 1936, e de *Madame e seu mordomo*, 1937





[288] CHION, 1999, p. 85.

A respeito do filme *Vidas duplas*,[289] dirigido por Olivier Assayas e lançado em 2018, o crítico Steff Nellis mencionou o fato de que "Guitry se tornou mestre em tornar a audiência parte do jogo",[290] porque é importante lembrarmos que Guitry evidencia tanto um gesto de egocentrismo quanto o de um artista do entretenimento. O filme de Assayas também propõe esse jogo com o público, mas de uma outra forma: não tanto egocêntrico, mas mais generalista, misturando nomes e personagens reais com a ficção. Não à toa o nome do filme em inglês é *Non-fiction*. A proximidade entre *Vidas duplas* e os filmes de Guitry – e os de Éric Rohmer – é explicitada neste breve parágrafo de Nellis: "*Vidas duplas* é um filme em que o diálogo é onipresente, mas as intermináveis conversações, discussões ao redor de mesas, argumentações e bate-papos centrais do filme apenas parecem reconhecer a inconclusividade ou falta de sentido".[291]

Assayas comentou publicamente sobre a importância de Guitry, defendendo que ele nos "demonstrou como filmes podem ser movidos pelo diálogo [...] [e] o cinema pode ser inspirado pela linguagem, embora em última análise não dependa dela".[292] É esse tipo de relação que tentamos fazer aqui também, tecendo uma trama de reverberações a partir da ideia de um conceito comum. Por ora, seguimos com a logorreia.

3.4 JEJUM DE AMOR, 1940

Jejum de amor, de 1940, é conhecido como o filme de diálogos mais rápidos já filmado. Segundo Caroline Siede, são 240 palavras por minuto; muito mais que a média dos filmes de Hollywood da época, de 90 palavras por minuto, e a dos discursos em inglês, de 140 por minuto.[293] O filme tem um ritmo frenético e essa velocidade não vem do encadeamento das sequências nem da montagem acelerada, mas sim dos diálogos dinâmicos e ininterruptos. A culpa pelo frenesi é dividida entre os autores da peça original, Ben Hecht e Charles MacArthur, o roteirista Charles Lederer, o diretor Howard Hawks e os atores Cary Grant e Rosalind Russell.

A história nasceu como peça da Broadway e estreou em 1928. Em 1931 foi adaptada para o cinema, com direção de Lewis Milestone, e em 1974 voltou às telas dirigida por Billy

---

[289] VIDAS DUPLAS (DOUBLE VIES). Direção: Olivier Assayas. França: CG Cinéma, 2018.
[290] NELLIS, Steff. Collusion, Not Collision? Proximity and Distance in Olivier Assayas' 'Doubles vies'. **Cinea**, 2019. Disponível em: https://cinea.be/collusion-not-collision-proximity-and-distance-in-olivier-assayas-doubles-vies-non-fiction/. Acesso em: 5 jun. 2021.
[291] *Ibidem.*
[292] Olivier Assayas *apud* NELLIS, 2019.
[293] SIEDE, Caroline. His Girl Friday redefined the screwball comedy at 240 words per minute. **The A.V.Club**, Novembro, 2020. Disponível em: https://www.avclub.com/his-girl-friday-redefined-the-screwball-comedy-at-240-w-1844950994. Acesso em: 3 jun. 2021.

Wilder. Em todos esses casos se chamava *The Front Page*. É apenas o filme de Hawks que possui outro título e outra particularidade: ao invés da dupla de repórteres ser formada por homens, temos um homem e mulher. O diretor explica:

> Certa noite eu queria provar para alguém que *The Front Page* tinha um dos melhores diálogos modernos que já tinham sido escritos; pedi a uma moça que lesse as partes de Hildy, enquanto eu lia as do editor. Depois de certo tempo, parei e disse: Raios, é melhor ainda entre um homem e uma mulher do que entre dois homens.[294]

A melhora sentida por Hawks se dá pela tensão instaurada entre as personagens: em vez de uma história profissional, temos uma história professional e também conjugal, carregada de marcas do passado e de tensão sexual. Walter e Hildy, protagonistas interpretados Grant e Russell, já foram casados. Ele é o editor do jornal no qual ela trabalhava até pouco tempo antes como repórter. Quando Hildy vai até a redação para se despedir, junto com seu noivo Bruce, interpretado por Ralph Bellamy, a trama é desencadeada. Segundo o crítico A. O. Scott,

> O que muda não é apenas o gênero das personagens [*gender*], mas também o gênero do filme [*genre*]. O que era um filme teatral sobre jornalistas se transformou em uma das maiores comédias de recasamento (usando a expressão do filósofo Stanley Cavell) e também uma obra-prima do cinema. A técnica não é vistosa – nunca é com Hawks –, mas a cinética vertiginosa, que às vezes te deixa sem fôlego, é visual e verbal.[295]

O que vemos em cena são jogos verbais, exercícios retóricos e disputas semânticas filmados de maneira aparentemente protocolar por Hawks: plano conjuntos e eventuais closes em momentos mais extraordinários. Hawks ficou conhecido por sua economia ao filmar poucos planos de uma mesma cena, mas o inegável domínio sobre a *mise en scène*, os tempos e as articulações (cênicas, performáticas e de montagem), fizeram dele um dos mestres da cinética fílmica, como sugeriu Scott.

A pesquisadora Katherine Glitre argumenta que *Jejum de amor* "pode ser encarado como uma *screwball comedy*, uma *career woman comedy* ou uma *comedy of remarriage*, dependendo do contexto".[296] O termo *screwball comedy* se tornou muito mais uma expressão crítica-publicitária do que um conceito acadêmico ou teórico, por isso sua definição é um tanto

---

[294] Howard Hawks *apud* BOGDANOVICH, Peter. **Afinal quem faz os filmes**. Tradução Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 373.
[295] DARGIS, Manohla; SCOTT, A. O. He Said, She Said, We Said, You Said. **New York Times**, Abril, 2020. Disponível em: https://www.nytimes.com/2020/04/08/movies/his-girl-friday-viewing-party.html. Acesso em: 6 jun. 2021.
[296] GLITRE, Kathrina. **Hollywood Romantic Comedy: States of the Union 1934-1965**. Manchester: Manchester University Press, 2006, p. 21.

imprecisa. Segundo Otis Ferguson em 1940, citado por Glitre, "*My Man Godfrey* em meados de 1936 marcou a descoberta da expressão *screwball* por aqueles que precisavam ter algumas palavras para dizer e isso ajudou a construir a tese de um estilo absolutamente novo na comédia".[297] David Shumway caracteriza a comédia *screwball* pela "conversa rápida, situações malucas e um enredo romântico",[298] e explica que elas "normalmente focam na interação e conversação do casal protagonista",[299] com uma particular "característica do diálogo – que não é só argumentativo, mas também uma fala de palco altamente elaborada e espirituosa".[300] Como *Jejum de amor* demonstra, "as comédias *screwball* identificam conversação com amor, de modo que realmente vemos o amor do casal enamorado se desenvolver": [301] toda trama (jornalística, neste caso) é, na verdade, um pano de fundo para as provocações amorosas e sentimentais. Em suma, o termo se refere a comédias norte-americanas das décadas de 1930 e 1940, "amalucadas", com comportamentos sociais inusitados por parte de algumas personagens, disputas amorosas e com ritmo – de acontecimentos e de falas – acelerado. Glitre contextualiza a definição:

> "screwball comedy" é um termo notoriamente problemático: alguns críticos o usam para se referir a qualquer comédia romântica feita em Hollywood entre 1934 e o início dos anos 1940, e outros o usam para se referir a qualquer comédia (independentemente da data) com personagens desajuizados ou "loucos" e com tendências de palhaçada [*slapstick*].[302]

Não é um caso muito diferente do conceito de cinema *noir*, que surge como uma expressão na crítica escrita e depois se torna uma designação publicitária para agrupar filmes e estabelecer relações estilísticas, ao ponto de posteriormente também ser encarado como um conceito teórico.

O que nos interessa em *Jejum de amor*, além da logorreia, é que o filme nos apresenta outros elementos comuns aos filmes que analisamos: mal-entendidos, triângulo amoroso, confusões e jogos de palavras. O filme é carregado de tensão sexual e isso se dá mais pelas falas do que por gestos físicos, considerando que naquela época vigorava o Código Hays (*Motion Picture Production Code*), que fiscalizava (e cerceava) a moralidade dos filmes comerciais norte-americanos. Como Sarah Kozloff afirma, a "A censura tem sido um fator

---

[297] GLITRE, 2006, p. 23.
[298] SHUMWAY, 2003, p. 81.
[299] *Ibidem*, p. 82.
[300] *Ibidem*, p. 85.
[301] *Ibidem*.
[302] GLITRE, p. 24.

determinante que influencia o discurso".[303] Em *Jejum de amor* temos diálogos que são significativos também por seus aspectos conotativos, mas parte da comicidade está em nos impactos denotativos. Tudo é falado literalmente, mas as implicações profissionais, morais e sexuais fazem parte do jogo cômico. Walter é o jornalista malandro e hábil com as palavras, conhecedor do jargão da imprensa tanto quanto do conjugal. Quando ele, ex-marido, aparentemente comete atos falhos, na verdade não é acidental, como ao dizer para Bruce (noivo de Hildy) "minha esposa... isto é, sua esposa", pois tudo para Walter é ambíguo e tem muitos significados (conotativos). Para Bruce, que não possui a destreza verbal dos jornalistas, as coisas são literais (denotativas), enquanto Hildy está no meio do caminho: ela entende as ironias e segundas intenções, mas a princípio gostaria da literalidade. É nessa corda bamba que a personagem se equilibra durante o filme.

FIGURA 9 – *Jejum de amor*



O escritor Gerald Mast explica como as palavras unem e afastam as peças no triângulo amoroso, criando sintonia e descompasso, para ao fim da história confirmar quem fica com quem:

> Os dois aparentes antagonistas [Hildy e Walter] falam em um ritmo idêntico, em cadências idênticas, cantando duetos verbais perfeitos – que revelam que os dois são espiritual e verdadeiramente um só. Seus raciocínios funcionam na mesma velocidade e no mesmo ritmo (em oposição ao lento Bruce), assim como suas palavras.[304]

Walter diz para Hildy logo no início: "Bobagem. Você acha que divórcios são para sempre... até que a morte nos separe. Divórcios não significam nada. São apenas palavras

[303] KOZLOFF, 2000, p. 22.
[304] MAST, Gerald. **Howard Hawks, Storyteller**. New York: Oxford University Press, 1982, p. 215.

murmuradas por um juiz", porque ele – e o filme – acredita que as palavras são parte de um jogo. Jogo esse pode ser social, jurídico, profissional, conjugal e/ou sexual.

FIGURA 10 – Jejum de amor



O filme antecipa as reflexões feitas por J. L. Austin no meio da década de 1950 sobre a teoria dos atos de fala e os enunciados performativos. O exemplo mais habitual nas explicações do filósofo da linguagem é justamente o do casamento: ao proferir a expressão "Eu aceito" (*I do*) perante um juiz ou um padre que faz determinada pergunta, a pessoa se torna casada.[305] Austin explica a partir desse caso que falar é fazer – moralmente, socialmente, judicialmente. A diversão de Walter é justamente jogar com as palavras em todos essas esferas, porque elas podem ter diferentes significados e pesos, fazendo com que a ambiguidade entre na brincadeira.

A prosódia dos diálogos no filme é outro caso a parte, porque a criatividade não está só nos jogos de palavras (os aspectos de linguagem), mas também na velocidade em que as palavras são trocadas (o aspecto formalista), em um ritmo inédito na história do cinema. Kozloff argumenta que o estilo acelerado e irônico é trazido ao cinema por roteiristas que no começo do século XX eram dramaturgos da Broadway ou jornalistas, trazendo novos aspectos às maneiras das personagens falarem, em uma linguagem com mais coloquialismo e aparentemente despojamento.

> A maioria desses filmes foi roteirizada por dramaturgos moderadamente bem-sucedidos de Nova York que trocaram o teatro por Hollywood — Preston Sturges, Sidney Buchman, Frances Goodrich e Albert Hackett, Robert Riskin — ou por uma

[305] AUSTIN, 1962.

> gangue de ex-jornalistas e críticos irreverentes — Ben Hecht, Dudley Nichols, Norman Krasna, Samson Raphaelson, Charles Lederer, Billy Wilder e Charles Brackett. O estilo de prosa deles é mais improvisado, mais coloquial, mais simples.[306]

Enquanto no cinema de Sacha Guitry a logorreia vinha de uma personagem (geralmente interpretada pelo próprio diretor), que praticamente discursava, em *Jejum de amor* (e nas comédias *screwball*) ela é distribuída de maneira um pouco mais igualitária entre o casal protagonista: mais do que um discurso acelerado, temos realmente um diálogo frenético. Parte da graça do filme está justamente em perder algumas piadas, porque elas acontecem de maneira muito rápida e intensa. Enquanto rimos de algo, outra coisa já aconteceu, e é normal não conseguir nem rir, tamanho o encantamento com a velocidade e a perícia cênica. Como diz Siede, é como se fôssemos correr em ritmo máximo uma maratona – ou seja, é algo impossível:

> Assistir *Jejum de amor* é como correr aceleradamente uma maratona. O filme de 92 minutos tem acontecimentos narrativos que seriam suficientes para um longa-metragem com o dobro de sua duração, resultando em não apenas uma das comédias mais rápidas, mas também uma das mais densas. Piadas acontecem tão rápido e com uma performance aparentemente tão singela que é fácil perdê-las até uma segunda (ou terceira ou quarta) vez que se assiste.[307]

A escritora justifica que o *pace* (usando um neologismo dos adeptos contemporâneos das corridas) obtido por Hawks e sua trupe é fruto de muito treinamento, em uma época dos gravadores de som de pista única e do trabalho quase que exclusivo em estúdio, resultando em um "som de palco" muito diferente da estética do cinema moderno que se fortalece nas décadas seguintes.

> Hawks levou a velocidade de seu filme muito a sério. Ele propositalmente estabeleceu a meta para quebrar o recorde de *The Front Page* do diálogo mais rápido já gravado. Ele também foi pioneiro em um estilo de sobreposição [*overlapping*], planejando e ensaiando cuidadosamente quando seus atores falariam uns sobre os outros para garantir que suas interrupções soassem naturais, mas a história ainda pudesse ser compreendida. Em uma era em que a gravação de som multipista ainda não estava disponível, eram necessários até 35 microfones aéreos cuidadosamente operados para capturar o diálogo. [...] *Jejum de amor* não tem trilha musical. Em vez disso, o ritmo propulsor do filme vem do próprio diálogo.[308]

A trilha sonora do filme é basicamente composta de vozes: não há música e há pouquíssimos efeitos sonoros. Mas as vozes em diálogo são trabalhadas de tal maneira a conferir um ritmo e uma cadência em compasso acelerado. O filme popularizou a prática do

---

[306] KOZLOFF, 2000, p. 175.
[307] SIEDE, 2020.
[308] SIEDE, 2020.

overlapping no cinema, que consiste na sobreposição de falas. Hawks explica como iniciou a prática e obteve os resultados:

> Em *His Girl Friday* as falas eram particularmente adaptáveis a essa técnica [de sobrepor diálogos]. Notei que, quando as pessoas conversam, elas falam em cima da fala dos outros, em especial quando falam depressa ou quando estão discutindo ou descrevendo algo. Por isso, escrevemos os diálogos de maneira que o início e o fim das frases se tornavam desnecessário; estavam lá só para ser superpostos.[309]

Com esta afirmação, Hawks contribui com a nossa hipótese defendida em páginas anteriores, de que "em um filme tradicional, via de regra, cada conversa é sobre um tópico específico e encerrando o tópico, corta para outra cena" de maneira serena e pausada. Num filme de conversação, assim como em *Jejum de amor* (e na "vida real", segundo Hawks e especialistas em análise da conversação) as conversações reais consistem em uma série de turnos alternados passando de um tópico a outro sem compromissos. Hawks obviamente não estava a fazer um filme "como a vida real", mas ao acelerar as falas do seu elenco e sobrepor as palavras, contribuiu para a estetização das conversas no cinema. Ainda que não sejam o que podemos chamar de filmes de conversação (porque os eventos apresentados são demasiadamente fantasiosos, a trama não se concentra só na intriga inter-relacional e a produção é industrial), o filme de Hawks contribuiu para as reflexões teóricas e artísticas do cinema moderno que surgiram nos anos 1960. O próprio Éric Rohmer, em 1953, enquanto crítico, elogiou a artesania do diretor de Hollywood:

> Eu não conheço outro diretor que seja mais indiferente à plasticidade, cuja decupagem seja mais ordinária, mas, em contrapartida, que é mais sensível para o exato delinear de um movimento, para a sua exata duração. Assim como para o atleta, um estilo eficiente é um estilo bonito, poesia é um bônus. [...] Eu acredito que isso não seja fruto do acaso, mas da arte do gênio de um homem, porque eu penso que alguém não pode amar qualquer filme se não amar realmente aqueles de Howard Hawks.[310]

Quando Rohmer escreveu sobre o "exato delinear de um movimento" e "para sua exata duração", podemos também pensar sobre a atenção e a sensibilidade de Hawks aos movimentos das falas. Pois, afinal, a vocalização é também um dos aspectos da *mise en scène* que a direção deve tentar controlar (sem dúvida colabora com o filme se o elenco contar com Cary Grant e Rosalind Russell, dois mestres da dicção). Aumont aponta uma complicação para este projeto que decorre do investimento agressivo no aspecto verbal:

---

[309] BOGDANOVICH, 2000, p. 373.
[310] ROHMER, 1989, p. 140-141.

> o preço a pagar é a imobilidade dos actores e também, com frequência, da câmara. Na cena em que Walter (Cary Grant) toma o pequeno almoço com a ex-mulher Hildy (Rosalind Russell) e o noivo desta (Ralph Bellamy), as três personagens estão enquadradas juntas e, além disso, como nenhuma delas pode voltar as costas, estão sentadas no mesmo lado da mesa, de forma muito pouco natural. É nestas condições que decorre o diálogo, a um ritmo de metralhadora. A encenação, aqui, é apenas o puro exercício da logorreia.[311]

O autor aponta como se fosse um problema grave este tipo de encenação com o elenco aparentemente estático e a câmera sem mudar de posição. O procedimento de certa forma remonta aos primórdios do cinema e o que Noël Burch conceitua como Modo Primitivo de Representação (MPR). David Bordwell se vale do conceito de Burch e chama de "encenação em varal" o tipo de composição em que "os atores moviam-se perpendicularmente ao eixo da câmera, atuavam frontalmente e se distribuíam como roupas penduradas em um varal".[312] Bordwell e Burch falam sobre planos gerais, com o elenco sendo enquadrado em corpos inteiros, mas podemos pensar a mesma ideia para esta cena (citada por Aumont e que analisaremos): são cinco planos diferentes, mas com pouca variação. Na verdade, a câmera está rigorosamente na mesma posição (eixo) em todos os planos, o que muda é o seu enquadramento (ângulo e distância focal).

O que diferencia a genialidade de Hawks e de seu elenco é a maneira como interagem com o espaço restrito: Russell e Grant atuam com os corpos inteiros, mesmo que os vejamos apenas da cintura para cima. Em dado momento, inclusive, Russell chuta Grant e percebemos isso pela movimentação corporal dele. Como o próprio Aumont diz sobre Grant, "um dos actores mais versáteis que alguma vez existiu, que actua como um elfo com as pernas, os braços, os músculos do rosto, e executa um bailado digno de Massine".[313]

---

[311] AUMONT, 2008b, p. 30.
[312] BORDWELL, 2013, p. 147.
[313] AUMONT, 2008, p. 30.

FIGURA 11 – *Jejum de amor*



A câmera e os atores estão de certa forma imóveis. Durante nove minutos de cena, não caminham e não trocam posições, mas isso não impede que haja dinamismo na encenação a partir dos elementos visuais presentes, que são objetos, mãos, braços, corpos e olhos. Enquanto Bellamy não tira suas mãos da mesa, primeiro a espera dos talheres, depois segurando os talheres, as mãos de Grant e Russell travam uma batalha frenética: ele puxa a mão dela para acender o cigarro; ambos seguram cigarros; ela tira o casaco; ele a cutuca; ele derruba água em si mesmo; ela estende um lenço; ele chama o garçom; ela gesticula para ele parar de falar; e assim segue. Segurar talheres, copos e xícaras são apenas algumas das funções que ambos executam durante a cena. Esse bailado é filmado por Hawks de maneira frontal, mas muitos detalhes passam desapercebidos a olhos menos atentos, porque nossos ouvidos são inundados pela cacofonia frenética dos diálogos. Nas palavras de Bordwell,

> Um sofisticado paradigma é a coreografia de Howard Hawks em *Jejum de amor* (1940). A primeira cena alongada é uma notável lição de virtuosismo na estruturação de um diálogo pontuado pela expressão corporal: atitude, linha do olhar, orientação e gestos. […] Hawks pede aos atores que usem mãos, joelhos, colos, ângulos de cabeça para coreografar a fluidez da comédia, enquanto vai compondo seus quadros e resolvendo as tensões espaciais.[314]

Não são apenas palavras, frases e diálogos bem escritos, mas encenados (falados, atuados, corporificados) de maneira graciosa por elenco e equipe técnica – e tal fato deve ser ressaltado por nós, se estamos analisando a especificidade do cinema enquanto arte audiovisual.

---

[314] BORDWELL, 2008, p. 37.

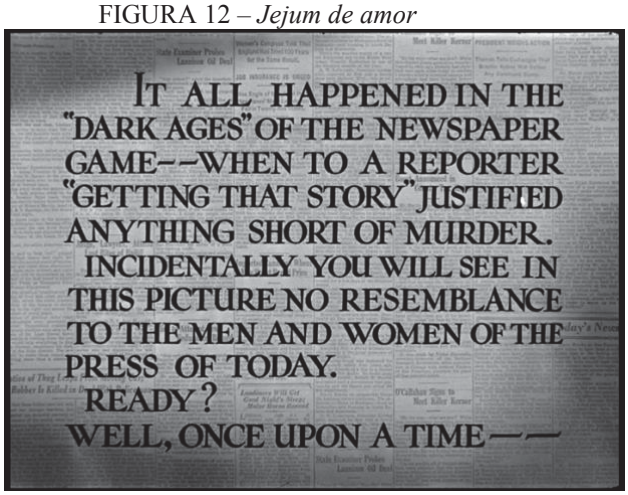
3.4.1 Questões de gênero

Stanley Cavell, em *The Pursuits of Happiness*, escreve longas páginas sobre *Jejum de amor*, colocando-o numa tradição que chama de *Hollywood comedy of remarriage* – e que traduziremos como "comédias de recasamento". Estas são comédias românticas com uma trama em comum: alguém comprometido com um casamento se envolve com outra pessoa e forma outro casal (novo ou antigo). As tramas são bem variadas, mas toda a dinâmica gira em torno de relacionamentos amorosos (e casamentos, como era a regra do início do século XX): separações, aproximações, confirmações. No resumo de Dudley Andrew, "Todas as comédias de recasamento colocam o espectador em uma jornada ao lado do herói e o fazem descansar no final, feliz por ter encontrado um lar".[315] A aposta de Cavell é que o gênero tenha tomado forma em *Aconteceu naquela noite*,[316] de 1934, e que estas obras podem ser vistas ao mesmo tempo como comédias do dia a dia e contos de fadas da Grande Depressão, pós Crise de 1929 nos EUA. Ou seja, são comédias de costumes que foram um dia dramas burgueses, atualizadas para a agenda do *New Deal*.

Logo na primeira cartela ficcional de *Jejum de amor*, após os créditos iniciais, temos o aviso em tom irônico:

> Tudo aconteceu na "idade das trevas" da disputa dos jornais – quando para um repórter "conseguir uma história" justificava qualquer coisa menos que um assassinato. A propósito, você não verá neste filme nenhuma semelhança com os homens e mulheres da imprensa de hoje. Preparado? Bem, era uma vez...

FIGURA 12 – *Jejum de amor*



[315] ANDREW, Dudley. Eric Rohmer's magnetic fluid. In: ANDERST, Leah (Org.). **The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master**. New York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 86.
[316] ACONTECEU NAQUELA NOITE. Direção: Frank Capra. EUA: Columbia Pictures, 1934.

O filme se estabelece pertencendo a um período *após* a idade das trevas da imprensa, sendo que está inserido justamente nesta época – do fortalecimento dos grandes conglomerados de comunicação em massa. O aviso de que não veremos "nenhuma semelhança" é irônico, porque todos os estereótipos são retratados, e o toque mais fino da chacota é inscrito em "Era uma vez...", como todo e qualquer conto de fadas. No mais, é importante notar: "homens e mulheres da imprensa". Esta frase, que soa tão 2020, é colocada deliberadamente no início do filme. Segundo Cavell, as comédias de recasamento dos anos 1930 apresentam uma nova fase na história do cinema e representam uma nova era da humanidade: são os anos do advento do som sincrônico nos filmes e os anos de uma nova criação do ser humano (*a new creation of the human*),[317] dando origem à consciência social das mulheres nos filmes populares. Claudette Colbert, Irene Dunne, Katherine Hepburn, Barbara Stanwyck e Rosalind Russell, nascidas na primeira década do século XX, são as protagonistas. Em comum, elas têm as idades, em torno de 30 anos, e a altivez de serem estrelas assertivas naquilo que querem. Sarah Kozloff compreende que as "mudanças no status das mulheres e o aumento do número de divórcios disparou um reexame cultural das relações entre os sexos. [...] As mulheres protagonistas desses filmes são extraordinariamente inteligentes e assertivas",[318] se comparadas com produções anteriores. Assim vemos mais uma vez em *Jejum de amor* uma "batalha dos sexos" estampada no olhar e na fala decepcionada de Hildy com seus colegas, ao entrar na sala de imprensa após presenciar um comportamento machista.

FIGURA 13 – *Jejum de amor*

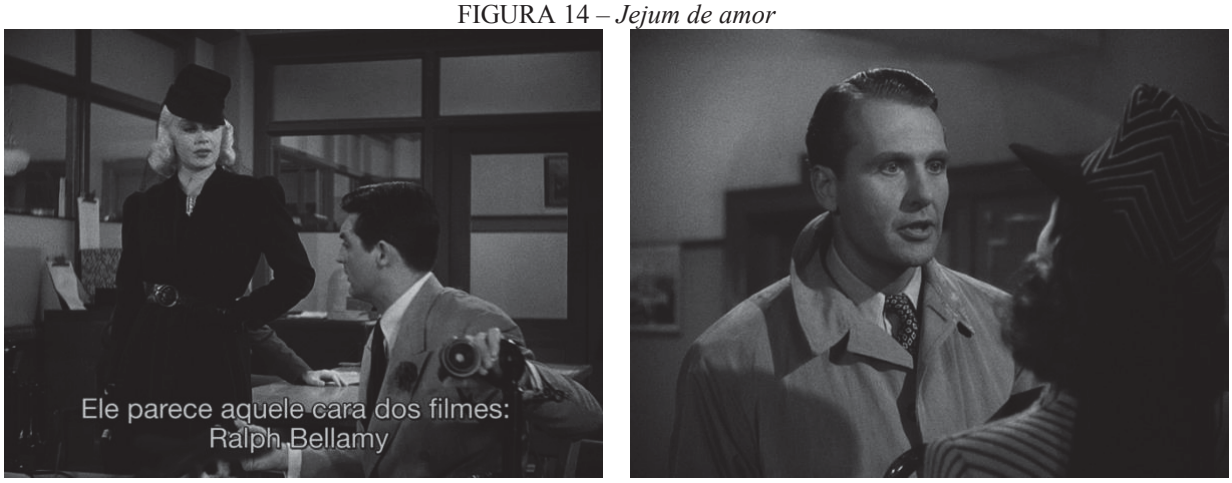


[317] CAVELL, 1981, p. 16.
[318] KOZLOFF, 2000, p. 171.

Não devemos esquecer que o protagonismo de *Jejum de amor* é, no mínimo, dividido com Cary Grant (inclusive o nome dele vem antes nos créditos – e não é por ordenação alfabética). Segundo Kozloff, "os homens na comédia *screwball* geralmente ralham, professoram ou pregam"[319] e Walter Burns não foge à regra, apesar de sua representação já ser um avanço em relação ao machismo que vimos em *Meu pai tinha razão*, de Sacha Guitry. É somente a partir do cinema moderno que a balança se equilibra e nos filmes as mulheres irão falar tanto quanto (ou mais que) os homens.

Se as comédias de recasamento se popularizam no meio da década de 1930, *Jejum de amor* mostra autoconsciência e ironia sobre o contexto na forma de sátira, se tornando um caso de reflexão da maturidade de um estilo e dos seus consequentes paradigmas. Uma cena que ilustra perfeitamente o gesto reflexivo é quando Walter diz para outra personagem qual é a aparência de Bruce: "ele parece aquele cara dos filmes: Ralph Bellamy". Bellamy é justamente o intérprete de Bruce, o que cria um gracejo metalinguístico. A piada é mais irônica ainda porque Bellamy se popularizou no cinema como um *average guy*, um "cara normal". Ou seja, a piada pode ser direcionada tanto para a literalidade do personagem se parecer com o ator (afinal, ele é o ator!) quanto para a generalização de que a personagem (e o ator) tem uma aparência comum.

FIGURA 14 – *Jejum de amor*



Jejum de amor estreou em 1940, mas dialoga com todas as características das comédias de recasamento analisadas por Cavell em *Pursuits of Happiness*: seis filmes, que vão de 1934 a 1949. Mas, *Jejum de amor* não está entre eles. A diferença com os outros filmes do livro é que este se inscreve em uma categoria de consciência (e reflexividade) sobre a tradição

[319] KOZLOFF, 2000, p. 196.

já consolidada. O autor afirma que "um gênero emerge completo, em uma instância particular primeiro (ou em conjunto, se forem simultâneos), e então elabora suas consequências internas em outras instâncias".[320] Essa ideia nos interessa também para pensar sobre os filmes de conversação e sua história: gênese, pré-história, consequências etc. Desse modo é possível entender os filmes da logorreia como antepassados dos filmes de conversação (vamos dizer que *Jejum de amor* é uma galinha-parda-da-ásia). Nas palavras de Cavell, um gênero ou um estilo

> não tem história, apenas um nascimento e uma lógica (ou uma biologia). Tem, digamos, pré-história, um estabelecimento das condições de sua viabilidade (por exemplo, a tecnologia e a realização de filmes sonoros, a existência de certas mulheres de certa idade, uma problemática do casamento estabelecido em certos segmentos da história do teatro); e tem a pós-história, a história de suas heranças no resto do mundo, mas tudo isso significa que a história posterior deve ser contada com essa nova criação como elemento gerador.[321]

Aumont definiu os filmes da logorreia depois de Cavell ter escrito sobre as comédias de recasamento e podemos apontar ambas as tradições como gêneses – germinações, versões prévias, experimentações – dos filmes de conversação. Para isso, buscamos algumas conexões factuais e outras conceituais, sempre com Rohmer como elo intermediário, a partir da Teoria de Cineastas. Ele enquanto crítico de cinema nas décadas de 1940, 1950 e 1960 escreveu muito sobre filmes populares de Hollywood, incluindo *Aconteceu naquela noite*, e a autora Fiona Handyside nos aponta o caminho, citando o artigo *Redescobrir a América*,[322] de 1954, escrito nas páginas de edição especial da Cahiers du Cinéma:

> Para Rohmer, os filmes mais significativos produzidos [entre as décadas de 1940 e 1960] são os vindos da América, e ele nomeia uma das "comédias de recasamento" de Cavell, *Aconteceu naquela noite* (Capra, 1934) como vital para sua constatação que o cinema [produzido em Hollywood] é uma arte legítima. "E então um belo dia, na forma de Claudette Colbert, de Clark Gable, o cinema me mostrou, sob a luz mais favorável, um rosto sem verniz, cru, mas não bruto; falou-me em linguagem franca, sem sombra de uma entonação vulgar".[323]

Não obstante, se apropriar das ideias de Cavell e traçar relações com Rohmer, como fazemos aqui, não é algo exatamente novo, e Dudley Andrew comprova:

---

[320] CAVELL, 1981, p. 27.
[321] *Ibidem.*, p. 28.
[322] ROHMER, Éric. Redécouvrir l'Amérique. **Cahiers du cinéma**, nº 54, dezembro, 1954.
[323] HANDYSIDE, Fiona. Words for a conversation: speech, doubt and faith in the films of Eric Rohmer and Mia Hansen-Løve. **Studies in French Cinema**, Exeter, 2021. Disponível em: http://hdl.handle.net/10871/124326, p. 8.

> Uma infinidade de comédias românticas segue padrões semelhantes, de *Aurora* às "Comédias de recasamento" que Stanley Cavell investigou em *Pursuits of Happiness*. O problema filosófico da existência de outras mentalidades [...] aplica-se talvez muito literalmente ao Contos Morais de Rohmer e a *Amor à tarde* em particular.[324]

O próprio Cavell era um admirador confesso dos filmes de Rohmer e escreveu uma análise sobre *Conto de inverno*, fazendo relações com a tradição shakespeariana:

> O que [as personagens do filme] Felicie e Charles encontram para dizer um ao outro na rua, e como seu reencontro extático, mas ordinário, está relacionado ao reencontro extático e metafisicamente extraordinário encenado no final da peça de Shakespeare, é uma prova do gênio de Rohmer para se descobrir.[325]

No início de 2021, Handyside publicou o artigo *Words for a Conversation: Speech, Doubt and Faith in the Films of Eric Rohmer and Mia Hansen-Løve*, no qual estabelece uma relação entre ambos os cineastas franceses e traça uma linha convergente com as comédias de recasamento. Seu texto tem vários pontos consonantes com as ideias defendidas aqui sobre os filmes de conversação, considerando que "diálogo é modo de ação", que o "objetivo principal do filme é mostrar a fala: mostrar-nos personagens conversando uns com os outros" e que "o diálogo não subordina os outros elementos do filme; os diálogos constituem a própria *mise en scène*".[326] São frases que poderiam estar no texto sendo escrito neste instante, tamanha nossa confluência. A autora retoma a máxima rohmeriana, que sumariza nossas ideias: "É mais interessante mostrar dois personagens em diálogo do que pessoas atirando umas nas outras. Tiroteios já foram vistos milhares de vezes. Mas sempre haverá algo excitante para fazer com um diálogo".[327] O que Rohmer fez em toda sua carreira foi explorar de diferentes maneiras os diálogos no cinema, começando com seus textos críticos que analisavam filmes verborrágicos norte-americanos, e Handyside aproxima os filmes do diretor com os de Hansen-Løve a partir de uma análise de gênero das protagonistas femininas, tendo Cavell como referência. A autora argumenta que Cavell, com *Pursuits of Happiness*, de 1981, e *Contesting Tears*, de 1996 (que aborda os *melodramas da mulher desconhecida*), estabeleceu um paradigma na compreensão do papel das personagens femininas no cinema de Hollywood:

> Esses marcos nos estudos cinematográficos estabeleceram a centralidade da experiência das mulheres no imaginário de Hollywood de meados do século XX e colocaram, em um cenário de crescente igualdade sexual após o sufrágio feminino,

---

[324] ANDREW, 2014, p. 85.
[325] CAVELL, 2005, p. 423.
[326] HANDYSIDE, 2021, p. 4.
[327] Rohmer *apud* HANDYSIDE, 2021, p. 4.

> questões éticas profundas de reconhecimento e não reconhecimento, desejo e liberdade, dentro da representação do tradicional casal heterossexual americano.[328]

Além da questão de gênero como ponto de convergência entre Cavell, Handyside e os filmes analisados aqui, temos a conversação como forma de se relacionar essencial às personagens e às narrativas: "Segundo Cavell, a conversa é a chave para a mediação de relações sócio-sexuais conflituosas".[329] Citando diretamente o próprio, "a conversação é o meio verbal no qual [...] batalham homens e mulheres pelo reconhecimento um do outro".[330] Todos esses filmes assumem as conversas íntimas como centros narrativos e estéticos, canalizando suas tensões nas trocas de palavras entre personagens.

Especulando um percurso histórico, Handyside faz a perspicaz aposta que *Aconteceu naquela noite* seria o "veículo perfeito para Rohmer [primeiro enquanto crítico] descobrir um mundo leve, mas sofisticado, onde fala é sedução".[331] Se já tornamos ponto pacífico que Rohmer enquanto cineasta foi um especialista da conversação, Handyside defende que Hansen-Løve é uma das herdeiras dessa escola, argumentando que a "crença na radical capacidade do cinema de nos mostrar a fala sem perder sua própria essência cinematográfica – de proclamar a fala como parte da arte cinematográfica, e dar-lhe o devido lugar e peso – marca Rohmer e Hansen-Løve. É uma forma de mostrar, não de dizer".[332] Continuando a aproximação, Handyside afirma que

> não é um salto muito grande rotular esses filmes de *cavellianos*, sendo que com isso quero dizer que eles colocam em primeiro plano a conversa cotidiana como um meio de investigar a cultura conjugal e sua complexa mistura de emoções e intimidades privadas com questões mais amplas de mudança social.[333]

O filósofo apontou que a conversação é a base do matrimônio: falar e ser ouvido. Para ele, casamento é o encontro do social com o sexual e as conversas são as práticas mais íntimas, assim como o sexo; elas servem tanto para a agressão quanto para a excitação. Segundo a canção popular brasileira, "segredo é para quatro paredes". Mas, em contraste com Cavell, que acredita na reaproximação – e no recasamento –, a música inicialmente composta por Herivelto Martins para sua esposa Dalva cantar na década de 1940, condensa de maneira trágica que "A felicidade para nós está morta. E não se pode viver sem ela. Para o nosso mal não há remédio,

---

[328] HANDYSIDE, 2021, p. 5.
[329] *Ibidem*.
[330] CAVELL, 1981, p. 18.
[331] HANDYSIDE, 2021, p. 9.
[332] HANDYSIDE, 2021, p. 4.
[333] *Ibidem*, p. 6.

coração. Ninguém tem culpa da nossa desunião". [334] É apenas poesia, sem dúvida, mas em comum com as diferentes análises de diferentes autorias que expomos aqui, se ressalta o valor da negociação íntima entre quadro paredes: na forma de segredo e de conversação.

Também no campo poético, em *Jejum de amor* Howard Hawks nos mostra que diálogos podem ser provocativos e excitantes, ainda que de um jeito cômico, na chave da farsa e da comédia no ambiente de trabalho.

Agora, enfim, vamos para as férias na Itália.

3.5 VIAGEM À ITÁLIA, 1954

Em *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, Jacques Aumont defende a ideia de que podemos compreender a modernidade cinematográfica a partir de dois nomes: Orson Welles e Roberto Rossellini. Welles por seu gesto autoral, criativo, egocêntrico, vaidoso e genial. O jovem cineasta estadunidense desde seu primeiro filme se valeu de diferentes mídias (teatro, rádio, televisão, literatura) para criar um filme singular, que transformou o cinema a partir do seu lançamento em 1941. Aumont esclarece:

> O filme que assina o fim da inocência e a entrada voluntarista numa espécie de idade adulta, [é] *Cidadão Kane*. Depois do filme de Welles, continuará a fabricação de produtos normatizados, conformes às regras mais o menos lógicas, mais ou menos universais, elaboradas por Hollywood, mas se saberá que existe outra possibilidade de cinema, [...] que permite reivindicar a responsabilidade plena e inteira do dizer e do dito, em suma, de comportar-se como autor de filmes, seguindo o modelo então confesso do romancista. [...] Saía-se de uma idade em que o cinema tinha forjado para si, artificialmente e de fora, normas às quais devia obedecer, para se entrar numa idade cujas únicas regras são a vontade e, até mesmo, o capricho dos autores.[335]

E arremata, dizendo que "dentre seus traços de gênio precoce, Welles teve o seguinte: ele soube imediatamente como se colocar como autor, como artista, mesmo se tomando algumas liberdades com os fatos – e *isso* é essencialmente moderno".[336] Enquanto artistas, Welles é cria da Hollywood pré-Segunda Guerra Mundial e Rossellini é sobrevivente da destruição causada por esta batalha. O italiano vai se tornar um símbolo pela fricção entre arte e realidade e por seus modos de produção. Se Welles apresentou uma outra possibilidade de cinema, Rossellini apresentou outra possibilidade de fazer cinema. E como criador de arte

---

[334] MARTINS, Herivelto; PINTO, Marino. **Segredo**. Rio de Janeiro: Odeon, 1947.
[335] AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008, p. 32.
[336] *Ibidem*, p. 40.

moderna, aprendemos com ele que o resultado é consequência do processo. A hipótese de Aumont tem base na *Cahiers du Cinéma*, que tinha como cânones os dois diretores, entre outros nomes. Jacques Rivette, em 1955, pontuou assertivamente: "Rossellini tem o olho de um moderno, mas o espírito também: ele é o mais moderno de nós todos".[337] Em entrevista à Jean Narboni em 1983, Éric Rohmer revelou como *Stromboli*[338] (1950), de Rossellini, alterou sua maneira de enxergar o mundo. Exatamente isso: o filme mudou a perspectiva de Rohmer não só em relação à arte e à filosofia, mas também à maneira de sentir e compreender as coisas.

> Foi Rossellini que me afastou do existencialismo. Isso aconteceu enquanto eu assistia *Stromboli*. Durante os primeiros minutos de projeção, eu senti os limites do realismo *à l*a Sartre, do qual eu pensei que o filme ia estar confinado. Eu odiei o modo como ele me convidava a olhar o mundo, até que eu entendi que o filme também estava me convidando para ir além disso. Bem ali, eu me converti. Isso que é formidável sobre *Stromboli*; foi minha estrada para Damasco: no meio do filme eu me converti e mudei minha perspectiva.[339]

Esta é uma das maiores revelações e declarações de Rohmer sobre um filme. Em décadas anteriores, enquanto crítico, ele já havia escritos páginas elogiosas ao realizador italiano, mas foi nesse momento, aos 63 anos de idade e no auge da carreira como cineasta, que identificou uma obra que modificou sua maneira de compreender a criação artística. Não à toa, em 1986 foi lançado *O raio verde*,[340] um dos filmes mais singulares e importantes de Rohmer, e Alain Bergala, em crítica na *Cahiers du Cinéma* de setembro do mesmo ano,[341] centra um comentário na aproximação com *Stromboli*, pois, para ele, o filme de Rohmer é uma releitura de Rossellini. Por meio de declaração do diretor e da análise do crítico podemos perceber o aprendizado. Outro filme do diretor italiano comparado por Bergala em sua crítica de *O raio verde* é *Viagem à Itália*, de 1954:

> O desenrolar final, ao contrário do que aconteceu nos outros filmes da série [Comédias e provérbios, de Rohmer], não é o da personagem [...] mas sim o do espectador que de repente compreende, como no último minuto de *Viagem na Itália*, que nunca tinha cessado entender mal o problema e o escopo real do que ele estava vendo.[342]

---

[337] RIVETTE, Jacques. Carta sobre Rossellini. In: REIS, Francis Vogner dos; OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos; ARAÚJO, Mateus (Org.). **Jacques Rivette**. Tradução: Maria Chiaretti; Mateus Araújo. São Paulo: CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, 2013, p. 58.
[338] STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Itália, EUA: Berit Films, 1950.
[339] ROHMER, 1989, p. 22.
[340] O RAIO VERDE (LE RAYON VERT). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1986.
[341] BERGALA, Alain. "Le Rayon vert" d'Éric Rohmer. **Cahiers du Cinéma**, n. 387, setembro, 1986.
[342] *Ibidem*., p. 24.

O mesmo *Viagem à Itália* havia sido analisado por Rohmer em texto crítico publicado na *Cahiers du Cinéma* de maio de 1955,[343] quando ainda assinava como Maurice Schèrer[*]. O autor aposta na ideia de que Rossellini dá forma a um milagre em seu filme, no mesmo sentido que Bergala afirma sobre *Stromboli* e *O raio verde*: "espécies de milagres cósmicos".[344] O texto se chama "A terra do milagre" e Rohmer afirmou: "Eu confesso minha incapacidade para definir adequadamente os méritos de um estilo tão novo que desafia todas as definições".[345] É sobre este filme, pedra fundamental e polêmica do cinema moderno, que trataremos.

Viagem à Itália marca uma ruptura de Roberto Rossellini, que havia se tornado uma das personificações do neorrealismo italiano no final da década de 1940. Neste filme, o diretor italiano tem como protagonistas um casal britânico burguês, sem dificuldades econômicas e sociais, que se vê em meio a uma crise conjugal enquanto percorre a bela paisagem na região italiana da Campânia. Rossellini justificou que a partir de *Stromboli* "a vida mudou, a guerra acabou, as cidades foram reconstruídas. Era o drama da reconstrução que deveria ser feito".[346]

Segundo ele, essa mudança em seu cinema (antes "engajado" socialmente) não era uma ruptura (moral, individual, cultural), mas sim uma alteração de temas e de interesses: "Somos levados a tratar de outros assuntos, o interesse muda, devemos trilhar outros caminhos".[347] Sua crença era que o novo realismo seria um realismo subjetivo. Para os críticos da *Cahiers du Cinéma*, Rohmer e François Truffaut, que o entrevistaram em 1954, a alteração era sim temática, mas o olhar do artista continuava o mesmo: "você não enfatiza os momentos [narrativos] importantes; você é sempre não somente objetivo, mas impassível. Tem-se a impressão de que tudo está no mesmo nível, por uma espécie de intenção deliberada".[348] É este olhar de aparente impassibilidade que tanto interessava aos críticos franceses. Rossellini se caracterizou por levar às telas situação mundanas de tal maneira que pareciam "recriações naturais", quase documentários. Mas, como sabemos, a naturalidade nos filmes é fruto de um processo elaborado e complexo – e Rossellini era um grande *maestro* no assunto. Ele dizia, "Eu lido com assuntos que o cinema geralmente ignora [...] Não é a linguagem comum, eu recuso os efeitos, eu 'emprego' uma forma que acredito ser pessoal".[349]

---

[343] SCHÉRER, Maurice. La terre du miracle. **Cahiers du Cinéma**, n. 47, maio, 1955.
[*] Nos anos seguintes que Schèrer assumiu o pseudônimo de Éric Rohmer.
[344] BERGALA, 1986, p. 24.
[345] SCHÉRER, 1955, p. 40.
[346] ROSSELLINI, Roberto. Entrevista por Maurice Schérer e François Truffaut. **Cahiers du Cinéma**, 37, julho, 1954, p. 1-2.
[347] ROSSELLINI, 1954, p. 1.
[348] *Ibidem.*, p. 2-3.
[349] *Ibidem.*, p. 2.

Em abril de 1955 foi publicado na *Cahiers du Cinéma* o texto "Carta sobre Rossellini", escrito por Rivette. Trata-se de um manifesto em defesa do cineasta, no melhor estilo cáustico e apaixonado dos jovens redatores da revista. Logo nas primeiras linhas, Rivette afirma:

> Não posso invocar diante de vocês o enlevo, a emoção, a alegria: é uma linguagem que vocês não admitem muito como prova; espero que ao menos a compreendam. (E se não, que Deus lhes ajude). [...] A maestria, a liberdade, eis palavras que vocês podem entender, pois este é o filme em que Rossellini melhor afirma sua maestria, e como em qualquer arte, pelo exercício mais livre dos seus meios. [...] Se existe um cinema moderno, ei-lo.[350]

O texto é o certificado do periódico sobre a ruptura causada pelo trabalho de Rossellini: "Parece-me impossível ver *Viagem à Itália* sem experimentar brutalmente a evidência de que este filme abre uma brecha, pela qual o cinema inteiro deve passar se não quiser morrer".[351] O cinema continuou vivo, carregando para sempre a cicatriz causada, como previsto por Rivette: "Depois do aparecimento de *Viagem à Itália*, todos os filmes subitamente envelheceram dez anos; nada mais implacável do que a juventude, do que esta intrusão categórica do cinema moderno".[352]

A história começa com o casal inglês, Katherine e Alex Joyce, dirigindo por uma estrada de interior da Itália. Ela dirige, ele cochila e então acorda. Alex pergunta: Onde estamos?". Katherine responde "Ah, não sei exatamente".

FIGURA 15 – Viagem à Itália





Esse é o tom do filme: um casal em descompasso, à deriva na região próxima à Nápoles. Eles têm um objetivo concreto a resolver no local, que é vender uma antiga

---

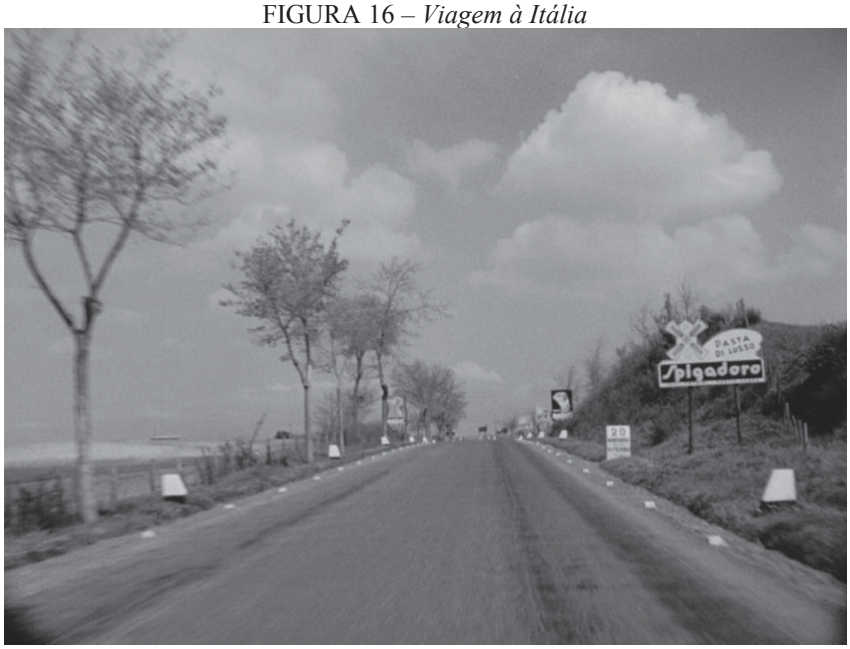
[350] RIVETTE, 2013, p. 44-45.
[351] *Ibidem*, p. 45.
[352] *Ibidem*, p. 59.

propriedade da família. Mas a questão é pouco abordada no filme, que centra sua força na tensão do casal com o espaço ao redor: a cultura, as pessoas, a geografia e a arquitetura. São oitenta minutos de errância, divergências e discussões, até que no fim, na última cena, milagrosamente, temos o casal de olhos nos olhos dizendo "eu te amo".

Rossellini filma de maneira brusca, sem aparente polidez. O primeiro plano do filme é a estrada rústica em movimento: ao que tudo indica, um plano ponto de vista do carro. A câmera treme e balança junto com a estrada imperfeita. Tag Gallagher, em seu livro sobre o cineasta, explica que esse é o projeto de Rossellini:

> Em qualquer outro filme um plano de um carro em alta velocidade em uma estrada é suave. Em *Viagem à Itália* ele treme e chacoalha – e é o primeiro plano do filme, com fazendo com que, mesmo protestando contra tal "amadorismo" técnico, sentimos uma estrada específica, em uma região específica: uma estrada não apenas *vista*, passivamente, mas ativa e fisicamente se impondo sobre nós – desconcertantemente.[353]

FIGURA 16 – *Viagem à Itália*



O realismo de Rossellini é um realismo subjetivo, daquele lugar e daquela equipe fazendo aquele filme; um realismo fenomenológico. Elenco, equipe técnica, história... tudo é produto do contexto: época, local e situação. Como diz Rivette, "Rossellini se apega primeiro às coisas contemporâneas, à forma mais recente de nosso contexto e de nossos costumes; é também por simples prazer visual. Isto pode surpreender em um *realista* (e mesmo

[353] GALLAGHER, Tag. **The Adventures of Roberto Rossellini**. New York: Da Capo Press, 1998, p. 411.

neorrealista); por que, meu deus?".[354] Para obter esse efeito, o diretor lança mão de seu projeto cinematográfico essencialmente moderno e transformador, produzindo um filme ficcional de maneira não convencional, sem roteiro completo, sem decupagem, sem plano de filmagem e sem compreensão por parte da equipe. Rivette questionou a respeito e ele próprio deu a resposta:

> Haverá uma escola Rossellini? E quais serão seus dogmas? Não sei se há escola, mas sei o que é preciso: trata-se, em primeiro lugar, de nos entendermos sobre o sentido da palavra *realismo*, que não é uma simples técnica de roteiro, nem um estilo de *mise-en-scène*, mas um estado de espírito: *que a linha reta é o caminho mais curto de um ponto a outro*.[355]

George Sanders, a estrela do filme junto com Ingrid Bergman, revela que quando chegou à Itália foi informado que não haveria um roteiro.[356] O fato foi chocante para o ator britânico, acostumado ao rigor industrial de Hollywood. Gallagher nunca encontrou um argumento escrito pesquisando os arquivos da produção, apesar de Rossellini argumentar que havia uma sinopse de treze páginas.[357] O que foi encontrado eram notas de algumas cenas, que delineavam situações gerais, sem os diálogos ou maiores aprofundamentos. Em entrevista à *Cahiers* no ano de lançamento do filme, quando questionado sobre a reputação de filmar sem roteiro e sem roteiro decupado e improvisar todo o tempo, o diretor argumenta afrontosamente sobre seu método:

> Isto é parcialmente uma lenda. Eu tenho a "continuidade" dos meus filmes na cabeça; e meus bolsos estão cheios de notas também. No entanto, devo admitir que nunca compreendi a necessidade de ter um roteiro decupado senão para tranquilizar os produtores. O que poderia ser mais absurdo do que uma coluna esquerda [com descrições técnicas] [...] e uma coluna direita [com os diálogos] [...] Eu simplesmente dispenso a hipocrisia da decupagem.[358]

A proposta de Rossellini é justamente produzir de outra maneira, diferente da tradicional-industrial. Carregar a "continuidade do filme na cabeça" é se justificar para quem defende a continuidade fílmica – que não se trata só de lógica narrativa, mas também de justaposição e encaixe sistemático, pois a técnica cinematográfica é cheia de regras. Para Rossellini, a fluidez e a destreza não são os aspectos mais importante de suas obras, compostas

---

[354] RIVETTE, 2013, p. 45.
[355] RIVETTE, 2013, p. 59.
[356] GALLAGHER, 1998, p. 396.
[357] GALLAGHER, 1998, p. 398.
[358] ROSSELLINI, 1954, p. 11-12.

por blocos rústicos de situações e emoções. Alguns anos depois, 1959, em entrevista também à *Cahiers*, Rossellini deixa de usar argumentos tradicionais para explicar sua prática:

> Sempre sei que se os olhos são atraídos para ver certas coisas, é porque são importantes [...] Eu não quero uma montagem tradicional. Eu sempre filmo as coisas em movimento. E eu não me importo se no final do movimento não haja um *raccord* com o próximo plano. Depois de mostrar o essencial, eu corto: é o suficiente.[359]

O diretor se referia ao que filmara na Índia, em 1957 e 1958, incluindo *India: Matri Buhmi*,[360] quando fez gravações documentais em 16mm, ao estilo de Jean Rouch.[361] Então ele lança talvez a sua maior frase de efeito, que se tornou axioma: "a montagem não é mais essencial. As coisas estão lá. [...] Por que manipulá-las?".[362] Ele explica que a montagem, no sentido de continuidade, era necessária na "constituição de uma linguagem própria do cinema; linguagem no sentido de veículo e não uma linguagem poética".[363] Sua proposta e sua prática, por fim, são a de capturar a realidade do momento, do acontecimento da produção cinematográfica. Por isso as paisagens, os lugares, os horários e os climas de onde filma são tão importantes quanto as personagens e as histórias.

Em 1955 Rivette já havia compreendido que "os filmes de Rossellini, embora em película, também estão submetidos a esta estética do *direto*, com tudo o que isso comporta de desafio, de tensão, de acaso e de providência"[364] e discorreu sobre a aparência de esboço, de tentativa e erro, empregados pelo diretor, que são parte de seu método aparentemente despojado:

> Saúdem aqui e ali uma graça jovem, brusca e rígida, desajeitada, mas cuja fluidez desconcerta: a meu ver, a mesma graça da adolescência, idade ingrata em que os gestos mais perturbadores e os mais bem *sucedidos* nascem assim, "no susto", de um corpo sustentado por um grande embaraço. Matisse e Rossellini afirmam a liberdade do artista, mas não se enganem: trata-se de uma liberdade vigiada, construída, em que a arquitetura primeira se dissipa no esboço. [...] o senso do esboço, comum aos dois artistas. O esboço mais verdadeiro, mais detalhado que o detalhe e a cópia mais minuciosa, a preparação mais verdadeira que a composição, eis os milagres em que irrompe a verdade soberana da invenção, da ideia mãe que só aparece para reinar, sumariamente desenhada por grandes traços essenciais, desajeitados e apressados, mas que resumem vinte estudos aprofundados. Pois é precisamente nestes filmes

---

[359] ROSSELLINI, Roberto. Entrevista por Fereydoun Hoveyda e Jacques Rivette. **Cahiers du Cinéma**, n. 94, abril, 1959, p. 6.
[360] INDIA: MATRI BUHMI. Direção: Roberto Rossellini. Itália, França: Aniene Film, 1959.
[361] MUNDELL, Ian. "Rouch Isn't Here, He Has Left": A Report on Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch. **Senses of Cinema**, Fevereiro, 2005. Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2005/festival-reports/jean_rouch_conference/. Acesso em: 27 jul. 2021.
[362] ROSSELLINI, 1959, p. 6.
[363] ROSSELLINI, 1959, p. 6.
[364] RIVETTE, 2013, p. 52.

> rápidos, improvisados com elementos do acaso e filmados aos solavancos que a imagem deixa amiúde adivinhar, que se encontra a única pintura real do nosso tempo.[365]

Apesar de uma aparência despojada, o resultado do trabalho de Rossellini é fruto de rigoroso método. É dessa maneira que ele leva seus espectadores à epifania.

Enquanto a produção cinematográfica tradicional impõe filmar de oito a doze horas por dia durante cinco ou seis dias por semana, Rossellini em *Viagem* não passava das quatro horas diárias, nunca começava antes do almoço e não filmava todos os dias. A equipe que não era acostumada com o método, como Sanders, achava um absurdo. Enquanto isso, Bergman, sua esposa na época e estrela de Hollywood, passava o tempo no set tricotando. "É verdade que os filmes de Rossellini são cada vez mais, no seu conjunto, filmes de amador; filmes familiares", [366] como dito por Rivette. Por ser um filme de família (Roberto & Ingrid trabalhando com uma equipe técnica habitual), o visitante não entendia as idiossincrasias. Tag Gallagher aposta que tudo fazia parte do grande estratagema de Rossellini para obter seus efeitos desejados: tensão entre o casal protagonista e estranhamento com a cultura local. Nas palavras do crítico, o filme apresenta um "*ménage à trois* de duas pessoas e Nápoles".[367]

Se frustra quem espera algum desenvolvimento dramático, das situações, da relação do casal e/ou das personagens, porque o filme apresenta longas cenas das duas pessoas (juntas e separadas) explorando a região: Museu Arqueológico, catacumbas, crateras vulcânicas, Capri, Pompéia, Herculano, zona de prostituição noturna, casas, restaurantes e não muito mais que isso. Rivette elucida a poética do cineasta:

> Há filmes que começam e terminam, que têm um início e um fim, que conduzem uma narrativa desde seu primeiro termo até que tudo se ordene e se acalme, mesmo que haja mortos, um casamento ou uma verdade. São os de Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. Mas há filmes que não possuem nada disso, e retornam ao tempo como os rios ao mar; e que nos propõem ao final apenas as imagens mais banais: rios que correm, multidões, exércitos, sombras que passam, cortinas que caem ao infinito, uma menina que dança até o fim dos tempos. São os de Renoir e Rossellini.[368]

*Viagem à Itália n*ão é um filme de conversação, no qual personagens realmente conversam, mas sim um filme de desencontro amoroso em que a comunicação verbal é decisiva, até que no fim, na última cena, durante uma procissão católica, o casal se desencontra em meio à multidão, mas milagrosamente se reúne e troca palavras de afeto: "Diga que me ama", pede

---

[365] RIVETTE, 2013, p. 48.
[366] RIVETTE, 2013, p. 49.
[367] GALLAGHER, 1998, p. 405.
[368] RIVETTE, 2013, p. 46.

Katherine. E Alex diz “Está bem. Eu te amo”. Quase um performativo austiniano, “Eu aceito”. Assim o casal se reconcilia e confirma novamente seus votos.

FIGURA 17 – *Viagem à Itália*



Espécie de final feliz, mas Rossellini não esconde sua dor: “Basicamente é um filme bem amargo”.[369] Porque sabemos – e sentimos – que a reunião entre os dois foi milagrosa, já que não havia carinho em todas as cenas anteriores, e provavelmente a desunião reapareceria se o filme continuasse. Mas é esta história do peso do passado, das marcas e das cicatrizes de uma união amorosa, que Rossellini nos faz experienciar. É um filme sem respostas, sem solução. Nas palavras do diretor, sobre o seu próprio trabalho:

> Eu tentava dizer com muita humildade o que sinto por nossa vida hoje. Sou um pai de família, portando a vida cotidiana me interessa. Também fui reprovado por não ter oferecido solução, mas este é um sinal de humildade. Além disso, se eu fosse capaz de encontrar soluções eu não estaria fazendo filmes; estaria fazendo outras coisas...[370]

Rossellini se confirmou um artista, não um conselheiro conjugal.

3.5.1 Comunicação

Enfim, por que trazer *Viagem à Itália* à luz dos filmes de conversação? Porque conceitualmente o filme possui muitos dos elementos que serão a base deste estilo: o investimento em um modo alternativo de produção; a intimidade da equipe; a importância das paisagens externas; a importância do aspecto inter-relacional; e, com muito destaque, o aspecto

[369] GALLAGHER, 1998, p. 414.
[370] ROSSELLINI, 1954, p. 2.

comunicacional: o peso do dito e do não-dito, a estética das vozes, as diferenças de linguagens e dialetos.

Seguindo com a metáfora que se pretende didática, *Viagem à Itália* pode ser compreendido como um galo-verde, que no futuro vai dar origem à galinha doméstica.

Viagem nos revela um estilo que influenciará definitivamente o dos filmes de conversação, sobretudo se centralizarmos a análise na figura de Éric Rohmer. O que perceberemos depois da crítica do francês escrita em 1955, quando ele humildemente assumiu a incapacidade de definir o estilo tão novo que acabara de presenciar, é que ele enquanto cineasta absorveu demais de Rossellini e desta obra em específico. Pouco mais de dez anos passados do texto, Rohmer começou a produzir os seus filmes de conversação, com *A colecionadora*,[371] de 1967, depois de um tempo de maturação conceitual, técnica e tecnológica.

A história de Rossellini apresenta um casal que tenta, mas não conversa, sendo um filme sobre essa dificuldade. O seu final, com a frase "Diga que me ama", é a exposição da importância das palavras e dos dizeres na vida conjugal.

> Alex: Katherine, o que há de errado? Por que nos torturamos assim?
> Katherine: Quando você me machuca, eu tento te machucar também. Mas não aguento mais, porque eu te amo.
> A: Talvez a gente se magoe fácil demais.
> K: Diga que me ama.
> A: Se eu disser que amo, promete que não vai se aproveitar de mim?
> K: Prometo. Mas me diga. Eu quero ouvir você dizer.
> A: Tudo bem. Eu te amo.

O casal Joyce é um símbolo da torturante dinâmica conjugal de agressões verbais: não por meio de palavrões e calúnias, mas por meio de cutucadas e provocações cotidianas, muitas vezes silenciosas. Katherine assume que se sente machucada e tenta machucar de volta. É o círculo vicioso das cenas de casamento.

Filmes de conversação desabrocham na possibilidade de filmagem em locação, a céu aberto, e com som direto. *Viagem à Itália* dribla o "artificialismo" dos estúdios, mas recorre à dublagem sonora em sua totalidade, porque em 1954 ainda não havia tecnologia acessível o suficiente para Rossellini captar as conversas das suas personagens com a mobilidade desejada, ao ar livre enquanto se moviam, mas também por uma questão cultural: a Itália é um país de tradição da dublagem, ainda hoje, no século XXI. É no início da década de 1960, na França, que surgirá o primeiro filme de conversação – na forma de *A punição*, de Jean Rouch (assunto

[371] A COLECIONADORA (LA COLLECTIONNEUSE). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1967.

para a sequência, finalmente). Mas não seria por uma impossibilidade técnica que Rossellini deixaria de filmar – pelo contrário, é das limitações que ele tirava proveito e criava. A falta de naturalidade nas conversas, a estranheza e as dificuldades de compreensão verbal (por consequência, pessoal) são a essência do seu filme. Rohmer identificou a confluência entre material, possibilidades e gesto criativo, escrevendo: "Com uma simples baforada de seu cigarro nas encostas do Vesúvio, a heroína libera uma espessa nuvem de fumaça – é assim que Rossellini, mestre mágico, mais do que doma esse material. Ele confia nessa sinergia, como um músico tocando em uma caverna tiraria o eco a seu favor".[372] Rossellini é o cineasta que se aproveita das mais belas locações existentes (Vesúvio! Pompéia!) para filmar os mais belos planos; não é necessário muito mais que isso.

A terceira cena do filme, aos oito minutos, logo após o casal se instalar no hotel em Nápoles, evidencia a desarmonia. Ambos estão se arrumando para sair jantar e Alex questiona Katherine:

> A: Você sabe quando estou feliz?
> K: Desde que esta viagem começou, não tenho mais certeza. Pela primeira vez, percebi que somos estranhos.
> A: Verdade. Após oito anos de casamento, não sabemos nada um do outro.
> K: Em casa, tudo parece perfeito. Mas agora que viajamos sozinhos...
> A: É uma descoberta estranha para mim...
> [silêncio]
> A: Já que somos estranhos, vamos recomeçar do começo... Pode ser divertido, não acha?
> [silêncio]
> K: Vamos descer até o bar.

Ambos constatam a estranheza que se instala na relação: uma viagem de lazer e prazer, na qual nenhum dos dois se empolga em estar com outro. Eles tentam conversar, mas há uma ruptura e a conversa não se desenvolve. Essa tentativa de discussão de relacionamento não engrena. Não há conversa. Katherine vira os olhos, desconversa e sai do quarto. "Vamos descer até o bar".

---

[372] SCHÉRER, Maurice. La terre du miracle. **Cahiers du cinéma**, n. 47, maio, 1955, p. 40.

FIGURA 18 – *Viagem à Itália*



A frase poderia ser um convite para aprofundar a conversa em outro ambiente, mas isso não acontece: o casal é sempre interrompido por outras pessoas ou outros acontecimentos. Rossellini cria armadilhas para afastar o casal Joyce e todas as situações reforçam o desconforto entre eles. Rohmer comenta sobre a sutileza e a perícia do diretor: "Sua direção de atores é exata, imperiosa, e ainda assim o filme não é todo 'atuado'. A história é frouxa, livre, cheia de buracos, mas nada poderia estar mais distante do amadorismo".[373]

Viagem explora a fala tanto no sentido semântico quanto no pragmático. O casal inglês adentra a Itália e consegue conversar com aqueles que se comunicam em inglês ou em italiano formal (oficializado com a unificação política do Reino da Itália em 1861), como funcionários de estabelecimentos com atendimento ao público estrangeiro (hotéis, restaurantes e museus); mas não entende absolutamente nada do que as pessoas mais pobres falam entre si nas ruas de Nápoles – elas se comunicam por outra língua, o napolitano, um dialeto específico. Como explicitado por Sarah Kozloff, "dialetos 'exploram os recursos da linguagem'; eles dão uma cor distinta à trilha sonora".[374] O filme é todo colorido nesse prisma.

Uma cena é emblemática na confusão semântica e pragmática: Alex gostaria de beber mais vinho e tenta pedir à empregada doméstica da casa de amigos, onde acabaram de almoçar. Ele, cheio de dedos, fala em inglês com ela e faz um gesto para a garrafa. A mulher não o entende e argumenta em voz alta sua incompreensão. Alex tenta de novo, sem sucesso, e ela resolve levá-lo até a patroa, para que ela faça a intermediação e traduza o pedido. Ela fala alto, gesticula e chama Alex com insistência: "Vieni!". Ele, britânico polido, fica chocado com os modos da mulher, que fala com uma entonação absurda aos ouvidos dele. "Como você ousa falar comigo assim!", ele se surpreende. Mas ela, como não entende a indignação, o arrasta.

[373] SCHÉRER, 1955, p. 40.
[374] KOZLOFF, 2000, p. 83.

FIGURA 19 – *Viagem à Itália*



Finalmente, contando com a intermediação – e tradução – do casal de amigos, que compreendem a napolitana e o inglês, o mal-entendido é explicado: Alex e a empregada não compartilham a mesma língua nem os mesmos códigos culturais. Ela falta alto e rápido, gesticula e age sem cerimônia, enquanto ele sequer entende como pedir para encher uma taça em Nápoles. Tanto a língua quanto a prosódia de ambos são divergentes.

FIGURA 20 – *Viagem à Itália*



O que está em jogo não é só a compreensão entre as personagens, mas também o retrato (e o choque) cultural de pessoas e lugares tão diferentes. Essas diferenças se impõem nos modos de se vestir, de se mover e de falar: não importa só o que é dito, mas *como* é dito.

Rossellini nos faz ver e ouvir – sentir – aquele ambiente: cada pronúncia, cada gesto, cada detalhe. A sua genialidade se evidencia exatamente na mistura da *mise en scène* precisa e

marcada, com a absorção da cultura, do espaço geográfico e arquitetônico que circunda o casal. Vesúvio e Pompéia, imponentes, são tão protagonistas quanto Bergman e Sanders, ainda que não profiram nenhuma palavra: sentimos suas presenças, tanto quanto as personagens.

FIGURA 21 – *Viagem à Itália*





Em sua crítica, Rohmer constatou a promissora mistura de melodrama com cinema da realidade, essa espécie de "melodrama da realidade":

> [é uma] nova concepção de realismo que descobrimos aqui. Não faz muito tempo que eu elogiava *Stromboli* ou *Europa '51* por seus aspectos documentais. Mas, em sua construção, *Viagem à Itália* não está mais próximo do documentário do que do melodrama ou do romance ficcional. Certamente nenhuma câmera documental poderia ter registrado as experiências do casal inglês dessa forma, ou, mais precisamente, com esse espírito.[375]

O ponto nevrálgico do comentário é sobre o "espírito", sobre a "sensação" do casal naquele tempo e naquele lugar. É isso que vai diferenciar o filme de Rossellini aos do neorrealismo: enquanto antes a preocupação maior era com o aspecto geral da sociedade, aqui vamos ao íntimo e à crise particular: "Neste filme em que tudo parece incidental, tudo, mesmo as mais malucas digressões mentais, é essencialmente uma parte do filme".[376] A particularidade se evencia tanto nas personagens quanto nas paisagens. Podemos dizer sem medo, mas de maneira bem ousada, que assim como a *peinture en plein air* foi inventada, Rossellini inventou o cinema ficcional ao ar livre.

Na última cena, quando o casal pronuncia "eu te amo", os três planos finais são: (1) conjunto do casal conversando, com pessoas ao fundo; (2) grua que começa como plano

[375] SCHÉRER, 1955, p. 40.
[376] *Ibidem*.

conjunto do casal e se afasta mostrando a multidão; (3) plano médio que mostra pessoas caminhando.

FIGURA 22 – *Viagem à Itália*



(1) Plano conjunto do casal conversando e pessoas as fundo.



(2) Plano em grua, que começa como plano conjunto do casal e se afasta mostrando a multidão.



(3) Plano médio que mostra pessoas caminhando.

O Rossellini do neorrealismo continua ali: não se fechou em um estúdio nem ignorou a transformação da Itália. Católicos, campesinos, policiais, velhos e crianças... as paisagens de seus filmes não mudaram tanto.

Fiona Handyside, ao escrever sobre os filmes de Rohmer e Mia Hansen-Løve, fala sobre uma característica que podemos agrupar na "árvore genealógica" de Rossellini, florescida em *Viagem à Itália*:

> As conversas são encenadas em parques, em praias, em barcos, em cafés, em trens, em escritórios e em ruas, mesclando uma atenção teatral à fala com a vocação do cinema para nos mostrar o mundo real. [...] O efeito é ao mesmo tempo eminentemente teatral e inteiramente ordinário, com o próprio mundo que se torna um palco e as vozes que são contextualizadas por seus ambientes sonoros (vento, pássaros, trânsito, grilos, música). O estilo visual dos filmes também trabalha para ajudar o espectador a se concentrar no significado do diálogo. [...] As palavras são ditas em um mundo real cuidadosamente delineado, articuladas por personagens individualizadas cuja presença física e corpórea dá peso, grão e tom a elas. A fala está

> inserida em um mundo que nos é apresentado através dos dispositivos do cinema – cor, movimento, som, textura, luz. Essa é uma elaboração cuidadosa do mundo fílmico, para que a conversa se torne a chave para a compreensão dos personagens a partir de uma *mise en scène* que vai além de um mero posicionamento de objetos e atores no quadro.[377]

Essa mistura de artesanato com apropriação das qualidades pré-existentes do mundo é essencial ao projeto rosselliniano. Como veremos na sequência (do texto e dos anos seguintes à *Viagem*), é comum nos filmes de conversação a estratégia de se apropriar do mundo aparente (e pré-existente) para dar mais diversidade e vida às discussões de relacionamentos. Handyside propõe um diálogo com Tom Gunning, que examina o realismo ontológico de Rohmer – e que aqui pontuamos como uma genealogia desse cinema de conversas ao ar livre:

> O realismo cinematográfico não consiste em simples verossimilhança ou em tornar as coisas vívidas ou dramáticas; trata-se de respeitar o peso e a resistência tanto da linguagem como das coisas [...] Rohmer vê o cinema como uma arte em que as coisas persistem, lado a lado, transmitindo o peso e a presença material do mundo através de suas variadas aparências.[378]

Gunning trata especificamente sobre o cinema de Rohmer, que é herdeiro do pensamento de André Bazin. Para Rohmer, o que está em jogo não é a cópia fiel do mundo, a verossimilhança, mas sim a captura e o aproveitamento da beleza existente na natureza, combinado com a artesania da encenação ficcional de acontecimentos prosaicos a partir de conversações. Retomando sua máxima, "o essencial não é o campo da linguagem, mas o reino da ontologia. A literatura descreve isto; a pintura, pinta; e quando congela, está interpretando isto; o filme *mostra* isto".[379] Mostrar pessoas conversando, se relacionando umas com as outras e com os espaços compartilhados: esse é o tema fundamental dos filmes de conversação – que, vimos aqui, devem muito aos ensinamentos do maestro Rossellini.

---

[377] HANDYSIDE, 2021, p. 10-11.
[378] GUNNING, Tom. Eric Rohmer and the Legacy of Cinematic Realism. In: ANDERST, Leah (Org.). **The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master**. New York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 23-31, p. 31.
[379] GARCIA, 2021, p. 47.

4 FILMES DE CONVERSAÇÃO

4.1 JEAN ROUCH: NOUVELLE VAGUE

É ponto-comum que a *nouvelle vague* transformou a maneira como o diálogo cinematográfico era escrito e encenado. Para não nos alongarmos justificando, recorremos novamente a Sarah Kozloff:

> No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando (possivelmente influenciados pelo arejamento nos roteiros da *nouvelle vague*) surgiram filmes americanos nos quais o diálogo era visivelmente mais coloquial, menos cauteloso com o ritmo, menos polido, mais ousado e marcado por um ar de improvisação. O estilo de atuação que o acompanhava era menos declamatório, mais rápido e mais despojado; a captura sonora permitiu muito mais sobreposição e um maior grau de inaudibilidade.[380]

Quando se discute *nouvelle vague*, falamos de Éric Rohmer. Quando se discute conversas no cinema, normalmente é mencionado Rohmer. Mas normalmente não se discute Jean Rouch associado a estas duas questões. Isto posto, vamos primeiro estabelecer as linhas-guia na constelação que queremos discutir, com Rouch como estrela guia no assunto.

Jean Rouch começou a fazer filmes no final da década de 1940 na África Ocidental, como parte do seu interesse antropológico. Ele chegou até o Níger como engenheiro civil construtor de pontes, mas logo deu início à produção de filmes etnográficos com a população local (em uma outra maneira de construir pontes). Sua carreira é consagrada ao gênero documental, sendo conhecido como um dos expoentes do chamado *cinéma vérité* (uma expressão teórica-publicitária que ele mesmo questionava), mas sua liberdade criativa o coloca como um dos grandes "experimentadores" do cinema, no sentido de criar um estilo longe das convenções artísticas, como a etnoficção. O ponto que nos interessa aqui é principalmente seu trabalho entre os primeiros anos da década de 1960 com a ficção assumida e realizada em Paris, junto com Nadine Ballot. É neste momento e local, com Rouch e sua experimentação, que podemos apontar o surgimento dos *filmes de conversação*, na forma de *A punição*, gravado em outubro de 1960 e estreado em 1963.

Encerrando a metáfora, finalmente acompanharemos o nascimento da galinha doméstica!, de nome científico *Gallus gallus domesticus*.

---

[380] KOZLOFF, 2000, p. 23.

Entretanto, vamos contextualizar um pouco mais sobre o criador e a criatura: Rouch é muito conhecido pelo trabalho no documentário, mas pouco comentado por sua influência na ficção. Esse ponto parece ter sido esquecido no decorrer das décadas, mas alguns pesquisadores, como Michel Marie e Sam Di Iorio, têm abordado o assunto neste século XXI, ainda que não de maneira muito profunda.

Paul Henley escreveu um detalhado livro sobre a obra de Jean Rouch, publicado em 2009, no qual tece algumas relações com outros cineastas franceses da *nouvelle vague*, mas é curioso como não há aproximações com Rohmer, apenas com Rivette, Truffaut e Godard. A impressão é que o vínculo conceitual entre os dois é realmente ignorado, mas veremos a seguir que ele é bastante perceptível. Um motivo para isso, talvez, seja que os estudos sobre Rohmer se intensificaram só na segunda década do século XXI, principalmente após a sua morte em 2010: sua biografia, escrita por Antoine de Baecque e Noël Herpe, foi publicada em 2014. Henley relata um dos primeiros encontros de Rouch com o grupo que viria a formar a *nouvelle vague*: em agosto de 1949 ele teve dois dos seus primeiros curtas-metragens exibidos no festival de cinema experimental de Biarritz, conhecido como *Festival du Film Maudit*. Um deles, *Initiation à la danse des possédés*,[381] foi premiado pelo júri presidido por Jean Cocteau. Henley destaca que na plateia estavam presentes Truffaut, Godard e Rivette. Mas só. De Baecque e Herpe detalham[382] que Rohmer, na época ainda usando o nome de Maurice Schérer, participou ativamente da organização dessa primeira edição do festival, sob convite do grupo Objectif 49, que promovia o evento. O Objectif 49 era o cineclube parisiense mais importante na época, criado, entre outros, por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Alexandre Astruc – o mesmo grupo que lançaria a primeira edição da *Cahiers du Cinéma* em abril de 1951. Podemos dizer que o Objectif 49 foi o berço da *nouvelle vague*, pois foi o primeiro ponto de encontro rotineiro da geração que viria a escrever na *Cahiers du Cinéma* e depois realizaria seus primeiros filmes.

No festival, Rohmer organizou as sessões e apresentou alguns dos filmes, uma atividade que já vinha fazendo no cineclube. Ele, nascido em 1920, tinha idade próxima da dos criadores do evento (Bazin é de 1918, Doniol-Valcroze de 1920, Astruc de 1923), mas por questões pessoais se identificava com o grupo mais jovem que viria a ser chamado de "jovens turcos": Rivette (1928), Douchet (1929), Godard (1930), Chabrol (1930) e Truffaut (1932). De Baecque e Herpe dão outros detalhes sobre a aproximação:

---

[381] INITIATION À LA DANSE DES POSSÉDÉS. Direção: Jean Rouch. França: Musée de l'Homme; Comité du film ethnographique, 1949.
[382] DE BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. **Éric Rohmer: biographie**. Paris: Éditions Stock, 2014. *E-book*.

> Junto com outros aficionados do cinema como Douchet, Rivette, Truffaut, Chabrol, Philippe d'Hugues e Charles Bitsch, Schérer ficou no dormitório do colégio de Biarritz, sentindo que estava mais próximo desse grupo de jovens cinéfilos do que das estrelas do Objectif 49, que estavam hospedados no Hôtel du Palais e que frequentavam as festas formais em *La Nuit maudite* no Lago Négresse. No entanto, Maurice Schérer aparece na foto oficial do festival que Cocteau organizou na praia principal.[383]

A última contribuição de Rohmer para a revista *Les Temps Moderns*, na época a mais prestigiosa publicação intelectual francesa, editada por Jean-Paul Sartre, foi uma matéria sobre o *Festival du Film Maudit*. Segundo De Baecque e Herpe, "ele concluiu [o texto] com um retrato dessa nova geração de espectadores, que se distinguiu em Biarritz ao exigir um novo tipo de cinema, com o qual certamente se identificou".[384] O fato de terem presenciado filmes radicais e diferentes como os de Rouch, em um ambiente estimulante ao cinema experimental, com certeza marcou a geração de Rohmer. O documentarista, junto com Rossellini, se tornariam espécie de mentores pessoais da *nouvelle vague*. Diferentemente de outros cineastas que o grupo admirava, como Hitchcock e Hawks, os dois eram do continente europeu e estavam rotineiramente em Paris, estabelecendo uma relação corpo a corpo com os jovens. De certa maneira, mostravam aos novos cineastas que podiam fazer grandes filmes, diferentes, em suas próprias cidades e com outros modos de produção, longe dos estúdios de Hollywood. Dirk Nijland aponta[385] uma intersecção entre os três vetores e cita uma oficina realizada em 1957:

> Na primeira metade dos anos de 1950, Rouch conheceu Godard, Truffaut e outros que iriam formar o time da *nouvelle vague* na *Cinémathèque Française*. Antes disso, Rouch esteve em contato com o Neo-realismo italiano. Seu filme *No país dos magos negros* (*Au Pays des mages noirs*, 1946-47), editado pelas *Actualités Françaises* a partir das filmagens que fez com Pierre Ponty e Jean Sauvy enquanto desciam o rio Níger, foi mostrado como abertura à exibição francesa do filme *Stromboli,* de Roberto Rossellini. Este, depois de ver uma das primeiras versões do filme de Rouch intitulado *Jaguar,* com sua improvisação inovadora e técnicas de 16 mm, organizou com Rouch um workshop (Atelier coletivo de criação) em 1957, do qual participaram vários diretores da *Nouvelle Vague* como Godard, Chabrol, Rohmer, Pollet e Truffaut.[386]

Em março de 1957, na *Cahiers du Cinéma* número 69, Rohmer aparece pela primeira vez como redator-chefe (*rédacteur en chef*) junto com Bazin e Doniol-Valcroze, no lugar de Joseph-Marie Lo Duca, que ocupava o cargo até então. Bazin continuou na função até sua morte, em novembro de 1958. Da edição de janeiro de 1959 até a de julho de 1963 os redatores-

---

[383] DE BAECQUE, Antoine; HERPE, 2014, p. irreg.
[384] *Ibidem*.
[385] NIJLAND, Dirk. Jean Rouch: A builder of bridges. In: BRINK, Joram ten (Org.). **Building Bridges, the cinema of Jean Rouch**. London: Wallflower Press, 2007, p. 30-31.
[386] Dirk Nijland *apud* DAMINELLO, Luiz Adriano; FREIRE, Marcius. La pyramide humaine ou uma crônica colonial africana. **Revista O Olho da História**, n. 23, novembro, 2016.

chefes são Doniol-Valcroze e Rohmer. Rohmer assume uma preponderância na revista a partir do momento que Doniol-Valcroze começa a se afastar para fazer seus filmes no fim da década de 1950, apesar de seu nome sempre figurar como redator-chefe. Nesses anos da editoria de Rohmer na *Cahiers*, é possível perceber um aumento gradativo no destaque a Rouch e a Rossellini.

Sobre Rouch, na edição de dezembro de 1958, há um especial a respeito da "juventude do cinema francês", que ganhava destaque. São apresentados nove trechos de roteiros, entre eles *Os Amantes*, [387] *Carta da Sibéria*, [388] *Paris nos pertence*, [389] *Os primos*, [390] *Os incompreendidos*[391] e *Treichville*, de Rouch, que viria a se tornar *Eu, um negro*.

Entre outras aparições e citações de Rouch durante o período rohmeriano da *Cahiers*, se destacam: crítica de Godard (abril de 1959); roteiro de *A pirâmide humana*[392] (outubro de 1960); série de três textos do cineasta canadense Claude Jutra sobre a filmografia do cineasta (novembro de 1960, janeiro e fevereiro de 1961); perfil por Michel Delahaye tecendo relações com Truffaut e Godard (junho de 1961); texto-cânone de Rohmer, "O gosto da beleza", elogiando *A pirâmide humana* (julho de 1961); aparição como "foto do mês", espécie de foto de bastidor e *coming soon*, de *A punição* (setembro de 1961); texto "Cinéma vérité ou réalisme fantastique" de Fereydoun Hoveyda (novembro 1961); além de citações em outros textos e entrevistas (como as três de Rossellini em abril de 1959, julho de 1962 e julho de 1963).

Nas tradicionais listas de melhores filmes do ano, as obras de Rouch eram recorrentes: *Eu, um negro*[393] ficou em 11º lugar de 1959; *A pirâmide humana* em 14º de 1961 e em 1º na lista de Rohmer; *A punição* em 26º de 1964 e no *top* 10 de Rohmer feito em ordem alfabética. *Crônica de um verão* não apareceu nas listas, o que evidencia o interesse dos *Cahiers* pelas obras mais ficcionais de Rouch (ou o desinteresse pelo trabalho de Edgar Morin...).

Curiosamente, no último número de Rohmer como redator-chefe, em junho de 1963, é publicada a sua entrevista (junto de Louis Marcorelles) com Rouch e no primeiro número após seu afastamento aparece uma nova entrevista que ele havia feito com Rossellini. Assim Rohmer foi deposto da chefia da *Cahiers du Cinéma*: com reverências a Rouch e a Rossellini.

---

[387] OS AMANTES (LES AMANTS). Direção: Louis Malle. França: Nouvelles Éditions de Films (NEF), 1958.
[388] CARTA DA SIBÉRIA (LETTRE DE SIBÉRIE). Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1958.
[389] PARIS NOS PERTENCE. Direção: Jacques Rivette. França: Ajym Films, Les Films du Carrosse, 1961.
[390] OS PRIMOS (LES COUSINS). Direção: Claude Chabrol. França: Ajym Films, 1959.
[391] OS INCOMPREENDIDOS (LES QUATRE CENTS COUPS). Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, 1959.
[392] A PIRÂMIDE HUMANA (LA PYRAMIDE HUMAINE). Direção: Jean Rouch. França, Costa do Marfim: Les Films de la Pléiade, 1961.
[393] EU, UM NEGRO (MOI, UN NOIR). Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1957.

Por fim, depois do afastamento de Rohmer, o curta-metragem *Gare du Nord* de Rouch figurou no 4º lugar na lista de melhores de 1965. Ele foi produzido justamente por Rohmer e sua produtora Les Films du Losange, para o filme-coletivo *Paris vu par...*[394] Foi aí o início da fase mais criativa da produção de Rohmer e, percebe-se, que foi necessário que ele se afastasse de Rouch como crítico e se aproximasse como realizador para criar seu próprio cinema.

Podemos perceber também que os rótulos *cinéma vérité* e *nouvelle vague* são contemporâneos, da passagem das décadas de 1950 e 1960. Por isso temos aproximações de Rouch principalmente com Godard, que desde seu primeiro filme, em 1960, fez sucesso e teceu relações com o documentarista abertamente. O oposto aconteceu com Rohmer, que fracassou no seu primeiro filme, *O signo do leão*[395] (filmado em 1959, mas estreado em 1962), que tinha um estilo bem diferente, e que começou a tecer relações artísticas mais próximas a Rouch a partir do início dos seus Contos morais, em 1962: justamente depois de entrevistá-lo e escrever muito elogiosamente sobre ele.

Em 1968, Rivette ressaltava a importância do engenheiro de formação no cinema moderno: "Rouch é a força por trás do cinema francês dos últimos dez anos, embora poucas pessoas percebam isso. Jean-Luc Godard veio de Rouch. De certa forma, Rouch é mais importante do que Godard na evolução do cinema francês".[396] Importante lembrar que Rivette falava exatamente do momento de maior popularidade do cinema moderno francês, do contexto da *nouvelle vague*. Ou seja, ele colocava o antropólogo no panteão dos mais importantes artistas franceses da história.

A admiração de Godard se tornou notória pelos comentários elogiosos, enquanto crítico e realizador, aos filmes de Rouch, principalmente sobre *Os mestres loucos*,[397] *Eu, um negro* (1957) e *Jaguar*[398] (assistido em versões prévias por Godard, já que o filme foi gravado em 1954 e 1955, mas só lançado em sua versão final de 90 minutos entre os anos 1969 e 1970).[399] O entusiasmo do Godard-crítico puderam ser vistos nas páginas da *Cahiers du Cinéma* de abril de 1959 – um ano antes de *Acossado*[400] ter suas primeiras exibições públicas.

---

[394] PARIS VU PAR... Direção: Claude Chabrol; Jean Douchet; Jean-Luc Godard; Jean-Daniel Pollet; Éric Rohmer; Jean Rouch. França: Les Films du Losange, 1965.
[395] O SIGNO DO LEÃO (LE SIGNE DU LION). Direção: Éric Rohmer. França: Ajym Films, 1962.
[396] RIVETTE, Jacques. Entrevista por Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Sylvie Pierre. **Cahiers du Cinéma**, n. 204, setembro, 1968, p. 20.
[397] OS MESTRES LOUCOS (LES MAÎTRES FOUS). Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1955.
[398] JAGUAR. Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1969.
[399] HENLEY, Paul. **The Adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009, p. 375.
[400] ACOSSADO (À BOUT DE SOUFFLE). Direção: Jean-Luc Godard. França: Les Productions Georges de Beauregard, 1960.

Ao assistirmos este primeiro longa-metragem de Godard, que é um filme divisor de águas do cinema moderno, podemos perceber que os elogios aos filmes de Rouch serviram de referência ao Godard-cineasta em pelo menos quatro aspectos fundamentais: a improvisação; a mobilidade da câmera; a liberdade na montagem (a não preocupação clássica com o *raccord*, evidenciada nos usos de *jump cuts*); e a valorização de vozes (prosódia, sotaques, entonações etc.) diversas das do cinema dominante. Luc Moullet, traçando um perfil do Godard-cineasta em abril de 1960, disse que o diretor parecia queria ser o Rouch da França e *Acossado* era uma espécie de *Eu, um branco*.[401]

No seu melhor estilo, o Godard-crítico em 1959 relacionou Rouch com Joana d'Arc e defendeu a ideia de que o antropólogo apresentava um novo estilo de filme, que salvou a arte francesa: "Como a Jeanne de outrora [Joana d'Arc], nosso amigo Jean [Rouch] foi embora com uma câmera para salvar, se não a França, pelo menos o cinema francês. Uma porta aberta para um novo cinema, diz o pôster de *Eu, um negro*".[402] A defesa do crítico se deu no sentido que o documentarista filmava pessoas e acontecimentos diferentes de maneira diversa, em relação a todos outros filmes, estabelecendo um vínculo com a liberdade criativa de Rossellini.

> Toda a originalidade de Rouch está em ter transformado seus atores em personagens. Atores no sentido mais simples do termo, aliás, pelo simples fato de serem filmados em ação, e de Rouch se contentar em filmar essa ação depois de, como Rossellini, tê-la organizado logicamente, na medida do possível.[403]

Essa liberdade, Godard assume, é fruto do acaso que surge da improvisação, mas também da genialidade dos cineastas que agem acima de tudo como encenadores. "A grande questão: pode a arte contentar-se com o acaso? Sim, mostra Jean Rouch cada vez melhor, ou seja, em constante progresso".[404] O constante progresso, sabemos, não é fruto do acaso. Godard chamou Rouch de um "farceur", que é simultaneamente um encenador e um brincalhão. A expressão é perfeita para o cineasta, porque ele sempre realizou filmes tanto experimentais quanto aparentemente desprovidos de pretensões artísticas e comerciais.

> Um *farceur* pode chegar ao fundo das coisas tão bem quanto qualquer outra pessoa, mas isso não deve impedi-lo de ser duro consigo mesmo. São censuras desse tipo que devem ser feitas a Jean Rouch, mas nada mais. E ele sabe disso muito bem. Ele sabe que seus grandes filmes estão começando a não ter mais nenhuma medida comum

---

[401] MOULLET, Luc. Jean-Luc Godard. **Cahiers du Cinéma**, n. 106, abril, 1960, p. 26.
[402] GODARD, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. **Cahiers du Cinéma**, n. 94, abril, 1959, p. 22.
[403] *Ibidem*, p. 20.
[404] *Ibidem*, p. 21-22.

> com os pequenos relatos puramente etnológicos. Ele sabe que, saindo de sua crisálida artesanal, ele se tornou um artista.[405]

Godard reiterou que o diretor de filmes etonográficos estava em busca da beleza, mesmo que essa beleza não seja a dos filmes e das imagens tradicionais: ela pode vir como em *Eu, um negro*:

> Rouch filma o palco sem iluminação, nem mesmo uma lâmpada de holofote. É uma pena se não virmos nada, especialmente porque é a cores. Na verdade, por alguns minutos, não vemos nada. E então, é o milagre: um rosto preto se destaca aos poucos, e este é o milagre, sobre um fundo preto. [...] Jean Rouch, o etnólogo, se junta a Richard Avedon, o próprio esteta da fotografia de moda. Arte ou acaso? De todo modo, isso prova que todos os caminhos levam a Roma, uma cidade aberta. Se os caminhos da arte são imprevisíveis, é porque os do acaso não o são.[406]

Para encerrar com a genialidade da crítica godardiana, ele questionou, sobre a profissão oficial de Rouch: "*Pesquisador do Museu do Homem*. Existe uma definição melhor do cineasta?"[407]

Sobre o impacto dos filmes etnográficos preferidos dos jovens turcos, Paul Henley descreveu um pouco da opinião corrente na época:

> Mas o que também impressionou Godard, em comum com a maioria dos outros críticos, não foram apenas os efeitos técnicos e estilísticos que Rouch conseguira com seus métodos informais de improvisação, mas também o fato de ser esta a primeira vez [...] que um filme deu ao público francês em geral a oportunidade de ouvir africanos descrevendo suas experiências de vida em suas próprias vozes.[408]

Algum tempo depois, o então Godard-cineasta-consagrado deu entrevista à *Cahiers du Cinéma* de dezembro de 1962 e afirmou que a primeira vez que ouviu um operário falar, no cinema, foi assistindo *Crônica de um verão*, de Rouch, lançado um ano antes.[409] Sam Di Iorio comentou a repercussão de *Crônica* nesse sentido:

> o filme mudou a forma como o cinema francês soava. [...] Ao abrir um meio dominado por atores treinados e um diálogo cuidadosamente planejado para a fala espontânea de trabalhadores, estudantes, donas de casa e imigrantes, o filme lançou as bases para uma segunda revolução do som, um novo cinema falado em que comunidades

---

[405] GODARD, 1959, p. 22.
[406] *Ibidem*.
[407] *Ibidem*, p. 20.
[408] HENLEY, 2009, p. 91.
[409] GODARD, Jean-Luc. Entrevista. **Cahiers du Cinéma**, n. 138, dezembro, 1962, p. 37.

> marginalizadas pudessem se expressar em seu próprio tempo, em seus próprios termos.[410]

Esse aspecto colaborativo dos filmes de Rouch, que é também chamado de "antropologia compartilhada", pode ser visto inclusive como uma mudança de paradigmas no cinema de arte europeu da década de 1960:

> Enquanto a crítica cinematográfica francesa da década de 1950 se centrou na figura do autor, na década seguinte esse conceito foi totalmente abandonado por muitos dos indivíduos que foram responsáveis por ele no início. Cada vez mais desconfiados da dinâmica centralizada no poder do sistema autoral, cineastas como Rivette, Godard, Marker e Jean Eustache se moveram em direção a uma abordagem cooperativa baseada nas trocas imprevisíveis que ocorrem entre aqueles que estão na frente da câmera e aqueles que estão atrás dela. Seus filmes colaborativos são uma parte importante do legado de *Crônica de um verão*, um legado que, em última análise, tem menos a ver com uma ideia monolítica de verdade do que com a noção de contato mais relativa e eticamente carregada, que Rouch e Morin foram pioneiros.[411]

Jean Rouch, ao construir pontes, nos ensinou que fazer cinema é também se relacionar com pessoas, diferentes e iguais, em busca de novas experiências – e isso é cinema moderno. Nas palavras de Éric Rohmer, em 1961,

> *A pirâmide humana* não é um filme amaldiçoado, mas o elogio que recebeu foi surpreendentemente moderado e centrado mais no sentido da *experimentação* do que nos méritos da *obra de arte* em si. O antropólogo Jean Rouch talvez não seja um artista nato, mas a fantasia – alguém pode dizer a poesia – do seu trabalho é mais próxima à arte do que à ciência.[412]

Ele falava sobre *A pirâmide humana*, exibido naquele ano, e que na sua visão sintetizava as ideias da *beleza* no cinema, tanto quanto *Exodus*[413] (1960), de Otto Preminger. Os dois filmes podem ser vistos como opostos em termos técnicos e estéticos, mas em termos de *beleza* estão no mesmo patamar para o crítico.

***

Depois de um longo período de trabalho na África, Rouch passou uma temporada em Paris no ano de 1960, financiado pela produção de *Crônica de um verão*,[414] co-dirigido por

---

[410] DI IORIO, Sam. Chronicle of a Summer: Truth and Consequences. **The Criterion Collection**, fevereiro, 2013. Disponível em: https://www.criterion.com/current/posts/2674-chronicle-of-a-summer-truth-and-consequences. Acesso em: 29 abr. 2022.
[411] DI IORIO, 2013.
[412] ROHMER, Eric. Le Goût de la Beauté. **Cahiers du Cinéma**, n. 51, julho, 1961, p. 22.
[413] EXODUS. Direção: Otto Preminger. EUA: United Artists, 1960.
[414] CRÔNICA DE UM VERÃO (CHRONIQUE D'UN ÉTÉ). Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França: Argos Films, 1961.

Edgar Morin. Segundo Paul Henley, o sociólogo "propunha que o filme não fosse um documentário, mas um programa de pesquisa baseado em um experimento vivido por seus autores e atores".[415] A referência é sobre a experimentação social, mas o projeto também possibilitou investigações cinematográficas a Rouch, que estava motivado com as novas tecnologias para filmagem em ambientes externos: câmeras leves e silenciosas, que possibilitavam dinâmicos planos de longa duração; e gravadores de som portáteis, que faziam a captura de áudio sincrônico à imagem. Não podemos esquecer que Rouch era engenheiro de formação, antes de cineasta. Todos seus filmes anteriores foram dublados e pela primeira vez ele podia gravar o som direto junto com a imagem em ambientes externos e em movimento, como era sua vontade. A empolgação de Rouch também se percebia na relação com Michel Brault, diretor de fotografia de Québec, de quem o francês era admirador e que foi para a França trabalhar sob seu convite.

Henley detalha os aspectos da relação fotográfica no filme e do desenvolvimento tecnológico da captura da imagem e do som na passagem das décadas de 1950 e 1960,[416] aperfeiçoada no documentário estadunidense (D.A. Pennebaker, Richard Leacock e Robert Drew) e no quebequense (Pierre Perrault, Claude Jutra, Marcel Carrière). A grande transformação foi a portabilidade dos gravadores de imagem e de som e a chance do seu registro sincrônico, que ofereciam novas alternativas de gravação em ambientes externos, com o gravador de som da marca Nagra dando nome e forma à essa revolução tecnológica. Já Michel Marie investiga a relação de Rouch com o cinema quebequense e a influência que o documentário dessa região teve no cinema francês do início dos anos 1960.[417] Por fim, Dirk Nijland aponta a importância do cineasta na utilização pioneira de determinados equipamentos:

> Rouch desempenhou um papel importante no avanço tecnológico dos equipamentos de filmagem. Durante o desenvolvimento do gravador de som Nagra, Rouch atualizou regularmente o designer do aparelho, Stefan Kudelski, sobre a operação do Nagra nos trópicos, levando a contínuas adaptações do gravador de som. Kudelski, por sua vez, ajudou Rouch quando planejou gravar o som sincronizado durante as filmagens de *Caça ao leão com arco* (1957-64). Ele coloca na câmera Beaulieu de Rouch, pela primeira vez, um motor elétrico especial para possibilitar gravações sincrônicas. Este motor, pendurado na lateral da câmera era, no entanto, extremamente pesado.[418]

---

[415] HENLEY, 2009, p. 152.
[416] HENLEY, 2009.
[417] MARIE, Michel. Quebec – França, voltas, reviravoltas, vaivéns nas duas direções. **Rebeca, revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, ano 2, número 4, 2013, p. 86-109.
[418] NIJLAND, 2007, p. 31.

Falando sobre transformações tecnológicas, Débora Opolski faz uma observação, que nos vem a calhar: "Longe de um determinismo tecnológico, é importante ressaltar que os avanços técnicos influenciam significativamente a estética de produção do cinema, pois criam uma espécie de direcionalidade ou tendência à obtenção de um resultado com determinadas características".[419] Rouch é um desses personagens que se apropriou de novos aparelhos para criar nova arte, tecendo uma relação íntima com criadores de filmes e criadores de instrumentos para fazer filmes. O pesquisador Fernão Ramos, ao abordar as experiências de Rouch, cogita a possibilidade de "novas máquinas [que] determinam um novo estilo" e indica o caminho do cineasta:

> A proposta de *Crônica* [...] inclina-se para o campo do documentário/reportagem e está longe de coincidir com o veio do cinema ficcional da *nouvelle vague* (em que também novas máquinas determinam um novo estilo), onde desembarcará bem mais à vontade o Rouch de *La punition*, 1962, e *Gare du Nord*, l 964.[420]

Focando novamente em *Crônica de um verão*, especificamente, Sam Di Iorio conta que

> Morin foi o grande responsável pelo conteúdo radical [no sentido dos temas] do filme [...], enquanto Rouch estava mais interessado na forma [técnica] e investiu grande parte da produção desenvolvendo uma abordagem de câmera ambulante – que eles [Rouch e Brault] chamaram de *pedovision*.[421]

Em uma entrevista de 2006, Nadine Ballot, que atuou em *Crônica*, relata que havia diferenças significativas entre os interesses dos dois diretores, que implicavam em uma separação pessoal: "Havia dois grupos: o de Edgar e o de Jean, e nós definitivamente não éramos as mesmas pessoas".[422] Ela se refere tanto ao elenco quanto à equipe técnica, mas completa: "Eles tinham muito respeito um pelo outro, mas suas ideologias eram difíceis de se combinar".[423] Rouch tinha interesse por experimentar uma *mise en scène* dinâmica em termos de movimentação do elenco e da câmera, se aproveitando das condições que lhe eram oferecidas: relativo conforto de filmar em Paris (em oposição às aventuras na África), controle das locações (podendo filmar até em estúdio), disponibilidade maior de equipe técnica (quatro

---

[419] OPOLSKI, 2021, p. 84.
[420] RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 320
[421] DI IORIO, 2013.
[422] BALLOT, Nadine. La Pyramide humaine: Nadine Ballot. Entevista para Joram ten Brink. In: BRINK, Joram ten (Org.). **Building Bridges, the cinema of Jean Rouch**. London: Wallflower Press, 2007, p. 140.
[423] *Ibidem*.

nomes assinam a direção de fotografia!) e equipamentos novos, enquanto Morin se preocupava mais com o conteúdo sociológico do filme. Ballot expõe outra divergência entre a dupla, que evidencia um descompasso no tocante ao estilo fílmico:

> Angelo era um dos 'atores' de Edgar Morin. Rouch não gostou das cenas ao redor da mesa – ele achou que elas eram um pouco estáticas demais. Edgar achava necessário ter longas cenas ao redor da mesa. Ele estava interessado principalmente na discussão intelectual. Rouch, ao contrário, era alguém que estava se movendo constantemente. Ele queria mais ação.[424]

A fase de pós-produção não era muito estimulante para Rouch, que odiava ter que cortar e reduzir seu material gravado, tanto que ele contou, sobre *Crônica de um verão*:

> Descobri que o lado negativo de *Crônica* vinha da multiplicação de personagens, que não ficavam muito tempo em cena. Eu guardo uma memória bastante empolgante de um dia que passamos com o trabalhador da Renault, Angelo: nós tínhamos filmado ele saindo da fábrica, indo até sua casa em Petit-Clamart [periferia de Paris], visto o interior da sua residência; nós o acompanhamos na manhã seguinte, de madrugada, indo da sua casa à fábrica. Na minha opinião, tínhamos um filme ali. No entanto, no corte final isso ficou reduzido a apenas três minutos.[425]

Em outubro de 1960, enquanto *Crônica* estava na fase de edição, o cineasta decidiu realizar um experimento assumidamente ficcional junto com Michel Brault. Os dois se juntaram a Nadine Ballot, a jovem que Rouch conheceu em 1959 na Costa do Marfim durante a produção de *A Pirâmide humana* e que seria a protagonista. Ela não era atriz profissional e durante a vida trabalhou apenas em filmes de Jean Rouch, estando presente também nos curtas-metragens ficcionais *Gare du Nord* (1965) e *As viúvas de 15 anos*[426] (1966), mas tem um encanto sempre que está em cena. Talvez seja essa fotogenia (além de uma fonogenia?) que cativou Rouch a filmá-la tão de perto. Podemos chamar esse ciclo de filmes de Rouch de "Fase Nadine Ballot", tamanha a importância da intérprete.

---

[424] BALLOT, 2007, p. 140-141.
[425] ROUCH, Jean. Entrevista por Eric Rohmer e Louis Marcorelles. **Cahiers du cinéma**, n. 144, junho, 1963, p. 2.
[426] AS VIÚVAS DE 15 ANOS (LES VEUVES DE 15 ANS). Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1966.

FIGURA 23 – Nadine Ballot



A pirâmide humana, gravado em 1959-1960, estreado em 1961.



Crônica de um verão, gravado em 1960, estreado em 1961.



A punição, gravado em 1960, estreado em 1963.



Gare du nord, gravado em 1964, estreado em 1965.



As viúvas de 15 anos, gravado em 1964, estreado em 1966.

4.1.1 A punição, 1960-63

A punição é um filme ficcional de 62 minutos com estrutura bastante simples: três longas conversas da protagonista Nadine com três homens diferentes, que ela encontra por acaso nas ruas de Paris. Logo no início, ouvimos Nadine ser expulsa da sala de aula de Filosofia porque chegou atrasada. Para não ter que se justificar à família, ela resolve passar o dia na rua. Primeiro vai ao Jardim de Luxemburgo, onde conhece um estudante universitário. Depois, encontra casualmente com seu amigo intercambista Landry no *Jardin des Plantes*. Por último, tem um encontro fortuito com Jean-Marc, homem adulto e engenheiro, enquanto olha livros a venda nas margens do rio Sena. Para encerrar, Nadine passa o começo da noite andando por mais algumas ruas, recusando conversas com outras pessoas e finalmente indo para casa.

Nas palavras de Rouch, o filme apresenta uma "construção um pouco clássica e um pouco ridícula, como uma dissertação de filosofia: três partes, cada uma representada por um personagem".[427] O que une toda a ação é o tema do "encontro" (fortuito, casual, aleatório), tão caro a Rouch e aos surrealistas que influenciaram a juventude do diretor, como André Breton. O que diferencia o trabalho é o seu estilo, enquanto estética e enquanto modo de produção

[427] ROUCH, Jean. Entrevista por Eric Rohmer e Louis Marcorelles. **Cahiers du Cinéma**, n. 144, junho, 1963, p. 2.

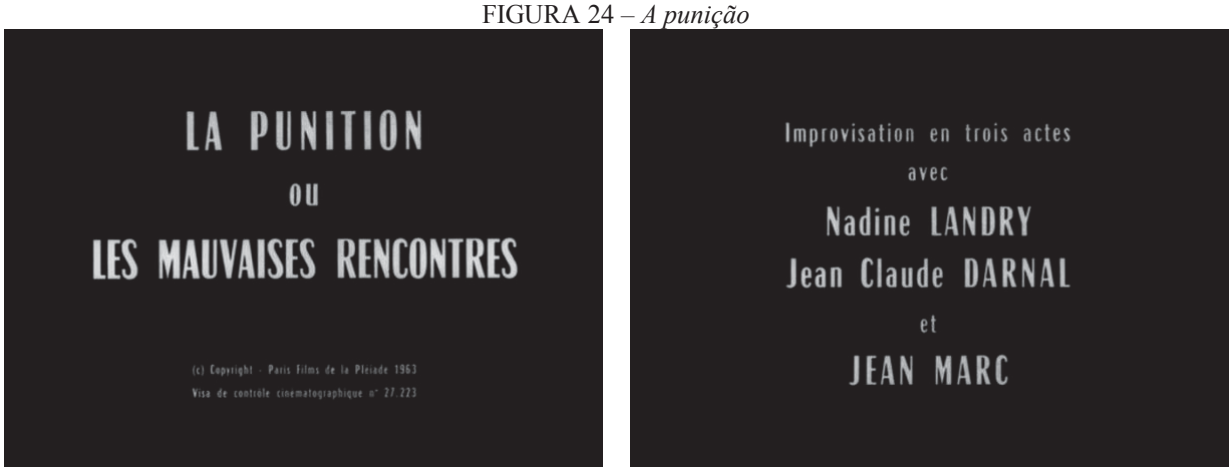
(como sabemos, as duas coisas estão ligadas): Rouch fez uma obra de ficção com produção rápida e direta – poucos recursos, equipe mínima e dois dias de gravação, com narrativa e *mise en scène* fora dos padrões, totalmente pautada por inteiro na conversação entre personagens. É perceptível que Rouch transportava sua experiência prévia no documentário para a produção ficcional e, assim como Rossellini, apresentou uma possibilidade diferente de fazer cinema. Falando sobre *A punição*, em 1963, o francês disse: "Gosto muito neste filme do banal, da banalidade dos diálogos. Porque é assim que falamos na vida. Uma coisa que me faria continuar [produzindo] é tentar fazer melhor uso desse processo para fabricar ficção."[428] Ele continua sua explicação, afirmando que o cinema dos anos anteriores se tornou muito "falador", no sentido de exprimir demasiadamente por meio das palavras, a tal ponto que o método convencional de produção favorecia a funcionalidade dos diálogos: se as informações textuais e verbais são basilares, foi necessário condicionar tudo o mais nessa hierarquia, priorizando a inteligibilidade verbal, por meio da dublagem, da atuação, da roteirização etc., tornando os filmes "verbocêntricos". Rouch declara a sua preferência por um "cinema sonoro síncrono, no qual o diálogo não seja muita importante",[429] no qual as falas sejam relativizadas e integradas a um todo que é expressivo não só pelo aspecto verbal. Por isso, "O som direto é algo maravilhoso",[430] ele diz, por integrar diversas camadas sonoras do mundo existente de maneira simultânea e tirar o peso da empostação vocal de uma dublagem, por exemplo.

A punição foi gravado em dois dias, em ordem cronológica, no inverno em Paris, totalmente com som direto e câmera na mão. Depois que Brault voltou para o Canadá, Rouch filmou ele próprio alguns planos extras e de transição. Assim como as etnoficções africanas do cineasta, *A punição* não tinha um roteiro tradicional: apenas uma estrutura da história em uma página datilografada. O elenco, amador, deveria improvisar as conversas e manter seus nomes reais. A cartela inicial expõe o procedimento: "improvisação em três atos".

---

[428] ROUCH, 1963, p. 5.
[429] *Ibidem*, p. 12.
[430] *Ibidem*.

FIGURA 24 – *A punição*



Nas palavras empolgadas e exageradas de Michel Marie, "*A Punição* inaugura uma nova forma de criar ficção no cinema. Esta deixa de preexistir à filmagem, tornando-se o produto dela. É a filmagem que cria a situação. Éric Rohmer e Jacques Rivette vão reter essa lição".[431] No Brasil, ao sumarizar o cinema moderno na década de 1960, Rogério Sganzerla não se referia exatamente à *A punição*, mas falava sobre Jean Rouch, e suas palavras se aplicam exatamente ao nosso caso (lembrando que o título inicial do filme era *Liberté* – Liberdade):

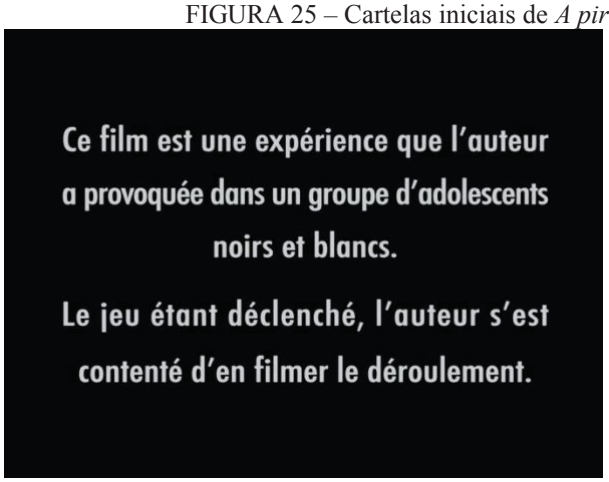
> Não há situação preconcebidas, estas nascem em contato com o espaço e tempos reais, determinados, concretos e individuais. Uma parede imprevista, um gesto não ensaiado, um reflexo solto, são instantes espontâneos e fugazes que, registrados pela objetiva, tornam-se preciosos e vitais: são instantes de liberdade.[432]

Importante registrar que o teor anunciado de "experimentação" era central para Rouch nessa época. *Crônica de um verão* tem suas primeiras palavras narradas em: "Este filme não é interpretado por atores, mas por homens e mulheres que cederam momentos das suas vidas para uma nova experiência de *cinema verdade*". As cartelas iniciais de *A pirâmide* e *As viúvas de 15 anos* também destacam essas ideias: "Este filme é uma experiência que o autor provocou a um grupo de adolescentes negros e brancos. Iniciado o jogo, o autor se contentou em filmar seu andamento" (em *A pirâmide*); "Este filme é um ensaio sobre os adolescentes de Paris no verão de 1964" (em *As viúvas*). Nadine Ballot confirmou que *A pirâmide* "era uma verdadeira improvisação, mas Jean era o 'chefe da improvisação'",[433] ressaltando a metodologia criadora do cineasta.

---

[431] MARIE, 2013, p. 98.
[432] SGANZERLA, p. 18-19
[433] BALLOT, 2007, p. 140.

FIGURA 25 – Cartelas iniciais de *A pirâmide humana* e de *As viúvas de 15 anos*





Em 2006, ao ser perguntada se gostou de fazer de fazer os filmes com Rouch, ela respondeu:

> De jeito nenhum. Sempre foi um pouco difícil para mim em ambos os filmes, *A punição* e *Gare du nord*. *A punição* foi menos difícil porque eu conhecia Michel Brault e foi muito interessante trabalhar com ele. Ele era um homem maravilhoso e um operador de câmera incrível. Vê-lo trabalhando com uma câmera e sendo capaz de reagir a qualquer situação foi marcante. Não tive a sensação de que ele estava filmando. Michel sabia exatamente como fazer aquilo. Jean Rouch e Michel Brault eram uma equipe muito forte juntos.[434]

A resposta é complexa, porque ela pontua sobre as dificuldades enfrentadas, mas ao mesmo tempo elogia os cineastas com quem estava trabalhando. É necessário ressaltar a coragem de Ballot, que mesmo afirmando que não era uma atriz, com menos de 20 anos embarcou em aventuras cinematográficas tão inusitadas. "Eu não era uma atriz. […] Não era atuação, acredite em mim".[435] *A punição* é o resultado do encontro criativo de Rouch, Ballot, Brault e Paris; uma *jam session* com objetivo bem definido.

A ideia era gravar *A punição* em um só dia, mas Rouch foi obrigado a estender para um segundo, pelas dificuldades tecnológicas (som e imagem capturados sincronicamente) e climáticas (muito frio). Um dos objetivos de Rouch era gravar apenas quantidade de material necessário, para que na montagem não houvesse "desperdício", por isso a crença de que uma diária resultaria em um filme completo. "Dissemos a nós mesmos: vamos tentar fazer um filme em um dia; nesse caso, não poderemos filmar por muito mais de três ou quatro horas e, portanto, não teremos mais esse material excessivo".[436] O diretor propunha uma simplificação extrema:

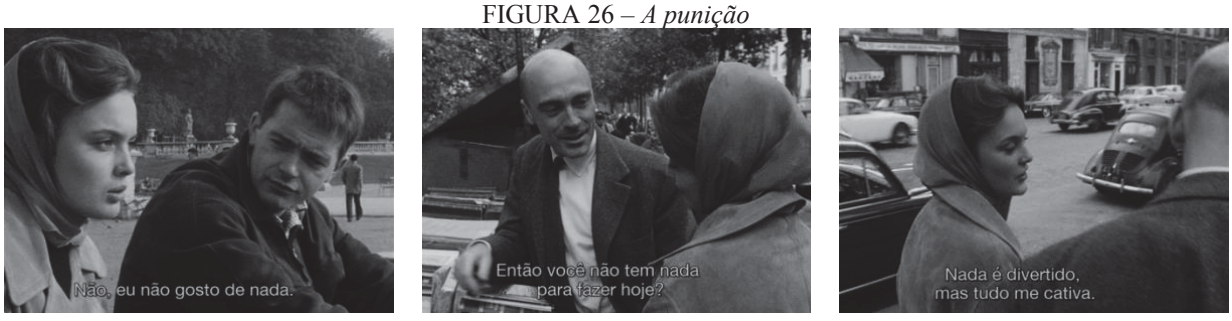
---

[434] BALLOT, 2007, p. 142.
[435] *Ibidem*.
[436] ROUCH, 1963, p. 2.

equipe mínima, história modesta, estrutura fechada em três encontros com três conversas e uma protagonista central. Nas suas experiências anteriores, ele aprendeu: "achei interessante acompanhar a evolução de um personagem ao longo do tempo".[437] *A punição* se tornou esse exercício radical de protagonismo e verborragia total, com uma estrutura de produção espartana, com o objetivo definido de explorar a fala e a sonoridade daquelas personagens em situações específicas. Rouch sabia que os diálogos não seriam tradicionalmente "cinematográficos" e buscava sua força em outra estética: "Se pegarmos qualquer filme, seja ele dialogado por Jeanson ou Prévert, os diálogos são inteiramente falsos: as pessoas nunca balbuciam, não cometem erros, têm falas mordazes etc. É um trabalho artístico de construção que admito perfeitamente; mas na vida nunca existe".[438]

A punição apresenta discussões sobre banalidades, sobre questões cotidianas e prosaicas. Não há grandes temas e grandes acontecimentos; a narrativa é exatamente o encontro e a conversa da protagonista com três pessoas diferentes. Se retomarmos as definições de "conversação" apresentadas no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* de Jean-Pierre Sarrazac, e da *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert, encontraremos uma equivalência exata à forma e ao conteúdo que é apresentado neste filme: a conversação "passa por desorganizada, receptiva às falas anódinas ou destituídas de intenções precisas".[439] Nadine às vezes reclama, às vezes provoca. Às vezes parece ter algum objetivo, outras vezes parece perdida ou cansada. Em determinado momento, diz ter ambições, em outros dias que não gosta de nada. Em suma, ela usufrui aquelas conversas como experiências tanto filosóficas quanto de lazer. O filme e Nadine parecem saber "falar sobre coisas frívolas bem como sobre coisas sérias; lembrar que a conversação é uma distração, não uma luta de esgrima ou um jogo de xadrez [...] numa palavra, deixar que o espírito, por assim dizer, corra livremente, como quiser e como puder".[440]

FIGURA 26 – *A punição*



[437] ROUCH, 1963, p. 2.
[438] *Ibidem.*, p. 5.
[439] SARRAZAC, 2012, p. 58.
[440] DIDEROT; D'ALEMBERT, 2015, p. 47.

A intenção de Rouch era encenar aspectos comuns de uma conversação real, que até então não eram exploradas no cinema ficcional: "Conseguimos, por este processo, obter uma conversação de dez minutos que é fascinante, se prestarmos atenção em todos os detalhes; isto é, se aceitarmos a banalidade desse tipo de coisa: alguém fala e o outro não responde, alguém hesita etc.".[441] Por isso ele valoriza o mal-entendido, a gaguejada, a hesitação, a variação tonal, a alternância de turnos e a própria duração estendida de uma conversa. Todos esses elementos estão presentes em nosso cotidiano, na nossa realidade, onde as falas e as conversas não são previamente escritas, ensaiadas nem obedecem a um ritmo de ilha de edição conveniente a espectadores ansiosos por um acúmulo novos estímulos.

Como o desejo era filmar as conversas em movimento e a céu aberto, foi necessário haver os equipamentos adequados: câmera KMT Coutant-Mathot Éclair 16mm, gravador Nagra e microfones de lapela com fio. A maneira de encenar se relaciona totalmente com os equipamentos: com a câmera leve e silenciosa, Rouch acompanhou as personagens de muito perto e reenquadrou cada plano em movimento; com o gravador Nagra pôde gravar o som sincrônico; e com os microfones lapela com fio, que Brault havia trazido da América do Norte, registrou com clareza o que cada personagem falava. Mas a movimentação do elenco tinha restrições, porque não podiam se afastar do gravador, devido aos fios dos microfones. Assistindo ao filme, é facilmente perceptível que a pasta escolar de Nadine era na verdade o gravador e que os fios pendurados eram dos microfones.

FIGURA 27 – *A punição*





Ampliação da imagem que mostra o equipamento de som (gravador e cabos) disfarçados de pasta escolar de Nadine.

[441] ROUCH, 1963, p. 6.

Para esconder a câmera e os fios dos microfones, assim como escondeu o gravador de som, Rouch usa procedimentos bem básicos de decupagem. O gravador sempre está nas mãos de uma personagem: inicialmente com Nadine, porque ela sempre começa e termina as cenas sozinhas. Mas quando um dos homens se aproximam, ele carrega o gravador – como se fosse a cortesia masculina carregar a pasta cheia de livros de filosofia. Como, então, captar o som da personagem masculina, que entra em cena sem estar conectada ao gravador de áudio? Rouch faz sua decupagem: plano de Nadine sozinha, corta para um plano detalhe, numa espécie de *raccord* de olhar da personagem, e novo plano médio com o homem mais próximo – com seu microfone conectado ao gravador de áudio. Ou seja, Rouch utiliza técnicas simples do cinema ficcional para empreender seu projeto experimental.

FIGURA 28 – *A punição*



Rouch buscava fazer uma obra de ficção e não queria que a atenção recaísse no maquinário, tanto que ele disse: “Não devemos sentir a câmera. Não me incomoda se houver falhas técnicas, como fios saindo das roupas, porque sabemos que foi filmado. Mas temos que esquecer que a câmera está lá. Seria piscar para amigos. O espectador deve caminhar, acreditar

na aventura".[442] Alguns procedimentos comuns do documentário da época estavam presentes, como a câmera na mão, a filmagem ao ar livre, a ausência de diálogos previamente escritos, os planos longos, os reenquadramentos e as correções de *zoom* sem cortes. Ao misturar todos esses elementos com técnicas básicas da linguagem cinematográfica, juntando a encenação de ações cotidianas e um gesto ficcional, Rouch criou algo novo.

Logo no começo do filme, ao entrar no Jardim de Luxemburgo, ouvimos a fala "pela primeira vez, aqui está o caminho da aventura", anunciando o tom fabular que iremos presenciar – apesar da aparência de documentário. Ali Nadine conhece um jovem estudante universitário, que flerta com ela, e ele propõe que eles façam uma grande aventura.

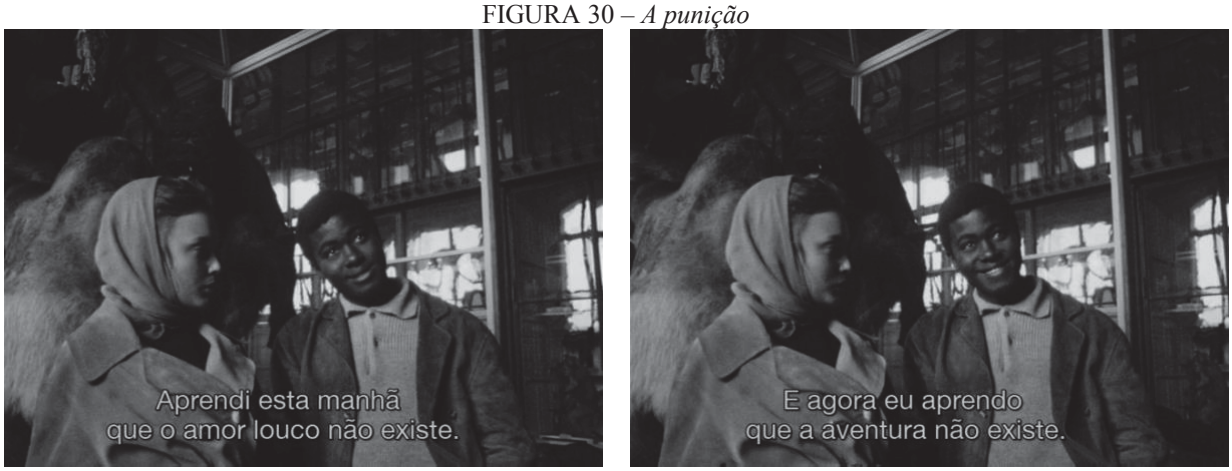
FIGURA 29 – *A punição*



No início ela recusa, mas depois, entrando no jogo, o provoca, dizendo que eles devem mesmo fugir de Paris e viver juntos. Então o rapaz fica acuado, desconversa, e propõe um encontro no dia seguinte. Ao se separem, Nadine vai até o *Jardin des Plantes* e lá encontra seu amigo Landry. Desiludida, ela conta que mais cedo aprendeu que o amor louco (*l'amour fou*, esse mito surrealista) não existe, se referindo à conversa anterior e à hipocrisia do universitário. Com isso ela também desiste do ideal de aventura, já que a relação com Landry é puramente amistosa.

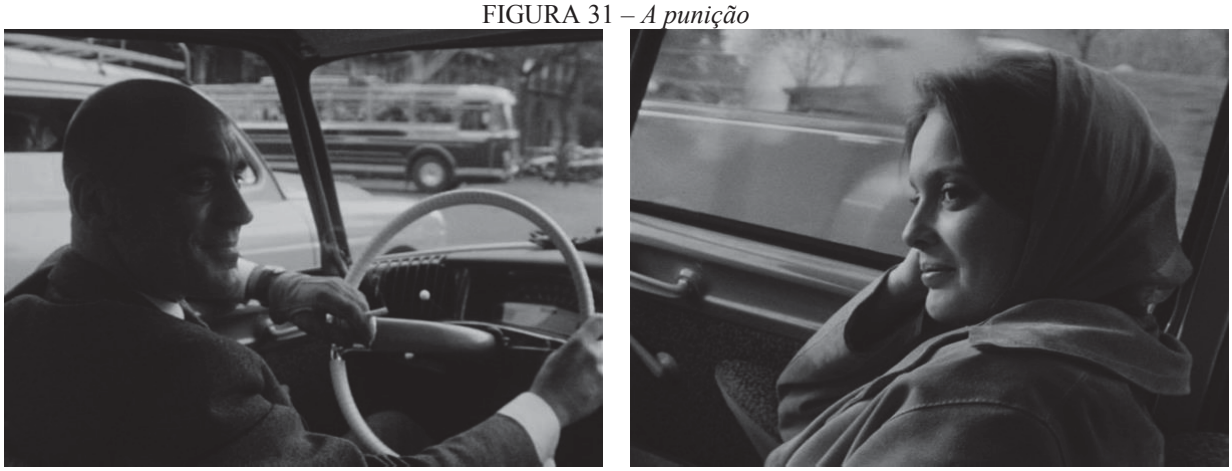
[442] ROUCH, 1963, p. 12.

FIGURA 30 – *A punição*



As três personagens masculinas representam tipos relativamente comuns. Se o universitário simula o *amor louco* e Landry o *amigo*, Jean-Marc é o *engenheiro*: homem adulto, independente e de vida confortável (burguês, enfim): Nadine anda em seu carro, que ele dirige com luvas de couro e fuma ao mesmo tempo, e vai até sua casa, conversar, beber e ouvir música, confortavelmente se protegendo do frio.

FIGURA 31 – *A punição*



As três personagens têm particularidades a oferecer a Nadine; qualidade positivas e qualidades negativas. Mas o gesto de Nadine é de rejeitar os três, porque ela não está interessada em aprofundar qualquer relação naquele momento, e o seu desejo é simplesmente o de vagar e conversar neste dia extraordinário.

FIGURA 32 – *A punição*



Nas entrelinhas Rouch adiciona a sua filosofia da moral: enquanto Nadine foi expulsa da aula por chegar atrasada, seu amigo Landry, de origem africana, está com medo de ser deportado, por não conseguir matrícula em uma escola parisiense. Mas estas acabam sendo questões de pano de fundo, porque a ação propriamente dita é o ato de conversar por horas a fio sobre temas aparentemente prosaicos.

O filme tem um tom incômodo, pela maneira como os homens tratam Nadine. O desconforto é crescente, ao ponto de sentirmos a crueldade das situações, conforme o cansaço de Nadine vai se acumulando e suas forças e disposição para o jogo se esgotam. Depois das três conversas, já de noite, Nadine é abordada por outras cinco pessoas, enquanto caminha: quatro homens e uma mulher. Ela rejeita prontamente as ofertas das cinco. Como o subtítulo diz, o filme é sobre "os encontros ruins" (*Les mauvaises rencontres*). Sem disposição para o jogo (da conversa), o filme se encerra.

FIGURA 33 – *A punição*



Sarah Kozloff assinala que o cinema dominante é recheado de falas, mas que são acessórias, complementares, raramente sendo o foco da ação narrativa: "Cenas totalmente desprovidas de diálogo são mais raras no cinema sonoro americano do que se poderia imaginar. [...] excitante ação física é pontuada com falas". [443] Segundo David Bordwell, nos filmes contemporâneos "a cena padrão é uma conversa" [444] – mas aquelas conversas rápidas e funcionais, que servem de intervalo e preparativo para outras ações, ou que decorrem enquanto eventos "mais importantes" acontecem; ou seja, conversas que não são o foco principal do filme, que não são a *ação*.

> Essas cenas são dominadas por duas normas de encenação, que os praticantes chamam de "fique parado e diga" e "anda e fala". Ambas florescem no cinema clássico de estúdio, mas, entre esses extremos também havia a coreografia de *Jejum de amor*. Hoje essa mistura intermediária praticamente desapareceu. Em vez disso, os cineastas desenvolveram métodos de edição e movimentos de câmera que dinamizam diálogos parados ou conversas em movimento.[445]

O que traduzimos aqui como "fique parado-e-diga" em inglês é *stand-and-deliver*: dificuldades de adaptação da língua portuguesa à parte, o sentido original se refere a personagem em pé (sem se locomover) que entrega (diz, dá) o texto (a fala). No "anda e fala" (*walk and talk*) a encenação tem um dinamismo maior, pela câmera que acompanha personagens se locomovendo pelos cenários, mas, em termos conceituais, nas duas práticas o objetivo não é o de conversar: porque a troca de palavras, de maneira profunda e detalhada – a conversação – não é a questão principal do cinema popular, no qual é o câmbio de *informações* que dão suporte a outros eventos mais importantes. Portanto, ambas práticas de encenação se tornam questões de redundância, de mostrar (personagens em situações específicas) *e* falar ao mesmo tempo apenas como reiteração, a partir da crença de que as ações físicas possuem um grau maior de importância e as palavras (as falas e as conversas) servem apenas como complemento, como um acessório. Os manuais de roteiro, inclusive, estabelecem a regra do *show, don't tell* (não conte, mostre) e Robert McKee justifica o procedimento:

> O axioma "não conte, mostre" é um aviso contra o diálogo que substitui a dramatização dinâmica com explicações passivas. "Mostrar" significa apresentar uma cena em um cenário autêntico, povoada com personagens verossímeis lutando por seus desejos, agindo de maneira coerente e participando de diálogos plausíveis. "Contar" significa forçar as personagens a interromper suas jornadas para conversar

---

[443] KOZLOFF, 2000, p. 65.
[444] BORDWELL, David. **Figures traced in light: on cinematic staging**. Berkeley: University of California Press, 2005, p. 22.
[445] *Ibidem*.

> longamente sobre a história de sua vida, sobre seus pensamentos e sentimentos, sobre seus amores e ódios, sobre o passado e o presente, sem nenhum motivo claro ligado à cena ou a outras personagens.[446]

O postulado em parte é coerente no que se refere ao "mostrar", pois, sem dúvida o cinema, arte audiovisual, é interessante quando mostra coisas para que o espectador desfrute: cenários, pessoas, sons, ritmos... tudo isso é capaz de nos causar um prazer sensorial. Entretanto, a afirmativa de McKee é equivocada em vários sentidos quando se trata sobre o "contar". Personagens interromperem suas jornadas para conversar longamente sobre a história de sua vida, sobre seus pensamentos e sentimentos, sobre seus amores e ódios, é justamente o que Jean Rouch apresentou em *A punição* – combinado com uma *mise en scène* interessante – e é daí que vem a força do filme – inaugural, radical e transformador. Como filme de conversação, *A punição* evidencia que contar é também mostrar: é possível e pode ser bonito assistir personagens contando suas histórias, dores e paixões, por longos minutos a fio. McKee defende que "contar elimina as entrelinhas [...] desencoraja a curiosidade e atravanca o andamento",[447] mas ignora que a contação é elusiva, assim como a voz – e pode ser interessante por si só. McKee prega que "Mostrar trata leitores e espectadores como adultos. [...] Contar trata-os como crianças",[448] porque não escreve sobre *A punição*.

A normativa do *show, don't tell* é uma das bases cinema dominante no século XXI, que via de regra soma um frenesi da montagem e da câmera para dinamizar e intensificar ainda mais as cenas – como se a encenação de uma conversa em si não fosse suficiente para sustentar um filme. Voltando às palavras de Bordwell,

> No cinema contemporâneo, a estratégia do "levanta-e-diz" domina. Tendo colocado os atores em seus lugares, diretores dinamizam os diálogos por meio de recursos específicos da montagem e da fotografia. Podemos chamar esse novo estilo, que emergiu no início dos anos 1960 e se tornou dominante nos anos 1980, de continuidade *intensificada*.[449]

Há uma cena popular, roteirizada por um autor que se tornou referência do diálogo cinematográfico contemporâneo, que nos serve de exemplo: o filme é *A rede social*,[450] escrito por David Aaron Sorkin (laureado com o Oscar de Melhor Roteiro Original), dirigido por David Fincher, e narra a história de como (e por quê) Mark Zuckerberg criou o Facebook. Logo no

---

[446] MCKEE, 2018, p. 39.
[447] *Ibidem*.
[448] *Ibidem*.
[449] BORDWELL, 2008, p. 46.
[450] A REDE SOCIAL (THE SOCIAL NETWORK). Direção: David Fincher. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2010.

início vemos protagonista discutir com uma garota, que logo entendemos ser sua namorada, sentados em uma mesa de bar. Eles estão cercados por pessoas, que também conversam.

FIGURA 34 – *A rede social*



Conseguimos entender de maneira perfeita o que o casal fala, porque a trilha sonora é subordinada ao diálogo deles, como Sarah Kozloff explica: "A prática tradicional de Hollywood sempre [...] historicamente decretou que a trilha sonora de fundo deve ser subordinada à voz falada. [...] Muitas cenas de diálogo são exibidas sem música ou com trilha sonora musical 'inaudível' de fundo".[451] Na cena de *A rede social* não há música, mas o som de fundo é realmente perceptível, apesar das falas do casal serem perfeitamente inteligíveis. Ao longo de cinco minutos, o protagonista fala várias besteiras ofensivas e a namorada termina ali o relacionamento. Esta é a deixa para o filme começar e Zuckerberg criar o Facebook nos dias seguintes. Como se já não bastasse, Fincher encena a conversa em um frenético pingue-pongue de planos e contraplanos. São muitos cortes, sem intervalo entre as falas; sete planos de gravação (três planos gerais, dois planos médios sobre os ombros e dois closes), alternados, que resultam 113 planos em cinco minutos, culminando em uma duração média de planos de 2,65 segundos: é muito intenso! O frenesi se dá não só pela conversa (o conteúdo e a maneira como

[451] KOZLOFF, 2000, p. 118.

o elenco atua), mas principalmente pela decupagem e pela montagem: é isto que Bordwell chama de continuidade intensificada. Junto com o vozerio (*walla*) de fundo e ruídos de copos, mesas e cadeiras sendo mexidos, não há qualquer silêncio nem respiro. Não é realmente uma conversa: as personagens estão sentadas e entregando suas falas (*sitting-and-delivering*): são palavras jogadas na cara das personagens e também de nós, espectadores. Uma das cenas mais emblemáticas de diálogo no cinema contemporâneo é uma cena rigorosamente construída na base do desconforto e da negação da beleza e do prazer de uma conversa.

Em 1960, Jean Rouch apresentou uma alternativa: o que ele fez enquanto roteirista foi criar uma trama de ficção onde as conversas são a ação central do filme; enquanto encenador, criou uma dinâmica estética que tornou essas conversas cinematograficamente interessantes. Como legado, o estilo serviu de pilar para todos os filmes de conversação que surgiram nos anos seguintes. A base da *mise en scène* nestas obras é a mistura dos tipos que Bordwell elencou, mas sempre com o diálogo em primeiro plano: caminha e conversa, senta e conversa, levanta e conversa, caminha e conversa... E assim por diante e incessantemente.

FIGURA 35 – *A punição*



Rouch evidencia o procedimento de maneira muito clara em *A punição*, logo no primeiro diálogo: Nadine e o universitário se encontram em pé e logo se sentam para conversar. Conversam sentados. Então ele propõe caminharem. Se levantam e conversam caminhando. Então se sentam e conversam de novo. E assim segue. Pois Rouch sabia que um filme não ia se sustentar de três longas conversação com o elenco parado e imóvel, então criou um dispositivo cênico para tornar tudo mais interessante; esta é a sua *mise en scène*. Outros cineastas trabalham de maneiras diferentes seus estilos a partir da conversação e obtém resultados estéticos distintos, mas eventualmente tão belos quanto os de Rouch. Nos próximos capítulos veremos alguns exemplos.

4.1.2 Cinema ficcional ao ar livre

A pergunta que Jean Rouch fazia, de maneira um tanto similar a Rossellini, era "podemos fazer ficção com elementos da realidade?"[452] Quando ele menciona a realidade, fala também dos ambientes existentes: a arquitetura, a geografia, as paisagens, o céu aberto, o ar livre, e refletiu sobre sua tentativa:

> Para mim, *A punição* é, acima de tudo, uma experiência muito significativa. Quer o filme seja um fracasso ou um sucesso, é um detalhe, não importa: o importante é que saibamos que agora podemos fazer ficção a partir da realidade. Só que não conhecemos as regras, e, nisso, fui um pouco aprendiz de feiticeiro.[453]

Apesar de Rouch ter criado o modelo do filme de conversação, não podemos dizer que ele é estritamente um cineasta deste estilo, por conta de seus trabalhos anteriores e posteriores. Isto é, ele pavimentou um caminho no cinema ficcional, mas continuou sua trajetória no documentário – e filmes de conversação são obras ficcionais. Sabemos que o interesse principal de Rouch era pelo aspecto da improvisação e da duração temporal, sendo que isso o levou à experiência de *A punição*; ele não queria nem quis continuar produzindo filmes estritamente ficcionais, como Sam Di Iorio explica:

> é importante distinguir entre a obra de Rouch no início dos anos 1960 e os filmes que ele fez no final da década. [...] houve uma mudança notável no estilo de seus filmes. [...] Rouch cada vez mais focou a duração temporal. O tempo, mais do que a narrativa, tornou-se o fator determinante nos filmes. [...] Esses filmes de ficção [...] são sinuosos

[452] ROUCH, 1963, p. 5.
[453] ROUCH, 1963, p. 6.

> e têm ritmos repetitivos. Contar "o que aconteceu" não é mais sua prioridade central.[454]

A punição faz parte de um momento singular no projeto cinematográfico de Rouch, na atenção a um pequeno tema urbano e cotidiano: Paris hospeda esse momento e Nadine Ballot corporifica. Por esse motivo não podemos dizer que ele é um cineasta estrito de filmes de conversação, apesar de ter moldado o estilo. Se apontamos que Rohmer é o cineasta que mais se dedicou aos filmes de conversação, é porque definimos as bases a partir de *A punição*. De certa forma, podemos dizer que Rohmer pegou o bastão de Rouch em uma corrida curta e continuou o projeto em uma maratona. Cada cineasta seguiu o seu caminho, apesar de algumas eventuais convergências.

Gare du nord, que Rouch fez na sequência e foi produzido pela Les Films du Losange de Rohmer, mantém algumas das características de *A punição*, mas evidencia o outro caminho: o filme simula um longo plano sequência de 16 minutos e se encerra com um suicídio. É nada prosaico nesse sentido, apesar de ser recheado por duas longas conversas.

O que nos interessa no aspecto de "fazer ficção a partir da realidade" em *A punição* é o estilo e a estética das conversas, o tema prosaico, a intimidade da equipe, o seu modo de produção enxuto e o contato intenso com o ambiente real: o frio e a paisagem de Paris também são protagonistas. Rouch, inclusive, assumiu que o trabalho "ganhou muito em qualidade" pelo sofrimento que a equipe passou gravando durante tantas horas no frio e sem interrupção. Soma-se ao fato o desconforto real da intérprete principal ao gravar: "Não sou muito boa em improvisação. […] Eu não conseguia acompanhar a improvisação o tempo todo",[455] como explicou Ballot. A produção tira proveito da falta de traquejo da protagonista, que não é uma heroína em sentido pleno, nem a personagem mais hábil com as palavras. "Não gostei de trabalhar em *A punição* porque tive que improvisar muito. O menino, Jean Claude, estava me cortejando e eu não estava nem um pouco interessada nele".[456] Rouch ressaltou como o cansaço (e o incômodo) é perceptível no rosto de Nadine e na maneira como ela responde ao engenheiro nas cenas noturnas na casa dele, depois de passar o dia gravando.[457] O que podemos perceber também é o específico interesse por um realismo cinematográfico, de traços fenomenológicos,

---

[454] DI IORIO, Sam. Notes on Jean Rouch and French Cinema. **American Anthropologist**, março, v. 107, n. 1, p. 120-122, 2005, p. 122.
[455] BALLOT, 2007, p. 141.
[456] BALLOT, 2007, p. 142.
[457] ROUCH, 1963.

resultado da gravação em condições específicas, comum entre Rouch, Rohmer, Bazin e uma onda francesa da época.

Rohmer e Fereydoun Hoveyda, entrevistando Rossellini no ano de 1963, afirmaram: "quase todos nós da *Cahiers* amamos *A punição*".[458] Eles enfrentavam o diretor italiano, que, apesar de gostar de Rouch, não tinha se empolgado com o filme e afirmou: "[Concordo] que ele [Rouch] é um artista, sim. Mas não entendo como ele é um artista neste filme".[459] *A punição* havia sido exibido há pouco na televisão francesa e no cineclube da Unesco, quando Rossellini estava presente e fez comentários negativos. O filme também teve uma resposta ruim frente à audiência televisiva e na crítica especializada, mas Luc Moullet, em texto de maio de 1964 na *Cahiers du Cinéma*, fez uma defesa bastante assertiva. Ele explica que a maior confusão das pessoas foi sobre "o cinema, a verdade e o cinema-verdade" [*le cinéma, la vérité et le cinéma-vérité*].[460] O texto se chama *Le Mensonge suspect*, "a mentira suspeita". "De espectadores franceses a especialistas em cinema-verdade, houve quase unanimidade contra *A punição*, que foi imediatamente relegado ao domínio vil do cinema-mentira [*cinéma-mensonge*]",[461] fazendo um trocadilho com o *cinéma vérité* que Rouch foi celebrado nos anos anteriores. A verdade proposta por Rouch não é a verdade dos fatos (porque, inclusive, os fatos narrativos são ficcionais, fabulosos), mas sim da experiência: daquelas situações, daquela equipe contando e vivendo aquela história naqueles lugares e naqueles momentos.

Do interesse fenomenológico, vamos para outro extremo. Pensando na ideia de "dispositivo" (de criar uma situação cênica e registrar o seu desenrolar, sendo aceitável também dizer que a palavra é um eufemismo gentil para "armadilha") empregado por Rouch, podemos encarar o filme como um estudo sobre Nadine Ballot e a maneira como ela reage nas situações encenadas. Muitos dos comentários negativos foram direcionados a ela, como se fosse culpa da atriz o desprezo sentido pela obra. Moullet explicou a separação entre personagem e atriz, mesmo que esta seja amadora e empreste seu nome à primeira:

> É verdade que ela foi filmada, porque inclusive cada momento do nosso comportamento tem a influência do exterior, da presença dos outros, da educação que nos foi infligida, da luta social onde fomos mergulhados. [...] A personalidade consiste não na recusa do exterior, mas na forma de receber a influência do exterior, seja qual for a forma que se apresente.[462]

---

[458] ROSSELLINI, Roberto. Entrevista por Fereydoun Hoveyda e Eric Rohmer. **Cahiers du Cinéma**, n. 145, julho, 1963, p. 2.
[459] *Ibidem*, p. 2.
[460] MOULLET, Luc. Le mensonge suspect. **Cahiers du Cinéma**, n. 155, maio, 1964, p. 48.
[461] *Ibidem*.
[462] MOULLET, 1964, p. 48.

Há no filme uma coexistência de verdades e de situações, que se intercambiam e se inter-relacionam. Isso gera um incômodo em quem assiste, porque a obra deixa de ser palatável e facilmente classificável. "A verdade de *A punição* não pode vir à tona sem uma participação ativa na qual, mais do que qualquer outra, o espectador, [...] deve interpretar para tentar entender em que nível de verdade o filme está localizado. [...] *A punição* coloca, portanto, o problema da verdade e seu valor".[463] O projeto conceitual, como descrito por Moullet, não é muito diferente do de Rossellini, mas o que levou o diretor italiano a rejeitar o filme foi sua crença – assim como a de outros espectadores – de que Rouch havia sido "preguiçoso" na condução do seu material. Rossellini realmente não entendeu a proposta do trabalho, pelo que dá para perceber na entrevista de 1963. Ele achou que Rouch não interveio como um artista deveria intervir, que tentou fazer "cinema verdade", ao passo que Rohmer e Hoveyda o contrariam, argumentando:

> Descobrimos, de nossa parte, uma posição moral em *A punição*. Digamos poético, se preferir. Existe uma maneira de filmar as pessoas que as ridiculariza, as congela, as reduz à animalidade. Existe outra que os faz parecer seres livres. Em *A punição*, as personagens foram ridicularizadas, é certo, mas à primeira vista. A ideia de "liberdade" ([*Liberté*] primeiro título do filme) surge por meio de seu comportamento.[464]

Quando Rouch deu entrevista à Cahiers, ele argumentou em um sentido semelhante:

> Acho que o espectador não se interessa por esse tipo de filme, porque é um espelho. Ao fazer filmes etnográficos [...] o espectador sente que se abre uma janela para um mundo estrangeiro. Quando a janela se abre para ele, isto se torna um espelho e se vê algo de terrível.[465]

Comentamos há pouco sobre esse aspecto citando os comportamentos no filme: as personagens são questionáveis, fazem coisas questionáveis e ninguém é muito nobre nem muito bom. Nadine é a protagonista, mas ela é falha como qualquer pessoa. Ela nos encanta, mas eventualmente nos decepciona. Nossa admiração deveria vir exatamente dessa humanidade das personagens: o filme as expõe como pessoas falhas, não como exemplos de comportamento. Rouch estava mais interessado nos questionamentos morais do que nas lições de moral (outra prática que Rohmer acabou repetindo). Como ele própria havia dito, a ideia era fazer uma

---

[463] MOULLET, 1964, p. 48.
[464] Rohmer e Hoveyda *in* ROSSELLINI, 1963, p. 7.
[465] ROUCH, 1963, p. 12.

espécie de reflexão filosófica sobre a moral – e é preciso lembrar que o filme tem início quando a protagonista é expulsa da aula de filosofia: podemos pedir uma situação mais filosófica do que essa?

A punição parece tanto uma ficção quanto um documentário; os acontecimentos são banais, prosaicos; a maneira como as personagens conversam é excessivamente trivial para à época. Ou seja, todos elementos que nos interessam para a ideia de filmes de conversação. Tais fatos comprovam que Rouch inaugurava um estilo novo, que influenciou Rohmer (suas palavras empolgadas sobre o filme não são à toa) nos anos seguintes, e toda essa tendência que percebemos em diferentes locais e épocas no século XXI. Poucas relações específicas sobre a experiência de Rouch e o cinema de Rohmer foram feitas, mas em 2005 Sam Di Iorio escreveu um parágrafo que esboçava um caminho:

> A entusiasmada apropriação do trabalho de Rouch na *nouvelle vague* é clara: compare os monólogos de Oumarou Ganda em *Eu, um negro* com os de Belmondo em *Acossado* (1960); a preponderância do diálogo em *A punição* (1962) com a conversação em *A colecionadora* (1967) de Rohmer; os planos vigorosamente longos em *Gare du Nord* (1965) com os planos-sequências de Rivette em *L'Amour fou* (1969).[466]

Michel Marie, em 2013, aprofundou a questão, fazendo um primeiro apontamento: "O tema do filme [*A punição*] é muito próximo daquele de *Tous les garçons s'appellent Patrick*, [curta-metragem] escrito por Éric Rohmer e filmado por Godard em 1958 no jardim do Luxemburgo. A diferença radical é a improvisação total dos diálogos no filme de Jean Rouch".[467] E depois expandiu o raciocínio:

> Éric Rohmer observa com muito interesse, de fato, a técnica de Jean Rouch. Apaixonou-se pela experiência de *A pirâmide humana*. [...] *A punição* leva um pouco mais adiante a experiência de *A pirâmide*. [...] Mas, no início dos anos 1960, depois do fracasso absoluto de *O signo do leão* (1959), totalmente pós-sincronizado e rodado em 35 mm, os modestos recursos de Rohmer não lhe permitem usar o som sincrônico.[468]

O que podemos dizer é que Rohmer se apropriou do impacto de *A punição* para estabelecer uma nova forma de trabalho e consolidar seu próprio estilo, inspirado por Rouch. A produção de *O signo do leão* em 1959 foi um fracasso para o crítico da *Cahiers du Cinéma*, que não se adaptou ao modelo mais tradicional de filmagem, com grande equipe e estrutura

---

[466] DI IORIO, 2005, p. 121.
[467] MARIE, 2013, p. 68.
[468] *Ibidem,* p. 69.

técnica militarizada (mesmo no ambiente da *nouvelle vague*). O cineasta sofreu também na pós-produção, sem autonomia na montagem e na distribuição, e o filme só foi estrear comercialmente em 1962, em uma única sala de Paris. Insatisfeito com o resultado, e influenciado pelo trabalho de Rouch, Rohmer fundou com Barbet Schroeder a produtora Les Films du Losange, em 1962, e juntos começaram a produzir a série de seis filmes Contos morais, que são diferentes de *O signo do leão* em todos os sentidos, e fazem florescer o estilo rohmeriano.

Os dois primeiros Contos morais, *A padeira do bairro* e *A carreira de Suzanne*, foram filmados em 16 mm preto e branco e sem som sincrônico. Eram produções totalmente amadores, sem recursos financeiros, que investiam muito na voz *off* de seus narradores, com pouco espaço para conversas. *A colecionadora* foi o terceiro a ser filmado, em 1966, e possuía um orçamento mínimo, que o possibilitou ser gravado em 35 mm, ainda que em condições espartanas se comparado com o cinema de ficção tradicional. Mesmo dublado, o filme é totalmente pautado na conversação entre três personagens, que também emprestam os nomes de seus intérpretes. Foi com o relativo sucesso comercial deste filme que Rohmer pôde contar com melhores condições para os próximos Contos morais e finalmente gravar com som sincrônico: *Minha noite com ela* (1969) utiliza microfones direcionais aéreos, do tipo *boom*, enquanto *O joelho de Claire*[469] (1970), usa também lapelas sem fio, possibilitando outros tipos de encenações e de registro das conversas. Os acontecimentos foram uma grande transformação no cinema de Rohmer, que nunca mais iria abandonar esses tipos de microfones e se tornaria um dos cineastas adeptos exclusivamente do som direto.

Mas o que diferencia essencialmente o projeto rohmeriano do de Rouch é a questão da escrita dos roteiros e das conversas: enquanto *A punição* é um exercício de improvisação da conversa, Rohmer adota falas rigorosamente escritas antes das filmagens. Toda sua pesquisa e escrita é pautada no diálogo prévio com elenco (profissional ou não), que se torna colaborador no roteiro. Na hora da filmagem, há pouca improvisação. Isso varia em alguns filmes, como *O raio verde* (1986) e *As quatro aventuras de Reinette e Mirabelle*[470] (1987), que têm uma grande dose de improvisação e se aproximam mais do experimento rouchiano. Nos dois casos as protagonistas dos filmes são creditadas como co-roteiristas.

---

[469] O JOELHO DE CLAIRE (LE GENOU DE CLAIRE). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1970.

[470] AS QUATRO AVENTURAS DE REINETTE E MIRABELLE (4 AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, Compagnie Eric Rohmer, 1987.

Diferentes cineastas dos filmes de conversação adotam outros estilos de escrita dos roteiros, assim como outros estilos de *mise en scène*. Nas próximas páginas vamos partir de um exemplo rohmeriano para estudar mais profundamente dois dos seus herdeiros.

4.2 ESPELHAMENTOS

Vamos começar analisando dois filmes a partir de um mesmo tema narrativo, o de personagens conversando em volta de mesa de jantar, tanto para traçar uma linha de consciência estilística, como para evidenciar as diferenças nas abordagens artísticas de Éric Rohmer e Richard Linklater. Depois traremos um terceiro nome que servirá como referência de cineasta do século XXI que tem se debruçado sobre os filmes de conversação: Hong Sang-soo. Se há um artista nas últimas décadas que se dedicou como um projeto estético filmar pessoas conversando em volta de mesas, é o sul-coreano.

A escolha por cenas deste motivo tem como referência o procedimento que David Bordwell empreende no início de *Figuras traçadas na luz*, ao abordar variações estilísticas entre cineastas de diferentes épocas e lugares, como Yasujiro Ozu, Vincente Minelli, Woody Allen, Quentin Tarantino e Hong Sang-soo. O escritor justifica: "Sempre que três ou quatro personagens estão em volta de algo, os problemas de *mise-en-scène*, filmagem e montagem são similares. Para solucioná-los, os diretores desenvolveram práticas bem padronizadas, rotinas estilísticas que chamarei de esquemas",[471] assumindo a apropriação do termo do historiador Ernst Gombrich.

4.2.1 O raio verde, 1986

O raio verde é o 12º longa-metragem dirigido por Éric Rohmer. No Festival de Veneza de 1986 foi premiado com o Leão de Ouro de Melhor Filme, com os prêmios da Federação Internacional de Críticos de Cinema (FIPRESCI) e o de melhor atriz, para Marie Rivière, que também assinou o roteiro.

O filme foi vendido e exibido no canal de televisão a cabo *Canal+*, que na época tinha mais de quatrocentos mil assinantes, e nos cinemas franceses, onde teve uma ótima bilheteria, de quase quinhentos mil ingressos. Com todos esses rendimentos e seu minúsculo orçamento, é "certamente um dos filmes mais lucrativos da história do cinema francês, em termos de

[471] BORDWELL, 2008, p. 25.

economia de meios empregados", [472] como afirmam Antoine De Baecque e Noël Herpe. Este é um dos poucos casos na história de um filme de longa-metragem ficcional narrativo realizado em 16 mm, com uma equipe tão espartana, que teve tanto sucesso artístico e de público. De certa forma, é um paradigma na carreira de Rohmer, porque evidencia o estilo do cineasta de fazer filmes pequenos (mas geralmente não tão constritos quanto este) e que obtêm adesão de público suficiente para gerar retorno financeiro, comprovando que os trabalhos do cineasta eram economicamente autossuficientes.

O raio verde é também o longa-metragem mais radical de Rohmer em termos de modo de produção e estrutura de equipe. O diretor, nascido em 1920, tinha 64 anos de idade na época de filmagem e já era um veterano. A protagonista Marie Rivière tinha 27 anos e sua principal companheira de cena era Rosette, de 24. Outras três mulheres igualmente jovens faziam parte da equipe: a diretora de fotografia Sophie Maintigneux, então com 23 anos, a técnica de som direto Claudine Nougaret, com 26, e a produtora Françoise Etchegaray, com 33.

FIGURA 36 – Equipe de *O raio verde*



Na frente, Éric Rohmer, Marie Rivière, Claudine Nougaret e Sophie Maintigneux. Atrás, Rosette e Françoise Etchegaray no set de *O raio verde* em 1984. Foto da coleção de Françoise Etchegaray, publicada em DE BAECQUE; HËRPE, 2014 (sem paginação).

A pesquisadora Fiona Handyside contextualiza a escolha de equipe por Rohmer como um gesto deliberado de criar uma família com um objetivo comum, culminando em uma poética singular:

[472] DE BAECQUE; HERPE, 2014, p. irreg.

> De acordo com Etchegaray, Rohmer escolheu essa equipe jovem e feminina para apoiar e proporcionar uma companhia amigável para Rivière no papel que lhe exigia emocionalmente, o da deprimida Delphine. A tentativa dele de criar uma camaradagem foi recompensada: as quatro mulheres se autointitulavam, junto com Rohmer, de "clube dos cinco".[473]

A produção marca a primeira vez que Rohmer trabalhou com uma diretora de fotografia. Após a experiência, ele voltou a realizar três filmes com homens na função, até que Diane Baratier fotografou *A Árvore, o prefeito e a midiateca*,[474] de 1993, e todos os últimos longas do diretor, estabelecendo uma prolífica parceria por sete títulos. O feito igualou o número de colaborações com Néstor Almendros,[*] que foi o primeiro fotógrafo de Rohmer na consolidação do seu estilo e que deixou da França para empreender uma premiada careira em Hollywood. Se a forma rohmeriana se cristalizou no trabalho com Almendros, ela teve sua última variação com Baratier. Além do diretor ter tido todos seus longas-metragens editados por mulheres, Handyside também especula sobre as parcerias femininas, em especial na direção de fotografia durante a última fase, destacando que Rohmer em todos os anos ofereceu

> um olhar alternativo para as pressões e contradições vividas por garotas se tornando mulheres adultas em um mundo onde papeis de gênero têm sido questionados, mas não derrubados, por políticas feministas. Uma das maneiras pelas quais ele o fez foi trabalhar extensivamente com mulheres atrás das câmeras.[475]

Maintigneux em específico colaborou com Rohmer em longa-metragem mais uma vez, em *As 4 aventuras de Reinette e Mirabelle*, de 1987, que é um filme ainda mais improvisado que *O raio verde*, e igualmente significativo em sua radicalidade.

Diferente dos Contos morais, que mostram uma visão essencialmente masculina de protagonismo, as fases seguintes do cineasta, dos filmes das Comédias e provérbios e dos Contos das quatro estações, apresentam mulheres em frente e atrás das câmeras.

Para a análise fílmica de *O raio verde*, nos dedicaremos a uma cena de 6 minutos e 24 segundos (portanto, 384 segundos), que é montada com 14 planos, resultando uma duração média dos planos de 27,4 segundos. A protagonista Delphine está sentada à mesa para comer

---

[473] HANDYSIDE, Fiona. A Woman's Art: Sophie Maintigneux, Eric Rohmer And Female Friendship. **Another Gaze**, A Feminist Film Journal, 2016. Disponível em: https://www.anothergaze.com/a-womans-art-sophie-maintigneux-eric-rohmer-and-female-friendship/. Acesso em: 29 abr. 2022.

[474] A ÁRVORE, O PREFEITO E A MIDIATECA (L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE). Direção: Éric Rohmer. França: Compagnie Eric Rohmer (CER), 1993.

[*] Ranking com o número de colaborações na direção de fotografia nos longas-metragens dirigidos por Rohmer: Diane Baratier e Néstor Almendros: 7. Bernard Lutic: 3. Sophie Maintigneux e Luc Pagès: 2. Nicolas Hayer e Renato Berta: 1.

[475] HANDYSIDE, 2016.

junto a um grupo de pessoas que conheceu há pouco tempo, mas ela fica desconfortável porque o prato principal é carne e ela é vegetariana. A incompreensão do grupo e o incômodo da protagonista são evidenciados por meio de falas, gestos, olhares e da movimentação da câmera. Delphine é sempre o centro das atenções: são duas crianças e seis adultos que olham para ela e questionam sua escolha pelo vegetarianismo e, mesmo que ninguém seja objetivamente agressivo, o mal-estar é perceptível. Ela já se encontrava em fragilidade emocional nas cenas anteriores e agora precisa responder perguntas sobre sua escolha alimentar, que também é uma escolha moral. Os adultos oferecem ovo frito, ela rejeita. Perguntam se ela não se compadece das plantas e dos insetos, porque eles também são seres vivos. Ela tenta se justificar. Por fim, oferecem flores para ela comer, zombeteiramente, e ela tenta continuar sorrindo e conversando.

A câmera direciona nosso olhar por meio de leves panorâmicas para a esquerda e para direita, mas também nos permite tempo para contemplação e reflexão. A montagem cria um certo dinamismo, oferecendo alternância de quadros, mas comparada com o cinema dominante, é bastante vagarosa considerando a duração média dos planos. Não há nenhum plano geral na cena e não é possível ver as nove personagens ao redor da mesa simultaneamente. No máximo, no mesmo enquadramento vemos três pessoas juntas. Até podemos especular que as crianças estão em outra mesa, considerando que a toalha e suas cadeiras são diferentes (plano 9), mas por detalhes que aparecem em outras composições (como nos planos 2 e 4) conseguimos visualizar que são duas mesas que foram juntadas para caber todo o grupo.

FIGURA 37 – *O raio verde*





Plano 1 – movimento de panorâmica





Plano 2



Plano 3



Plano 4





Plano 5 – movimento de panorâmica

Plano 6





Plano 7 – *zoom in* em Delphine; panorâmica para a esquerda





Plano 8

Plano 9

Plano 10





Plano 11

Plano 12

Plano 13





Plano 14 – movimento de panorâmica

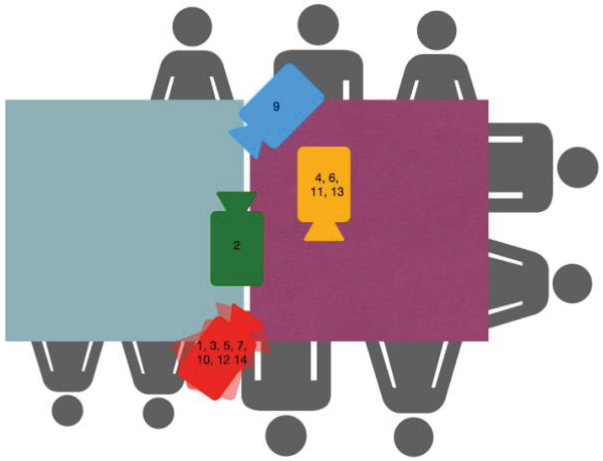
É perceptível que a câmera está em um tripé. A encenação é executada em planos médios conjuntos, geralmente com personagens em duplas, alternando o enquadramento com cortes ou por meio de panorâmicas. O enfoque sempre retorna para Delphine como centro de atenção visual e dramática, pois a personagem é a única adulta que não forma um par e está

fisicamente entre dois casais, implicando que, afinal, ela está sozinha. Nos planos 2, 3 e 4 visualizamos em plano conjunto os três casais e até no enquadramento das crianças (9) temos uma composição de dupla.

No ápice dramático, há um *zoom* (plano 7), que transforma a composição de um plano médio para um close de Delphine. Não só as personagens pressionam a protagonista, como a câmera também o faz. A textura da imagem obtém um aspecto diverso, pelo foco um tanto imperfeito, pela aproximação em *zoom* e pela posição exata do crepúsculo (a "hora mágica"!) ao fundo, implicando uma contraluz nos cabelos cacheados de Delphine e a salientando luminosamente de toda a sequência, com um halo muito bem definido. Pelo histórico de Rohmer como *metteur en scène*, podemos crer que toda a disposição cênica foi pensada para a convergência desse quadro.

Podemos também supor que a sequência inteira foi filmada com a câmera em apenas quatro posições específicas, na seguinte dinâmica: conversa inteira registrada com panorâmicas e o *zoom* (planos 1, 3, 5, 7, 10, 12 e 14); mais um plano específico para mostrar a mulher que não havia aparecido antes (plano 2); outro de Rosette com o namorado (planos 4, 6, 11, 13), que estão opostos à Delphine e que ganham um bom destaque, por Rosette falar bastante; e, por fim, um último plano, em outra posição, que acentua a toalha de mesa diferente, para mostrar as crianças (plano 9), sendo que elas e a mulher do plano 2 não aparecem em outros enquadramentos, e possivelmente esses dois momentos foram registrados sem som, para agilizar o processo. Na tentativa de desenhar para melhor entender, podemos esboçar a decupagem de gravação em uma planta baixa:

FIGURA 38 – Planta baixa de *O raio verde*



Não há nenhum contraplano tradicional e nenhum plano parece ser resultado dos olhares de qualquer personagem. Quando temos um ângulo inverso ao de Delphine (planos 4, 6, 9, 11 e 13), é para estabelecer a geografia da cena e a posição dos demais personagens, ou para objetivamente mostrar quem está falando, o que implica uma inexistência de *raccord* de olhar, porque a decupagem não opera a partir dos olhares diegéticos. Todas essas escolhas evidenciam que a câmera também é uma personagem, que não participa narrativamente da conversa, mas que examina a situação – ela decupa analiticamente o espaço, a situação e estabelece o centro de interesse dramático: Delphine, nossa protagonista pressionada e fragilizada.

Essa breve análise deve nos servir de base comparativa para os filmes seguintes, por isso a fazemos ligeiramente, mas deixando a sequência como uma espécie de pano de fundo, sobre o qual novas encenações são executadas. Quase como pinturas que são feitas sobre outros quadros, Rohmer oferece a cineastas posteriores modelos de como filmar pessoas conversando em diferentes situações, inclusive ao redor de mesas de jantar.

4.2.2 Antes da meia-noite, 2013

Antes da meia-noite é a terceira parte de uma trilogia, também conhecida como trilogia *Before*, dirigida por Richard Linklater e protagonizada por Ethan Hawke e Julie Delpy – os outros filmes são *Antes do amanhecer* (1995) e *Antes do pôr do sol* (2004). Os três mostram o casal Jesse e Celine conversando durante seus encontros. Cronologicamente eles se conhecem por acaso em Viena quando têm perto de 20 anos, se reencontram em Paris aos 30 e, por fim, aos 40, casados, com duas filhas, passam férias em uma pequena cidade na Grécia.

Hoje com qualquer busca rápida na internet é possível encontrar textos aproximando a trilogia às obras de Rohmer, por seus motivos mais evidentes: casais conversando todo o tempo, longas caminhadas, discussões sobre banalidades, paisagens europeias no verão... Porém, o interesse de Linklater na representação da conversa e por seus consequentes esquemas ainda podem ser bastante explorados analiticamente. David T. Johnson comenta que essa disposição não está apenas na trilogia, mas logo nos primeiros trabalhos do diretor, e é uma das suas características essenciais, fazendo uma aproximação com os filmes franceses:

> Assim como os filmes de Éric Rohmer podem ser pensados como documentos da fala, seja de uma determinada classe (o intelectual burguês) ou de um determinado ator [...] Parte da razão para essa precisão na língua é, sem dúvida, porque, como Rohmer, Linklater ouve a língua que seus atores usam quando não estão no personagem; ele

> também permite a colaboração com eles, mais significativamente na trilogia *Before*..., nos quais os atores compartilham os créditos do roteiro.[476]

O crítico A. O. Scott pontua sobre o quanto é extraordinário o trabalho de Linklater no contexto do cinema popular norte-americano, por sua predileção em retratar personagens conversando em vez de lutando, gritando ou fazendo sexo:

> O sr. Linklater demonstra uma preferência por outras formas de transa. É difícil pensar em outro diretor de língua inglesa com um ouvido tão voraz pela fala. Na maioria das vezes, seus filmes – de *Slacker* a *Acordar para a vida* – são estruturados de acordo com ritmos abertos e sincopados de conversa.[477]

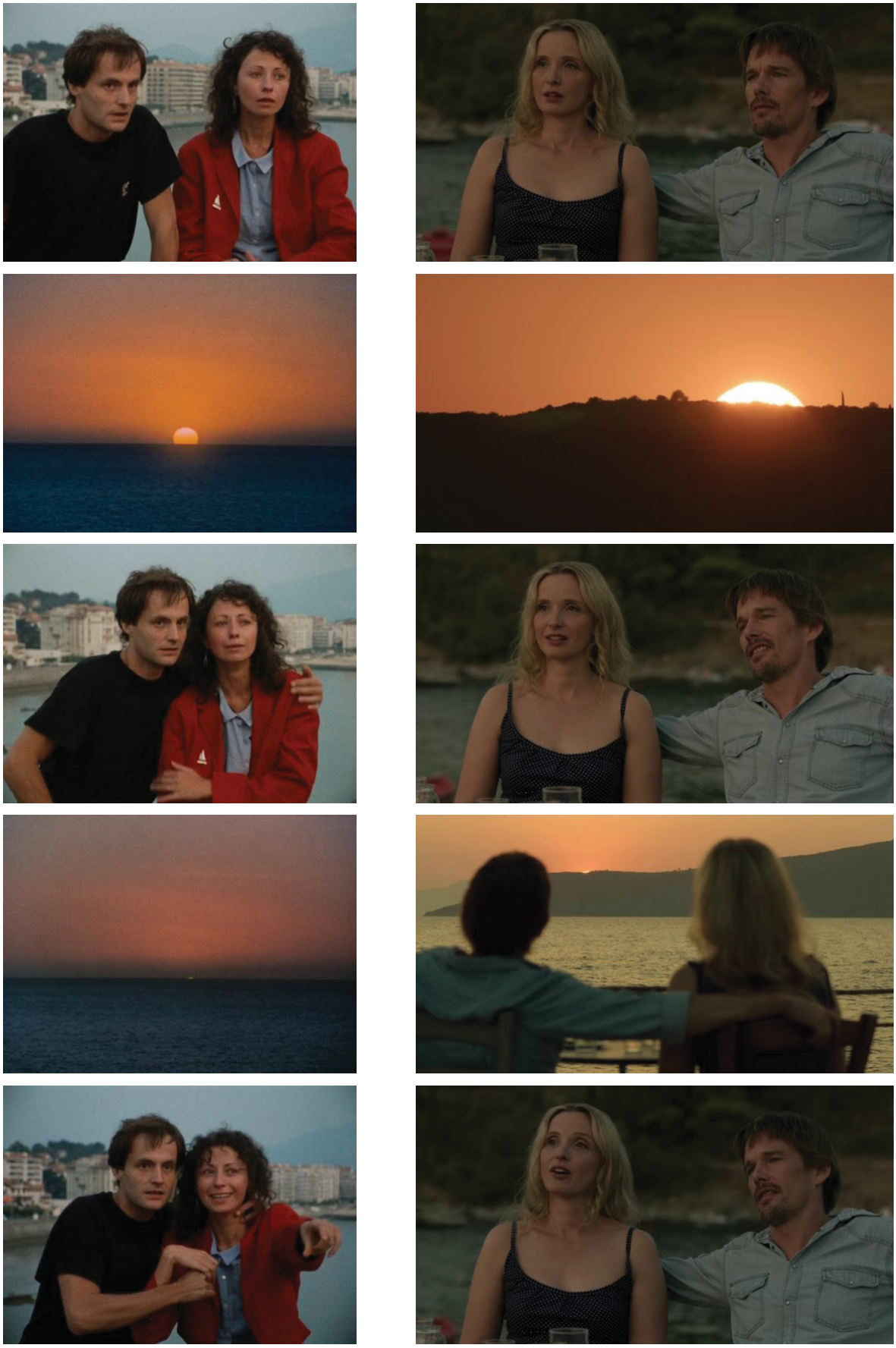
Porém, analisando a filmografia do cineasta, salta aos olhos a variedade dos estilos, pois ela vai do *teen movie* saudosista (*Jovens, loucos e rebeldes*[478]) à animação filosófica (*Acordar para a vida*[479]), passando por comédias infanto-juvenis (*Escola de Rock*[480]) e comédias dramáticas familiares (*Cadê você, Bernardete?*[481]), com bastante apelo de público e crítica. O interesse de Linklater é justamente pelos diferentes esquemas de representação e pelas estruturas formais do cinema, com uma predileção por trabalhar diferentes gêneros, mas sempre bastante atento à prosódia das personagens. Não à toa, ele também dirigiu filmes de dispositivos inusitados, como *Slacker*,[482] *Boyhood: Da infância à juventude*[483] e, justamente, a trilogia *Before.* Assim podemos dizer que Linklater é um cineasta interessado nas maquinações narrativas, que mantém sempre os dois pés no cinema representativo narrativo. O que o diretor faz na trilogia *Before* foi se apropriar de um dispositivo consolidado por Rohmer e retrabalhá-lo, com variações e intensificações, que tentaremos evidenciar.

A relação de *Antes da meia-noite* com *O raio verde* começa por um elemento narrativo aparentemente banal: verão na Europa. Outro elemento com que podemos aproximar as duas obras é o pôr do sol.

---

[476] JOHNSON, David T. **Richard Linklater – Contemporary film directors**. Chicago: University of Illinois, 2012, p. 28.
[477] SCOTT, A. O. Reunited, Still Talking, Still Uneasy. **New York Times**, New York, 2004.
[478] JOVENS, LOUCOS E REBELDES (DAZED AND CONFUSED). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Gramercy Pictures, 1993.
[479] ACORDAR PARA A VIDA (WAKING LIFE). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2001.
[480] ESCOLA DE ROCK (SCHOOL OF ROCK). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2003.
[481] CADÊ VOCÊ, BERNADETTE? (WHERE'D YOU GO, BERNADETTE). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Annapurna Pictures, 2019.
[482] SLACKER. Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Criterion Collection, 1990.
[483] BOYHOOD: DA INFÂNCIA À JUVENTUDE (BOYHOOD). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: IFC Productions, 2014.

FIGURA 39 – *O raio verde* e *Antes da meia-noite*



O desenlace de *O raio verde* se dá quando Delphine conhece um rapaz e pela primeira vez durante as férias ela tem uma conversa empolgante. Ambos acompanham o poente à beira-mar e isso desencadeia o clímax, uma verdadeira epifania para Delphine e para nós espectadores. Na metade de *Antes da meia-noite* o casal acompanha o pôr do sol, mas nada extraordinário acontece. Talvez porque a estrela se esconda atrás de uma montanha, e não sobre o mar como no filme de Rohmer (que é a condição geradora do raio verde). Mas, mais provavelmente porque Linklater está fazendo um outro filme, em uma variação de uma tradição rohmeriana. As diferenças são imediatamente perceptíveis pelo tipo de decupagem: enquanto Rohmer trabalha na simplificação do plano e contraplano com apenas dois tipos de enquadramentos (casal olhando; sol), o que implica uma restrição de pontos de vista, Linklater opta por três (casal olhando; sol; casal olhando + sol), ampliando o seu raio de ação e a cobertura do acontecimento, em uma fagulha de ubiquidade.

Linklater se apropria de alguns esquemas rohmerianos, mas os combina com outras características individuais. Um elemento que o separa de Rohmer é justamente a inserção no mercado cinematográfico estadunidense. Ele é um diretor adepto da *ilusão de realidade*, tal qual consolidada no cinema clássico, enquanto o francês é um cineasta radical na crença ontológica do realismo – filmar em ambientes naturais e absorver todas as suas características, mesmo que sejam prejudiciais à fluidez narrativa necessária para o cinema dominante. Enquanto Rohmer é extremo no seu modo de produção – menor equipe possível, para economizar e ter maior controle do projeto –, Linklater lança mão de artifícios de polimento e assepsia da forma fílmica, beneficiando-se do conforto que o sucesso comercial nos EUA lhe trouxe: trabalhar com um grupo de mais de 20 pessoas capaz de controlar figurantes e transeuntes indesejados, usar de luzes artificiais, contar com profissionais de maquiagem, cenografia e figurino etc. Tudo isso influi no resultado. Poderíamos fazer uma singela analogia, que Rohmer é um cineasta do "direto", que filma a porosidade e as latentes intervenções da realidade; enquanto Linklater é um cineasta da "imitação" do mundo para que pareça real (a velha questão relativa da verossimilhança) e usa todos os artifícios à sua disposição (o velho paradoxo da cópia fiel). Mas, diferenças à parte, a trilogia *Before* é composta por filmes de conversação, por seus elementos narrativos, pela significância dos espaços onde são filmados e pelo foco total na discussão prosaica de Jesse & Celine, além da intensa cumplicidade colaborativa de Hawke e Delpy (ambos assinam os roteiros da segunda e da terceira parte, como mais um atestado que a trilogia não existiria sem eles).

Se *O raio verde* inicia sua última sequência em uma estação de trem, quando Delphine conhece o rapaz que se torna a primeira pessoa que a empolga naquele verão sem graça e com

quem irá acompanhar o pôr do sol, a trilogia *Before* começa exatamente dentro do vagão em movimento: Jesse e Celine param de ler seus livros ao ouvirem um casal discutindo em alemão para iniciar em inglês suas discussões que durarão décadas.

FIGURA 40 – *O raio verde* e *Antes da meia-noite*



Outro ponto de divergência simbólica entre *O raio verde* e a trilogia *Before* pode ser percebido na utilização do *zoom*: como vimos na análise anterior, quando o recurso é utilizado no filme de Rohmer é para nos aproximarmos fisicamente da protagonista, mas ao mesmo tempo para sentir seu constrangimento e sua fragilidade humana; o *zoom* em Delphine é bruto, rústico, intrusivo, quase fisiológico. Já nos filmes de Linklater, o recurso é utilizado como uma ênfase de certa maneira fabular, como um destaque mágico inserido na encenação: logo na primeira sequência, no trem, para realçar o encontro de Jesse e Celine, há leves *zooms* enquanto as personagens trocam olhares. Justamente porque não percebemos a mecânica assistindo em uma primeira vez, porque ela é perfeitamente integrada, sentimos que há algo de extraordinário entre eles.

FIGURA 41 – *Antes do amanhecer*



As três partes da trilogia se encerram de maneira otimista, respeitando a tradição do *happy end* norte-americano. Após toda a investida na excitação e no drama do casal, Linklater escolhe finalizar com planos que se aproximam e que se afastam das personagens:

FIGURA 42 – Últimos planos da trilogia *Before*



Em *Antes do amanhecer*, vemos um *zoom in* em Celine, que encosta sua cabeça na janela do trem, depois de passar vinte e quatro horas incríveis com o rapaz que acabou de conhecer por acaso. Em *Antes do pôr do sol*, a lente nos aproxima de Jesse, que observa Celine cantando e dançando, avisando que ele irá perder o avião de volta aos EUA. Finalmente, em *Antes da meia-noite*, após a tensa discussão que parecia levar o casal ao rompimento, eles refazem suas posturas, sorriem e começam a fazer piada, com a câmera se afastando e pontuando o fim da trilogia. Intervalados por nove anos, *zoom in* nela, *zoom in* nele, *zoom out* neles.

Com mais detalhes, analisaremos outra cena de personagens conversando em volta de uma mesa de jantar. Em *Antes da meia-noite* seguimos o mesmo princípio narrativo de *O raio verde*: protagonista come e conversa com outros três casais. A diferença é que agora temos um casal protagonista, Jesse e Celine (em vez de só uma personagem, como Delphine), juntos há nove anos. Eles estão com amigos gregos, que, de certa forma, representam momentos diferentes da vida conjugal: início de relacionamento (plano 7), quinze anos de união (plano 6) e maturidade, depois de décadas juntos (planos 4 e 9). A encenação é pautada em grande metida pela edição, com uma decupagem intensa, nunca utilizada em um filme de Rohmer. São 17 minutos e 13 segundos (1033 segundos) e 204 planos ao todo,* resultando uma duração média de planos de 5,06 segundos, que é algo comum no cinema *mainstream* contemporâneo. Verdade que esta cena é atípica no filme, que no geral mantém uma decupagem de planos mais longos, mas ela é trazida porque evidencia as liberdades formais que Linklater toma para se distanciar do estilo rohmeriano.

O primeiro plano da cena é um geral do ambiente e sabemos exatamente onde as personagens estão e como estão sentadas (Plano 1). Na seguida não há correções da câmera, como panorâmicas e *zooms*, com todos os quadros permanecendo estáticos. Mas, considerando a quantidade de planos e a alternância entre eles, é muito provável que eventuais correções tenham sido omitidas na edição. A montagem segue a lógica de que quem fala é enquadrado, recebendo a imediata atenção do espectador (seguindo a cartilha do cinema popular esmiuçada por Robert McKee) e não há atrito nem parcialidade no olhar, diferentemente do que acontece no filme de Rohmer. Não há a simulação de ponto de vista de nenhuma personagem em específico e o que é operado é uma ideia de olhar ideal, onisciente e onipresente, porque a câmera está em todos os lugares, conforme a conveniência de observar as falas. Um discurso cinematográfico transparente, enfim, com o mínimo de ruído possível.

---

* Nas imagens mostradas estão apenas os dezoito primeiros planos, como um recorte compreensível.

FIGURA 43 – *Antes da meia-noite*


Plano 1


Plano 2


Plano 3


Plano 4


Plano 5


Plano 6


Plano 7


Plano 8


Plano 9


Plano 10


Plano 11


Plano 12


Plano 13


Plano 14


Plano 15


Plano 16


Plano 17


Plano 18

É razoável supor que a cena tenha levado um dia inteiro de gravação, pela quantidade de planos e de variações de enquadramentos, dando a entender que a mesma situação (a conversa ao redor da mesa) tenha se repetido algumas vezes, para que a câmera registrasse diferentes ângulos. São tantas variações que é muito difícil contabilizar o número de posições de câmera e fazer uma representação gráfica a partir da análise plano a plano se torna tarefa

ingrata. O procedimento utilizado é o que chamamos tradicionalmente de "cobrir" a cena: cada ação, é coberta (registrada) por diversos ângulos, possibilitando diferentes articulações na montagem. Cobertura é algo convencional no modo de produção dominante e mais conservador, no qual se grava para ter mais opções na pós-produção, mas é algo que diretores menos convencionais, como Éric Rohmer e Hong Sang-soo, evitam, simplesmente por trabalharem propostas estéticas diversas. Como disse Bordwell, parafraseando Gombrich, uma solução pode gerar novos problemas:[484] menos planos, menos cobertura, menos material para a montagem.

Antes da meia-noite é o primeiro da trilogia a ser gravado em arquivo digital[485] e isso facilitou que a filmagem explorasse tomadas mais longas, sem necessidade de interrupções, e com uma redução de custos frente à película 35 mm dos episódios anteriores. Este é um dos motivos concretos que tornou viável uma sequência como essa ser gravada de tal maneira, executando a longa ação dramática ininterruptamente diversas vezes, cada uma delas em um enquadramento específico. O filme é convencional na decupagem da cena, mas é bastante ousado na duração da própria: são 17 minutos de oito personagens conversando sobre coisas cotidianas em volta de uma mesa, sendo que todas as personagens falam e falam muito (enquanto isso, na sequência de *O raio verde,* as crianças e o namorado de Rosette não proferem qualquer palavra, resultando que apenas seis personagens se manifestam verbalmente). Há uma grande variação de tons e humores, canalizados pelo casal protagonista, que executa uma espécie de intenso *pas de deux* verborrágico, cheio de nuances de acusações e declarações amorosas, frente a uma plateia de certa maneira sinonímica, que nesse momento serve como interlocução. Diferente também de *O raio verde*, em que há alguns pequenos intervalos entre as falas, típicos da realidade em que pessoas respiram e pensam para falar, além de eventualmente dizerem coisas não muito interessantes, a edição de *Antes da meia-noite* faz parecer que as personagens têm tempos de repostas muito dinâmicos e pulmões dignos de maratonistas, assim como o roteiro caracteriza cada figura de maneira extraordinária, com frases complexas e espirituosas.

Quanto ao orçamento e ao modo produção, o filme pode ser encarado de duas maneiras: frente a produções *mainstream* dos EUA, possui baixo orçamento, estimado em 3 milhões de dólares, e foi gravado extraordinariamente rápido, em 16 dias. Mas, comparado a

---

[484] BORDWELL, 2008, p. 243.

[485] SILBERG, Jon. Conversation Continues: Richard Linklater Reunites Celine and Jesse in "Before Midnight". **Creative Planet Network**, Junho, 2013. Disponível em: https://www.creativeplanetnetwork.com/news/conversation-continues-richard-linklater-reunites-celine-and-jesse-midnight-423047. Acesso em: 15 ago. 2020.

Rohmer e Hong Sang-soo, é uma produção enorme. O filme conta com uma equipe subdivida de maneira convencional: departamentos de direção, produção, fotografia, arte, som e montagem; e em cada departamento, há chefes e assistentes. Esse é um modelo com o qual Rohmer não teve sucesso e passou então a evitar, assumindo consequências positivas e negativas, mas que Linklater trabalha de maneira bastante harmônica. Em comum entre o texano, Rohmer, Sang-soo e demais cineastas dos filmes de conversação, é o fato que as produções evidenciam laços de cumplicidade entre as equipes: essencialmente a trilogia *Before* é uma criação do trio Delpy, Hawke e Linklater.

Por fim, os três filmes não foram sucessos de público nos cinemas. Como dito por Ethan Hawke em tom irônico, se trata da "trilogia de menor bilheteria na história do cinema".[486] É fato que os ingressos vendidos não chegaram a pagar os custos de produção, mas esse é um tipo de obra com repercussão de *cauda longa* e focada especificamente no nicho do "cinema de arte": os rendimentos vêm da repercussão artística imediata, mas também a longo prazo. A trilogia faz parte da *Criterion Collection*, empresa de distribuição de vídeo dedicada a lançar "importantes filmes clássicos e contemporâneos de diferentes lugares do mundo" (nas palavras da própria), que é um estandarte do cânone cinematográfico – atualmente são 1515 títulos em *home video*, incluindo os Contos morais de Rohmer. A trilogia também é comumente referenciada como um clássico contemporâneo, tendo grande repercussão no nicho cinematográfico não-dominante e podemos dizer sem medo que é o exemplar mais popular de filme de conversação.

4.2.3 Hong Sang-soo

Como última variação estilística dos filmes de conversação, vamos nos deter por várias páginas em um personagem em plena atividade (enquanto escrevemos, provavelmente ele já terá estreado um novo trabalho). O diretor, roteirista e produtor Hong Sang-soo nasceu em 1960, na Coréia do Sul, e, até o início de 2022, já tinha lançado 27 ficções de longa-metragem. Do primeiro, em 1996, ao quinto, em 2004, a média era de um filme a cada dois anos. Foi a partir do sexto que a frequência aumentou para pelo menos um filme por ano (com exceção de 2007 e 2019). Em 2010, 2013, 2018 e 2021 foram dois no mesmo ano e em 2017 foram três. Tamanho volume de produção só foi possível porque Hong conseguiu atrair interesse artístico

[486] RILEY, Jenelle. "Before midnight" Trilogy Might Look Improvised, But Every Word is Scripted. **Variety**, 29 jan, 2014. Disponível em: https://variety.com/2014/film/news/trio-behind-low-budget-before-trilogy-wrote-spontaneity-into-the-scripts-1201075015/. Acesso em: 29 abr. 2022.

na Europa e nos Estados Unidos, garantindo repercussão em importantes festivais e, principalmente, porque ele consolidou um peculiar modo de produção, veloz e barato.

Éric Rohmer, em toda sua carreira, lançou 23 longas-metragens. Em termos quantitativos, Hong aprendeu com Rohmer e o superou. Em termos de estilo, Hong dialoga diretamente com o francês, às vezes em total sintonia, outras vezes em dissonância. A partir do conceito de filmes de conversação e ao observarmos o cineasta sul-coreano em plena atividade, percebemos várias intersecções entre seus filmes e os de Rohmer. Não é difícil apontar Hong como o mais fiel discípulo rohmeriano, pela intensidade do seu trabalho e pelos diálogos travados (estéticos, narrativos e temáticos). Hong é o diretor que melhor se aproveitou do modelo do diretor francês, tanto para viabilizar suas obras economicamente como para analisar e filosofar a respeito do próprio estilo.

As aproximações entre Hong e Rohmer em textos críticos são recorrentes, por isso é importante também evidenciarmos as diferenças na poética dos dois artistas. Se fazemos uma busca pelos nomes juntos no Google, encontramos diversos textos críticos que mencionam alguma relação – na New Yorker dos EUA, na Folha de S. Paulo do Brasil, no Libération da França, no El Periódico da Espanha, no Público de Portugal, entre diversos outros veículos.

Desculpem a insistência na matemática da coisa, mas o trabalho de Hong Sang-soo tem tudo a ver com geometria e aritmética: em 2021 foi realizada no Brasil uma retrospectiva (até então) integral da filmografia do cineasta, com 24 textos para os 24 longas, escritos por 24 pessoas diferentes.[487] Destes, cinco fizeram menções a Rohmer. Em dois artigos republicados, um de 2005 e outro de 2012, ambos citam Rohmer. As aproximações enfatizam os temas dos encontros e desencontros, as vicissitudes do amor, o formato de contos morais, a serialização, o prosaísmo, a questão da alteridade e, claro, a onipresença das conversas nos filmes. Angela Prysthon faz uma espécie de resumo da genealogia honguiana, citando Renoir, Ozu, Bresson, Cassavetes e Antonioni (faltando citar Buñuel, também relacionado muitas vezes) e ressalta a

> tão frequentemente mencionada proximidade com Éric Rohmer e suas comédias, provérbios e contos sazonais de desventuras amorosas. Não há muitas dúvidas com relação a tais influências, especialmente a Rohmeriana, entre várias outras menos citadas e menos centrais. Elas fornecem uma pátina cinéfila que liga sua dicção distintamente coreana e individual a uma tradição cosmopolita e a uma linhagem que valoriza e extrai do cotidiano e do comum beleza e rigor estético.[488]

---

[487] BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Encontros à deriva: retrospectiva Hong Sang-soo**. Rio de Janeiro: CCBB, 2021.

[488] PRYSTHON, Angela. Constelações da banalidade. In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Encontros à deriva: retrospectiva Hong Sang-soo**. Rio de Janeiro: CCBB, 2021, p. 80

A questão está presente há bastante tempo, no ar e esboçada em comentários, mas poucos textos colocam em evidência de modo comparativo e detalhado o rigor do projeto estético de ambos os cineastas, que têm como ponto de partida concreto as semelhanças dos modos de produção. Até agora, tirando um ou outro artigo relevante, não há nenhum trabalho científico de maior fôlego analisando lado a lado os dois cineastas. Em 2010, o pesquisador italiano Marco Grosoli publicou o artigo *Moral Tales from Korea. Hong Sang-soo and Eric Rohmer*, fazendo uma aproximação explícita entre os dois cineastas:

> Seu minimalismo íntimo, sua produção de baixo orçamento, seu comedido uso da edição, sua extrema atenção ao espaço e à *mise en scène* e, acima de tudo, à prática de repetir os mesmos padrões de filme para filme para fazer pequenas variações, fazem dele alguém próximo a Éric Rohmer.[489]

O próprio Hong confirmou a ligação em 2004, mas levou a analogia para um lado conceitual e abstrato (pós-impressionista, podemos dizer):

> Quando assisto aos filmes de Rohmer, eles contêm o que eu gosto em Cézanne. Cézanne fica na frente de algo concreto – uma montanha, árvores ou uma jarra – e ele usa essa matéria-prima para avançar em direção à abstração. [...] Para mim, Rohmer parece conectar o concreto e a aspiração à abstração de uma maneira similar.[490]

Rohmer seguia um modelo mais tradicional de narrativa, mostrando apenas as ações de personagens no tempo presente – sem *flashbacks*, *flashforwards* ou quaisquer confusões temporais. Como diz Peter Szondi, "sendo o drama sempre primário, seu tempo também é sempre o presente. [...] A passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. [...] Cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser *prenhe de futuro*".[491] O cineasta francês parte desse modelo, herdado das tradições teatral e literária, mas o explora de tal maneira que torna a duração dos acontecimentos um centro nevrálgico: a experiência de fruição do tempo diegético se confunde com o nosso de espectadores, em compasso ou descompasso; as narrativas são sempre linearmente organizadas e a temporalidade é a todo momento reiterada, por meio de cartelas que marcam datas presenciadas e pela extensão das cenas. Já os filmes de Hong são provocações aos filmes de conversação, ao estilo cristalizado por Rohmer. Ruy

---

[489] GROSOLI, Marco. Moral Tales from Korea. Hong Sang-Soo and Eric Rohmer. **Film and Media Studies**, Cluj-Napoca, v. 3, p. 95-108, 2010, p. 95.
[490] HONG, Sang-soo. For me, a film is good if it modifies my way of thinking. Entrevista para Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé, Antoine Thirion. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, p. 4-7 (2004), 2018b. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022, p. 06.
[491] SZONDI, 2011, p. 27.

Gardnier afirmou que "o presente [nos filmes] de Hong Sang-soo se desdobra: ele se virtualiza ludicamente em distintos presentes possíveis [...] São vários presentes simultâneos acontecendo: apenas uma imagem diante do olho, mas inúmeras que se formam no cérebro".[492] Isso porque nestes filmes o tempo é confuso: há um eterno presente e uma eterna banalidade que nos desconcertam, pela frontalidade com que o diretor filma, pela recusa de articular causas e efeitos e pela duração dilatada que observamos em cada gesto e cenário, funcionando como um arquitetura temporal misteriosa.

A máquina de Hong trabalha em um ritmo cinematográfico e em uma lógica narrativa totalmente particular. Mas, para expormos tais singularidades, é preciso primeiro definir o método de trabalho do cineasta. A maioria das informações práticas que trazemos foram tiradas de uma entrevista do diretor no New York Film Festival em 2017, que está disponível no YouTube[493] e foi transcrita para o catálogo da retrospectiva brasileira de 2021;[494] é um documento fundamental sobre o peculiar e intimista processo de produção consolidado nos últimos anos, quando a média de filmes aumentou. A dissertação de mestrado de Vitor Medeiros, *Amores interessantes: Processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-soo*,[495] é a primeira pesquisa de destaque sobre o cineasta em nosso país e uma fonte rica de informações e análises, também partindo da entrevista sobre os modos de produção do diretor para entender sua poética.

Hong Sang-soo lançou o primeiro longa-metragem aos 35 anos, em 1996, e fundou a produtora Jeonwonsa Film Co. em 2005. Três anos depois, foi contratado como professor pela Universidade Konkuk, em Seul. O vínculo garante um rendimento estável e possibilita contato com outros profissionais e estudantes de cinema, além de servir de escritório para sua empresa. Os orçamentos de seus filmes, que giram em torno das dezenas de milhares de dólares, são baixíssimos, se considerarmos a produção profissional de cinema. Suas equipes são mínimas, geralmente compostas por um diretor de fotografia, um assistente de fotografia e um técnico de som direto; caso algum filme necessite de uma equipe maior, ele convida alunos para trabalhar

---

[492] GARDNIER, Ruy. O presente e os mundos possíveis de Hong Sang-soo. In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Mostra Hong Sang-soo: A repetição da vida**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019, p. 11-12.
[493] HONG, Sang-soo. Director's dialogue with Dennis Lim. **Film at Lincoln Center (YouTube)**, Outubro, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DjAOlKrdpls. Acesso em: 29 abr. 2022.
[494] HONG, Sang-soo. Entrevista por Dennis Lim. In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Encontros à deriva: retrospectiva Hong Sang-soo**. Tradução: Pedro Tinen. Rio de Janeiro: CCBB, 2021.
[495] MEDEIROS, Vitor Gurgel de. **Amores interessantes: processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-soo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

como assistentes ou conhecidos do meio artístico. Contando com ele, a equipe toda de realização tem de sete a oito pessoas.

Mark Peranson, editor da revista Cinema Scope e programador do Locarno Film Festival, conta como se tornou assistente de direção e ator no filme *Na praia à noite sozinha*,[496] de 2017.[497] Isso aconteceu porque Peranson era conhecido de Hong e familiarizado com a cidade de Hamburgo, onde o diretor pretendia filmar. Esses fatos também evidenciam a boa circulação que Hong mantém entre importantes festivais de cinema, o que garante a ele visibilidade artística e comercial.

A equipe técnica e os atores geralmente se repetem, porque há laços de cumplicidade (profissional, mas também afetiva) entre a equipe, com o grupo trabalhando como uma espécie de companhia teatral (tradição compartilhada com Rossellini, Rohmer e Domingos Oliveira, que formaram verdadeiras trupes), ou mesmo como uma família. Nas palavras do próprio diretor, sobre a importância de se trabalhar "em família": "fazer filmes é uma das coisas mais importantes na minha vida. Quando faço filmes, quero estar feliz e cercado por pessoas boas. Eles não precisam ser tão talentosos ou famosos, é importante para mim apenas que eles não sejam idiotas."[498] As atrizes e os atores são profissionais e trabalham em outras grandes produções, de cinema e televisão, mas aceitam atuar nos filmes de Hong recebendo pequenos cachês e em condições mínimas por afinidades e desafios artísticos, além de serem produções rápidas: as gravações duram entre duas ou três semanas e cada atriz e ator vai às locações só uma parte desse tempo. Como ele explica,

> eu pago bem pouco aos atores e atrizes. Minha justificativa para isso é que eu não faço filmes para ganhar dinheiro. O tempo de produção é geralmente mais curto do que três semanas. E nessas quase três semanas, eles precisam ir até as locações, no máximo sete vezes, talvez. Às vezes, até menos, três ou quatro vezes. Por isso, aceitam cachês menores. E é assim que eu consigo fazer filmes com o orçamento muito, muito baixo. Eu sempre quis fazer muitos filmes, desde o princípio. Logo tentei desenvolver uma maneira de conseguir fazer filmes com o mínimo de base, de infraestrutura. [...] E tenho a sorte de meus filmes se pagarem, toda vez. Portanto, no final das contas, eu posso fazer filmes quando quiser, hoje em dia.[499]

---

[496] NA PRAIA À NOITE SOZINHA (ON THE BEACH AT NIGHT ALONE / BAMUI HAEBYUN-EOSEO HONJA). Direção: Hong Sang-soo. Coréia do Sul, Alemanha: Jeonwonsa Film, 2017.

[497] PERANSON, Mark. Intention and Circumstance: With Hong Sangsoo in Hamburg. **TIFF**, Toronto, 2018. Disponível em: https://www.tiff.net/the-review/intention-and-circumstance-with-hong-sangsoo-in-hamburg. Acesso em: 8 jun. 2019.

[498] HONG, Sang-soo. Entrevista por Francisco Ferreira e Julien Gester. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, p. 25-29 (2015), 2018a. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022, p. 28.

[499] HONG, 2021, p. 23.

Mas é importante não confundir laços afetivos e cumplicidade com informalidade: Hong prefere trabalhar com atrizes e atores protagonistas com experiência, porque o seu tipo de encenação envolve movimentos e diálogos muito precisos (e longos). No início da carreira, ele trabalhou com protagonistas amadores, mas depois abandonou a prática, em prol de uma adequação ao seu projeto:

> Trabalhei com amadores antes, em *The Power of Kangwon Province* (1998). Eu percebi que ao mesmo tempo em que eles eram autênticos, mostrando quem de fato eram, suas espessuras eram muito finas. É fraco. Acontece que minha abordagem, que parece natural, é na verdade artificial. É necessário ser muito preciso e amadores não conseguem se adaptar a isso. É por isso que trabalho com profissionais: eles podem ser muito precisos e fazer o que eu quero que eles façam.[500]

As gravações dos longas-metragens duram no máximo três semanas, sendo que Hong não trabalha com um roteiro tradicional, muito menos com roteiro decupado – nem com análise técnica, plano de filmagem e ordem do dia, documentos corriqueiros do cinema de ficção profissional. O conceito típico de etapas de produção se tornou algo diferente em seu cinema. Se normalmente simplificamos que filmes têm pré-produção, produção e pós-produção, subdividindo estas etapas em outras menores, Hong torna essas fronteiras difusas e radicaliza em um processo que é simultaneamente roteirização, preparação, gravação e montagem. Em suas palavras, "Por nada no mundo eu gostaria de voltar às grandes produções do início da minha carreira: com este método leve, eu tenho apenas que me concentrar sobre as coisas que me interessam e posso trabalhar com as pessoas que eu amo".[501] Isso foi dito em 2012 e nos últimos anos seus métodos só se tornaram mais peculiares e minimalistas, focados na exploração de espaços, personagens e situação específicas: "Hoje em dia eu começo meus filmes com quase nada, quer dizer, com basicamente duas coisas: lugares e atores."[502] O sistema é fruto de uma constante lapidação, que cortou tudo que é secundário aos olhos do cineasta – mas que parece essencial para a maior parte das produções cinematográficas.

> Para meus primeiros três ou quatro filmes eu fiz como todo mundo. Então eu comecei a evitar o roteiro e tinha cerca de 20 páginas resumindo a coisa toda. Mas então mesmo isso, que eu costumava chamar de "tratamento", tornou-se mais e mais comprimido com o passar dos anos. Essa compressão se tornou algo mais radical quando eu filmei *Oki's Movie* (2010). Eu tinha apenas algumas anotações. O "tratamento" havia desaparecido.[503]

---

[500] HONG, 2018b, p. 27.
[501] Hong Sang-soo *apud* MEDEIROS, 2018, p. 134
[502] HONG, 2018b, p. 26.
[503] HONG, 2021, p. 26.

De certa forma, o trabalho impõe um constrangimento à equipe, que não tem necessariamente um roteiro a cumprir, mas datas para começar e finalizar o trabalho. Quando perguntado se escreve melhor sob pressão, Hong responde que sim e que gosta disso.[504] Ele conta que normalmente seus filmes têm sido feitos em menos de dois meses, da primeira ideia ao corte final:

> Eu geralmente começo a preparação um mês antes do primeiro dia de filmagem. A primeira coisa a fazer é encontrar ou uma locação ou os atores. Para a locação, eu apenas penso sobre lugares dos quais ouvi falar ou onde estive, e alguns lugares simplesmente se encaixam. Eu vou até lá e procuro por locais na vizinhança. Se eu gostar, então pesquiso mais a fundo e vou para algum restaurante por ali, um café, parquinho...[505]

Quando o diretor detalha seu processo, à primeira vista pode parecer preguiçoso e espontâneo, mas em uma análise mais profunda revela um rigoroso sistema fruto da repetição e depuração.

> cerca de uma semana antes das filmagens, eu meio que me concentro, tento me concentrar. Logo, qualquer coisa que eu leia nesses dias, que eu veja e ouça, eu meio que as testo. Eu faço experimentos com esta frase, com aquele comentário, com aquela viela, com todas as fotos que vejo. [...] De vez em quando, eu tenho ideias e as anoto. Mas não são detalhadas, nada assim, apenas fragmentos. E eu não me forço a ter uma para o filme. Eu apenas deixo que aqueles fragmentos estejam ali [...], em algum lugar. Assim, um dia antes do primeiro dia de filmagens eu simplesmente me decido, eu só me decido.[506]

O discurso possui armadilhas, porque pode ser inocentemente compreendido como algo despretensioso. Várias vezes Hong menciona que toma decisões espontâneas ou intuitivas, mas é importante ressaltarmos que a intuição faz parte do processo de amadurecimento de um estilo, além de possuir consequências que em muitos filmes poderiam ser vistas como aspectos negativos. Por isso é fácil falarmos de um método e uma estética honguiana, considerando as particularidades desse cinema.

O diretor define seu elenco fazendo convites a atrizes e atores específicos, que normalmente já trabalharam com ele, mas eventualmente surge algum novo nome. Ele pede que as pessoas estejam disponíveis pelo próximo mês para alguns dias de filmagem, sem especificar horários. As locações são escolhidas pelo diretor levando em conta aspectos

---

[504] HONG, 2021, p. 26.
[505] *Ibidem*, p. 24.
[506] *Ibidem*.

arquitetônicos, financeiros e geográficos: elas devem servir como espaços cênicos interessantes, ser cedidas de forma gratuita ou a baixo custo e serem próximas uma das outras, para facilitar os deslocamentos – e consequentemente economizar em termos financeiros. Os filmes nascem daqueles lugares e do elenco específicos; a narrativa surge apenas depois que o cineasta tem essas definições. Hong se torna o diretor de produção, além de ser o seu próprio assistente de direção (profissional que organiza toda a filmagem) e diretor de arte, assim como Rohmer fazia na maioria dos seus filmes de ambientação contemporânea. Três ou quatro dias antes das gravações começarem, Hong toma "decisões importantes" de produção, como as definições das locações (avisar os proprietários) e a necessidade de coisas incomuns (como a presença de um cachorro). Os figurinos são escolhidos junto com o elenco a partir das roupas de cada um. A realidade não é apenas filtrada pelo diretor, que tem a produção de um filme como objetivo, mas, acima de tudo, é concebida por ele. Essa criação resulta de uma colaboração com as locações, a equipe de filmagem e o elenco:

> eu normalmente trabalho com atores com quem já trabalhei antes. De vez em quando, com alguém novo. Eu pergunto a eles: vou filmar nesse período, você pode estar disponível, totalmente livre? Se a resposta for sim, eu... Como eu faço é o seguinte: umas duas ou três vezes me encontro com eles, nós bebemos e podemos jantar juntos. Nós conversamos, falamos sobre todo o tipo de coisa. Como eles estão, o que andam fazendo... e é isso. Porque eu não sei o que vou filmar, nós raramente falamos sobre filmes.[507]

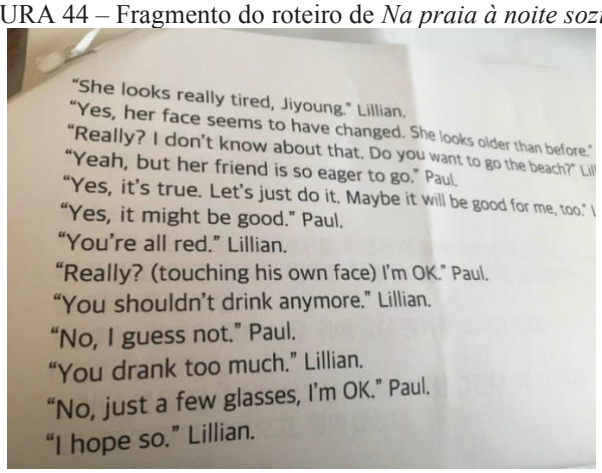
Importante repetir: "nós conversamos". É a partir das conversas, das sensações das conversas, com pessoas em lugares específicos, de todas essas experiências, que Hong cria os seus filmes – porque, afinal, esses filmes são sobre pessoas conversando em lugares específicos.

Diferentemente das produções de Rohmer, o elenco de Hong vai gravar sem ter o roteiro completo. As cenas e os diálogos são escritos conforme o filme é produzido, sem saber quando será encerrado, fazendo valer o método de imbricação produtiva-narrativa. Mantendo a tradição do processo, as gravações não passam de três semanas; algumas duram menos dias, outras mais. Durante o processo, ele começa a escrever entre quatro e seis horas da manhã e compõe três ou quatro cenas até às nove ou dez horas, quando a equipe vai ao set de gravação. O elenco recebe impresso o roteiro da cena, que consiste basicamente das linhas de diálogo escritas em um processador de texto qualquer, como pode ser visto no fragmento de roteiro abaixo – fugindo mais uma vez do padrão de produção cinematográfica, do roteiro no formato

[507] HONG, 2021, p. 24.

master scenes, que possui estrutura, diagramação e marcas bem específicas, sendo normalmente escrito em softwares específicos.

FIGURA 44 – Fragmento do roteiro de *Na praia à noite sozinha*



O elenco tem até uma hora para decorar suas falas e elas não são poucas. O processo se complica, porque as cenas quase sempre são filmadas em longos planos-sequências e erros não podem ser corrigidos na edição, como normalmente acontece em cenas de outros filmes com muitos cortes. A memorização tem que acontecer, porque o diretor demanda que as falas sejam respeitadas, sem estimular o improviso: "Eles seguem todas as falas, basicamente 99% delas, mas em cada tomada eles têm a liberdade de como interpretar suas falas."[508]

Hong assume a conversa como elemento disparador em seu cinema, como cerne de toda a ação narrativa e dramatúrgica. É, sem dúvida, o artista que explora mais intensamente o conceito de filme de conversação no século XXI, tanto pelo número como pelo tipo de obras produzidas. As conversas são primeiro escritas no papel, mas o elenco deve dar vida a elas e criar uma performance de conversação em frente à câmera. Mesmo sem atrizes e atores terem decorado 100% das falas, o diretor propõe a gravação de uma primeira tomada, que se torna um ensaio-gravado que vale também para a coreografia da câmera – que não acompanha a cena impassível, apesar de estar sempre no tripé. Os filmes são repletos de reenquadramentos, por meio de *zoom* ou movimentos sob o próprio eixo, como panorâmicas, com o diretor de fotografia sendo fundamental no processo, já que Hong dá certa liberdade para as variações de enquadramento.

> eu entrego o texto aos atores para começarem a memorizar para a primeira cena. Eu dou a eles no máximo uma hora, frequentemente quarenta e poucos minutos. E, então, quando eles decoraram aqueles 80%, eu os reúno e os deixo encenar, observo, escuto

[508] HONG, 2021, p. 30.

> o que eles dizem, como interpretam a cena. Geralmente, eles se saem incrivelmente bem. Estranhamente. Logo, apenas quando eles não entendem corretamente minhas intenções, só então eu digo: talvez não seja esse o jeito, coisas assim. Mas eu mantenho a direção ao mínimo. E, assim, quando eles decoraram, digamos, 90%, eles sempre dizem "eu preciso de mais tempo", mas eu sinto que eles já têm uns 90% decorados, então vou para a primeira tomada. Dessa forma, a primeira tomada pode ser usada como tomada. Eu também a utilizo como um tipo de ensaio sério, com os movimentos da câmera. Nós acompanhamos juntos, os atores... [509]

Como a equipe é habituada ao processo, a dinâmica flui. O diretor ressalta que sua função enquanto criador é o de escolher locações e elenco, escrever as conversas e coreografar a *mise en scène* – câmera, corpos e espaço, que se relacionam na específica harmonia. Nada mais que isso. Enquanto encenador, Hong rejeita os psicologismos, as justificativas e as histórias prévias de personagens. Decorar o texto é a própria preparação do elenco. A caracterização de personagem se deu na fase anterior, ao aceitar participar do projeto, escolher os figurinos específicos e atuar no local determinado contracenando com o elenco presente. É uma criação que nasce enquanto fenômeno, enquanto performance; quase um *ready made*, poderíamos dizer, que ganha forma e vida quando são aproximadas todas as peças do conjunto. Outra forma de encarar é como um cinema de armadilha (ou de dispositivo, pensando em um termo mais requintado), no qual o diretor cria um aparato e usa de combustível a força do elenco. Falando a esse respeito em 2017, ele comentou:

> Eu acho que dou duas coisas a eles [elenco], que são: um diálogo com o qual eles podem trabalhar confortavelmente, é isso que eu espero, e a outra coisa que forneço a eles é nada. Não lhes dou explicação alguma sobre personagens ou história pregressa, nada disso. Eles chegam ao set de filmagem sabendo de quase nada. Assim eles não têm o que preparar. Não existe jeito de que eles tragam coisas de suas memórias... fazer algo mais inteligível, ou seja lá o que eles tenham calculado. Eles não podem usar nada disso. Quando eles chegam, já há um texto impresso esperando por eles. Eles ficam tão ocupados decorando as falas. Eles não têm tempo.[510]

Em 2004, ainda na consolidação do seu método, Hong já tinha a certeza sobre a importância do texto escrito para o seu trabalho e a singularidade de sua proposta: "No set, eu uso todos os dias para escrever os diálogos de algumas cenas: algumas explicações, algumas ações, mas principalmente diálogos. Talvez seja a maneira como eu trato os detalhes o que diferencie meu trabalho do de outros cineastas."[511]

Apesar de vários filmes do diretor embaralharem tempos narrativos, com repetições e confusões temporais, o diretor explica que escreve em ordem cronológica, porque sua produção

---

[509] HONG, 2021, p. 25.
[510] HONG, 2021, p. 30.
[511] HONG, 2018b, p. 07.

acontece no ritmo de um dia atrás do outro, cena depois de cena. "É algo absolutamente necessário para mim. Eu não tenho linhas gerais, eu escrevo baseado apenas naquilo que filmei no dia anterior ou nos outros dias; então eu preciso gravar tudo em ordem cronológica."[512]

Geralmente são gravadas entre sete e dez tomadas. Às vezes mais, às vezes menos, dependendo da desenvoltura do elenco para lidar com as longas falas. Hong explica que a edição é um processo bem rápido, que consiste apenas em juntar os planos escolhidos, considerando que eles já foram selecionados e articulados durante os dias de gravação. Como são basicamente planos sequências, o trabalho é reduzido em relação a filmes mais ortodoxos, e isso é feito em um dia. Então o cineasta opta por se afastar do material por algum tempo, cerca de uma semana, para depois conferir e fechar o corte. "Eu acho que levo um dia, geralmente. Mas, para me certificar, eu começo tomando distância, dando um tempo. Passo uma semana sem mexer em nada, depois volto, vejo e, então, termino."[513] Descartadas as repetições de tomadas, ele relata que utiliza cerca de 95% do material gravado, o que resulta em um aproveitamento extraordinário no cinema ficcional, tão acostumado às sobras e ao desperdício: Hong é um artista economicamente e ecologicamente sustentável. Assim, encerra-se o processo de montagem e o filme vai para a finalização de som, que também não é nada complexo, se comparado a filmes mais tradicionais, porque a trilha é composta do som direto que tem como base as conversas, e eventualmente alguma música erudita extradiegética.

4.2.3.1 Um método honguiano

Todos os filmes de Hong Sang-soo estão de acordo com as características elencadas como filmes de conversação. Sua originalidade enquanto artista vem do peculiar método de produção e da maneira de lidar com a *mise en scène* (as questões estão interligadas, não podemos esquecer): planos longuíssimos, evitando ao máximo o corte, recorrendo ao *zoom* e ao reenquadramento, com personagens que aos poucos vão se expondo emocionalmente e chegam a grandes alterações de humor, indo da calma ao grito e ao choro, enquanto a câmera lentamente cria diferentes composições visuais. Diegeticamente é o efeito alcóolico da cerveja e do soju que afeta as personagens em todos os filmes, mas é a estilização de acontecimentos tão banais, efeito da orquestração do cineasta, que torna os filmes de Hong tão distintos.

---

[512] HONG, 2021a, p. 29.
[513] *Ibidem*.

Jacques Aumont, falando sobre as diferenças e semelhanças entre os filmes de Hong e de Rohmer, expõe um aspecto fundamental, que diz respeito à performance das conversas.

> As diferenças são abundantemente claras, a começar com o sexo, que é encenado em todos os trabalhos de Hong, especialmente em seus primeiros filmes (todos incluem cenas bastante cruas na cama); continuando com a bebida, quase sempre um pretexto para o esporte nacional de embriaguez sistemática, concluindo com a linguagem falada. Enquanto Rohmer se comprometeu, ao menos nos Contos morais e nas Comédias e provérbios, a uma forma muito escrita de falar, os diálogos de Hong são um puro conversar com vocabulário ornamentado, propositalmente ofensivo, com uma sintaxe solta em um fluxo incontrolável, às vezes muito rápido, às vezes hesitante. Em outras palavras, se há algum Rohmer ali, ele decidiu deixar totalmente de lado.[514]

Enquanto as personagens de Rohmer são sóbrias em todos os sentidos, pronunciando frases longas e complexas em um francês academicamente perfeito, as do sul-coreano quase sempre estão embriagadas, alternando gagueira, sussurros e gritos, em um estilo totalmente afetado pelo álcool. O que mantém a rigidez e a clareza das cenas é a câmera, sóbria e direta, enquanto a trilha sonora é modulada pelas vozes que se alternam em um ritmo descompassado. O cenário de personagens conversando ao redor de uma mesa, com várias garrafas de cerveja e soju repousando vazias, é síntese da encenação honguiana.

Nos últimos anos, a confusão dos tempos narrativos em seus filmes vem se acentuando, adicionando mais um elemento de interesse. Hong cada vez mais confunde os tempos das narrativas: passado, presente e futuro se misturam. No fim, nem sabemos mais se algo de fato aconteceu, como anuncia o título do seu 17º filme: *Certo agora, errado antes*, de 2015, que é quase um enunciado didático sobre a intenção artística de promover um jogo de repetições e variações. Em suas obras mais recentes, a partir de 2010, ficou comum presenciarmos acontecimentos iguais, mas com pequenas variações – nos fatos, nas conversas, nas ações das personagens, na *mise en scène*. Por meio da repetição e de um jogo métrico, são as dúvidas que Hong nos faz experimentar, sem ter o compromisso nem a intenção de responder. *Certo agora, errado antes* é literalmente dois filmes em um, a partir de uma mesma história: com duas horas de duração, nos primeiros 55 minutos acompanhamos uma história, nos outros 65, é a mesma história, mas com pequenas variações de acontecimentos, de enquadramentos, de montagem e de atuação. Enquanto assistimos, um ar de *déjà vu* se faz presente, mas aos poucos vamos percebendo que não é apenas o ar que respiramos, mas sim a

---

[514] AUMONT, Jacques. Idiocies. A Poetics of the Real. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**. Tradução: Sis Matthé. Bruxelas, p. 30-37, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022, p. 33-34.

proposta inusitada do cineasta. Como dito por Robert Bresson em suas *Notas sobre o cinematógrafo*, "Sem nada mudar, que tudo seja diferente".[515] Não é de se surpreender que este tenha se tornado o livro de cabeceira de Hong.

O diretor parte de uma abordagem realista da narrativa e da encenação, progressivamente nos conduzindo ao questionamento formal. Ele diz, "não acho que eu possa ser definido como formalista ou realista",[516] mas sempre devemos estar atentos às suas afirmações: ele é um formalista, na gênese e no fim das contas. Apesar de todos os seus filmes serem pautados em situação prosaicas e de a encenação ser baseada no plano sequência, o que inicialmente nos remete à tradição do realismo da "montagem proibida" de André Bazin,[517] seu modo de produção parte de um sistema que é ao mesmo tempo rígido e extraordinário e se articula diretamente com o tratamento estético incomum apresentado na forma fílmica. Analisando a filmografia, não é difícil fazermos uma associação à ideia de uma matriz estrutural que percorre todo seu trabalho. Como dito por Joachim Lepastier, "O cinema de Hong Sang-soo é um dos mais estruturados na atualidade."[518] Vitor Medeiros aproxima os filmes de Hong ao conceito de cinema estrutural, tamanha evidência dos aspectos de sustentação:

> Tal como no cinema estrutural, os filmes de Hong operam na constante tensão entre os eventos controlados e o descontrole, os "rígidos parâmetros formais estabelecidos para cada filme (...) permitem que acontecimentos fortuitos se imponham como focos privilegiados de atenção" (MARGULIES, p. 120). Essa tensão é garantida pela articulação entre o processo de realização, a forma de filmar com predileção por planos longos, e os acontecimentos encenados: os atores têm pouco tempo para decorar o texto, são cenas extensas, sem cortes e, muitas vezes, eles devem fazê-lo sob efeito de álcool.[519]

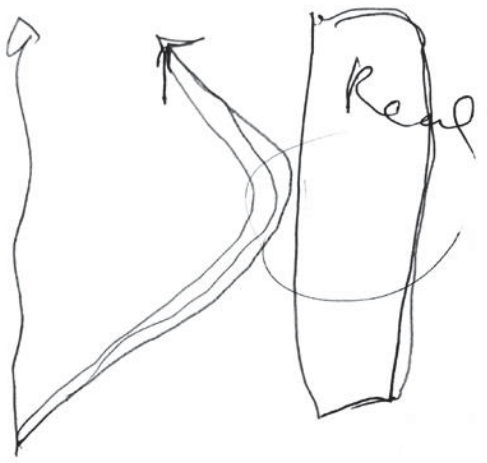
O resultado da experiência de assistir um filme de Hong Sang-soo talvez fique claro nas palavras do próprio diretor, que neste caso podem ser assumidas mais literalmente, porque estão na ordem da intenção: "eu acho que um filme é bom se me proporciona novos sentimentos e modifica minha maneira de pensar. É por isso que a forma é tão importante para mim".[520] Ele continua, "meus filmes nunca são uma linha paralela à realidade. O que costumo fazer é seguir

---

[515] BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Tradução: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 107.
[516] HONG, 2018b, p. 06.
[517] BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
[518] LEPASTIER, Joachim. Drinking/No Drinking. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022, p. 17.
[519] MEDEIROS, 2018, p. 55-56.
[520] HONG, 2018b, p. 06.

uma seta em direção à realidade, evitando-a no último segundo"[521] e para ilustrar faz um desenho:[522]

FIGURA 45 – desenho de Hong Sang-soo



Para compreendermos melhor a representação gráfica, talvez seja necessário voltar à referência a Cézanne, por ele ser um dos mestres das artes visuais, que soube misturar os aspectos figurativos de maneira tão específica e misteriosa. De modo grosseiro, poderíamos dizer que Cézanne parece meio realista, meio formalista, meio cubista e, assim com Rohmer, fica nessa difícil definição. Mas esses projetos, assim como o de Hong, são radicais e diversos do classicismo de suas épocas: o que em primeira instância parece realista em Cézanne, Rohmer e Hong é essencialmente a torção de um certo realismo dominante. (Diríamos, então, que eles são maneiristas? Não, não vamos dizer, para não dar ainda mais voltas no parafuso.) Assim como Cézanne, Hong mistura intensamente aspectos concretos de figuração à reflexão conceitual. Mais uma vez tentando explicar, Hong diz que na construção artística que o interessa (de Cézanne e Rohmer) "a relação entre concreto e abstrato é selada: você precisa olhar para as obras em dois níveis."[523] Lepastier tenta decifrar o enigma teórico, afirmando que esses dois níveis dos filmes de Hong não se fecham em si, "mas jogam com efeitos aleatórios e infinitos de reflexão, em ambos os sentidos do termo".[524]

[521] HONG, 2018a, p. 27.
[522] *Ibidem*.
[523] HONG, 2018b, p. 06.
[524] LEPASTIER, 2018, p. 19.

Luiz Carlos de Oliveira Júnior analisou o cinema de Hong Sang-soo em momentos distintos: primeiro, em 2013, falando sobre *mise en scène*, lançou a hipótese de que o sul-coreano deveria ser compreendido como um *cineasta do dispositivo*, repousando o argumento

> na serialização e no jogo minimalista de repetições e variações que marcam suas narrativas, assim como na sistematização de suas estratégias formais, que beiram o intelectualismo de uma arte assumidamente conceitual e engendram o que, na ocasião, chamei de "efeitos de estrutura".[525]

Já em 2019, o pesquisador adicionou outro aspecto à reflexão, destacando justamente o rigor e a perícia do encenador: "os planos-sequência de Hong não são armadilhas nem máquinas de captura aleatória do real articuladas a um quadro conceitual preliminar: são momentos de *mise en scène* na mais antiga acepção do termo, ou melhor, são teatro filmado."[526]

A complexidade de Hong nos faz concordar com as duas proposições, assim como com as levantadas anteriormente, sob o risco de ficarmos justificando a importância do cineasta por meio de conceitos artísticos: cineasta estrutural, cineasta do dispositivo, cineasta de conversação, artesão, realista, formalista, maneirista... Como já percebemos antes, é importante nos atentarmos às cascas de banana que o sul-coreano nos arremessa com suas palavras e seus filmes. Se pedíssemos socorro ao Godard-crítico, ele poderia chamar Hong de *farceur*, assim como chamou Jean Rouch. Em bom português brasileiro, poderíamos dizer que Hong é também um fanfarrão, porque com certeza ele se diverte (e se beneficia) com críticos e pesquisadores tentando definir seu cinema, que é tão exótico. Ao responder uma pergunta do porquê *O dia depois* [527] ser gravado em preto e branco (assim como vários outros filmes seus), ele simplesmente respondeu: "O motivo não é importante. Eu sinto vontade, eu faço". [528] Nós críticos e pesquisadores também nos divertimos, investigando motivos, causas, consequências e expressões. Ao ser questionado por que usar tantos *zooms* em seus filmes, o cineasta também recusou a resposta objetiva, mas apontou alguns caminhos de especulação.

> Eu não posso te explicar por que uso *zooms*, realmente não posso. Eu comecei a usá-lo em meu sexto filme. Um dia eu apenas senti que gostaria de chegar mais perto dos atores sem cortar a tomada. Ao fazê-lo, descobri que eu poderia criar um ritmo

---

[525] OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Alguém disse "dispositivo"? In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Mostra Hong Sang-soo: A repetição da vida**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019, p. 27.
[526] *Ibidem*.
[527] O DIA DEPOIS (GEU-HU). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2017.
[528] HONG, 2021, p. 30.

> especial em continuidade. E é tão fácil. Eu apenas continuei fazendo desde então. Eu não queria transformá-lo em uma marca registrada.[529]

Se Rohmer dizia que queria um cinema transparente, no qual o espectador não sentisse a câmera, Hong pontua a nossa presença como espectadores a todo momento, nos colocando como observadores das situações retratadas, mas também como construtores de uma narrativa que não nos é apresentada de maneira ordenada e clara: fatos são omitidos, o tempo é confundindo, as intenções são obscuras. A câmera não está a serviço do olhar das personagens e não é organizadora dos fatos, mas sim uma intrusa naquelas situações. Esse aspecto de intromissão é reforçado a todo momento, enquanto Rohmer preferia que a presença da câmera passasse despercebida.

O francês usava com parcimônia o artifício de campo/contracampo já como um gesto de modernidade (afinal, a base do cinema ficcional narrativo está ligada ao conceito do *raccord* – e negar esse aspecto é um gesto de confrontação). Já Hong filma essencialmente em planos únicos. Seus filmes insistem em nos mostrar que a realidade dos fatos narrativos não é absoluta: a cicatriz da tomada é reiterada por meio de *zooms* que nos tiram do conforto do plano e contraplano. É rotineiro acompanharmos planos que a princípio parecem ser motivados pelo olhar subjetivo de alguma personagem, pelas características de suas composições visuais, mas que frustram nossas expectativas. A decupagem de Hong é baseada no esquema de longos planos que no decorrer se afastam ou se aproximam, por meio de *zooms*. Um caso comum é o do plano fechado que, sem corte, se torna um plano aberto: a câmera reenquadra a situação e altera a composição visual. Esses planos nos evidenciam o esforço de Hong em não realizar contraplano deliberadamente e chamam atenção para seu formalismo, já que o procedimento comum em praticamente qualquer outro filme seria mostrar um plano como olhar subjetivo, cortar e mostrar quem é a personagem que observa. A decupagem e a montagem clássica buscam uma *invisibilidade*, enquanto a de Hong é deliberadamente visível e exclamativa.

A partir da análise comparativa, podemos observar diferenças. As imagens abaixo, de *A câmera de Claire*,[530] isoladas de sua essência cinematográfica, de serem transcorridas em um tempo específico, enganam: o que aqui parece três planos distintos e que pode ser imaginado como uma articulação entre cortes (como é o mais comum no cinema clássico), é na verdade um só plano-sequência reenquadradado por meio de *zooms*: vemos a boia no mar por 15

---

[529] HONG, 2018a, p. 28.
[530] A CÂMERA DE CLAIRE (LA CAMÉRA DE CLAIRE). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul, França: Jeonwonsa Film, 2017.

segundos; *zoom out*; vemos personagens de costas à beira-mar e de frente para a boia por um minuto; *zoom in*; vemos estes personagens mais de perto por dois minutos; corte.

FIGURA 46 – *A câmera de Claire*



A cena começa com uma boia no mar, que nós, como espectadores educados, instintivamente associamos a um plano ponto de vista de alguma personagem, porque o cinema dominante pressupõe um olhar privilegiado sobre os acontecimentos narrativos: "alguém está olhando isso". O *zoom out* chama a atenção para o gesto ótico da lente, em vez de operar na significação intelectual, dialética, da montagem. Não há sutura, como em um *raccord* de olhar, e o ferimento fica aberto, tornando o filme reflexivo.

Comparativamente, podemos ver duas sequências de *A rede social*, de David Fincher, e *História de um casamento*,[531] de Noah Baumbach, como exemplos quaisquer de cinemas mais tradicionais. Nelas, vemos o objeto; corte; vemos a personagem que observa o objeto, implicando num *raccord* de olhar e estabelecendo um contexto; corte; e temos um novo plano ampliando a contextualização da personagem numa situação específica (lendo num computador ou numa folha de papel). A montagem nesses casos é dialética, estabelecendo uma relação intelectual para o espectador, que decodifica a articulação entre o os planos fragmentados.

FIGURA 47 – *A rede social*



FIGURA 48 – *História de um casamento*



[531] HISTÓRIA DE UM CASAMENTO (MARRIAGE STORY). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Netflix, 2019.

A decupagem tradicional se baseia em um tripé de plano, contraplano e plano de estabelecimento (*establishing shot*). Dito de outro modo, objeto–contexto–personagem, que pode se tornar qualquer uma das seis variações (contexto–personagem–objeto, personagem–contexto–objeto, por exemplo) se articuladas sem repetições e usando os três elementos (o conceito matemático de "3!" como função fatorial), ou em infinitas possibilidades se arranjados a partir de repetições e variações, como é o caso da montagem cinematográfica. Na prática de Hong Sang-soo, essa matriz é simplesmente implodida com a recusa do corte e do *raccord* como base de significação. Aumont pontua que o cinema de Hong é um cinema do plano a serviço de cada emoção:

> Um plano permanece; um novo é produzido somente quando o primeiro se esgotou. Mas "esgotado" de acordo com qual critério? Emocional, acima de tudo. [...] A função mais importante do plano não é avançar a narrativa, mas produzir uma emoção [...]. Quando cortar? Quando a emoção tiver sido produzida.[532]

Como Hong filma mais e mais cenas em plano-sequência, a decupagem se dá "internamente", dentro de cada plano, por meio do *zoom*, que serve para direcionar nossa atenção a detalhes específicos e intensificar emoções, sob a consequência de ser um artifício bastante chamativo e, da maneira como é usado, reflexivo. Cada cena tem uma lógica interna, na qual várias outras lógicas e emoções também residem. Hong disse que começou a usar *zoom* em *Conto de cinema*,[533] de 2005, e Oliveira Júnior teve a atenção de perceber a singularidade da chegada deste procedimento:

> a primeira aparição na obra de Hong se dá numa cena no início de Conto de cinema (2005), em frente a uma loja de óculos, com a palavra "optical" escrita na porta de vidro atrás das personagens – cenário emblemático para o primeiro experimento de Hong com esse movimento óptico.[534]

---

[532] AUMONT, 2018, p. 36.
[533] CONTO DE CINEMA (GEUK JANG JEON). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul, França: Chungeorahm Film, MK2 Productions, MVP Happinet, 2005.
[534] OLIVEIRA JÚNIOR, 2019, p. 30.

FIGURA 49 – *Conto de cinema*



Talvez como um vidente, Hong previu que no futuro o *zoom* se tornaria uma de suas marcas registradas e fez do seu primeiro uso uma cena bastante significativa. Nada melhor do que um *zoom in* para destacar um acontecimento extraordinário que será tão comentado no futuro. Phillipe Dubois conceitua e contextualiza um pouco do surgimento das lentes *zoom*, ressaltando a especificidade que a tornou algo incomum no cinema clássico:

> Em 1950, um certo Dr. Frank G. Back criava um conjunto de lentes que proporciona o movimento em *zoom*, para a televisão e para o esporte. Desde seu surgimento, o *zoom* será incorporado por todas as câmeras de televisão. O *travelling* era o que havia de próprio ao cinema, o movimento de seu desejo. O *zoom* é o movimento "sujo" da televisão, um "falso" movimento. O signo de sua fobia da retenção e de sua cegueira por hipertrofia da visibilidade. Segundo Serge Daney, "o *zoom* é um simulacro do olhar. Mas quem fala em olhar fala em alguém que olha."[535]

A partir das ponderações de Dubois e de Daney podemos afirmar que a prática honguiana de enfatizar acontecimentos por meio do *zoom* é essencialmente um gesto reflexivo. É como o índice da presença da câmera (a cicatriz da tomada), que capta aqueles momentos sem dissimular a ficção, e da nossa postura enquanto espectadores, sentindo o artificialismo em cada segundo de aproximação ou afastamento ótico. *Conto de cinema* é emblemático nesse sentido: o título já anuncia o aspecto reflexivo e a história mostra nada menos que um filme dentro do filme. Quando o *zoom* começou a atuar, a narrativa se tornou um abismo e a certeza sobre o que vimos deixou de ser tão garantida.

Os filmes de Hong evidenciam um gesto criador e reflexivo sobre o conceito de filmes de conversação: se Rohmer consolidou um modelo, Hong se aproveitou dessa herança para estabelecer sua carreira. Quando parecia que havia estacionado em um paradigma, na primeira década do século XXI, seus filmes começaram a dar voltas em si mesmos, confundindo as ideias de narração e representação. As conversas não são mais apenas conversas que ocorrem

---

[535] DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 190-191.

em momentos específicos, mas são conversas a partir e sobre outras conversas. Se Peter Szondi disse que as qualidades positivas das peças de conversação no século XIX vinham à tona quando a conversa se olhava no espelho, passando do plano puramente formal para o temático,[536] Ruy Gardnier afirmou que "O espelhamento é a grande figura narrativa de Hong Sang-soo",[537] traçando um claro paralelo entre reflexões. Os filmes do século XXI de Hong partem de um estilo consolidado em décadas anteriores por Rohmer, para repeti-lo, depurá-lo e torcê-lo: é um espelho, mas que reflete imagens distorcidas. Como prova, vamos apontar elementos a partir de três filmes.

4.2.3.2 Certo agora, errado antes, 2015

A cartela-título surge logo após os créditos iniciais e nela podemos ler (em coreano ou nas legendas adaptadas) "certo antes, errado agora".

FIGURA 50 – *Certo agora, errado antes*

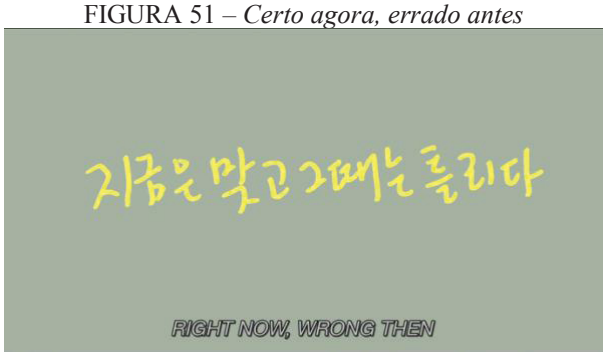


Nos minutos seguintes, conhecemos Cheon-soo, um diretor de cinema que está visitando a cidade de Suwon para apresentar um filme. Ele confundiu a data do evento, chegou um dia antes, e resolve visitar um ponto turístico. Enquanto está em um templo budista, conhece Hee-jeong, uma jovem pintora que tem dúvidas sobre seguir essa profissão. Eles conversam no templo, conversam em um café, conversam no estúdio dela, conversam em um bar, bebem um monte de soju e acabam em um restaurante com amigos dela, onde a conversa entre eles definha, porque o diretor se torna o centro de atenção das outras pessoas, curiosas. Eles se separam e ela vai para casa sozinha, sendo recebida pela mãe. Na manhã seguinte, o mal-humorado Cheon-

[536] SZONDI, 2011, p. 90.
[537] GARDNIER, Ruy. O presente e os mundos possíveis de Hong Sang-soo. In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Mostra Hong Sang-soo: A repetição da vida**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019, p. 12.

soo apresenta seu filme para uma plateia de poucas pessoas e logo vai embora. Aos 55 minutos, uma nova cartela surge, escrita “certo agora, errado antes”.

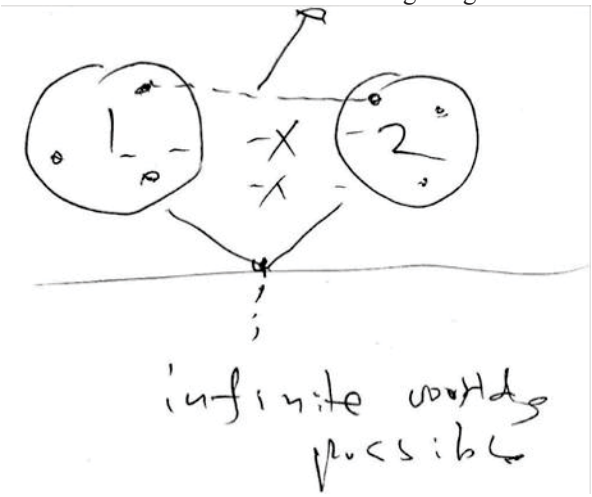
FIGURA 51 – *Certo agora, errado antes*



Parte da graça dos filmes de Hong Sang-soo é a sua literalidade. Se assumimos o título como algo concreto e como um enunciado sobre si mesmo, entendemos: o que vimos antes foi errado e agora veremos o que é certo. Só que Hong não tem a intenção de discursar sobre o que é certo e o que é errado, pois sua proposta é oferecer duas visões distintas de uma mesma premissa. Mas, diferentemente do artifício pós-moderno de mostrar vários pontos de vista das mesmas situações e criar assim um mosaico de interpretações (a ubiquidade como tendência), Hong propõe uma encenação que é tão parecida com a primeira que a dúvida se instaura: tem algo de diferente mesmo? Se retomarmos a literalidade do título, logo respondemos: sim, é diferente, mesmo que só perceptível em pequenos detalhes. A duração é um dado inquestionável: a primeira parte tem 55 minutos, enquanto a segunda 65. Há coisas diversas, mesmo que sutis. Ao assistirmos o filme tal qual ele foi planejado, estamos sujeitos à duração e à organização original: devemos ver uma parte em sequência da outra, porque uma comparação lado a lado fugiria da proposta. Se atentarmos às provocações do cineasta ao longo da sua carreira, podemos dizer: importa menos constatar o que mudou do que sentir a materialidade da experiência de acompanhar por 65 minutos algo muito parecido com o que acabamos de assistir por 55 minutos; é observar algo agora com outros olhos, com outra percepção. Lembrando da carta de intenção do cineasta, ele tem interesse que o filme modifique nossa maneira de pensar e experimentar as coisas. Tentando ser mais didático, Hong fez um desenho[538] e depois comentou:

[538] HONG, 2018a, p. 25.

FIGURA 52 – desenho de Hong Sang-soo



Apenas veja estes dois círculos no desenho como dois mundos independentes. Se você acredita que existe uma razão clara para esses dois mundos existirem, quando você encontrar um significado entre eles, então esses mundos desaparecerão. Uma vez que entendemos claramente esses dois mundos, eles simplesmente se esgotam. Acontece que não é fácil dar-lhes um significado claro. Assim, todas as questões são mantidas vivas se houver uma possibilidade infinita de mundos. É como uma reverberação permanente.[539]

Assim como o filme, as palavras e o desenho são elusivos. O que eles comprovam essencialmente é que *Certo agora, errado antes* propõe a experiência de avaliarmos e reavaliarmos acontecimentos, ações, gestos, falas, enquadramentos e movimentos, de câmera e de personagens: independente da veracidade e da "correção" de alguma das partes, a soma da experiência se torna o objetivo. O filme é um prato-cheio para o exercício de interpretação, mesmo que o cineasta sugira uma recusa ao gesto. Como as manifestações de Hong Sang-soo são sinuosas, vamos investigar as pistas deixadas pelo caminho para vislumbrar esses infinitos mundos possíveis.

Logo no início do filme, vemos Cheon-soo em um quarto de hotel olhando para a janela. Em um *raccord* de olhar, enxergamos uma mulher lá fora, simulando um plano ponto de vista do personagem. Há um corte e vemos novamente Cheon-soo no quarto.

FIGURA 53 – *Certo agora, errado antes*



[539] HONG, 2018a, p. 25.

O *raccord*, e mais ainda o *raccord* de olhar, é extraordinário no cinema de Hong. Se ele é operado, é por alguma razão muito específica, que até aquele momento não poderíamos saber. Em *Certo agora, errado antes* só há mais um *raccord* de olhar, que abordaremos logo mais.

Na segunda parte do filme, quando "a história reinicia", vemos novamente Cheon-soo na janela do quarto de hotel, mas agora em um ângulo diferente: de fora para dentro. Há um corte, que parece um *raccord*, e o que aparenta ser um contraplano motivado pela observação do personagem se mostra na verdade um plano do próprio Cheon-soo caminhando: a câmera acompanha sua movimentação e vemos ele de corpo inteiro se aproximando de uma bilheteria.

FIGURA 54 – *Certo agora, errado antes*



Ou seja, não era um *raccord* de olhar, mas simplesmente um corte que promoveu uma elipse e nos enganou em nosso instinto de significação baseado na práxis do cinema clássico. Era um falso *raccord*. Hong nos dá aí uma pista para entendermos que estamos vendo algo muito parecido, mas diferente: é como se a história fosse vista de uma outra perspectiva. "Dois planos diferentes com diferentes pontos de vista",[540] como dito por ele, sobre outra cena, que é bastante emblemática: após se conhecerem e conversarem por alguns minutos, Cheon-soo e Hee-jeong vão até o estúdio dela, onde a pintora mostra uma alguns de seus trabalhos em andamento. Na primeira parte do filme, vemos ela usando uma tinta laranja sob um ângulo determinado:

[540] HONG, 2018a, p. 28.

FIGURA 55 – *Certo agora, errado antes*



Na segunda parte, ela usa uma tinta verde sob outro ângulo, que mostra também Cheon-soo ao fundo.

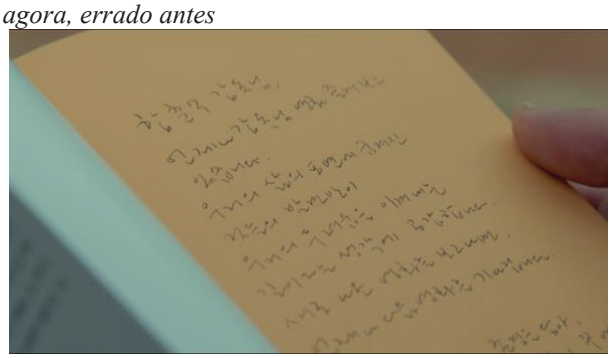
FIGURA 56 – *Certo agora, errado antes*



Não são só os objetos e o ângulos que mudam sutilmente, mas o comportamento das personagens se transforma: Hee-jeong é mais confiante na segunda parte, Cheon-soo é mais cretino na primeira, ela não participa da conversa no restaurante na primeira, ele a acompanha até sua casa na segunda, eles não se reencontram na manhã seguinte da primeira, eles se beijam na segunda e ela assiste o filme dele na manhã seguinte. Por essas breves comparações, podemos dizemos que o "certo" do agora confirma que a segunda parte é a correta, porque ela é mais feliz, inclusive nos apresentando um beijo que atende a uma pulsão romântica nossa... Mas talvez seja só uma tática de Hong para não encerrar o filme de maneira tão amarga.

O outro *raccord* de olhar presente em *Certo agora, errado antes* acontece na última cena da primeira parte, quando Cheon-soo sai da apresentação do seu filme e encontra a amiga de Hee-jeong, que conheceu na noite anterior. Ela dá a ele de presente um livro de poesia, que ela escreveu. Cheon-soo abre uma página e lê o poema.

FIGURA 57 – *Certo agora, errado antes*

Este segundo *raccord* de olhar do filme, mais uma vez motivado pelo personagem de Cheon-soo, confirma o seu protagonismo na primeira parte. A segunda é dividida de maneira mais igualitária com Hee-jeong, que mostra mais confiança e assertividade. É ela, inclusive, quem captura o beijo desajeitado, após saírem do restaurante, no caminho para sua casa.

FIGURA 58 – *Certo agora, errado antes*




Hong Sang-soo contou que filmou a primeira parte, editou e exibiu ao elenco, antes de gravar a segunda.[541] Isso com certeza afetou as atuações, mesmo que a proposta do diretor fosse não tornar tão explícitas as diferenças dos dois segmentos: a brincadeira consiste em repetir ações que são basicamente as mesmas, mas com pequenas variações ao longo das duas horas de filme. Assistir *Certo agora, errado antes* é um jogo de atenção, rememoração e comparação. – nada mais compreensível que aplicarmos o impulso comparativo aqui.

As duas partes se encerram em frente ao cinema onde foi exibido o filme de Cheon-soo. A primeira, com o confuso diretor indo embora para a esquerda do local, num dia limpo, logo depois de ter recebido o livro da poeta, sob o olhar da assistente de direção que demonstrou certo interesse romântico nele. Na segunda, vemos Hee-jeong ir embora à direita (*right*!) do cinema, sozinha, aparentemente feliz, sob uma intensa neve, depois de ter assistido ao filme.

[541] HONG, 2018a, p. 25.

FIGURA 59 – *Certo agora, errado antes*



Esse impulso comparativo é um tanto saciado com a análise plano a plano, mas não dá conta da experiência do que é assistir ao longa-metragem na sua duração e organização específicas. Ao ser questionado se o filme não "funcionaria" sendo exibido com as duas histórias transcorrendo simultaneamente em duas telas (ou em uma tela dividida), o diretor comentou: "Mesmo que coloque junto assim, você precisa ver algo primeiro e algo depois. Você não pode evitar a janela temporal. O que importa é o que você pensa no decorrer da experiência de atravessar essa janela temporal."[542] A fala reforça a ideia do cinema de Hong ser um cinema da duração, do tempo e da sua modulação, mais do que da comparação objetiva em busca de diferenças: importa menos a constatação ao final ("isso é certo!") do que a impressão no decorrer ("isso está errado?"). Ademais, os fatos confirmam que ele ainda é um cineasta da ficção e da tradição romanesca, da sala de cinema, mais do que do cinema dito não-narrativo, dos museus e das galerias de arte.

Como em toda filmografia de Hong, *Certo agora, errado antes* também apresenta cenas de "personagens conversando em volta de uma mesa de jantar". No caso são três situações narrativas (no café, no bar, no restaurante), mas que pelo filme ser duplicado, se tornam seis cenas distintas. Como podemos ver nas imagens abaixo, as cenas em cada uma das partes apresentam pequenas variações imediatamente visíveis em suas composições, na disposição de objetos e nos enquadramentos.

[542] HONG, 2018a, p. 25.

FIGURA 60 – *Certo agora, errado antes*



Nesta análise comparativa, é de se questionar, inclusive, se as duas partes foram realmente gravadas em momentos distintos, como dito pelo diretor, já que a cena transcorrida no café mostra ao fundo o mesmo carro estacionado na mesmíssima posição... Mas, vamos deixar de lado a comparação lado a lado neste momento e nos focar isoladamente na sequência do restaurante da primeira parte, como exemplo da lógica dramatúrgica e de encenação dos filmes de Hong Sang-soo.

A cena mostra Cheon-soo e Hee-jeong conversando e comendo juntos com três amigos dela: duas mulheres e um homem. Todos estão embriagados. Cheon-soo, principalmente, bebeu demais e é o centro das atenções – porque é um cineasta razoavelmente conhecido e admirado pelas outras personagens. Hee-jeong aparenta estar deslocada e desconfortável com a situação. Com duração de 6 minutos e 15 segundos, a sequência acontece em apenas um plano – portanto, a duração média do plano é justamente a duração total da cena. Hong escolhe encenar sem cortes, evitando a decupagem analítica e construtiva e criando uma espécie de palco italiano, com uma lente grande angular que mantém praticamente tudo em foco. As personagens estão dispostas em um triângulo em frente à câmera, com a base sendo nossos olhares: Hee-jeong é o vértice que se torna o centro visual; ela está no meio do quadro (Enquadramento 1). Temos as personagens dispostas em três planos de profundidade: duas personagens no primeiro, duas no segundo (incluindo Cheon-soo) e Hee-jeong no terceiro, diminuída e sozinha ao fundo. Vemos o grupo todo e um pouco do cenário nas bordas laterais. Apenas o rosto de Hee-jeong aparece frontalmente e as demais estão de perfil.

FIGURA 61 – *Certo agora, errado antes*



Enquadramento 1.
00:36:42. Começa a cena. 30 segundos de duração.

Trinta segundos transcorrem e a câmera opera um *zoom in*, aproximando o quadro um pouco mais das personagens (Enquadramento 2), mantendo a disposição do grupo em três planos, mas tirando o respiro lateral das personagens mais próximas da câmera. O mesmo enquadramento se mantém por 184 segundos. Como afirmado por Roger Koza, "Há trinta e dois *zooms* em *Certo agora, errado antes*, que quase sem exceção ocorrem quando há mudanças na natureza da lógica de uma conversação ou nas consequências emocionais provocadas pelo diálogo".[543] Nesta cena não é diferente: o *zoom* começou a ser operado para nos aproximarmos de Hee-jeong, que está no fundo. As reações emocionais da personagem pautam a dramaturgia, que consiste basicamente na conversa entre o grupo: ou seja, o que eles falam e como falam afeta Hee-jeong. Koza reitera com outras palavras: "os *zooms* para frente e para trás geralmente coincidem com alguma alteração na frequência emocional da interação verbal".[544]

FIGURA 62 – *Certo agora, errado antes*



Enquadramento 2.
00:37:12. *Zoom in*. 184 segundos de duração.



Enquadramento 3.
00:40:16. *Zoom in*. 63 segundos de duração.

[543] KOZA, Roger. Infinite Worlds Possible. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022, p. 24.
[544] *Ibidem*.

Novo *zoom in*, cortando do nosso ângulo de visão as duas personagens que antes estavam em primeiro plano (Enquadramento 3). Conforme a conversa se desenrola, com Cheon-soo sendo paparicado pelo grupo, Hee-jeong vai parecendo cada vez mais desconfortável e o seu sorriso vai desaparecendo gradualmente. 63 segundos se passam assim.

A câmera faz mais um *zoom in*, emoldurando de maneira mais próxima e destacando o rosto triste e alheio de Hee-jeong (Enquadramento 4), enquanto o grupo continua a conversar de maneira animada. A câmera a espremeu e alienou no fundo, sozinha no quadro, enquanto ouvimos as vozes e as mãos das demais personagens que conversam. Esse enquadramento permanece por 21 segundos, com a protagonista praticamente imóvel.

FIGURA 63 – *Certo agora, errado antes*



Enquadramento 4.
00:41:19. *Zoom in*. 21 segundos de duração.

Quando ela se mexe, balançando sua cabeça como quem parece ter se dado conta de algo, a câmera faz um rápido *zoom out*, reenquadrando de maneira a mostrar todo o grupo novamente e remontando a composição em três planos de profundidade (Enquadramento 5). Esse quadro também permanece por 21 segundos. Hee-jeong parece ter despertado e ela começa se levantar. A câmera corrige com um *tilt*, acompanhando a protagonista, que sai do quadro e da cena (Enquadramento 6).

FIGURA 64 – *Certo agora, errado antes*



Enquadramento 5.
00:41:40. *Zoom out*. Enquadramento permanece por 21 segundos.



Enquadramento 6.
00:42:00. Yoon Hee-jeong se levanta e a câmera corrige enquadramento com um *tilt*.

A câmera corrige novamente, abaixando seu ângulo para enquadrar melhor novamente o grupo. Agora são quatro pessoas, sendo dois homens e duas mulheres (dois casais?), que continuam conversando tranquilamente por mais 49 segundos (Enquadramento 7). O tempo é suficiente para sentirmos a absoluta ausência de Hee-jeong, que abandonou uma cadeira vazia e o seu casaco branco sobre ela – o índice concreto de sua ausência. Por fim, há um corte e a cena acaba.

FIGURA 65 – *Certo agora, errado antes*



Enquadramento 7. 00:42:07. Enquadramento volta do *tilt* e plano permanece até 00:42:56, quando a cena acaba.

Hong mostra uma aparente economia visual: apenas um plano. Mas isto evidencia a intensidade da sua proposta: este plano que dura mais de 6 minutos é um *tour de force* sobre o gradativo deslocamento da protagonista, que é exposta diretamente a nós por meio do posicionamento frontal e intrusivo da câmera. É um plano-sequência que se reconfigura oticamente a partir das variações dramáticas. Não há um virtuosismo asséptico de movimentação da câmera, que segue personagens e ações extraordinárias, como é comum em

casos de planos-sequências mais celebrados (*Festim diabólico*,[545] *A marca da maldade*,[546] *Os bons companheiros*,[547] *1917*[548] etc.). O que há é um intenso redesenho do quadro, que sublinha o caráter autônomo da câmera em relação às personagens da narrativa. Hong dispõe aquelas personagens naquele cenário desempenhando determinadas ações (a conversação) enquanto mira sua câmera cínica.

Este é um conceito de Rogério Sganzerla: "A câmera cínica é a câmera que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas. [...] Trata-se da evidência do "ser" em contraposição à relatividade do "saber" e do 'possuir'".[549] Não há *invisibilidade*, simulações de olhares ou tentativa de criar ritmo e fluidez por meio da montagem, nem decupagem analítica ou construtiva. Nesse sentido, é o oposto da decupagem de Richard Linklater em *Antes da meia-noite* e uma intensificação do gesto realizado por Rohmer em *O raio verde*. James Quandt também comparou o *zoom* rohmeriano com o *zoom* honguiano, apontando as diferenças:

> Os *zooms* lentos e discretos de Rohmer prendem delicadamente seus personagens dentro do quadro, incitando-os a revelar seu ser interior, o que eles fazem de maneira vacilante, às vezes tola. (Veja, em particular, *O raio verde*.) Hong transforma seus quadros em armadilhas, empregando seus planos estáticos, de longa duração e *zooms* para prender suas criaturas igualmente tagarelas e autoiludidas na imagem inescapável, intensificando o desconforto físico e constrangimento social em uma inspeção implacável.[550]

Agrupando novamente as imagens dos enquadramentos, podemos perceber e apreciar todo o percurso da câmera, que não se moveu do tripé, mas fez uma intensa jornada de observação.

---

[545] FESTIM DIABÓLICO (ROPE). Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Warner Bros., 1948.
[546] A MARCA DA MALDADE (TOUCH OF EVIL). Direção: Orson Welles. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1958.
[547] OS BONS COMPANHEIROS (GOODFELLAS). Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros., 1990.
[548] 1917. Direção: Sam Mendes. Reino Unido, Estados Unidos, Índia, Espanha: Dreamworks Pictures, 2019.
[549] SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001, p. 37-38.
[550] QUANDT, James. Twice-told tales. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, 2018, p. 21.

FIGURA 66 – *Certo agora, errado antes*



4.2.3.3 O joelho e a câmera de Claire, 2017

Vamos analisar outro gesto estilístico de Hong Sang-soo no seu 21º longa-metragem, *A câmera de Claire*, de 2017. O próprio título é um diálogo com o quarto longa-metragem de Éric Rohmer, *O joelho de Claire*, de 1970. Além das relações já apontadas entre os diretores e de algumas citações visuais, como planos semelhantes, os filmes compartilham outras questões fundamentais. Os dois são ambientados em uma paisagem costeira na França: *O joelho* se passa em Annecy, na França, às margens do lago de Annecy; *A câmera* é em Cannes, à beira do mar Mediterrâneo. Ambos também possuem uma personagem estrangeira (em relação aos demais personagens), que é quem irá chacoalhar a narrativa. No filme de Rohmer, é Aurora, romena, romancista que literalmente provoca o protagonista francês a tomar determinadas ações. No filme de Hong, é Claire, francesa, fotógrafa por *hobby*, quem vai interligar todos as personagens sul-coreanas e questionar suas ações. Ou seja, nos dois casos, a personagem estrangeira é o elemento catalizador da narrativa, a *agent provocateur* de toda intriga.

FIGURA 67 – *O joelho de Claire*: Aurora e Jérôme. *A câmera de Claire*: Man-hee e Claire





O trabalho anterior de Rohmer foi *Minha noite com ela*, de 1969, um filme austero, em preto e branco, que transcorria inteiro no inverno rigoroso e em ambientes fechados, ao passo que *O joelho de Claire* foi o oposto: colorido, no verão e em amplas paisagens. Repetições e variações também dão o tom na filmografia do cineasta francês. *A câmera de Claire* é uma ambientação extraordinária para Hong Sang-soo, pois geralmente seus filmes se passam na Coréia do Sul durante o outono ou o inverno e possuem cores frias, enquanto este se passa no verão, tem cores quentes e é ambientado na costa francesa.

Esses primeiros pontos de comparação são factuais – assim como os títulos, que compartilham uma relação inegável. O outro ponto é algo mais conceitual e, talvez por isso, ainda mais revelador: *O joelho de Claire* é o filme mais reflexivo de Rohmer em termos narrativos, pois a questão de narração é colocada literalmente pelas personagens. *A câmera de Claire* é uma volta do parafuso nos filmes de conversação, porque Hong parte desse modelo cinematográfico e abala suas características, promovendo um tipo de criação que ao mesmo tempo é simples em suas premissas (narrativas, estéticas e de produção), mas complexo em seus desdobramentos, em uma espécie de *mise en abyme.*

Jérôme é o protagonista de *O joelho de Claire*. Ele vai passar suas férias sozinho em Annecy, até que encontra Aurora, uma amiga que não via há alguns anos. Ela é romena de nascimento e escreve literatura ficcional. Provocado por Aurora, ele se envolve com outras duas mulheres, Laura e Claire, mas encerra o filme voltando para encontrar sua noiva. É importante ressaltar que este é o único dos seis Contos morais de Rohmer que não possui uma narração em *off*: é Aurora quem verbalmente problematiza a questão narrativa e dramática na trama, não o protagonista-narrador, como nos outros filmes. Em diversos momentos, ela reitera que Jérôme é o personagem principal de seu novo romance que está sendo escrito. Ao aceitar participar do jogo de Aurora, ele cumpre uma função dramática dupla – no filme e no romance. A última cena, após Jérôme ter ido embora, mostra Aurora presenciando uma situação que o protagonista

acreditava ter resolvido e confirma para nós espectadores que ele não tinha controle nem conhecimento sobre todos os fatos diegéticos, causando um embaralhamento nas noções de protagonismo: afinal, Aurora sabe mais do que Jérôme e conduz o último *raccord* de olhar no filme, como podemos ver nas imagens abaixo.

FIGURA 68 – *O joelho de Claire*



Em entrevista a respeito de seus filmes, Sang-soo afirmou que "a comicidade é causada por pessoas que se repetem sem perceber. Elas estão hipnotizadas por um modelo com o qual estão sempre tentando ser, mas não estão prestando atenção ao presente. [...] Você nunca pode ver as coisas como elas são".[551] A mesma afirmação vale para as personagens de Rohmer e a variação de ponto de vista no final de *O joelho de Claire* é o seu gesto mais representativo. É traço comum entre os filmes dos dois diretores as protagonistas que geralmente estão equivocados, mas não percebem – nós espectadores sabemos, mas elas não. James Quandt comenta:

> Hong faz um cinema de conexões perdidas [...], de intempéries [...], de conversas autoiludidas. Ele é frequentemente comparado a Éric Rohmer porque seus personagens pouco produtivos parecem falar mais do que agir, enganar a si mesmos e aos outros, interpretar mal motivos e eventos e a tomar vários desvios psicológicos para adiar seus futuros.[552]

Marco Grosoli expandia a aproximação entre os dois cineastas, analisando *Noite e dia*, de 2008, e defendendo a ideia de que o projeto de Hong poderia ser visto com uma continuação dos Contos morais de Rohmer, realizando entre 1963 e 1972:

---

[551] HONG, 2018b, p. 06.
[552] QUANDT, 2018, p. 13.

> Algumas décadas depois [dos Contos Morais de Rohmer], o cineasta coreano Hong Sang-soo realizou nove longas-metragens até hoje, todos eles como variações diferentes de um esquema sempre envolvendo um homem e duas mulheres, uma mulher e dois homens ou algo assim. [...] Todos os seus filmes são estudos sobre personagens que lidam com o inevitável impasse do desejo, causado pela duplicação que o desejo, por definição, sugere, filmado com um tipo peculiar de humor frio e abstrato, e com certo gosto por simetria e narrativas esquemáticas. Esse impasse encontra seu caminho através da repetição: embora não exista um projeto serial predeterminado como nos *Contos Morais* de Rohmer, temos, como no cinema de Rohmer, a constante variação e repetição de sempre o mesmo esquema.[553]

Apesar de *O joelho de Claire* apresentar uma pequena variação na filmografia de Rohmer, por conta de sua peculiaridade narrativa, os Contos morais foram a consolidação de um estilo que o diretor confirmou em seus filmes posteriores. Já *A câmera de Claire* e os outros filmes de Hong Sang-soo são torções dos filmes de conversação, do modelo cristalizado pelo cineasta francês. Nesta obra de 2017, a protagonista é interpretada por Kim Min-hee, que começou a atuar com Hong em *Certo agora, errado antes* e até 2022 participou de nove filmes dirigidos por ele – além disso, a dupla forma um casal fora dos *sets* de gravação. Em *A câmera de Claire*, ela é Jeon Man-hee, que trabalha como agente de vendas cinematográficas e está em Cannes a negócios, até ser demitida e conhecer Claire, uma professora francesa que está de férias e gosta de tirar fotos das pessoas que conhece pelo caminho. Pouco tempo antes, Man-hee conheceu o diretor de cinema So Wan-soo, também sul-coreano, que está participando do festival. Ela revela que teve um caso com o diretor e que provavelmente por isso foi demitida por sua chefe, produtora dos filmes dele.

A linearidade da história não é clara, porque as sequências parecem embaralhadas: a quarta cena do filme parece ter acontecido cronologicamente antes da segunda e da terceira.[*] Ao todo são 27 cenas. Na tentativa de organizar a ordem diegética dos acontecimentos, é possível supor que transcorreram assim: cenas 1 e 4 no primeiro dia, enquanto no segundo dia diegético aconteceram, na ordem, as cenas 7, 5, 18, 19, 20, 21, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 25, 26 e 27. É um embaralhamento, mas Hong não apresenta indícios de que estamos vendo tempos narrativos distintos, nos deixando a impressão de um enigmático presente.

Mas, se aprendemos algo com *Certo agora, errado antes*, é que o tempo diegético não é fundamental, porque nossa percepção enquanto espectadores tem valor justamente na confusão e na reavaliação permanente dos acontecimentos: um eterno presente, influenciado

---

[553] GROSOLI, 2010, p. 98-99.

[*] Ao fim deste sub-capítulo são apresentadas listas das cenas conforme são encadeadas na duração do filme e uma reorganização levando em conta uma possível ordem cronológica, como exercícios de análise.

pelo que assistimos e pelo que poderemos (ou não) assistir. James Quandt conta uma anedota, que podemos aplicar à nossa divagação: "um estudioso recentemente mapeou o 'design enganoso' de *Virgin*[554] em uma grade detalhada de três páginas para argumentar que o filme é realmente mais linear e síncrono do que se pensava anteriormente e isso apenas confirma como a fragmentação narrativa de Hong pode ser confusa."[555] O exemplo reitera que, se quisermos, é possível explicar a ordem narrativa do filme, mas isso não é o mais interessante na proposta de Hong Sang-soo.

Jacques Aumont usa a palavra "idiotice" para definir uma certa característica dos filmes do cineasta, mas o sentido não é pejorativo – pelo contrário! A ideia do autor é que esses filmes expõem uma certa arbitrariedade, uma ausência de lógica causal para determinados eventos, mas de maneira simples e singular, como a vida real pode se apresentar a nós. Poderíamos recorrer à máxima de Mark Twain, de que a ficção só é mais organizada e aceitável do que a realidade, mas, ao contrário, Aumont prefere frisar que os filmes de Hong expõem o lado idiota de alguns acontecimentos narrativos, que podem ser vistos como arbitrariamente poéticos. Hong se recusa a explicar e a organizar seus filmes da maneira como a maioria dos outros são organizados.

> Na obra de Hong Sang-soo há um traço constante, que não é nem propriamente estilístico (não é uma questão de forma) nem francamente temático (também não é uma questão de conteúdo), e que retorna como uma borboleta – e até, como seu curso é errático, como uma mariposa, o último inseto incapturável. Você vai me perdoar por chamar esse traço de idiotice, uma palavra marcante que de alguma forma toca a arte singular, tão difícil de descrever em frases, desse cineasta não exatamente falador. [556]

Um desses vários exemplos concretos de aleatoriedade pode ser visto em *A câmera de Claire*. O filme todo é encenado em planos-sequências, portanto não há contraplanos. O diretor reenquadra o cenário e as personagens movimentando a câmera, sempre no tripé, e fazendo aproximações e afastamentos com a lente em *zoom*. Mas existe uma exceção – há uma única cena de conversa que possui mais de um plano, ao longo dos 68 minutos de duração, e ela acontece aos 29 minutos: Claire está almoçando com Wan-soo e Yang-hye, a produtora que demitiu Man-hee. Claire mostra as suas fotos e Wan-soo se surpreende com uma imagem de Man-hee. Eles conversam a respeito:

---

[554] A VIRGEM DESNUDADA POR SEUS CELIBATÁRIOS (OH! SOO-JUNG). Direção: Sang-soo HONG. Coréia do Sul: Mirashin Korea, 2000.
[555] QUANDT, 2018, p. 11.
[556] AUMONT, 2018, p. 31.

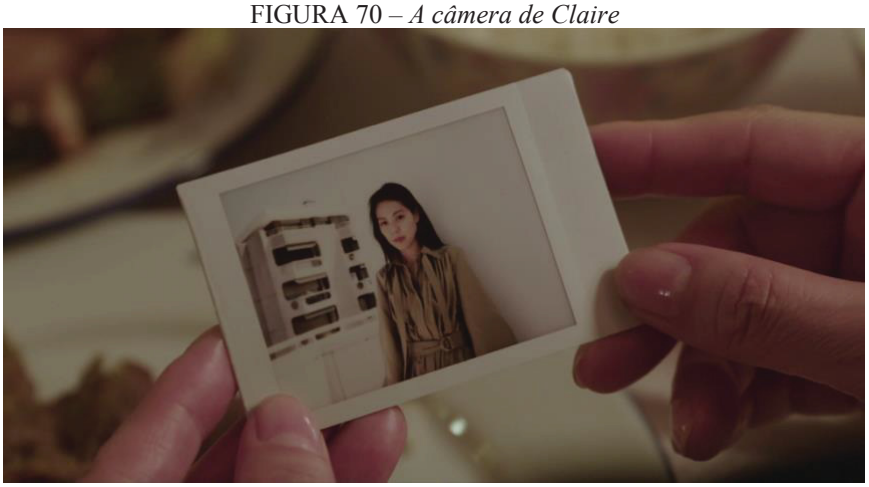
FIGURA 69 – *A câmera de Claire*



Wan-soo: Por que ela está aqui?
Claire: Você a conhece?
Wan-soo: Sim, a conheço. Ela é coreana. É a Man-hee.
Yang-hye: Quando tirou essa foto?
Claire: Hoje de manhã. Quando eu cheguei. Estava na varanda de um grande hotel. Ela estava tão linda. Perguntei se podia tirar a foto dela.
Yang-hye: Sério? Mas... O que ela está fazendo aqui? Ela não deveria estar aqui. E toda essa maquiagem...
Claire: Não sei exatamente. Ela estava muito ocupada falando com pessoas. Como posso dizer? Ela era uma garota bem popular lá.
Yang-hye: Olhe isso. Nunca a vi assim.

Claire explica que conheceu Man-hee durante a manhã, em uma varanda de hotel, ocupada falando com pessoas, e que ela parecia bem popular e estava "tão linda" (essas informações são importantes para guardarmos). A foto fica nas mãos de Yang-hye por um minuto, e só depois desse tempo, para acabar a sequência, vemos a imagem em um plano detalhe, como se fosse o contraplano de Yang-hye. Esse plano dura 7 segundos e é o mais curto do filme. Na foto vemos Man-hee posando com um sobretudo, parecendo tranquila.

FIGURA 70 – *A câmera de Claire*



A cena é extraordinária não só pelo procedimento de contraplano e por ser o único enquadramento motivado pelo olhar/ponto de vista de alguma personagem; mas também por outra questão, que é difícil de ser percebida em uma primeira visão: quando foi realmente tirada a foto?

É aos 56 minutos de filme que vemos uma cena que é diegeticamente coerente com o os fatos narrados por Claire durante o almoço, sobre quando fotografou a jovem: era manhã, Man-hee estava na varanda de um prédio e conversou com dois homens diferentes. Ou seja, a cena pode ser entendida como um *flashback*. Mas visualmente não há compatibilidade entre a foto vista por Wan-soo e Yang-hye: o figurino de Man-hee é totalmente diferente e ela está de costas. Vejamos a situação, no exato momento que Claire dispara seu *flash*, e comparemos com a foto que foi manejada por Wan-soo e Yang-hye:

FIGURA 71 – *A câmera de Claire*





Na cena da varanda, Man-hee estava chorando e parecia triste, depois de ser verbalmente agredida por Wan-soo. Ao se virar para Claire, depois do *flash*, ela expôs uma tristeza no olhar:

FIGURA 72 – *A câmera de Claire*



A incompatibilidade visual poderia ser fruto de um erro de continuidade da produção. Mas considerando o inusitado que é o plano detalhe (durante o almoço) da foto como um *raccord* de olhar, e a sua importância narrativa e estética, é muito improvável que Hong e equipe tenham cometido esse tipo de erro. O mais coerente é que seja uma das "idiotices" características dos filmes de Hong, como explicado por Aumont: uma ausência de lógica causal narrativa, como um gesto de provocação do cineasta às convenções narrativas. Se no início da segunda parte de *Certo agora, errado antes* tivemos um falso *raccord*, em *A câmera de Claire* temos um verdadeiro *raccord*, mas o contraplano mostra algo impossível de ter sido realizado, de acordo com os dados apresentados pelo filme. Como em toda provocação honguiana, ela é discreta e simultaneamente corrosiva: implode por dentro as convenções.

Vitor Medeiros cita um exemplo parecido de incoerência narrativa nos filmes de Hong a partir de um texto de Bradley Warren, no qual o autor aponta uma falha de continuidade, um "erro da produção", ao constatar a presença e a ausência de neve entre um plano e outro em *O dia em que ele chegar*[557] sem explicações causais:

> A análise estética do autor passa ao largo de um aspecto fundamental que estamos estudando aqui e que explicaria essa mudança por um viés não-narrativo, não-expressivo e que escapa de quaisquer convenções de verossimilhança diegética: o método de realização de Hong impondo-se na imagem. Como o filme é gravado na sequência em que é montado, é bem provável que as cenas tenham sido, de fato, gravadas com muitas horas (ou dias) de diferença, o que explicaria o derretimento da neve por um viés totalmente arbitrário – o que Warren chamaria de um "erro da produção", pois considera um "acerto" a manutenção dos códigos clássico-narrativos de continuidade. A inscrição do processo na imagem proposta por Hong abala essas convenções narrativas no cinema, convocando o espectador a formas diferenciadas de relação com o filme.[558]

Aumont reitera que "a lista desses detalhes [incoerentes] nos filmes de Hong não tem fim",[559] caracterizando uma característica consciente e proposital do cineasta: "Precisamos retornar às minhas descrições de eventos "idiotas" singulares, porque eles também são claramente planejados, aceitos ou autorizados, incluídos na história por seu autor".[560]

Poderíamos especular sobre as motivações narrativas da fotografia e do *raccord* de olhar em *A câmera de Claire* (Claire mente? Claire encenou a foto em outro momento? Claire tem poderes extraordinários?), considerando que ela demonstra desaprovação ao

---

[557] O DIA EM QUE ELE CHEGAR (BOOK CHON BANG HYANG). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2011.
[558] MEDEIROS, 2018, p. 33.
[559] AUMONT, 2018, p. 33.
[560] *Ibidem*, p. 34.

comportamento de Wan-soo, que prejudicou Man-hee, e simpatiza com a jovem. Uma espécie de provocação e talvez até vingança de Claire a Wan-soo seria logicamente compreensível. Mas, qualquer uma dessas hipóteses fica no campo da especulação, pois seria "semiotizar" a questão, como diz Aumont, na tentativa de encontrar pistas para um misterioso enigma na linha da ideia de "filme secreto" de Raoul Ruiz ou da abdução de Charles S. Peirce.[561]

É um fato que *A câmera de Claire*, assim como a maioria dos outros filmes de Hong Sang-soo, nos apresenta materialmente possibilidades de questionamentos narrativos, inseridas em uma abordagem que parece tão realista dos acontecimentos: tramas prosaicas, cenas pautadas na conversa cotidiana, enquadramentos que favorecem a interação humana e planos-sequências que se esquivam de criar relações dialéticas na montagem. Mas o jogo que Hong propõe é o de encarar frontalmente essas histórias, que parecem tão concretas, sob uma lente de excentricidade, confirmada nesses momentos extraordinários, mas insinuada a todo momento na estranheza que é a abordagem honguiana, se pensarmos comparativamente com o cinema dominante. Ou seja, o extraordinário se apresenta a nós desde os primeiros segundos de projeção, por isso não devemos analisar com a mesma métrica algo tão diferente: a disrupção não é só narrativa, mas ontológica. Novamente recorrendo a Aumont,

> eu busco no estilo de Hong (da história, da mise en scène), aquilo que faz um acontecimento, que está obviamente incluído na história, mas sem ter qualquer sentido ou funcionalidade, e que, portanto, cria uma ruptura, menos da história em si, do que em seu status ontológico. Todos esses acessórios (peixe dourado, pedras de lava, insetos, tomates e outros) estão incluídos na diegese que os sustentam, mas eles se destacam por sua inutilidade e sua estranheza fundamental.[562]

Entrando no jogo de comparações e analogias, já que lidamos com coisas tão estranhas, podemos perceber que enquanto Rohmer usava com parcimônia o artifício de campo/contracampo, Hong faz de tudo para filmar as cenas em planos únicos. Se em Rohmer a câmera quase nunca se move em iniciativa própria, sendo motivada pelas ações das personagens, a câmera de Hong atua tão explicitamente quanto os atores. Em *A câmera de Claire*, quando vemos um plano que parece ser um plano-ponto-de-vista de uma personagem, uma dúvida é colocada no ar: o que vimos é real dentro da diegese? Isso está acontecendo para as personagens ou só para nós, espectadores? Porque, como os filmes do cineasta insistem em nos mostrar, a realidade dos fatos narrativos não é absoluta. Ao mesmo tempo, essas confusões

---

[561] AUMONT, 2018, p. 31.
[562] *Ibidem*, p. 35.

não fazem parte da tradição de enigmas a serem resolvidos e revelados de maneira catártica; eles simplesmente existem. Seria, então, Hong surrealista, e não rohmeriano? Segundo Aumont,

> Não estou substituindo lentamente o Hong rohmeriano por um Hong buñueliano, e estou ainda menos sugerindo que o realismo de Hong deveria ser mitigado por uma dose de "surrealismo". Trata-se de identificar, do melhor jeito que posso, a impressão de uma estranheza muito específica em filmes que contêm detalhes documentais rigorosamente elaborados e ao mesmo tempo cultivam a arbitrariedade dos acontecimentos. Acima de tudo, trata-se de encontrar uma ancoragem formal para esse sentimento de estranheza e esse jogo de arbitrariedades. O detalhe, a passagem ao sonho, mas também o jogo sofisticado e vagamente perverso das histórias duplas, com suas contradições entre as versões e suas ironias [...], são todos modos de dizer várias vezes a mesma coisa: vivemos no imaginário, passando nosso tempo substituindo um real desconhecido por nossos próprios cenários e desejos. As histórias que os personagens de Hong contam uns aos outros, as histórias que contam a si mesmos, são formas de evitar a realidade.[563]

Joachim Lepastier também faz uma brincadeira de conceitos, ao questionar se Hong estaria mais perto de Rohmer (arauto do cinema da prosa) ou de Pasolini (mentor do cinema de poesia): "Ele continua sendo um cineasta de pura prosa visual, ao mesmo tempo em que constrói histórias cuja estrutura está relacionada à arbitrariedade pura e poética. Então Hong Sang-soo é um cineasta de prosa ou poesia? É uma pena que Pasolini não esteja mais por perto para nos dar a resposta."[564] Lamentamos que Pasolini e Rohmer, assim como Buñuel, não estejam mais entre nós, mas celebramos a intensa atividade de Hong Sang-soo. É justamente essa mistura, essa torção tão específica de conceitos, que faz dele um cineasta tão singular e interessante.

---

[563] AUMONT, 2018, p. 36.
[564] LEPASTIER, 2018, p. 17.

DESCRIÇÃO DAS CENAS *A CÂMERA DE CLAIRE*

1. Man-hee está trabalhando. Créditos iniciais. Sua chefe, Nam Yang-hye, diz que quer falar com ela depois.
2. Cena de transição. Man-hee sai por uma porta e caminha. (Mesmo figurino que na seq. seguinte).
3. Man-hee conversa com uma amiga no café e fala sobre sua demissão. (Mesmo figurino que seq. 2).
4. Man-hee e Yang-hye conversam. Yang-hye demite. Man-hee vê o cachorro. Man-hee tira uma foto das duas juntas. (Mesmo figurino que seq. 1).
5. Diretor So e Yang-hye conversam à beira-mar sobre a demissão de Man-hee.
6. Man-hee está à beira-mar olhando o oceano. Caminha em direção à cidade e encontra uma mulher. Elas conversam sobre o Diretor So. "Maturidade não tem nada a ver com fazer filmes".
7. Claire caminha com uma amiga e diz que é sua primeira vez em Cannes.
8. Diretor So está tomando café e conhece Claire. Eles se tornam amigos.
9. Diretor So e Claire visitam uma biblioteca.
10. Fora da biblioteca, Claire tenta ensinar francês para o Diretor So.
11. Claire e Diretor So estão caminhando, quando encontram um cachorro (o mesmo que Man-hee conheceu antes).
12. Claire almoça com Diretor So e Yang-hye. Eles vêm as fotos de Claire e ela diz que tirou a foto de Man-hee "nesta manhã". Só vemos a foto em detalhe no fim da cena (é a transição).
13. Man-hee caminha pela praia. Claire conhece ela. Elas ficam amigas e saem para comer.
14. Diretor So e Yang-hye estão no mesmo lugar da seq. 11. Claire aparece para pegar o seu casaco.
15. Claire e Man-hee se encontram fora do restaurante e saem caminhando.
16. Claire e Man-hee sobem as escadas do prédio e falar sobre a grande pintura nas escadas.
17. Claire e Man-hee comem com o amigo sul-coreano. Man-hee vê as fotos de Claire e encontra uma do Diretor So. Claire conta que tinha uma mulher com ele (Yang-hye). Man-hee conta que foi demitida por ela.
18. Claire caminha à beira-mar.
19. Man-hee e Diretor So conversam na sacada do prédio. (A cena deve ser imediatamente depois da 5, porque o diretor disse que soube da demissão e está indo/ou foi para entrevistas).
20. Diretor So caminha no sentido oposto da sacada e encontra com Yang-hye. Ela disse "é preciso ir".
21. Man-hee está sozinha. Claire fotografa ela e pede desculpas. Man-hee estava chorando.
22. Noite. Man-hee e Claire caminham. Param em frente ao café que Man-hee foi demitida. Perguntam sobre o cachorro. O dono traz o cachorro e Claire fotografa ele. Claire fotografa Man-hee. Elas conversam.
23. Noite. Um apartamento. Um homem de costas, provavelmente Diretor So, sozinho, coloca a mãe na janela. *Zoom*.
24. Noite. Man-hee e Claire caminham. Man-hee abre uma porta com sua. (A mesma porta da seq. 2).
25. Man-hee e Claire conversam. Man-hee corta tecidos. Man-hee recebe uma mensagem de Yang-hye, pedindo para conversarem. Man-hee sai, Claire fica sozinha.
26. Yang-hye e Man-hee caminham à noite.
27. Man-hee está na sede da produtora (mesmo cenário da cena 1), embalando materiais. Filme acaba.

POSSÍVEL ORDEM CRONOOLÓGICA DOS ACONTECIMENTOS

DIA 1:

1. Man-hee está trabalhando. Sua chefe, Nam Yang-hye, diz que quer falar com ela depois.

4. Man-hee e Yang-hye conversam. Yang-hye demite. Man-hee vê o cachorro. Man-hee tira uma foto das duas juntas. (Mesmo figurino que seq. 1).

DIA 2:

7. Claire caminha com uma amiga e diz que é sua primeira vez em Cannes.

5. Diretor So e Yang-hye conversam à beira-mar sobre a demissão de Man-hee.

18. Claire caminha à beira-mar.

19. Man-hee e Diretor So conversam na sacada do prédio. (A cena deve ser imediatamente depois da 5, porque o diretor disse que soube da demissão e está indo/ou foi para entrevistas).

20. Diretor So caminha no sentido oposto da sacada e encontra com Yang-hye. Ela disse "é preciso ir".

21. Man-hee está sozinha. Claire fotografa ela e pede desculpas. Man-hee estava chorando.

2. Cena de transição. Man-hee sai por uma porta e caminha. (Mesmo figurino que na seq. seguinte).

3. Man-hee conversa com uma amiga no café e fala sobre sua demissão. (Mesmo figurino que seq. 2).

6. Man-hee está à beira-mar olhando o oceano. Caminha em direção à cidade e encontra uma mulher. Elas conversam sobre o Diretor So. "Maturidade não tem nada a ver com fazer filmes".

8. Diretor So está tomando café e conhece Claire. Eles se tornam amigos.

9. Diretor So e Claire visitam uma biblioteca.

10. Fora da biblioteca, Claire tenta ensinar francês para o Diretor So.

11. Claire e Diretor So estão caminhando, quando encontram um cachorro (o mesmo que Man-hee conheceu antes).

12. Claire almoça com Diretor So e Yang-hye. Eles vêm as fotos de Claire e ela diz que tirou a foto de Man-hee "nesta manhã". Só vemos a foto em detalhe no fim da cena (é a transição).

13. Man-hee caminha pela praia. Claire conhece ela. Elas ficam amigas e saem para comer.

14. Diretor So e Yang-hye estão no mesmo lugar da seq. 11. Claire aparece para pegar o seu casaco.

15. Claire e Man-hee se encontram fora do restaurante e saem caminhando.

16. Claire e Man-hee sobem as escadas do prédio e falar sobre a grande pintura nas escadas.

17. Claire e Man-hee comem com o amigo sul-coreano. Man-hee vê as fotos de Claire e encontra uma do Diretor So. Claire conta que tinha uma mulher com ele (Yang-hye). Man-hee conta que foi demitida por ela.

22. Noite. Man-hee e Claire caminham. Param em frente ao café que Man-hee foi demitida. Perguntam sobre o cachorro. O dono traz o cachorro e Claire fotografa ele. Claire fotografa Man-hee. Elas conversam.

23. Noite. Um apartamento. Um homem de costas, provavelmente Diretor So, sozinho, coloca a mãe na janela. *Zoom*.

24. Noite. Man-hee e Claire caminham. Man-hee abre uma porta. (A mesma porta da seq. 2).

25. Man-hee e Claire conversam. Man-hee corta tecidos. Man-hee recebe uma mensagem de Yang-hye, pedindo para conversarem. Man-hee sai, Claire fica sozinha.

26. Yang-hye e Man-hee caminham à noite.

27. Man-hee está na sede da produtora (mesmo cenário da cena 1), embalando materiais. Filme acaba.


01-A


01-B


02


03


04-A


04-B


05-A


05-B


06


07


08-A


08-B


09


10


11


12-1


12-2


13-A


13-B


13-C


14


14


15


15


16


17


17


17


18


19


20


21-A


21-B


22-A


22-B


23


24


25


26


27

4.2.3.4 Silvestre, 2018

Para uma última pincelada sobre traços estilísticos de Hong Sang-soo e o diálogo com o conceito de filmes de conversação, recorreremos a Heinrich Wölfflin e seu estudo da história da arte, para objetivamente irmos às imagens. O escritor germânico defendeu a ideia de haver dois estilos fundamentais na pintura: o linear e o pictórico. Segundo ele, a pintura ocidental se desenvolveu no século XII particularmente no sentido de uma arte pictórica mas se tornou linear no século XVI.[565]

A aproximação conceitual-especulativa que fazemos aqui é que o cineasta sul-coreano tem realizado um trabalho que pode ser visto sutilmente como uma "pictorização" dos filmes de conversação, enquanto outros trabalham numa chave mais "linear" do modo de representar. Mas, de novo, fazemos uma acrobacia teórica ao afirmar isso, porque indubitavelmente Hong faz filmes representativos e figurativos. O objetivo com o gesto retórico (mais conceitual do que literal) é destacar breves lampejos que o cineasta sul-coreano tem evidenciado ao se desviar da figuração direta para especular novas maneiras de encenar conversas dentro da arte audiovisual.

Falando sobre Dürer (linear) e Rembrandt (pictórico), Wölfflin escreveu:

> O que se verificou em toda parte foi a ocorrência de uma modificação radical no modo de se verem as coisas, e quem tiver interesse em esclarecer sua relação para com o mundo visível deverá compreender primeiramente esses dois tipos de visão, fundamentalmente diferentes. A arte pictórica é posterior, e sem a primeira não seria nem mesmo concebível; isto não significa, porém, que ela seja superior. O estilo linear desenvolveu valores que o estilo pictórico não mais possui e não mais quer possuir. São duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo; não obstante, cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível.[566]

O ponto essencial da teoria de Wölfflin é sobre diferentes formas de representação, das maneiras diversas de enxergar e de pintar, atentando a um percurso histórico, mas reiterando que a progressão temporal não implica em uma "superioridade" artística: são diferenças de ordem estética. Podemos visualizar essas variações objetivamente nas obras dos pintores, a partir de um mesmo motivo iconográfico: o corpo de Cristo, atentando à ideia do estilo linear de Dürer e do pictórico de Rembrandt.

---

[565] WÖLFFLIN, 2015, p. 25.
[566] WÖLFFLIN, 2015, p. 25.

FIGURA 73 – Albrecht Dürer, *Cristo como o Homem das Dores*, 1492-93



FIGURA 74 – Rembrandt, *Cristo com braços cruzados*, 1657-61



Usando de novo as palavras do historiador, para facilitar nossa explicação:

> O estilo linear vê em linhas, o pictórico, em massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeira no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens. A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento de impressão. Nesse caso, é irrelevante o fato de tais manchas significarem cores, ou apenas claridades e obscuridades.

Wölfflin cita Dürer e Rembrandt como paradigmas, mas os conceitos podem ser aplicados a outros nomes, promovendo outras dicotomias, como, por exemplo, Botticelli e Cézanne. Para destacarmos o contraste, vejamos dois quadros a partir do mesmo motivo de retratos femininos.

FIGURA 75 – Botticelli, *Retrato de Simonetta Vespucci como Ninfa*, 1480



FIGURA 76 – Cézanne, *Madame Cézanne em vermelho*, 1888



Trazemos Cézanne porque Hong Sang-soo diversas vezes o citou como sua grande referência artística: "o artista que mais admiro é Cézanne. Quando descobri suas pinturas na universidade, achei que eram perfeitas – não preciso de mais nada. Senti uma intimidade que realmente me tocou. Tive a sensação de estar diante da perfeição."[567] A cineasta Claire Denis também fez um paralelo do trabalho do sul-coreano com o pintor pós-impressionista/proto-cubista, que vem bem a calhar à nossa reflexão:

> Como em uma pintura de Cézanne, o assunto se destaca e aparece com força total, sem nenhum artifício para mascarar a percepção honesta, a nudez, a união. Nos filmes de Hong Sang-soo, tudo é pensado, desejado, até. As paredes são herméticas, mas a justaposição dos segmentos libera uma espécie de gás hilário e cruel.[568]

É importante também recuperarmos a afirmação do Éric Rohmer cineasta: "O que é essencial, o que eu estou tentando fazer, é fazer o espectador esquecer a câmera."[569] Ele se referia à sua tentativa de produzir um cinema moderno utilizando alguns traços do cinema clássico (se opondo à abstração dita poética) – e ao longo da carreira se mostrou muito bem-sucedido na empreitada, consolidando uma estética modernista com alicerces na tradição da narrativa clara e objetiva. Enquanto crítico, Rohmer apontou que Howard Hawks "não é o cineasta das aparências, mas o cineasta do ser"[570] e o mesmo pode ser aplicado aos filmes que

---

[567] HONG, 2018a, p. 28.
[568] DENIS, Claire. Hong Sang-soo's Holy Victory. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**. Tradução: Sis Matthé. Bruxelas, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022, p. 9.
[569] GARCIA, 2021, p. 179.
[570] *Ibidem*, p. 44.

ele realizou nas décadas seguintes. Já Wölfflin escreveu que entre os estilos linear e pictórico, "o primeiro é uma arte do ser; o outro, uma arte do parecer".[571] Assim, resumindo para fins retóricos e analíticos, com o intuito de criar uma dicotomia que seja didática, vamos associar o estilo rohmeriano ao conceito de estilo linear (apesar de Hong ter aproximado o diretor e Cézanne em outra ocasião) para que possamos identificar o estilo pictórico no cinema do sul-coreano, evidenciado na atuação da câmera: nos filmes de Hong o espectador nunca esquece que câmera faz o filme.

Se pudermos ousar na analogia de que o cinema clássico é mais próximo à maneira de enxergar e de representar do estilo linear (focado na clareza, nos contornos, na materialidade dos acontecimentos e na ininteligibilidade), podemos dizer a partir de algumas evidências que Hong tem esboçado gestos de um estilo pictórico em seus filmes, demonstrando um esforço de ressaltar as sombras, as indefinições, o movimento do filme em si e não só dos acontecimentos diegéticos. Enquanto o cinema narrativo-representativo é caracterizado pela premissa do espectador sentir-se "dentro da cena", ao lado das personagens, em uma perfeita sintonia de identificação narrativa, o gesto pictórico de Hong nos coloca em uma posição de pura observação (visual, sonora, intelectual e moral) dos acontecimentos, que são expressões materiais concretas: formas que se mexem, sons que são emitidos e câmera que percorre o espaço. A atenção não é focada essencialmente nos aspectos semânticos e significativos, mas também nos aspectos sensoriais do todo, implicando em uma "visão [e audição] condicionada plasticamente",[572] usando (e ampliando) as palavras de Wölfflin. Desse modo não importa só o objeto (os fatos diegéticos), mas sim a maneira como nossos olhos e ouvidos sentem a experiência que é a obra fílmica: "o todo apenas existe enquanto um *quadro* para os olhos, não podendo ser tocado pelas mãos, nem mesmo em sentido imaginário."[573]

Em *Silvestre*,[574] de 2018, podemos perceber um desses gestos estilísticos bastante expressivos. O filme em seus quase 65 minutos é encenado ao redor de mesas, com diferentes casais conversando sobre relacionamentos; é quase um mosaico desse tipo de situação. Em uma cena específica, um homem e uma mulher não identificados conversam perceptivelmente alcoolizados e abalados: a mulher se mostra emocionalmente fragilizada, enquanto o homem é agressivo em suas palavras. No decorrer das falas vamos retendo as informações e entendemos que um conhecido em comum, chamado de Professor Choi, se suicidou.

---

[571] WÖLFFLIN, 2015, p. 29.
[572] WÖLFFLIN, 2015, p. 27.
[573] WÖLFFLIN, 2015, p. 32.
[574] SILVESTRE (GRASS). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2018.

FIGURA 77 – *Silvestre*





00:30:47. A cozinha; câmera corrige para direita e depois para a esquerda, acompanhando a cozinheira.



00:31:00. Plano conjunto, com foco nela.



00:32:00. *Zoom in* nela.



00:32:30. Foco nele.



00:33:10. Foco nela.



00:33:24. Foco nele.



00:33:52. Foco nela.



00:34:10. *Zoom in* nela.




00:35:06. Panorâmica para a esquerda



00:35:06. Panorâmica continua.



00:35:17. Sombra dele.



00:35:44. Panorâmica para direita.



00:35:44. Panorâmica continua.



00:35:44. Panorâmica para direita, focando ela.



00:33:55. Foco nela.



00:36:04. Foco nele.



00:37:45. Vemos ele meio de perfil.



00:38:03. Ele pisca. Corte.

A cena de sete minutos é composta por um só plano sequência, que começa mostrando a cozinha, em um enquadramento estranho, mas logo a cozinheira vem em direção à câmera, que faz uma correção e estabelece o quadro emoldurando o casal que conversa: ele de costas para a câmera, ela de frente. Depois de um minuto de estabelecimento da dinâmica, há um *zoom in* que nos aproxima dos olhos dela e das costas dele. Toda a encenação é realizada por meio de passagens de foco da lente, que ora destaca a mulher, ora destaca o homem, sem nunca vermos ele de frente.

As variações focais não seguem a alternância de falas, por exemplo focando a mulher enquanto ela fala e o homem enquanto ele fala, porque isso implicaria uma variação focal muito acelerada e fugiria ao estilo honguiano (que também é pautado fortemente no aspecto da escuta, de enquadrar a personagem que está ouvindo, não só a que está falando); o recurso ótico representa mais uma personagem em cena, direcionando nossa atenção a detalhes específicos, com tempo suficiente para analisar detidamente aspectos visuais sem o condicionamento do corte da edição. É muito mais um jogo dramático operado pelo foco, do que um jogo de explicitação e reiteração dos aspectos significativos das falas: o que é falado é importante, é fundamental, mas não há um condicionamento da *mise en scène* ao diálogo no sentido de favorecer a inteligibilidade das palavras e determinar ênfases. Pelo contrário: as falas são apenas um elemento na orquestração meticulosa de Hong.

O gesto mais expressivo dessa primazia da *mise en scène* é quando a câmera, depois de quatro minutos, faz uma panorâmica para a esquerda, fugindo das personagens, e enquadra a sombra do homem projetada na parede oposta. Esse quadro se mantém por 40 segundos.

FIGURA 78 – *Silvestre*



Não é um gesto aleatório, pois há uma clara coerência dramática: o homem acusa a mulher dizendo que o amigo morreu por causa dela, sabendo que isso a machuca ainda mais. Neste momento a câmera, que enquadrava diretamente o olhar dela, se move para mostrar as sombras do homem, que grita acusações. Ela se defende, dizendo que o Professor Choi e ela se amavam, e o homem ridiculariza as suas palavras.

Se assumimos a máxima de Luc Moullet de que a "moral é uma questão de travellings",[575] podemos justificar rapidamente a escolha de Hong em não filmar o rosto do homem que agride verbal e moralmente uma pessoa fragilizada. Mas não é somente sobre ética que Hong discursa na sequência – é também sobre composição visual. Podemos entender o destaque e a vida dados às sombras que conversam, aos aspectos formais expressivos da situação, como um flerte ao estilo pictórico de Wölfflin:

> está na essência da representação pictórica conferir a ela um caráter indeterminado; a forma começa a brincar: luzes e sombras transformam-se em elementos independentes que se buscam e se unem de altura a altura, de profundidade a profundidade; o todo ganha a aparência de um movimento que emana incansável e infinitamente.[576]

Hong radicaliza seu modo de representação ao criar mais um efeito estético, em vez facilitar a visão e o acesso do espectador aos acontecimentos na diegese. Mesmo sem vermos os olhos do homem, a sua expressividade é sentida pela postura, pelo arqueamento das costas, pelo tom da voz, pela velocidade e assertividade das palavras... e pela fantasmagoria que é a sombra projetada na parede. Mais do que entendermos o que se passou entre aquelas personagens no passado, entendemos o drama e os sentimentos no presente: a tensão, a agressividade, o luto, a dor: é uma manifestação plástica (pictórica) mais do que literal (linear). A câmera deixou de ser um aparato de registro mecânico, que faz um relato aparentemente direto e objetivo, para se tornar um pincel que revela luzes e sombras, criando representações pictóricas de conversas. Como dito por Wölfflin, "a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos."[577] É neste conjunto expressivo, mais interessado na aparência formal do que na representação fiel dos conteúdos narrativos, que opera a dinâmica de *Silvestre* evidenciada aqui.

---

[575] GARCIA, 2021, p. 37.
[576] WÖLFFLIN, 2015, p. 27.
[577] WÖLFFLIN, 2015, p. 27.

No último minuto da cena, começa a tocar uma música diegética, perceptível pela sonoridade integrada ao ambiente, mas sem que seja possível visualizarmos sua fonte emissora, que está totalmente fora de sintonia com os sentimentos das personagens vistas: ela é animada e aparentemente feliz. A composição sonora parece reforçar o caráter absurdo (fantasioso, pictórico) da situação, quando o homem acusa agressivamente a mulher de ter matado o amigo e ela chora, implorando para ele se controlar e parar. Ao fim da sequência, ele gira o rosto e nós finalmente conseguimos ver seus olhos. Ele diz que a mulher "nunca entenderá", fica em silêncio por quinze segundos, fecha os olhos e o plano é cortado, enquanto a música continua. Não nos interessa quem é aquele homem de fato, mas sim a expressividade de suas ações: o aspecto pictórico da sua imagem.

Nestas últimas palavras sobre Hong Sang-soo, temos segurança para afirmar que o seu trabalho consiste na exploração formal de como filmar pessoas conversando. Se Rohmer empreendeu uma filmografia inteira dedicada ao assunto, entre as décadas de 1960 e 2000, Hong continua nas décadas 2010 e 2020 buscando novas maneiras criativas de empreender uma *mise en scène* da conversação, cada vez de maneira mais radical e estilizada. O gesto pictórico é uma das evidências dessa empreitada.

4.3 UMA BREVE JORNADA PELO CINEMA ESTADUNIDENSE

Quando falamos sobre cinema, Hollywood logo vêm ao nosso debate, pois como boa nação imperialista, os Estados Unidos souberam impor uma tradição de abordar e discutir sobre sua própria cultura onde quer que estejamos. Ao longo do texto, tentamos fugir do foco excessivo nos EUA, mas faremos alguns breves apontamentos. A pesquisadora norte-americana Sarah Kozloff, ao escrever sobre o diálogo cinematográfico, abordou essencialmente filmes em inglês e justificou a abordagem pelo conhecimento mais profundo da língua como falante nativa:

> Este estudo se concentra no cinema narrativo de língua inglesa, principalmente americano, mas incluindo alguns filmes britânicos. Suspeito que muitas das minhas descobertas sejam aplicáveis a todos filmes narrativos, mas não farei generalizações sobre outros cinemas nacionais sem conhecer a língua tão bem quanto uma falante nativa.[578]

O recorte de Kozloff e a sua explicação como ponto de partida são totalmente compreensíveis, porque assumem de imediato a especificidade do foco. Entretanto, ao fazer isso, a autora ignorou deliberadamente obras que trabalham em outras vertentes narrativas e estéticas – e que acabaram sendo, justamente, nossos objetos de estudo nesta pesquisa. Ao longo do texto abordamos filmes que são falados em línguas que não dominamos, como o sul-coreano, mas assumindo um interesse não só nos aspectos verbais dos diálogos, mas também na forma cinematográfica como um todo (sons, imagens, gestos, movimentos, ritmos etc.) e na prosódia das discussões verbais (os aspectos aurais). Apesar de serem filmes de conversação, a palavra é apenas um dos elementos de interesse, por isso, inclusive, insistimos na diferença entre diálogo e conversação: Kozloff pesquisa o diálogo cinematográfico, na medida que nós pesquisamos filmes de conversação.

> Embora *Amor à queima-roupa* (1993), *Nascido para matar* (1987) e *Fargo* (1996) contenham palavrões, linguagem de rua ou dialetos regionais, "realista" no sentido de uma transcrição precisa de uma conversa comum é a última palavra que eu usaria para os descrever; eles são muito cuidadosamente polidos, muito ritmicamente equilibrados, muito conscientemente astutos.[579]

Ao falar de longas-metragens em inglês que se destacam em termos aurais, os três exemplos estadunidenses citados pela autora evidenciam as questões de funcionalidade dos

---

[578] KOZLOFF, 2000, p. 26.
[579] *Ibidem*, p. 25-26.

diálogos – como já discutimos antes, citando várias vezes Robert McKee e sua defesa da economia (e ideologia) cinematográfica. Como contraponto, filmes de conversação não pretendem soar realistas como a vida real; mas ao apresentar outros tipos de narrativas e maneiras de dialogar (se aproximando mais da maneira que falamos no dia a dia, é verdade), empreendem uma outra forma de representar a interação verbal, transformando-a em conversa. Não é questão de verossimilhança, mas de abordagem estética – porque para filmar algo diferente é necessário filmar diferente. Kozloff esclarece que há exceções em Hollywood, como nas obras de Quentin Tarantino, que apresentam um certo frescor em suas longas e digressivas conversas: "O que é precisamente tão fresco e interessante em *Cães de aluguel* de Tarantino (1992) e *Pulp Fiction* (1994) são as conversas digressivas: a discussão da gorjeta no primeiro e a longa conversa sobre os significados eróticos de uma massagem nos pés no segundo".[580] No trabalho do cineasta é comum cenas com mais de cinco minutos de diálogo, mas estes sempre são sujeitos a uma situação maior, geralmente criminosa: envolvendo um assassinato, um interrogatório, um planejamento de assalto etc. Ou seja, nesse caso, apesar de promover um prazer estético, o diálogo está condicionado a um drama maior e é cheio de subtextos externos à própria cena. Nos filmes de conversação, a narrativa, a coreografia, a *mise en scène*, a estética... tudo gira em torno da conversa em si, sem subterfúgios e temas maiores para sustentar o interesse dramático.

Uma característica que percebemos nos manuais de roteiros e na maioria dos filmes populares é não estender cenas dialogadas no mesmo ambiente por mais de três minutos, porque, como McKee já nos explicou, isso é percebido como tedioso. Já nos filmes de conversação, há uma recorrência de cenas, que tratam estritamente de relações afetivas, por mais de cinco minutos em um mesmo ambiente. Por exemplo, nos roteiros filmados de Aaron Sorkin, um dos escritores mais admirados nos EUA no século XXI, também há cenas com mais de cinco minutos de personagens dialogando, mas elas são igualmente extraordinárias como as de Tarantino, por seus temas e conteúdos: sobre aconselhamentos e julgamentos criminais, sobre acusações públicas, sobre a vida política, sobre a Casa Branca, sobre os criadores da Apple e do Facebook etc.

Se o nome que mais apareceu nestas páginas foi o de Éric Rohmer, ele poderia ser substituído por outro, que alteraria todo o centro de gravidade do trabalho, mas que eventualmente resultaria em algo tão interessante quanto: John Cassavetes. Quando falamos sobre filmes com muitos diálogos, é comum que o nome de Cassavetes seja citado. O diretor

---

[580] KOZLOFF, 2000, p. 62.

realmente encenava longas conversa, mas grande parte delas tinha questões externas aos embates de palavras e ao prazer envolvido nisso, como a atuação, a loucura, o crime e a instabilidade (social, física e emocional). Os pesquisadores Maria Chiaretti e Rodrigo Fischer se debruçaram sobre os filmes do diretor em momentos diversos e apontaram aspectos convergentes no tocante à atuação do elenco enquanto poética no projeto de Cassavetes. Fischer frisa que "o que mais importava não era a lógica do que [era] dito, mas a intensidade da presença dos corpos",[581] indicando que as falas em si eram apenas um dos elementos da performance *atoral*, baseada essencialmente na presença e na materialidade dos corpos. Chiaretti ressalta que Cassavetes carregava "no seu próprio corpo a função de disparador dos excessos e das instabilidades refletidas na forma fílmica",[582] reiterando que o diretor também se colocava em cena, na intenção de compartilhar o *acontecimento* que eram suas filmagens, baseadas na improvisação e na poética da instabilidade. Todos esses elementos afastam Cassavetes do conceito de filmes de conversação no sentido de colocar as conversas em segundo plano, mesmo que, inegavelmente, os longas-metragens do cineasta sejam muito dialogados. *Maridos*,[583] de 1970, é o mais próximo à ideia dos filmes de conversação: após a morte de um amigo em comum, três homens adultos passam muitas horas discutindo e reavaliando suas vidas, enquanto brincam, jogam, perambulam pela cidade e se envolvem com outras mulheres. Nas entrevistas com o cineasta, raramente o nome de Éric Rohmer foi citado e Cassavetes não fez elogios específicos ao diretor francês. O norte-americano também não comentava nem demonstrava interesse em discutir sobre os diálogos e as conversas em seus filmes, evidenciando no discurso uma preocupação maior com a atuação como um todo – e deixando claro que os diálogos são apenas um dos recursos deste meio de expressão. De todo modo, ele é considerado um dos pais do "cinema independente americano", uma onda que, desde a década de 1960, gerou muitas ficções de acontecimentos narrativos banais e que se apoiam fortemente no diálogo.

Os dois livros de Sarah Kozloff e Robert McKee sobre diálogo cinematográfico enfatizam *Meu jantar com André*,[584] de 1982, como um dos mais interessantes filmes pautados

---

[581] FISCHER, Rodrigo Desider. **Poéticas entre o cinema e o teatro: Reflexões sobre a presença e a atuação cênica a partir da obra de John Cassavetes**. 2015. - Tese (Doutorado) Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015, p. 82.
[582] CHIARETTI, Maria Leite. **O cinema instável de Jacques Rivette e John Cassavetes: happening, improvisação, teatralidade**. 2019. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <10.11606/T.27.2019.tde-05092019-111047>, p. 24.
[583] MARIDOS (HUSBANDS). Direção: John Cassavetes. Estados Unidos: Faces Music, 1970.
[584] MEU JANTAR COM ANDRÉ (MY DINNER WITH ANDRE). Direção: Louis Malle. Estados Unidos: Criterion Collection, 1981.

em conversa já feitos. Ele é dirigido pelo francês Louis Malle, produzido nos EUA, com um protagonista francês de nascimento que passou a vida em Nova York (André Gregory), outro estadunidense (Wallace Shawn) e inteiramente falado em inglês. Ao assistir *Meu jantar com André*, o que se sobressai é o aspecto de "contação de histórias" por meio das falas: elas não se referem só ao que está acontecendo entre os dois amigos que se encontraram para jantar e conversar, mas a acontecimentos passados protagonizados por André, que viveu aventuras extraordinárias e transformadoras. Wally empalidece ao lado do amigo e não se mostra um interlocutor cativante o suficiente para um dueto, fazendo com que o filme vire mais um monólogo de André. O que McKee realça como um ponto positivo, constatamos como uma variante do filme de conversação:

> o filme tem um ritmo pulsante porque o passo é criado por cenas que, como na literatura, são pintadas por palavras na imaginação do ouvinte: a aventura na floresta polonesa, seus amigos enterrando-o vivo em um ritual bizarro, o fenômeno sincrônico que ele encontra em seu escritório. [...] Enquanto André (André Gregory) relata sua aventura quixotesca em direção a seu desenvolvimento espiritual, ele muda tanto a visão de vida de seu amigo que Wally (Wallace Shawn) sai do restaurante como um homem mudado.[585]

Kozloff contextualiza a produção em um momento de variações e experimentações estilísticas pós-década de 1970 nos Estados Unidos, quando se acentuaram trabalhos diversos e inusitados no tocante aos diálogos, de produções independentes e de baixos-orçamentos:

> O exemplo desses filmes da década de 1970 pode ter contribuído para um ligeiro afrouxamento da rigidez funcional nos diálogos dos filmes *mainstream* nos últimos vinte anos, mas na verdade foram as produções independentes de baixo orçamento que foram mais ousadas com seus diálogos. Em parte, isso decorre do desejo genuíno de cineastas independentes de abrir outros caminhos, mas novas abordagens no diálogo também se destacaram porque são mais baratas e mais fáceis de realizar do que efeitos especiais extensos ou exuberância no valor de produção. *Meu jantar com André* (1982), de Louis Malle, que confina o filme a uma conversação durante o jantar entre dois amigos [...] demonstra uma manipulação criativa do diálogo. [586]

No mesmo contexto se destaca *Girlfriends*,[587] de 1978, dirigido por Claudia Weill: um longa-metragem ficcional em 16 mm, de financiamento independente dos grandes estúdios, escrito, dirigido, produzido e protagonizado por mulheres, e que teve boa repercussão em festivais de cinema antes de receber distribuição comercial da Warner Brothers. A história mostra a protagonista Susan, de vinte e poucos anos, tentando sobreviver trabalhando como

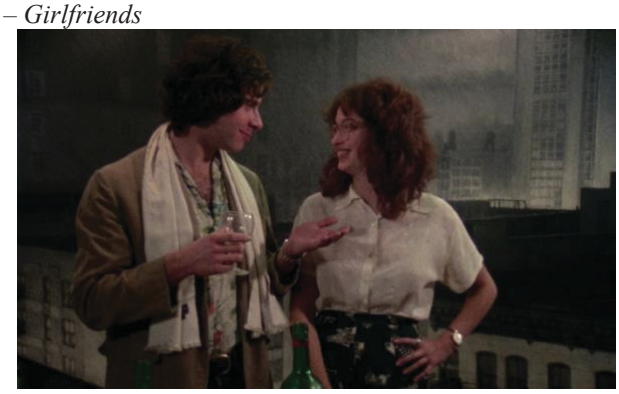
---

[585] MCKEE, 2006, p. 27.
[586] KOZLOFF, 2000, p. 24.
[587] GIRLFRIENDS. Direção: Claudia Weill. Estados Unidos: Warner Bros., 1978.

fotógrafa em Nova York e inicialmente dividindo apartamento com sua amiga Anne, da mesma idade. Quando as duas estão prestes a se mudar para um apartamento maior, Anne resolve se casar e se afasta da amiga, fazendo com que Susan precise lidar com as transformações na sua vida, ao mesmo tempo que se envolve com homens que não necessariamente indicam relações promissoras. A protagonista do filme não é uma estrela consolidada nem corresponde a um padrão de beleza vigente, a narrativa é bastante prosaica e pautada nos diálogos das personagens (em quase todas as cenas Susan está falando com alguém), há uma perceptível cumplicidade (no filme e nos relatos a respeito), além da produção ter tido equipe reduzida e baixo orçamento.

FIGURA 79 – *Girlfriends*





É possível analisar as intersecções com os filmes de Cassavetes (drama banal de personagens que trabalham com arte em Nova York filmado em 16 mm) tanto quanto com o de Rohmer (seria coincidência que o grande interesse romântico de Susan se chame Eric?), mas vamos resumir que *Girlfriends* é um paradigma nesse estilo de filme estadunidense de histórias prosaicas com diálogos em praticamente todas as cenas, mas que não passam dos três minutos. Ao serem relativamente curtas, as sequências criam uma dinâmica que evita aprofundamentos dramáticos e estéticos na exploração das conversas, ressaltando o ar de funcionalidade e objetividade e criando um ritmo aparentemente mais veloz, baseado no acúmulo de acontecimentos. Comparativamente, a duração média das cenas (incluindo transições, que são bem mais curtas e jogam as médias para baixo) de *Girlfriends* é de aproximadamente 90 segundos, enquanto em *O raio verde* é 156 segundos, em *A câmera de Claire* é 168 segundos e em *Antes da meia-noite* é 347 segundos.[*] Quanto maior a média, mais tempo dedicado às conversas em cada momento.

[*] *Girlfriends*: aproximadamente 57 cenas em 86 minutos, média de 90 segundos por cena. *O raio verde*: aproximadamente 41 cenas em 97 minutos, média de 156 segundos. *A câmera de Claire*: aproximadamente 27 cenas em 67 minutos, média de 168 segundos. *Antes da meia-noite*: aproximadamente 19 cenas em 104 minutos; média de 347 segundos.

No começo dos anos 1990, houve uma nova onda do "cinema independente americano", que, de certa forma, pode ser vista como herdeira de Cassavetes e Weill. Entre os nomes, se destacam Richard Linklater, Whit Stillman, Noah Baumbach, Kevin Smith e Nicole Holofcener. Os trabalhos destes cineastas possuem relações com os filmes de conversação, mas têm estruturas mais clássicas, com um maior apego dramático-narrativo, mais superação emocional e cenas mais curtas (como já falamos de *Girlfriends*). Se quiséssemos defender outro conceito, até poderíamos chamar de *filmes de dialogação*. Sarah Kozloff aponta no cenário a proeminência dos diálogos como uma alternativa mercadológica, levando em conta também o consequente barateamento de custos.

> Filmes independentes de baixo orçamento da década de 1990, como *Antes do amanhecer* (1994), *Procura-se Amy* (1997) e *Matador em conflito* (1997), comumente permitem que seus diálogos tenham uma relativa proeminência. No entanto, grandes *blockbusters* – talvez porque dependam tanto de recuperar seu investimento com distribuição no exterior – são menos propensos a se concentrar no diálogo.[588]

Logo no início da década se anuncia a experimentação em *Slacker*,[589] de 1990, escrito e dirigido por Linklater, no qual, ao longo de 90 minutos, são mostrados diferentes personagens conversando em situação aparentemente aleatórias. O filme não possui uma estrutura narrativa clássica, porque não há protagonista nem conflito central nem uma trama, resumindo-se a encenações de diferentes conversas. No mesmo ano, mas com as primeiras exibições antes de *Slacker*, estreou *Metropolitan*,[590] escrito e dirigido por Whit Stillman, que pode ser visto como o estabelecimento do *filme de dialogação* norte-americano no final do século XX: o longa-metragem apresenta um grupo de amigos que passa todo o tempo conversando em diferentes lugares e momentos, enfrentando dramas existenciais nos seus relacionamentos, sempre em cenas que não passam dos cinco minutos, e enfatizando os deslocamentos geográficos a pé ou de carro. Em toda a filmografia de Stillman é explorada essa característica do "anda e fala" (*walk and talk*), reforçando um procedimento estilístico que já havia sido usado por Woody Allen nas décadas anteriores e que depois foi bastante explorado por Linklater na trilogia *Before* iniciada em 1995.

---

[588] KOZLOFF, 2000, p. 24.
[589] METROPOLITAN. Direção: Whit Stillman. Estados Unidos: Criterion Collection, 1990.
[590] SLACKER. Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Criterion Collection, 1990.

FIGURA 80 – *Metropolitan*



No ano seguinte, estreou *Amigas curtindo adoidado*,[591] que sumariza no próprio título original[*] (*Walking and talking*) uma característica representativa: um retrato de jovens adultos que andam e falam quase o tempo todo. Mas, apesar da indicação paratextual significativa, o filme de 1996 apresenta poucos momentos que realmente acompanham caminhadas, diferente dos exemplos anteriores, e confia mais a encenação das conversas em ambientes fechados, em cenas que também não passam dos três minutos de duração.

FIGURA 81 – *Amigas curtindo adoidado*



Escrito e dirigido por Nicole Holofcener, *Amigas curtindo adoidado* tem uma premissa muito parecida com *Girlfriends*, de amigas com vinte e poucos anos que moram em Nova York e têm um abalo na relação quando uma delas resolve se casar. O filme é um retrato de parte da geração X, sendo seu elenco recheado por astros do cinema "alternativo" da época (Catherine Keener, Anne Heche, Liev Schreiber, Todd Field, Kevin Corrigan) e a trilha sonora composta por um grande representante da música *indie* (Billy Bragg, que misturava *indie folk*, *alternative rock* e *alt-country*). Sua distribuição foi feita pela Miramax, que desde 1993 era de propriedade da The Walt Disney Company. Ou seja, a produção era uma fórmula de sucesso para jovens adultos – e mesmo que nunca tenha sido um estrondo de público, a obra hoje repercute o status de *cult*, assim como *Girlfriends*, por sua influência e representatividade de um período específico e emblemático na cultura popular ocidental: do ápice da popularidade do *rock and*

[591] AMIGAS CURTINDO ADOIDADO (WALKING AND TALKING). Direção: Nicole Holofcener. Estados Unidos: Miramax, 1996.

[*] A década de 1990 no Brasil também é marcada como uma época de adaptações de títulos cinematográficos bastante "ousadas", fugindo demais dos originais e apelando a conexões publicitárias que hoje soam absurdas.

roll, da predominância das videolocadoras, da crise existencial de uma geração que não viveu grandes crises sociais e, claro, do cinema *indie* dos EUA como fenômeno *pop*.

No final da década de 1990, o estilo de encenação do "anda e fala" é levado à televisão com *The West Wing*,[592] de 1999, criada por Aaron Sorkin. A série de sete temporadas e 155 episódios se apropria da câmera em steadicam que filma personagens caminhando e trocando palavras nos corredores da Casa Branca em Washington, para criar um dinamismo na encenação de pessoas discutindo entre quatro paredes. A narrativa não é nada prosaica no sentido de retratar o dia a dia da equipe de apoio do presidente dos Estados Unidos, mas tem como foco justamente as atividades de bastidores de um grupo de pessoas que trabalham juntas.

Finalmente, vamos falar sobre uma família de artistas, para encerrar essa jornada na qual o público, o privado e os filmes se misturam. O ano de 1995 marcou também a estreia de Noah Baumbach no roteiro e na direção, com o filme *Tempo de decisão*,[593] que guarda muitas semelhanças temáticas e estilísticas com os seus contemporâneos citados aqui. O cineasta obteve uma boa repercussão, mas fracassou nos dois projetos seguintes de longa-metragem, ambos de 1997, ficando afastado da direção até estrear *A lula e a baleia*[594] em 2005. O filme foi gravado em Nova York com uma câmera 16 mm trêmula e possui uma grande carga autobiográfica, pois é sobre um casal de escritores (assim como os pais do diretor) que se divorciam. *A lula e a baleia* explora a maneira como os filhos adolescentes lidam com o a separação e teve um grande destaque artístico, relançando a carreira de Baumbach, que no mesmo ano se casou com a atriz Jennifer Jason Leigh. Em 2007, o diretor lançou o titubeante *Margot e o casamento*,[595] também filmado em 16 mm, protagonizado por Nicole Kidman e sua esposa. Em 17 de março 2010 nasceu o primeiro filho do casal, batizado como Rohmer Emmanuel Baumbach – e neste ponto não é preciso mais palavras para marcar uma certa filiação artística e estética, apesar do pai de Rohmer Baumbach não seguir exatamente os caminhos do Rohmer cineasta. *História de um casamento*, de 2019, escrito e dirigido por Baumbach, retrata de maneira livre a experiência da separação com Jason Leigh, sendo possível compreender que o filho apresentado no filme (interpretado por Azhy Robertson, na época com 8 anos, e chamado de Henry Barber) é uma representação do pequeno Rohmer Baumbach.

---

[592] WEST WING: NOS BASTIDORES DO PODER (THE WEST WING). Criação: Aaron Sorkin. Estados Unidos: Warner Bros. Television, 1999–2006.
[593] TEMPO DE DECISÃO (KICKING AND SCREAMING). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Trimark Pictures, 1995.
[594] A LULA E A BALEIA (THE SQUID AND THE WHALE). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Sony Pictures International, 2005.
[595] MARGOT E O CASAMENTO (MARGOT AT THE WEDDING). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Scott Rudin Productions, 2007.

Uma nova guinada na carreira do diretor se deu com *O solteirão*,[596] de 2010, coescrito por Jason Leigh e protagonizado por Greta Gerwig. A atriz era ligada ao *mumblecore* e sua contribuição com Baumbach trouxe novos elementos de interesse ao projeto estético de ambos, com o aparentemente despojamento e crueza dos filmes anteriores de Gerwig (que começou sua carreira como atriz só dois anos antes de simultaneamente protagonizar e codirigir *Nights and Weekends*,[597] de 2008), com o refinamento e a consciência estilística de Baumbach (nascido em uma família intelectual ligada às artes) – ou seja, quando um filme de Baumbach parece cru, é um gesto intencional. Logo no lançamento de *O solteirão*, o crítico A. O. Scott percebeu a promissora mistura e o quanto Gerwig se consolidava como uma nova e diferente estrela de Hollywood:

> A Srta. Gerwig, provavelmente sem a intenção de ser nada do tipo, pode muito bem ser a definitiva atriz de cinema da sua geração, um julgamento que ofereço com toda a sinceridade e uma dose de ambivalência. Ela parece estar embarcada em um projeto, por mais fragmentado e de escala modesta que seja, de redefinir exatamente do que falamos quando falamos sobre atuação. Parte de sua realização é que na maioria das vezes ela definitivamente não parece estar atuando. A transparência de suas performances tem menos a ver com uma técnica complexamente refinada do que com a aparente ausência de qualquer método. A ingenuidade determinada dos filmes do Sr. Swanberg, a câmera errante e as histórias sinuosas, as observações mundanas de jovens sem foco tratando desordenadamente as agruras do romance e da amizade são sintetizadas pela Srta. Gerwig, que carrega um pouco da frouxa e nada demais estética desses filmes em *Greenberg*.[598]

Scott realçou especialmente o estilo de atuação de Gerwig, desenvolvido e consolidado na colaboração com outros cineastas-atores do *mumblecore*, como Andrew Bujalski, Joe Swanberg, Mark Duplass, Lynn Shelton e Ry Russo-Young. O crítico Cássio Starling Carlos reúne duas frases que resumem o que seria essa tendência estilística do cinema estadunidense do começo do século XXI, que se beneficiou tanto da convergência digital, do barateamento dos custos de produção e do foco na dificuldade de comunicação de jovens brancos recém-saídos da faculdade em um era de mensagens instantâneas:

> O gênero compartilha um naturalismo elementar, produção de baixíssimo orçamento e acabamento e um fluxo de diálogos dito em voz baixa, quase sempre indicando ineloquência. [...] Com duração quase sempre em torno de 80 minutos, esses filmes

---

[596] O SOLTEIRÃO (GREENBERG). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Focus Features, 2010.
[597] NIGHTS AND WEEKENDS. Direção: Greta Gerwig e Joe Swanberg. Estados Unidos: Film Science, 2008.
[598] SCOTT, A. O. No Method to Her Method. **New York Times**, New York, 2010. Disponível em: https://www.nytimes.com/2010/03/28/movies/28scott.html. Acesso em: 30 abr. 2022.

> são pragmaticamente despojados, cheios de cortes abruptos, com roteiros feitos em grupo e os mesmos elenco e equipe.[599]

Amy Taubin frisa também que ao agrupar publicamente nomes e títulos a uma unidade específica, o *mumblecore*, a compreensão e a aceitação renderam mais publicidade aos realizadores, pois "é mais fácil angariar público para um gênero em alta do que para qualquer filme *low tech* que não conte sequer com uma estrela"[600] – mesmo que a expressão tenha surgido de certa forma de maneira irônica em 2005 para sublinhar o fato de que nos primeiros filmes de Andrew Bujalski, em especial *Funny Ha Ha*,[601] de 2002, as personagens mais murmuravam ou resmungavam do que pronunciavam articuladamente as palavras. Mark Asch sintetiza a tendência citando uma cena dirigida por Aaron Katz:

> A dificuldade de alcançar franqueza emocional na conversa direta domina o gênero. *Dance Party, USA*, de Aaron Katz, com sua localização temporal no feriado de 4 de julho e uma ambientação de perdido-na-América, é um estudo de caso útil e arquetípico: seus personagens bebem para dizer o que querem dizer, mas depois ficam bêbados demais para conseguir dizer; eles falham nas práticas da conversação e parecem mais equilibrados quando estão fazendo passeios noturnos ou com fones de ouvidos.[602]

O estilo de atuação e encenação converge com as escolhas de escalar um elenco não profissional, no sentido de não terem experiências anteriores com o teatro e o cinema. Mas muitos dos protagonistas também escrevem e dirigem, o que implica em uma escolha deliberada de atingir determinados efeitos estéticos, como detalha Amy Taubin.

> a maioria dos atores preferidos pelos diretores [...] são não-profissionais que tendem a engolir as palavras (particularmente os fins de sentenças) [...], não importa se seus diálogos são roteirizados, se são improvisados ou uma combinação dos dois elementos anteriores. [...] esses não-atores são perfeitos para os filmes pois sua insegurança ao dar voz às ideias, desejos e sentimentos não é um mero sintoma de sua falta de técnica: encaixa perfeitamente.[603]

---

[599] STARLING CARLOS, Cássio. Um 'movimento' que, ainda bem, não busca nenhum sentido. In: FRANCESCHET, Célio (Org.). **Mumblecore: a estética do "faça você mesmo"**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2011, p. 71.
[600] TAUBIN, Amy. Mumblecore: Só papo furado? In: FRANCESCHET, Célio (Org.). **Mumblecore: a estética do "faça você mesmo"**. Tradução: Alessandra Carvalho. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2011, p. 36.
[601] FUNNY HA HA. Direção: Andrews Bujalski. Estados Unidos: Goodbye Cruel Releasing, Houston King Productions, 2002.
[602] ASCH, Mark. The New Talkies: Generation D. I. Y. **The Brooklyn Rail**, New York, 2007. Disponível em: https://brooklynrail.org/2007/09/film/the-new-talkies-generation-d-i-y. Acesso em: 30 abr. 2022.
[603] TAUBIN, 2011, p. 36-37.

Esse tipo de filme, muito murmurado, resmungado e falado, também recebeu a alcunha de *The New Talkies: Generation DIY* (Os novos *talkies*: Geração "Faça você mesmo", como bem apregoado pela cultura punk e *indie*) em uma mostra ocorrida no ano de 2007 em de Nova York, que focalizava tanto o aspecto da falação (dialogação, conversação) quanto os novos modos de produção. Outro termo aplicado ao grupo foi o de "slackavettes", [604] em união do título do filme *Slacker*, de Richard Linklater, e "em homenagem ao santo padroeiro dos autores *indie*, John Cassavetes", [605] marcando uma genealogia bem peculiar. Ao discorrer sobre a atuação de Greta Gerwig em *O solteirão*, A. O. Scott pontuou sobre a prosódia peculiar da atriz, que se confundia com a da própria personagem:

> A dicção dela é mais parecida com a que você ouve na mesa ao lado em um café do que nos filmes. Ela tende a parar no meio da frase, transformar declarações em perguntas ou às vezes se enrolar em uma enxurrada de palavras. Ela parece bonita, inteligente, hesitante, insegura, confusa, determinada, tudo ao mesmo tempo ou em nenhuma ordem específica. O que quer dizer que ela é estimulante, cativante e às vezes irritantemente real.[606]

Como Gerwig personifica o estilo do *mumblecore*, quando Noah Baumbach começa a trabalhar com ela imediatamente se apropria das características da atriz e combina com elementos ele que vinha desenvolvendo desde 1995 com *Tempo de decisão*. Baumbach promove, assim, o encontro de duas gerações do cinema *indie* norte-americano: a sua própria (também de Linklater, Stillman e Holofcener) com a posterior, dos *slackavettes*. Scott enfatiza que a genialidade do estilo de Gerwig está justamente em confundir a noção de controle artístico com despojamento, criando uma aparência de naturalidade e espontaneidade a partir de algo totalmente forjado (levando a proposta original dos filmes *mumblecore* ao *mainstream*):

> A Srta. Gerwig vem de outro planeta, um universo paralelo em termos de demografia e criatividade. Ela atua, em *Greenberg* [...] como embaixadora de um estilo cinematográfico que muitas vezes parece oposto à própria ideia de estilo. Revisitando *Hannah Takes the Stairs* e *Nights and Weekends* depois de *Greenberg*, você começa a perceber um grau de cálculo e artesania sob a espontaneidade e a sinceridade. (Você também percebe, nas leituras do diálogo cuidadosamente elaborado pelo Sr. Baumbach, que ela possui um notável timing cômico.)[607]

---

[604] COUVERING, Alicia Van. O que eu quis dizer. In: FRANCESCHET, Célio (Org.). **Mumblecore: a estética do "faça você mesmo"**. Tradução: Daniel Peluci Carrara. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2011, p. 21.
[605] LIM, Dennis. A Generation Finds Its Mumble. **New York Times**, New York, 2007. Disponível em: https://www.nytimes.com/2007/08/19/movies/19lim.html. Acesso em: 30 abr. 2022.
[606] SCOTT, 2010.
[607] *Ibidem*.

Depois de *O solteirão*, Baumbach assumiu um relacionamento afetivo com Gerwig e se divorciou de Jason Leigh. A parceria intensificou o projeto de Baumbach e Gerwig, que em 2012 lançaram o filme mais famoso da dupla: *Frances Ha*,[608] dirigido por ele, protagonizado por ela e escrito pelo casal (depois os créditos foram repetidos em *Mistress America*,[609] de 2015, mas sem o mesmo sucesso), confirmando a cumplicidade artística. As três ficções dirigidas por Baumbach depois de *O solteirão* foram gravadas em digital, sendo que em *Frances Ha* foi usada uma câmera não-específica para cinema (a DSLR Canon EOS 5D Mark II), numa ampliação dos métodos do diretor, que até então era fiel à película fílmica. Entre 1997 e 2005, o cineasta não havia lançado qualquer longa-metragem, enquanto de 2005 a 2019 ele dirigiu oito ficções e um documentário, o que evidencia uma clara aceleração do ritmo – que pode ser compreendida como um reflexo da adaptação às tendências atuais do cinema comercial (também com vínculos íntimos às plataformas de streaming; no caso de Baumbach, com a Netflix). No grande prêmio da indústria cinematográfica norte-americana, o Oscar, em 2020, Baumbach e Gerwig concorreram entre si na categoria de "Melhor filme": ele com *História de um casamento*, ela com *Adoráveis mulheres*,[610] estabelecendo a primeira vez que um casal de cineastas teve seus filmes indicados no mesmo ano.

Greta Gerwig havia sido indicada ao Oscar de "Melhor direção" em 2018 por *Lady bird*,[611] o que marcou sua transição de atriz a diretora de destaque – tendo sido apenas a quinta mulher na história a ser indicada ao prêmio. Em outubro de 2015, a revista Sight & Sound publicou uma edição com uma lista de "100 filmes dirigidos por mulheres pouco vistos", sobre a qual Gerwig comentou, elogiando a força extraordinária do trabalho de Claudia Weill e companhia: "Quando eu vi *Girlfriends*, parecia que o filme tinha sido feito apenas para mim".[612] Assim, de Cassavetes a Gerwig, passando por Weill, Linklater, Baumbach e Holofcener, encerramos esse longo parêntese sobre determinados filmes muito falados (e dialogados) no cinema dos Estados Unidos.

---

[608] FRANCES HA. Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos, Brasil: Pine District Pictures, RT Features, Scott Rudin Productions, 2012.
[609] MISTRESS AMERICA. Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, RT Features, TSG Entertainment, 2015.
[610] ADORÁVEIS MULHERES (LITTLE WOMEN). Direção: Greta Gerwig. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2019.
[611] LADY BIRD: A HORA DE VOAR (LADY BIRD). Direção: Greta Gerwig. Estados Unidos: IAC Films, Scott Rudin Productions, Entertainment 360, 2017.
[612] GERWIG, Greta. Girfriends. **Sight and Sound**, Londres, v. 25, n. 10, p. 27, 2015.

5 BRASIL

5.1 PAULO EMÍLIO E O DIÁLOGO CINEMATOGRÁFICO, 1957-60

Se os filmes de conversação foram materializados na conjuntura do cinema moderno francês, especificamente do *cinéma vérité* e da *nouvelle vague*, e na convergência de fatores tecnológicos, chegamos à pergunta: o mesmo fenômeno aconteceu no Brasil? A resposta mais simples: não. Isso é peculiar, porque o moderno cinema brasileiro, que surgia no fim da década de 1950, tinha estreita relação com a nova onda do cinema francês – e com Jean Rouch, inclusive, que havia aberto novos caminhos estilísticos, sendo que alguns seriam seguidos por aqui. Mas vamos em busca de respostas mais complexas.

Em 1977, o crítico David Neves levantou o ponto do rompimento na cultura brasileira criada pela transição do cinema de som não sincrônico para o sincronizado no início dos anos 1930. Os modelos importados, dos quais o Brasil era bastante dependente, funcionavam muito bem no dito cinema "mudo", mas quando o sincronismo sonoro se tornou uma opção, a criatividade brasileira recaiu na paródia. A situação foi economicamente proveitosa com as chanchadas, mas a criatividade sofreu sérios prejuízos.

> O filme mudo brasileiro era, em termos de audiência, mais ou menos competitivo com o produto importado. Essa competição foi por água abaixo com o advento do som. [...] Numa rápida síntese devo dizer que os filmes "sérios" se tornaram tão artificiais e declamados que os espectadores, também condicionados pelos produtos importados, fugiram das salas que os exibiam. A incapacidade de trabalhar criativamente com o novo elemento provocou então o nascimento das paródias humorísticas, às quais se deu o nome de *chanchadas*. Esse gênero cinematográfico, bem brasileiro, combinava com o espírito irreverente e incrédulo do nosso público. Passou a ser rentável apesar de artisticamente desprezível.[613]

A alegação de Neves foi que as produções nacionais confiaram demais nos aspectos radiofônicos, teatrais e musicais, que eram fórmulas de sucesso no país, e passaram ao largo da investigação estética cinematográfica.

> O som [...] condicionou bastante a *nova imagem*. Mais do que teatrais, os filmes eram gritados. Os atores se colocavam em posição distinta e visível para declamar seu diálogo ou seu "caco". A iluminação dos estúdios não deixava margem para *nuances*. Era, enfim, um tipo de expressionismo ainda hoje inesquecível. *Essa estética própria virou, de certa maneira, a escola do cinema brasileiro*.[614]

---

[613] NEVES, David E. **Telégrafo visual: Crítica amável de cinema**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 233.
[614] *Ibidem*, p. 234.

Se retrocedermos alguns anos na pesquisa, encontraremos com o mestre de Neves: Paulo Emílio Salles Gomes. Em 1957, reagindo contra mediocridade do *status quo* cinematográfico brasileiro da época, ainda com a chanchada como carro-chefe, o crítico argumentava que a situação poderia prosperar se os filmes começassem a ter diálogos mais originais, em vez de confiar em um profissionalismo artisticamente caduco. Falando sobre *Osso, amor e papagaios*,[615] discorreu:

> O cinema nacional, seja na procura do naturalismo ou na estilização, ainda não descobriu como o brasileiro anda, dança, cospe, coça-se ou fala. E a qualidade da matéria-prima a ser usada, os atores, continua má, sobretudo quando dialogam. *Osso, amor e papagaios* não escapa à regra. Talvez algumas linhas do diálogo fossem, ao serem escritas, boas. Mas ouvidas, renova-se o desastre habitual. Quando não temos o sentimento aflitivo do amadorismo é que estamos sob a impressão do mais ultrapassado profissionalismo. Penso que o problema estético primordial em nosso cinema é o da maneira de falar. É sabido que a dublagem em língua estrangeira mutila artisticamente os filmes. No entanto, as versões dubladas dos filmes brasileiros apresentadas na França eram melhores do que as originais. O aparecimento de um filme brasileiro em que se fale bem será um acontecimento fundamental na história de nossa cinematografia.[616]

Jean-Claude Bernardet contextualiza o argumento de Paulo Emílio, explicando que ele se referia a uma tradição cinematográfica brasileira "de qualidade", de levar às telas personagens que falavam um português que não correspondia ao brasileiro, como percebido em musicais até os anos 1950.

> [Em algumas] comédias popularescas, a gíria entrava timidamente, a linguagem verbal aproximava-se da rua. Mas esses filmes eram desprezados e tidos por "vulgares". Os diálogos dos filmes que procuravam um arremedo de dignidade cultural falavam um português castiço, estilo escrito, não raro com sotaque português devido à presença de atores portugueses no teatro brasileiro. A Vera Cruz não ficou para trás em matéria de "elegância" do diálogo bem escrito e bem dito. Mas que pouco tinha a ver com o português comumente falado no Brasil.[617]

A prática brasileira não era muito diferente da tradição do inglês *transatlântico* (*Transatlantic* ou *Mid-Atlantic*) no cinema anglo-saxão, característico da alta classe e da aristocracia, que pasteurizava o idioma nas três primeiras décadas do cinema de som sincrônico. Sarah Kozloff explica, recorrendo a Nan Wirthers-Wilson:

---

[615] OSSO, AMOR E PAPAGAIO. Direção: Carlos Alberto de Souza Barros e César Memolo. Brasil: Cinematográfica Brasil Filmes, 1957.
[616] GOMES, Paulo Emílio Sales. Conto, fita e consequências. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016d, p. 216-217.
[617] BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 21.

> Certamente, pode-se argumentar que, em geral, os filmes da década de 1930 foram fortemente influenciados por modelos teatrais e refletiam o domínio da classe alta branca. O rastreamento de Nan Withers-Wilson da história do treinamento de voz na atuação americana oferece evidências relevantes: "Ao longo dos anos 1920, 30 e 40, a fala teatral [*Theatre Speech*] ou transatlântica foi ensinada nas escolas profissionais de atuação da América. Ela representava um dialeto neutro que tomava emprestado as pronúncias padrões britânicas e americanas... Americano padrão é aquela variedade de fala americana que é desprovida de características regionais ou étnicas e não revela as origens geográficas ou culturais do falante... Quando os filmes falados foram introduzidos em 1927, atores que desejavam trabalhar no cinema correram para obter instrução neste modo elevado de pronúncia [...] o dialeto transatlântico pode ser facilmente ouvido em vários filmes das décadas de 1930 e 1940, que incluem atuações de atores como Bette Davis, Katharine Hepburn e Tyrone Power".[618]

Com o advento do cinema moderno e das técnicas de atuação específicas para o cinema (como do Actors Studio), o acento Transatlântico se tornou antiquado no cinema norte-americano. Já em casos específicos das décadas 1930 e 1940 é perceptível o questionamento do uso, bastando conferir qualquer *film noir* ou comédia *screwball* (como *Jejum de amor*), com personagens expressando sotaques, dialetos e jargões muito específicos.

Enquanto isso, no Brasil, em 1959, o inconformado Paulo Emílio comentou sobre *Ravina*[619] e sentenciou: "Em primeiro lugar, é preciso que se compreenda definitivamente a impossibilidade de se imaginar qualquer progresso real do nosso cinema antes de tirarmos o diálogo escrito e a fala dramática do nível inqualificável em que permanecem".[620] Até que em 1960, no texto "A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico", o crítico lançou uma frase que rendeu mais reflexões que as anteriores, por sua estranha peculiaridade: o cinema é "uma fala literária e dramática envolvida por imagens".[621] O artigo é fundamental para o nosso estudo, tendo em vista os apontamentos sobre tradições brasileiras no campo da audiência, da crítica e da produção, que convergem na pouca exploração da conversa no cinema brasileiro. Paulo Emílio ironicamente se referia ao paradoxo de críticos de cinema que professavam (e ainda professam!) a ideologia "de que o cinema é uma arte essencialmente visual",[622] mas que, falantes do Português, necessitam de legendas para seguir a "dialogação" dos filmes importados:

> Os críticos do mundo inteiro fazem de conta que não tem importância o fato de não entenderem a língua falada numa porção considerável das fitas que discutem. Todos desprezam a dublagem e estão certos. Ao mesmo tempo, porém, apenas porque o letreiro superposto permite compreender do que se trata, se convencem de que estão

---

[618] KOZLOFF, 2000, p. 24-25.
[619] RAVINA. Direção: Rubem Biafora. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 1958.
[620] GOMES, Paulo Emílio Sales. Perplexidades brasileiras. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016f, p. 235
[621] GOMES, 2016b, p. 118.
[622] *Ibidem*, p. 116.

> plenamente capacitados para julgar películas dialogadas em línguas que desconhecem.[623]

O crítico defende que "Assim como o timbre da voz faz parte integrante do ser, o som, as vozes, o sentido e o som das palavras pronunciadas são inseparáveis das imagens na constituição da natureza do filme dialogado".[624] O mesmo parâmetro assumimos sobre o valor dos filmes de conversação: é fundamental que a gente compreenda verbalmente as conversas tanto quanto sinta a prosódia. Para reiterar, citamos novamente Salles Gomes:

> (Não sei se o conhecimento da língua sueca me faria gostar mais, ou menos, da obra de Bergman. Afirmo simplesmente que recebo menos do que existe, e que nada me permite afirmar que haja maior significado naquilo que compreendo do que naquilo que ignoro.) O cinema sueco, o japonês, o russo, e outros, que tantos dentre nós amamos tanto, constituem na realidade universos acessíveis numa proporção bem limitada. Quando as fitas são dialogadas em línguas mais próximas, atenua-se o grau de alienação. Seu desaparecimento, todavia, está condicionado a uma circunstância pouco frequente – a de se ouvir a língua estrangeira tão bem como a própria.[625]

Assim sendo, é inegável que nos relacionamos de maneiras diferentes com filmes como *Meu pai tinha razão*, *Jejum de amor*, *Viagem à Itália* e outro qualquer de Hong Sang-soo. Em comum todos exploram aspectos aurais nas conversas, mas os aspectos semânticos porventura nos escapam. No fim das contas, a valorização que se dá à perda ou ao ganho (de assistir um filme com ou sem legendas) fica a cargo de cada analista – mas a balança não deveria pender tanto para um lado, pois o cinema não é só verbocêntrico (questão central da nossa tese), como se aspectos pragmáticos fossem mais importantes que os estéticos. Paulo Emílio era consciente da desigualdade, tanto na recepção crítica quanto na produção cinematográfica brasileira, e avaliava que o nosso problema estava justamente na intersecção entre espectatorialidade e produção, porque nos faltavam filmes nacionais em que os diálogos fossem de fato excitantes.

> (O filme dialogado em língua desconhecida propõe outro problema embaraçoso, inclusive para os partidários mais ferrenhos da posição "visualista". Os letreiros sobrepostos alteram a plasticidade da imagem e sobretudo a necessidade de lê-los perturba as disposições ideais de contemplação. Mesmo no terreno estrito da imagem, assistimos a um filme estrangeiro em piores condições de qualidade, e, principalmente, tempo, do que o espectador original.) O espectador norte-americano ou francês está diminuído ou pleno em se tratando de *Citizen Kane* ou de *La Règle du jeu*. O brasileiro não conhece essa alternativa porque até hoje não houve um bom filme dialogado nacional.[626]

---

[623] GOMES, 2016b, p. 115-116.
[624] *Ibidem*, p. 116.
[625] *Ibidem*, p. 115-116.
[626] BERNADERT, 2014, p. 20.

É importante reiterar: o mais importante crítico de cinema do país afirmou em 1960 que não nunca houve um bom filme brasileiro dialogado. Mesmo que fosse uma hipérbole, resultado do incômodo com o cenário da época, a alegação é forte. O texto continuou, ao estilo pauloemiliano de reforçar aspectos negativos tanto quanto positivos, elogiando uma singularidade da tradição brasileira: os melhores momentos do nosso cinema até então eram calados.

> A escola para o cinema nacional tem sido a do espectador de filmes estrangeiros. Nessas condições, é permitido conjeturar de maneira bastante generalizada que os nossos cineastas nunca assistiram, em toda a sua plenitude, a uma fita dialogada. As lições das películas estrangeiras só podiam ser totalmente apreendidas através das sequências sem fala. Será por acaso que os bons momentos do cinema brasileiro são sempre calados?[627]

Ou seja, num cinema nacional que nunca teve tradição de investir muito na prosódia dos diálogos, esperar o aparecimento de filmes de conversação por aqui era como pedir que uma planta cultivada de maneira despreocupada florescesse de repente, sem adubo, irrigação ou luz. Esta ausência dialógica e conversacional no cinema brasileiro até 1960 pode ter raízes em mais dois fatores, interligados: o de uma tradição sociocultural além do cinema (afinal o Brasil não é a França, onde foi semeada a prática da conversação por séculos, desde a ascensão da burguesia) e o de uma prática da realização cinematográfica baseada no trabalho em estúdio e com pouca importância dada à captura do som direto (com mão de obra e equipamentos precários), sendo que grande parte dos sucessos até o fim da década de 1950 eram filmes cantados (não dialogados, não conversados). Nas duas hipóteses a música popular tem uma preponderância[*], como vimos nos sucessos dos musicais e das chanchadas nos anos anteriores. Grosseiramente, pode-se dizer que a música tem um papel mais influente e decisivo no cinema brasileiro até 1960 do que o drama teatral. Parafraseando o crítico e fazendo um adendo, os melhores momentos do cinema brasileiro até então eram calados ou cantados. No fim da crítica de Paulo Emílio, o ataque deu lugar à oferta de uma alternativa provocadora àqueles que ainda defendiam ideologicamente a supremacia visual no cinema:

> Os cineastas nacionais precisam encontrar outra escola, a da descoberta e da invenção, para o problema do diálogo. Mas, para isso, precisam libertar-se definitivamente da ideologia morta que lhes foi inculcada pela crítica, a respeito da preponderância do

---

[627] GOMES, 2016b, p. 118.

[*] Fernando Morais da Costa (2019) faz um panorama muito mais justo e preciso das tradições sonoras cinematográficas brasileiras.

> visual em cinema. Seria ótimo se eles caíssem no exagero contrário. A margem de oportunismo das ideologias é sempre muito grande. Nas condições brasileiras atuais, a ideologia cinematográfica mais útil e portanto "verdadeira" seria a que definisse o cinema como uma fala literária e dramática envolvida por imagens.[628]

A proposta não foi seguida pelo novo cinema que despontava: foi encontrada outra escola, a da descoberta e da invenção, e as obras-primas brasileiras produzidas na década de 1960 confirmam isso. Felizmente para nós, os cineastas mais criativos ignoraram a provocação de definir o cinema como "uma fala literária e dramática envolvida por imagens", que seria retornar a uma certa "tradição de qualidade literária", já combatida por François Truffaut em texto[629] publicado na Cahiers du Cinéma em janeiro de 1954, que Paulo Emílio conhecida muito bem (ele ainda morava em Paris, inclusive). A fala do crítico brasileiro é irônica e servia mais como atiçamento, pois retomava uma discussão do fim da década de 1920 sobre a primazia dos aspectos visuais no cinema, que foi uma grande querela na discussão teórica por aqui. No fim das contas, a provocação serviu ao seu intento: funcionou, foi "taticamente polêmica", [630] como justificou Bernardet, já que continuamos a discussão, mais de 60 anos depois, sobre o problema do diálogo cinematográfico brasileiro.

5.2 CURSO DE CINEMA ARNE SUCKSDORFF, 1962-63

No início da década de 1960, em confluência com os cinemas novos ao redor do globo, despontou no Brasil uma geração de cineastas focada em questões narrativas e estéticas diferentes das anteriores e que conduziu a cultura nacional a uma exploração diversa na maneira de personagens se expressarem verbalmente nos filmes. Esse grupo (e movimento) ficou conhecido como Cinema Novo e suas produções marcam uma transformação que Paulo Emílio tanto provocava para acontecer. De acordo com Bernardet,

> Com o cinema-verdade, década de 1960, realizava-se em parte a expectativa de Paulo Emilio de um cinema essencialmente falado, e também chegava às telas o português falado no Brasil. A afirmação da língua trazida pelo som direto. O cinema-verdade não atingiu o grande público, mas pelo menos em *Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e no documentário de crítica social dos anos 1960 e 1970, a língua falada conquistou o cinema. Obviamente, não bastava para conquistar o mercado.[631]

---

[628] GOMES, 2016b, p. 118.
[629] TRUFFAUT, 2005.
[630] BERNADERT, 2014, p. 20.
[631] BERNADERT, 2014, p. 21.

Há um evento pedagógico que relaciona esse grupo, a chegada do som direto em locação e as novas perspectivas de vozes no cinema: o curso com o diretor sueco Arne Sucksdorff realizado na passagem dos anos 1962 e 1963 no Rio de Janeiro. Ali se reuniram nomes que viriam a transformar o panorama brasileiro, como Arnaldo Jabor, David Neves, Dib Lutfi, Domingos Oliveira, Eduardo e Lauro Escorel, Joaquim Pedro de Andrade, José Wilker, Luiz Carlos Saldanha, Mário Carneiro, Nelson Xavier, Orlando Senna e Vladimir Herzog. O contexto foi bastante explorado no tocante à sua importância aglutinadora em termos sociais, artísticos e tecnológicos, por diferentes pesquisadoras e pesquisadores, como Esther Hamburger,[632] Fernão Pessoa Ramos,[633] Clotilde Borges Guimarães[634] e até David Neves,[635] ainda na década de 1960, com fontes de primeira mão, com documentos e relatos de vivência. À vista disso e da complexidade do evento, vamos resumir abordando questões específicas, mantendo o foco na representação das conversas nos filmes feitos no Brasil posteriormente. O curso foi um "projeto da Unesco de formação de futuros cineastas e técnicos em países em desenvolvimento"[636] intermediado pelo Itamaraty, como contextualiza Morais da Costa:

> Encampando o projeto, Paulo Carneiro, embaixador junto à Unesco, Lauro Escorel de Moraes, então chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores e Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Joaquim Pedro de Andrade, filho de Rodrigo, sugerira o nome de Joris Ivens, que não aceitou o convite. Também entre as possibilidades, Jean Rouch, mas o convidado que termina por vir é Sucksdorff.[637]

O projeto, além de suscitar uma reflexão sobre o íntimo relacionamento do Cinema Novo com a diplomacia brasileira e a educação e sobre a concessão de bolsas de estudos no exterior, trouxe ao país um cineasta que na época cultivava grande respeito no circuito cinéfilo mundial. Ao mesmo tempo promoveu o contato com equipamentos que estavam na vanguarda da produção cinematográfica dos países mais desenvolvidos, como por Jean Rouch, e que Neves vai se referir como *cinema direto*, afirmando (poeticamente) que é a partir desta tendência que se dará *a descoberta da espontaneidade* no cinema. Desse modo, ele diz que "é

---

[632] HAMBURGER, Esther. Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil. **Doc On-line**, Lisboa, n. 27, 2020.
[633] RAMOS, 2008.
[634] GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <10.11606/D.27.2008.tde-24042009-154141>
[635] NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema-direto no Brasil). **Contracampo Revista de Cinema**, n. 39, [1965]. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretobrasil.htm. Acesso em: 26 abr. 2022.
[636] COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 138.
[637] *Ibidem*.

fundamental que não se dissocie o cinema-direto da evolução em bloco do cinema-novo brasileiro (as linhas têm sempre muitos pontos de contacto)."[638] Para nos atualizar sobre o conceito, recorremos ao pesquisador Fernão Ramos, que problematiza a discussão terminológica:

> usaremos o conceito *cinema direto*, dentro de uma acepção similar ao *cinéma vérité* da língua inglesa, ou ao *cinéma direct* francês, conforme o uso se cristalizou após os anos 1960. [...] Por meio desse conceito nos referimos, portanto, de modo amplo, à nova estilística documentária e sua tecnologia, englobando seus diferentes campos estilísticos. A expressão *cinema direto* parece mais adequada para representar o *conjunto* das tendências do novo cinema no contexto de sua emergência histórica e nas raízes que deixa na produção documentária.[639]

O próprio David Neves tentou especificar o momento da tomada de consciência sobre o *cinema direto* no Brasil, a partir das suas lembranças em 1966, que remontavam a 1962 e chegavam em Rouch:

> Oficialmente, o ingresso do cinema-direto, a conscientização de sua existência específica, foi-se dando pouco a pouco. Não tenho dados cronológicos, mas acredito que o primeiro filme feito sob essa característica apresentada no Brasil tenha sido o *Chronique d'un Été*, de Rouch & Edgar Morin, numa semana oficial do cinema francês promovida pela *Unifrance Film*, por volta do início de 1962. Só os aficcionados tiveram a oportunidade de ver o filme sôbre o qual já haviam lido e relido os comentários importados. Algum tempo antes conhecera-se o *Amérique Insolite* e os *Marines*, de François Reichenbach. Após a visão de *Chronique d'un Été*, as tendências, muito naturalmente começaram a se repartir. Por essa época um jovem e talentoso cineasta havia partido em bolsa de estudos para a França: Joaquim Pedro de Andrade.[640]

Joaquim Pedro de Andrade foi um nome elementar para o curso de Arne Sucksdorff, pois entre os anos de 1960 e 1962 estabeleceu relações com o novo estilo que no Brasil só se conhecia a distância. Em entrevista a Alex Viany,[641] ele conta que teve bolsa do governo francês para estudar em Paris em 1960, o que possibilitou a frequentar o IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) e conhecer de perto o *cinéma vérité* e a *nouvelle vague*, além de finalizar o curta-metragem ficcional *Couro de gato.*[642] Depois recebeu outra bolsa da Fundação Rockefeller para estudar alguns meses em Londres e em Nova York, estagiando com os irmãos Albert e David Maysles, expoentes do *direct cinema*. "Por carta, ele [...] [contava] seus progressos e explicava detalhadamente o funcionamento de um gravador suíço de nome bizarro:

---

[638] NEVES, [1965].
[639] RAMOS, 2008, p. 279-280.
[640] NEVES, [1965].
[641] VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 258-259
[642] COURO DE GATO. Direção: Joaquim Pedro De Andrade. Brasil: Saga Filmes, 1962.

Nagra", escreveu Neves quase em tom de anedota. No fim da viagem, Joaquim Pedro trouxe ao Brasil uma câmera Arriflex *blimpada*, de ruído abafado, e um gravador de áudio Nagra III.

> No final da bolsa, eu consegui com a Rockefeller a doação de um equipamento mínimo para o Brasil, que foi para o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e ficou sob a supervisão do David Neves. David foi para lá dirigir o núcleo de cinema. Era uma câmera Arriflex 35 mm e um gravador Nagra. Com a vinda de Arne Sucksdorff completamos esse equipamento mínimo com uma moviola.[643]

Esther Hamburger investiga documentalmente algumas informações sobre a viagem de Joaquim Pedro aos Estados Unidos e a parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) do Brasil, revelando uma rede de conexões que culminou no curso de Sucksdorff:

> A bolsa de Joaquim Pedro foi complementada duas vezes, uma para financiar aluguel de equipamento, material, e honorários para Albert Maysles, outra para financiar a doação de uma câmera Arriflex 35 mm blimpada e um gravador Nagra III pela Fundação Rockefeller ao Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), que estaria criando um departamento de cinema, conforme correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, pai do cineasta e à época diretor do instituto. A doação, no valor de $10.000 incluía subsídios também ao departamento de restauro de edificações do IPHAN em continuidade à bolsa concedida anos antes nessa área. O curso de Sucksdorff contou também com uma moviola Steenbeck doada pela própria Unesco a partir da solicitação do professor.[644]

A autora sumariza as relações diplomáticas e o interesse dos jovens brasileiros antenados com as transformações dos cinemas modernos, que pretendiam revolucionar o Brasil:

> O curso de Arne Sucksdorff se originou da reivindicação feita por jovens cineastas ligados ao Cinema Novo e sensibilizados nessas experiências internacionais, interessados na importação de equipamentos de captação de som direto e em um curso que capacitasse nas técnicas contemporâneas de manuseio".[645]

Com a introdução dos equipamentos e das técnicas de captura de som direto em locações ao ar livre e a troca de experiências entre cineastas, o português começaria a soar diferente nos filmes dos anos seguintes, mais especificamente nos trabalhos documentais. Não que o curso seja o grande responsável pela mudança, mas ele é um fato que evidencia o interesse existente, como frisou Hamburger: os jovens cineastas brasileiros já tinham a intenção de produzir um tipo de cinema em meio ao povo, com câmera na mão e ouvindo outros sotaques,

---

643 ANDRADE, Joaquim Pedro de. Entrevista por Alex Viany. In: VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 259.
644 HAMBURGER, 2020, p. 95-96.
645 *Ibidem*, p. 91.

conforme relato de Neves: "Como dizia, a *nouvelle vague* confirmou na prática, ali no respeitável Velho Mundo, as idéias que Glauber Rocha vinha expondo e adotando na Bahia: 'cinema nôvo: câmera na mão, idéia na cabeça'."[646] Neves também pontuou as questões socioeconômica e culturais que caracterizavam o Brasil na época, com uma juventude conhecedora das novas tecnologias por meio de filmes, relatos e reportagens, mas sem acesso concreto aos equipamentos, que eram imprescindíveis para a produção:

> No Brasil, o interesse pelo cinema-direto teve maior ênfase na medida em que eram precários tanto nosso parque de equipamentos como a economia de produção de nossos filmes. Nos grupos em que fervilhava o interesse pela renovação do panorama cinematográfico brasileiro, o novo tipo de cinema sempre despertou certa curiosidade. Duas eram as fontes de informação que traziam as notícias do extraordinário progresso alcançado pelos processos de filmagem e gravação: a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, com a "revelação" de Jean Rouch, e a revista americana *American Cinematographer*, através de suas reportagens e seus anúncios.[647]

A partir do curso de Arne Sucksdorff, o grupo teve em mãos os novos equipamentos e pôde começar a experimentar ideias que antes estavam só na cabeça.

5.3 CINEMA CONVERSA, 1964-68

Como já havíamos comentado antes, a pesquisadora Débora Opolski frisa que não devemos nos pautar somente no determinismo tecnológico, ressaltando que "Com o Nagra, as diversas vozes dos personagens, considerando sotaques, dialetos e as grandes variações de formas da fala do português brasileiro, podiam ser captadas e projetadas na tela de cinema, aumentando a representação da variabilidade do idioma".[648] São nos filmes documentários que o Brasil começa a ouvir outros sotaques, dedicando atenção especial ao modo de falar de pessoas de diferentes regiões do país, por meio de entrevistas, como no média-metragem *Integração racial*,[649] de 1964, dirigido por Paulo César Saraceni. Em uma nota do texto sobre *cinema direto*, David Neves faz a ponte com Paulo Emílio, que tratou antes do problema do diálogo brasileiro, dizendo ele estaria para ser superado com um novo estilo de filme:

> Eis um problema crucial, do cinema brasileiro. Por estarem sempre habituados a assistirem filmes estrangeiros, sub-titulados em português, os artistas e o público

---

[646] NEVES, 1965].
[647] *Ibidem*.
[648] OPOLSKI, 2021, p. 79.
[649] INTEGRAÇÃO RACIAL. Direção: Paulo César Saraceni. Brasil: Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 1964.

> brasileiros tratam, com certa dificuldade e cerimônia, o falar em nosso cinema. Daí a importância do direto que, numa escala razoável, conseguiu apontar a solução para esse tipo de problema.[650]

Apesar de Neves falar em solução, a saída não era tão simples, já que *Integração racial* era apenas um média-metragem, sem distribuição comercial e pouquíssimo visto, o que não impactaria significativamente o público, apesar de afetar os realizadores que tivessem contato com as novas práticas. Era a faísca de uma revolução.

> Os filmes existentes, à exceção de *Integração Racial,* ainda não tiveram uma saída para o público no Brasil e se restringiram às sessões especiais no âmbito dos cineclubes. Ainda assim, pelo único exemplo existente pode-se sentir que uma nova forma de comunicação nasceu e que a tão procurada espontaneidade foi, enfim, descoberta.[651]

Em 1968, Paulo Emílio Salles Gomes fez um balanço anedótico sobre os anos anteriores, que nos é oportuno registrar, pois se conecta ao conceito que pesquisamos desde o início deste texto:

> Eu ainda ensinava na Universidade de Brasília quando adquiriu volume o interesse pelos filmes baseados em entrevistas. Meus alunos e eu não nos satisfazíamos com as denominações dadas ao método, "cinema verdade" ou "cinema direto". Acabamos decidindo que "cinema conversa" seria a designação mais apropriada. Nosso entusiasmo por *Integração racial* foi grande.[652]

A expressão *cinema conversa* substituiu *filme conversa*, que o crítico tinha utilizado antes, em 1965, também se referindo à mesma obra: "filme-conversa na linha sugerida por *Integração racial* [...] [e as] produções de Thomas Farkas".[653] Discorrendo a respeito, o discípulo David Neves, em 1965, cita a opinião de um professor estrangeiro para valorizar a percepção de Paulo Emílio, que finalmente encontrava o falar brasileiro dignamente representado nas telas:

> É importante assinalar aqui o testemunho do professor Raymond Sayers, da Universidade de Columbia, N.Y., que se interessou vivamente pelo documentário tanto sob o prisma da sociologia quanto pelo seu aspecto formal onde, segundo ele, o som apresenta alguns momentos de rara espontaneidade que denunciam o falar

---

[650] NEVES, [1965].
[651] *Ibidem*.
[652] GOMES, Paulo Emílio Salles. A Chinesa. In: GOMES, Paulo Emílio Salles; CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). **Paulo Emilio. Um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense, EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1986, p. 254.
[653] GOMES, Paulo Emílio Sales. Novembro em Brasília. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016e, p. 324.

> brasileiro. Quanto a esta opinião, ela é reforçada por P. E. Salles Gomes que afirma ter *Integração Racial* "retomado o falar no cinema brasileiro".[654]

Neves dá continuidade à discussão, trazendo também o nome de Nelson Pereira dos Santos, que na época supervisionava junto com Salles Gomes o Departamento de Cinema da Universidade de Brasília e fomentava a produção de novos filmes documentários foneticamente orientados:

> Nesta segunda metade de 1965 uma fase de produção ali será inaugurada com a realização de *Fala, Brasília* (coordenação de Nelson Pereira dos Santos e realização coletiva [...] *Fala, Brasília* será um passo à frente na busca da espontaneidade verbal do cinema brasileiro e seguirá a trilha iniciada por *Maioria Absoluta* e *Integração Racial*. Sua preocupação central é a descoberta da média fonética brasileira naquele verdadeiro *melting-pot* de raças e tradições nacionais que é a nova capital.[655]

O pesquisador Márcio Câmara detalha a ruptura ocorrida no Brasil com a chegada de novos equipamentos e com as reflexões sobre as possibilidades de usos destes, fazendo a conexão de que as câmeras leves e o som direto sincrônico permitiriam a criação de filmes apenas idealizados anteriormente. Mas faz uma ressalva importante:

> esse período também marca no Brasil a produção de filmes que rompiam com a tradição de filmes de estúdio, almejando ir para as ruas, tentando estabelecer uma linguagem diferente que fosse mais ágil na sua forma e no seu fazer, preceitos que o Cinema Novo abraçou e difundiu. Nesse contexto é importante notar que houve uma grande lacuna na sonorização de filmes no Brasil. Os anos 1960 são marcados pela efetivação do uso de dublagem, alcançando o seu apogeu nos anos 1970.[656]

O reflexo foi sentido primeiro e de maneira intensa nos filmes documentais, pois o cinema ficcional levou mais tempo para lidar com as possibilidades da evolução tecnológica, por conta da ausência de profissionais dedicados, como técnicos de som direto e editores de som, e a precariedade dos estúdios de finalização de som, o que implicava numa quase ausência de mixagem. Nas décadas de 1960 e 1970, reinou no Brasil a prática do som guia, que consiste na técnica de durante a filmagem gravar os diálogos claros o suficiente para servir de referência à posterior dublagem. Produtores insistiam que os filmes ficcionais não deveriam investir no som direto, porque isso implica uma filmagem mais demorada, pois era necessário ter em conta o cuidado com os aspectos sonoros e não só com os visuais. Filmar com som direto é mais

---

654 NEVES, [1965].
655 *Ibidem*.
656 CÂMARA, Márcio. **Som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história**. Fortaleza: RDS Editora, 2018, p. 35.

devagar e a crença da época era de que a dublagem seria mais prática.[657] O grande gargalo da prática era a edição e a mixagem de som, prejudicadas pela falta de estrutura: ainda que a guia fosse bem captada, era necessário finalizar o processo. Câmara conta que nos anos de 1963 e 1964

> Muitos dos filmes do começo do Cinema Novo [...] foram dublados apesar de já existirem condições tecnológicas para a gravação de som direto. Infelizmente a estrutura precária dos estúdios de som, somando-se a inserção tardia do gravador Nagra nos filmes de ficção, junto com a falta de Técnicos de Som Direto com o ouvido suficiente treinado que operassem o gravador, além do fato que vários estúdios ainda trabalhavam com o sistema ótico de impressão do som, fizeram com que a dublagem se perpetuasse durante um bom tempo.[658]

A introdução do Nagra no Brasil e suas possibilidades de filmagem ao ar livre serviram à revolução do Cinema Novo, mas a tradição da dublagem foi mantida no país até os anos 1980. Um exemplo foi a situação de Paulo César Saraceni, que filmara com som direto *Integração racial* de 1964 e faria na sequência o longa-metragem *O desafio*, outra vez com o gravador portátil. "Mas o que fora testado nas filmagens do documentário não funcionaria a contento na nova produção. O filme seria dublado em sua maioria", detalha Morais da Costa.[659]

***

O longa-metragem de Saraceni, lançado em 1966, merece um parêntese relativamente longo, pois é a partir dele que Paulo Emílio, junto com seus alunos, cunhou a expressão *cinema conversa*. Ele declarou que "foi muito bom encontrar num filme de ficção aquela interminável conversa política, na sequência da redação da revista".[660] Ele continuou, explicando que

> Esse cinema nos atraía muito porque estávamos convencidos do fascínio que encerra o simples registro de uma pessoa que fala e cuja fluência ou constrangimento sejam igualmente espontâneos. Espontaneidade documental ou ficcional, pouco importa. É fácil sentir como esse gênero de fala, sem comprometimento dramático definido e imediato, se opõe ao diálogo habitual.[661]

O texto no qual estão essas afirmações de Paulo Emílio é, na verdade, sobre *A chinesa*,[662] de Godard, no qual o crítico afirma que para se gostar do filme é necessário gostar

---

[657] COSTA, 2008, p. 153.
[658] CÂMARA, 2018, p. 47.
[659] COSTA, 2008, p. 152.
[660] GOMES, 1986, p. 254.
[661] *Ibidem*, p. 254–255.
[662] A CHINESA (LA CHINOISE). Direção: Jean-Luc Godard. França: Athos Films, 1967.

muito de conversa – e a partir disso faz a ponte com o trabalho de Saraceni, que é tão sensível à prosódia dos diálogos cotidianos.

> *A Chinesa* espera de nós que encontremos prazer em ser espectadores de conversa, sem obrigação ou desejo de interferir. Nosso gosto já se encontra, aliás, apurado pelas múltiplas experiências do quotidiano; as linhas telefônicas cruzadas, as conversas ouvidas nas filas, nos ônibus, nos cafés e balcões.[663]

O desafio é também um retrato da repressão na ditatura militar com um ar de *Viagem à Itália*, que mostra um relacionamento conturbado dos amantes protagonistas. Em ambos os filmes o casal perambula por ruínas (literais, mas também figurais) tentando discutir seu relacionamento, sem muito sucesso. Livia Azevedo Lima conta que "Saraceni era fã de carteirinha de Rossellini. Em sua autobiografia, *Por dentro do cinema novo* (2003), há 63 menções ao italiano. Nesse livro, Saraceni afirma ter visto *Viagem à Itália* 25 vezes em apenas uma semana".[664] A pesquisadora aproxima os dois filmes a partir dos casais e das ruínas percorridas, explicando que "se em *Viagem à Itália* o terceiro elemento é algo que no fim permite a estabilidade e o *happy end*, em *O desafio* esse terceiro elemento é uma pedra no meio do caminho".[665] Enquanto *Viagem à Itália* acaba com um reencontro, de tons quase milagrosos, *O desafio* encerra com um afastamento, um desencontro: cada personagem segue seu caminho. A sequência inicial do brasileiro parece emular o italiano de imediato:

---

[663] GOMES, 1986, p. 254–255.
[664] LIMA, Livia Azevedo. O casal e as ruínas em Rossellini e Saraceni. **Socine XXIII Anais de textos completos**, Porto Alegre, 2019, p. 672.
[665] *Ibidem*, p. 677-678.

FIGURA 82 – *Viagem à Itália* e *O desafio*



As discussões dos casais, já apontadas por Azevedo Lima, guardam semelhanças elementares, tanto na composição visual, quanto nas questões metafóricas: descompasso, ruínas, dificuldades amorosas.

FIGURA 83 – *Viagem à Itália* e *O desafio*



Saraceni pareceu se pautar em Rossellini, pela exploração dos sentimentos mediada por espaços geográficos e arquitetônicos, mas acabou recaindo em um herdeiro do realizador italiano de intenções um pouco diferentes: Michelangelo Antonioni, mais cínico e descrente em

milagres, com uma expressão poética calcada nas separações e na "incomunicabilidade". (No caso do brasileiro, a impossibilidade de comunicação se dá muito pelo contexto ditatorial restritivo, é importante ressaltar). Como escrito por David Neves em 1965, "O reencontro [...] é a chave-mestra de *Romance na Itália* (*Viaggio in Italia*), de Roberto Rossellini, e o Desencontro, a tônica de *Aventura* (*L'Avventur*a), de Michelangelo Antonioni".[666] Em outro texto do mesmo ano, Neves afirma que Antonioni talvez tenha sido o primeiro eremita urbano, dada sua fascinação pelas formas arquitetônicas e certa indiferença com as figuras humana, "aqueles seres assíncronos com a realidade que os envolve".[667] Já o crítico Rogério Sganzerla resumiu *O desafio* a uma sequência de longas discussões de relacionamento:

> Em "O Desafio", Paulo César Saraceni [...] Segue a linha desdramatizada do cinema-verdade e da televisão: Saraceni faz cinema de perguntas e respostas, cinema-conversa-bate-papo-de-botequim cuja "ação" se resume a longas discussões sem "suspense" e caminhadas sem destino.[668]

Por fim, em 1966, Gilda de Mello e Souza comentou atentamente sobre a maneira como as falas são trabalhadas no filme e a consequente tensão contraditória entre projeto e realização, estabelecendo uma linha de raciocínio com a tradição de Paulo Emílio Salles Gomes sobre a especificidade do diálogo cinematográfico:

> a complexidade do assunto autorizava a escolha de uma narrativa apoiada no diálogo. O erro de Saraceni, no entanto, foi confiar excessivamente no poder esclarecedor da palavra, optando por um diálogo não só explicativo e estático, mas dentro da pior convenção teatral. É verdade que, neste ponto, a culpa cabe apenas em parte ao nosso diretor, pois, com pouquíssimas exceções, o cinema brasileiro ainda não conseguiu criar um diálogo especificamente cinematográfico.[669]

O filme parece comprovar a hipótese de que o projeto rosselliniano teve reverberação também no Brasil. Diferente da França, onde culminou em filmes de conversação (*A punição*), com diálogos despojados e harmônicos, aqui deu origem a filmes ressaltam a dificuldade dialógica. Para encerrar o parêntese sobre o filme de Saraceni, é interessante trazer o comentário ironicamente elogioso de Paulo Emílio, escrito logo após as reações adversas na exibição da I Semana do Cinema Brasileiro, evento que deu origem ao futuro Festival de Brasília, em 1965:

---

[666] NEVES, 2004, p. 128.
[667] NEVES, 2004, p. 116.
[668] SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001, p. 49.
[669] SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, p. 224.

> Nunca vi um *não gostar* tão laborioso, preocupante e tenaz como o provocado por *O desafio*. O filme penetra nas pessoas e as verruma por dentro. É revelador o que aconteceu a um casal de jornalistas de Brasília: marido e mulher odiaram a fita num acordo total, discutiram a noite toda e de manhã decidiram que urgia revê-la.[670]

***

A partir de discussões críticas e conjugais, voltamos ao curso de Arne Sucksdorff entre 1962 e 1963, porque Esther Hamburger detalha sobre as tensões nas aulas dando ênfase a um embate conceitual entre estudantes e o professor sueco: enquanto os jovens estavam interessados nos problemas estruturais do país e do mundo, pensando em revoluções (no caso, infelizmente, a "revolução" que aconteceu no Brasil na sequência foi o Golpe Militar de 1964), o professor queria focar as "pequenas revoluçõezinhas diárias":

> Lucila Ribeiro relata discussão no dia 25 de janeiro em que o professor critica o cinema brasileiro por se concentrar em problemas estruturais e não se permitir olhar para as "mil revoluçõezinhas que ocorrem a todo dia". No Brasil, de acordo com o professor e tal como registrado por Lucila em tom crítico, seria "proibido ser poeta". Nas notas de Ribeiro, Nelson Xavier defende o cinema brasileiro das críticas do professor: "O Brasil começa a se exprimir. Os problemas são estruturais, portanto, é natural que nos preocupemos só com os problemões."[671]

O relato é emblemático sobre a tradição cinemanovista brasileira e as tensões que se estabeleciam na época, inclusive no ambiente interno, e nos leva à necessidade de especificar alguns personagens presentes no curso.

5.4 EU SEI QUE VOU TE AMAR, ARNALDO JABOR, 1986

Um desses nomes, que nos interessa em especial, é o de Arnaldo Jabor, nascido no Rio de Janeiro em 1940 e falecido em 2022, em São Paulo. Ele entrou no curso como tradutor de Sucksdorff, mas se tornou um dos primeiros técnicos de som a manejar o Nagra profissionalmente,[672] em *Integração racial*, de 1964. Em conversa com Eduardo Ades, o cineasta fala da sua experiência no som direto na época, quando perguntado se ele queria mesmo trabalhar na função:

> Era pra participar mesmo, imagina, porra nenhuma... era só ligar o gravador e segurar o microfone. Era muito precário... Hoje em dia não! Um filme como *Eu sei que vou*

---

[670] GOMES, 2016e, p. 323.
[671] HAMBURGER, 2020, p. 101.
[672] COSTA, 2008, p. 138.

> *te amar* é impecável, e aí o cara tem cinco microfones, mixer, não sei mais o que... Hoje em dia nem sei mais como é que é... É uma complicação![673]

A primeira experiência de Jabor na direção foi com o documentário de média-metragem *O circo*,[674] de 1965, seguido pelo longa, também documental, *A opinião pública*,[675] de 1967. David Neves traça uma genealogia ao afirmar que "Seguindo de perto os princípios de *Integração Racial*, *O Circo* retoma, na rua, a espontaneidade do carioca, reencontra a linguagem pura do dia a dia"[676]. Foi em 1970, com *Pindorama*,[677] que Jabor deu início à produção de ficções. Enquanto cineasta, como afirma Hamburger, ele foi do *cinema vérité* às "adaptações de Nelson Rodrigues e filmes baseados em roteiros originais onde o drama e locações interiores imperam".[678] Um dos filmes em que isso ocorre é *Eu sei que vou te amar*, de 1986, que pode ser visto como um paradigma do cinema ficcional de conversa em nosso país – nele as conversas são preponderantes e a narrativa é de acontecimentos prosaicos. Além disso, como frisado pelo diretor, a produção é inteira e cuidadosamente gravada com som direto, rumando para o fim da era de dublagem no cinema brasileiro e à profissionalização de editoras e editores de som.

O filme, escrito e dirigido por Jabor, apresenta um casal não nomeado que se encontra em uma enorme e moderna casa, que se transforma em palco para a discussão do relacionamento ao longo de seus 110 minutos: logo entendemos que eram uma dupla feliz e agora estão separados. A produção foi um considerável sucesso, fazendo quase dois milhões de ingressos vendidos e sendo reencenada no teatro por outras equipes em diferentes ocasiões, além de render o prêmio de melhor atriz a Fernanda Torres no festival de Cannes de 1986. Curiosamente, em outro festival importante da Europa no mesmo ano, o de Veneza, *O raio verde* de Éric Rohmer (que não havia sido selecionado para Cannes) recebeu os prêmios de melhor filme, melhor direção e melhor atriz para Marie Rivière. O fato ratifica a convergência da popularidade dos filmes de conversação na metade da década de 1980.

Apesar do filme de Jabor ter como premissa a conversa entre duas personagens, "a logorreia da guerra conjugal", como definido por Luiz Carlos de Oliveira Júnior,[679] ele se afasta

---

[673] JABOR, Arnaldo. Entrevista. In: ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007, p.13.
[674] O CIRCO. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Arnaldo Jabor Produções Cinematográficas, 1965.
[675] A OPINIÃO PÚBLICA. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Film-Industria; Verba Filmes, 1967.
[676] NEVES, 1965].
[677] PINDORAMA. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Columbia Pictures of Brasil; Companhia Cinematográfica; Vera Cruz; Kamera Filmes, 1970.
[678] HAMBURGER, 2020, p. 104-15.
[679] OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Tudo bem. In: ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007, p. 168.

da ideia de conversação como algo agradável. Os aspectos frívolos e prazerosos são refutados pelas falas das personagens ou por procedimentos narrativos e estéticos. Um discurso sintomático é quando Ele, interpretado por Thales Pan Chacon, insiste que a discussão de relacionamento ("lero de casal") não tem nenhuma importância para a história do Brasil ou do mundo, porque eventos maiores acontecem fora daquela casa:

FIGURA 84 – *Eu sei que vou te amar*



> – O Brasil está devendo 100 bilhões de dólares. As multidões estão aí fora, urrando de fome. E a senhora e eu nesse lero de casal aqui. Pelo amor de Deus, isso não tem a menor importância pra vida humana. O mundo lá fora vai acabar. E a gente aqui, nessa mediocridade com o processo histórico correndo lá fora...

Como também mencionado por Oliveira Júnior, Jabor parece manter a tradição de tentar "pôr no filme tudo que está acontecendo naquele momento"[680] – não só no ambiente narrativo, mas na cidade, no país, no mundo, no universo. O peso cultural e socioeconômico achata o drama íntimo das personagens. Se Arne Sucksdorff tinha sugerido que os alunos do seu curso se atentassem aos pequenos dramas cotidianos e a turma o havia refutado em favor de falar dos problemões, Jabor parece ficar no meio do caminho. Os problemas estruturais do Brasil impedem a franca discussão doméstica. Rodrigo Bouillet contextualiza a situação nacional em 1986 ao falar sobre o filme: "Veio o golpe. Ou melhor, uma sucessão deles a partir de 1984. O fracasso das Diretas, a morte de Tancredo, a sucessão UDN-Arena-PDS via Sarney,

[680] OLIVEIRA JÚNIOR, 2007, p. 168.

a hiperinflação, o primeiro Plano Cruzado e a sua revanche, e, porque não, a desclassificação na Copa".[681] Este é o peso que o casal precisa enfrentar para discutir seu relacionamento.

A narrativa não segue um ritmo totalmente linear e apresenta cenas que pertencem a tempos diegéticos não identificados, mas sugeridos como "paralelos" pelos figurinos e os cenários ou ainda pela textura da imagem. A primeira cena que vemos é um casamento. Corte e percebemos que o casamento se tornou agora uma memória em 16 mm projetada na parede. Mais um corte e entendemos que o homem do casal agora lida com as imagens do passado, que se misturam ao seu corpo.

FIGURA 85 – *Eu sei que vou te amar*



A maior parte do filme mantém a textura da película 35 mm, mas eventualmente surgem imagens em vídeo, em uma nova camada narrativa. Os procedimentos sugerem *flashbacks*, tempos imprecisos ou digressões individuais das personagens, que olham para a câmera em algumas situações.

FIGURA 86 – *Eu sei que vou te amar*



[681] BOUILLET, Rodrigo. Eu sei que vou te amar. In: ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007, p. 188.

Nesses momentos todos Jabor revela a descrença com um cinema pautado somente no tempo presente, na conversa e nos acontecimentos prosaicos: as personagens deixam de lidar com suas presenças, abandonando a ideia da conversação como uma atividade coprodutiva, e enfrentam imagens e projeções, fazendo que o filme se torne uma peça sobre a construção performática do imaginário de um casal. Assim como em *O desafio*, o diálogo gira em falso e se torna consciente de si, sendo tal comportamento justificado pela relevância de fatos maiores lá fora: *Eu sei que vou te amar* sugere que não é incapacidade das personagens, mas consequência estrutural da sociedade em que vivem. O próprio diretor comenta sobre o uso do vídeo, nos dando algumas pistas sobre as escolhas:

> Aquilo foi uma complementação *a posteriori*. Porque o *Eu sei que vou te amar* foi muito difícil de fazer. Era um casal falando! Aí quando eu montei o filme, fiz o primeiro corte, falei: "porra, está faltando alguma coisa aí!" E eu não tinha mais um tostão. Então bolei fazer pensamentos – pensamentos dos dois que eu pudesse inserir em determinadas cenas que estavam sem força dramática.[682]

A fala de Jabor confirma nossa hipótese, sobre a desconfiança de um filme pautado em "um casal falando" e a ausência de força dramática que pode surgir desse tipo de situação. Bouillet reforça a ideia de que a voz mais preponderante no filme não é de nenhuma das duas personagens, mas a voz onipotente do próprio filme (e do seu diretor-roteirista, por consequência), que totaliza décadas de processo histórico:

> As diversas possibilidades formais experimentadas tentam dar conta do turbilhão de aspectos e questionamentos que vivem estas pessoas, num palavrório incessante que acaba por tecer ligações entre as falas, transformando-as em uma só voz, um discurso indivisível, as almas que se misturam, a tal geléia ET que faz surgir uma terceira pessoa – eles mesmo. Através deste discurso, Jabor trata das vicissitudes das últimas quatro décadas do país.[683]

A partir do estudo de Fernão Ramos[684] sobre o Cinema Marginal, Morais da Costa aponta sobre a existência de um "cinema gritado", com "narrativas levadas no grito",[685] em oposição ao diálogo e à conversa serena. Esse estilo não é o mesmo que David Neves havia se referido antes, que era o das chanchadas e que seria mais interessante definirmos hoje como "declamado". O cinema gritado tem ligação com o contexto do cinema brasileiro também

---

[682] JABOR, 2007, p. 26.
[683] BOUILLET, 2007, p. 190.
[684] RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973). A representação em seu limite**. São Paulo: Editora Brasiliense, EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.
[685] COSTA, 2008, p. 180.

conhecido como *underground*, *udigrudi*, *do lixo*, *da boca*, realizado em especial entre os anos de 1968 e 1973, passando por *Bandido da Luz Vermelha*[686] e *Bang bang*[687], e evidencia a opacidade fílmica por meio de recursos sonoros, sejam eles gritos, silêncios, ruídos ou falas abundantes e sem sentido. Segundo Ramos, o grito é tanto um fenômeno concreto quanto simbólico nos filmes do período, que se manifesta como uma reação ao desconforto vivido pelas personagens (e pelos cineastas, porque não dizer):

> Interessa ao Cinema Marginal a expressão do extremo enquanto momento originário, para além de sua formulação em representação de uma realidade que pode ser nomeada. O imaginário que circunda o abjeto pode, neste extremo, ser significado corno imagem: vômitos, fezes, baba, sangue, vísceras, castrações, etc. O grito de horror que percorre os filmes marginais é a reação em face da proximidade excessiva desta imagem.[688]

No mesmo sentido, Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento* aponta para os aspectos transgressores da estética disjuntiva produzida no contexto: "No conjunto, os filmes apresentam aquele amálgama de impulso visceral, grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento."[689]

Se a França e os Estados Unidos, nações colonizadoras, foram os países que mais investiram na polidez dialógica, podemos pensar em uma situação contra colonial na América Latina revolucionária, fazendo um trocadilho com o pensamento de Paulo Emílio Salles Gomes. A proposta cinematográfica não surgiu com o Cinema Marginal e já havia sido comentada por Glauber Rocha. Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*,[690] de 1963, o autor ataca frontalmente o modelo de produção e os filmes populares brasileiros contemporâneos, da chanchada carioca e da Vera Cruz paulista, como heranças de uma colonização europeia. Em 1965 o Glauber cineasta publica *Estética da fome*, onde propõe com todas as letras o seu ideário de cinema latino-americano, criando uma espécie de manifesto do Cinema Novo: faminto, violento, bruto, sujo e gritado: "Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto".[691] A oposição era ideológica e estética frente ao cinema burguês imperialista, de *bons modos*, que produzia filmes *bem-feitos* e "de

---

[686] O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Urano Filmes, 1968.
[687] BANG BANG. Direção: Andrea Tonacci. Brasil: Total Filmes, 1971.
[688] RAMOS, 1987, p. 113.
[689] XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 65.
[690] ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
[691] ROCHA, Glauber. Estetyka da fome 65. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 66.

gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais." [692] O objetivo do feroz Cinema Novo naquele momento era justamente o de assumir a antítese ao modelo colonizador, dando destaque aos problemas macroestruturais e não aos dramas individuais. Se historicamente a harmonia e o polimento foram encarados como qualidades positivas no mundo eurocêntrico, como em diálogos "bem escritos" (lembrar das "peças bem-feitas" no teatro), o Cinema Novo e – mais ainda – o cinema marginal brasileiro foram propositalmente gritados, barulhentos ou lacônicos. José Carlos Avellar cita o próprio Glauber para ilustrar a proposta:

> O cineasta do Terceiro Mundo deve fazer filmes de maneira que "o povo colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender a estética revolucionária/popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental."[693]

De certa forma, mesmo que aparentemente lidando com um drama pequeno burguês, *Eu sei que vou te amar* é quase tão opaco como os filmes do cinema marginal, pois nos causa estranhamentos intencionais e nos afasta da história de intimidades. Se concluímos que filme de conversação é uma herança burguesa, é compreensível que artistas de um país colonizado e periférico, engajados na contracultura, refutem ao estilo. Paulo Emílio nos ensinou que público e cineastas são vetores interconectados, pois o cineasta é antes de tudo um espectador que foi para trás das câmeras: o cineasta brasileiro cresceu sob a colonização do filme legendado.

Em 1979, Jean-Claude Bernardet trouxe uma anedota tragicômica, lembrando de um "maravilhoso argumento elaborado por alguns críticos na década de 1930, após o cinema ter-se tornado sonoro: a língua portuguesa não é cinematográfica. Não adianta nem tentar, todo esforço é fadado ao fracasso já que, intrinsicamente, o português não se presta ao cinema". [694] Bernardet levantou a questão para frisar o desprezo histórico também das elites ao filme falado em português, ressaltando as preferências pelas obras importadas – e legendadas. Para complicar, o autor fala sobre o conhecido problema da má qualidade sonora do cinema brasileiro, ressaltando que essa ruindade não é só dos filmes, mas também das salas exibidoras acostumadas a exibir filmes legendados (e que não necessitavam de uma boa aparelhagem para serem terem seus diálogos compreendidos, já que as legendas cumpriam a função). O conjunto do exibidor despreocupado com a qualidade da projeção sonora somado ao espectador

---

[692] ROCHA, 2004, p. 65.
[693] Glauber Rocha *apud* AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García, Espinosa, Sanjinés, Alea - Teorias de cinema na América Latina**. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995, p. 97.
[694] BERNADERT, 2014, p. 32.

acostumado a ler legendas ajudou a formar cineastas sem interesse em produzir filmes focados em diálogos.

> Tradicionalmente o público queixa-se de não conseguir acompanhar os diálogos dos filmes brasileiros. Com certa razão. [...] para o filme estrangeiro, no Brasil, o som é absolutamente desnecessário. Basta que se ouça algum ruído de fundo, alguma música. Pois, não sendo dublado, os diálogos são acompanhados pelas legendas. Portanto, mesmo em más condições acústicas, o espectador do filme importado dublado fica apto a seguir o enredo, pois ele não é um espectador que ouve, mas um espectador que lê. [...] assim que a imagem bate na tela o espectador, de relance, dá uma olhada na tela e logo mergulha a vista para a parte de baixo do quadro, a fim de pegar a legenda antes que ela desapareça. [...] O espectador brasileiro está destreinado tanto visualmente como acusticamente: ele mal vê e mal ouve. A única coisa que realmente ele sabe fazer, e com desteridade, é ler legendas.[695]

Morais da Costa reitera as palavras de Bernardet, dando continuidade à crítica da nossa formação subdesenvolvida e insensível a aspectos sonoros, que incluem a prosódia de personagens:

> a adaptação às legendas tem um efeito colateral ainda maior, se concordarmos que, se a apreensão das imagens fica reduzida, o mesmo talvez aconteça de forma mais radical com a apreensão sonora do filme. O espectador que acompanha as legendas está redirecionando para o visual uma compreensão que deveria ser auditiva. Ler, e não ouvir, os diálogos significa transferir o entendimento da narrativa dos ouvidos para os olhos, significa deixar de prestar atenção ao que deveria ser escutado. Assim, podemos dizer que, mais do que uma reeducação visual, acostumar-se a ler legendas implica em uma deseducação auditiva nas salas de cinema. Pode-se pensar que os espectadores de cinema dos mercados que sejam mais importadores do que produtores dos seus próprios filmes tendem a, forçosamente, centralizar a apreensão dos filmes no aspecto visual, mais do que se não fossem obrigados a ler o que deveriam ouvir.[696]

Ambos os autores ressoam a provocação de Paulo Emílio de que nós brasileiros somos espectadores e cineastas mal-educados sonoramente e visualmente. Parece então compreensível que não tenha florescido um tipo de cinema ficcional calcado na visualidade e na sonoridade de pequenos gestos, já que nos preocupamos (e nos treinamos) mais para ler legendas exclamativas e ouvir gritos. O nosso cinema revolucionário foi por essência um cinema dissonante e essa tradição se manteve por décadas.

---

[695] BERNADERT, 2014, p. 19.
[696] COSTA, 2008, p. 93.

5.5 DOCUMENTÁRIO DE ROGÉRIO SGANZERLA, 1966

Em 1973, David Neves ousou problematizar a influência de dois dos maiores nomes das artes brasileiras à nossa cinematografia:

> Glauber e o José Celso e a dramaturgia clássica foram funestos ao cinema brasileiro. Pode parecer paradoxal que a maior figura do nosso cinema seja colocada aqui como um entrave ao seu desenvolvimento, mas foi o que se passou durante algum tempo (as pessoas estão se desembaraçando desse cacoete). Se você juntar esses três elementos e examinar alguns filmes feitos de 1964 a 1971, verá que tenho minhas razões. Essas influências desvirtuam o cinema, solenizam em excesso o relacionamento do autor com o filme.[697]

Também ao estilo pauloemiliano, era um ataque mais reflexivo do que agressivo. Neves se referia à solenidade com a qual o moderno cinema brasileiro se posicionava no fim da década de 1960. A severidade dos filmes era compreensível, tendo em vista o contexto sociopolítico, da resistência e da necessidade de ações afirmativas, mas, passado o período mais duro da ditadura brasileira, o crítico propunha uma reflexão em sentidos mais subjetivos, se afastando da proposta revolucionária com tons marxistas. Em 1977, ele também escreveu que

> O antigo "expressionismo", agora, depois da intimidade com a linguagem cinematográfica e o domínio do som, dá lugar a um tipo de *surrealismo* que pode caracterizar não mais uma estética global do cinema brasileiro, mas a do autor – Glauber Rocha. Existimos, individual e grupalmente.[698]

Glauber era o nosso maior cineasta e Neves nem colocou isso em discussão, mas explicou que "o cinema que foi feito até um tempo atrás foi um cinema sem senso de oportunidade, porque tinha muito dessa idiotice da objetividade",[699] se referindo ao célebre título de Nelson Rodrigues em 1968[700] (e mantendo a tradição de aludir a Paulo Emílio, que escreveu algo semelhante em 1959[701])[*]. Então propôs uma mudança, "sejamos pelo menos idiotas da subjetividade".[702] A proposta vinha de uma aproximação conceitual com as práticas

---

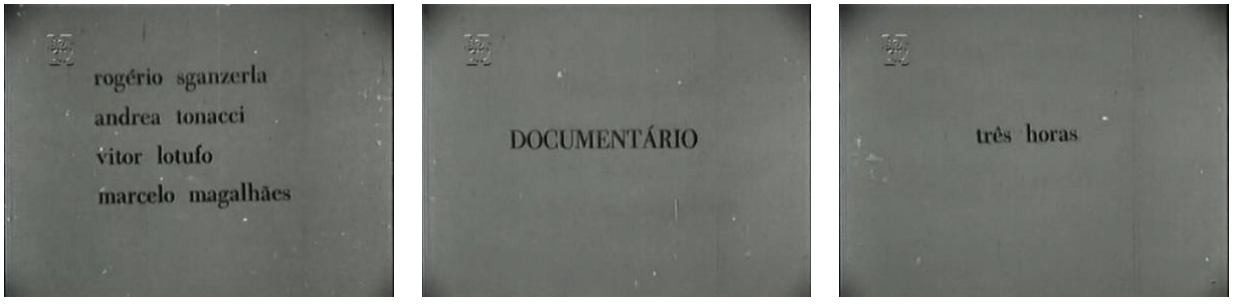
[697] NEVES, 2004, p. 225-226.
[698] NEVES, 2004, p. 234.
[699] *Ibidem*, p. 225.
[700] RODRIGUES, Nelson. Os idiotas da objetividade. In: RUY CASTRO (Org.). **A cabra vadia – Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 49–52.
[701] GOMES, Paulo Emílio Sales. A sublime idiotice. In: **Crítica de cinema no suplemento literário – volume II**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981, p. 82.
[*] "E entendemos melhor Bergman quando escreve a respeito da *idiotice* que consiste em *fracionar uma tragédia em quinhentos pedacinhos* e do quanto é sublime *colar de novo todos os pedaços de forma a reconstituir uma unidade que será de novo a tragédia. Sublime idiotice* é uma definição que Bergman propõe para o cinema."
[702] NEVES, 2004, p. 225.

do emergente cinema marginal, que sucedia o Cinema Novo e se afastava das alegorias cinemanovistas, de Glauber e de Zé Celso: "Enquanto os cineastas tradicionais se renderam a essas influências, as sacralizaram em seus filmes, os jovens do *underground* reduziram a zero toda a solenidade dessa "tradição" (filtraram a solenidade e ficaram com a essência, a quintessência das influências)" .[703]

Precisamos compreender David Neves, carioca que viveu entre 1938 e 1994, como um "observador arguto, bom ouvinte e escritor de talento, [...] [que] foi reconhecido como o melhor cronista do Cinema Novo",[704] conforme resumiu Pedro Plaza Pinto, para tomar seus escritos como referências na nossa reflexão conversacional brasileira. Sua obra nesse sentido se relaciona com um pequeno grande filme, que é *Documentário*, de Rogério Sganzerla, de 1966. Fazendo aproximações conceituais, nosso diálogo será a partir dos textos de David com o filme de Rogério e alguns textos do Rogério crítico. Como ambos foram críticos e cineastas, poderia ser a partir de textos do Rogério com filmes do David, mas é necessário fazer escolhas, pois as combinações são múltiplas.

Apesar do título, o curta-metragem *Documentário* é uma ficção – o que já indica uma característica peculiar do cineasta. É também a primeira produção escrita e dirigida por Sganzerla, que nasceu na cidade de Joaçaba, Santa Catarina, em 1946, e morreu em 2004 em São Paulo. É um filme aparentemente amador, precário, rodado em 16 mm nas ruas de São Paulo, dublado de forma não totalmente sincrônica e com dois intérpretes que não eram atores profissionais. Na trama, dois jovens caminham no meio da tarde pelas ruas e conversam, tentando se decidir que sessão de cinema irão assistir. O filme se resume a isso: ruas de São Paulo, cinema, cinefilia, cultura popular, juventude, anos 1960 e conversas. Muita conversa. Diálogo, falação, lero-lero, papo furado, sem nenhuma solenidade.

FIGURA 87 – *Documentário*



[703] NEVES, 2004, p. 226.
[704] PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo: Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves**. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 54.

As três cartelas iniciais avisam: é uma produção de Sganzerla, Andrea Tonacci, Vitor Lotufo e Marcello Magalhães. Fora do filme temos as informações que Sganzerla escreveu, dirigiu e montou, enquanto o italiano radicado em São Paulo, Tonacci, fez a fotografia. Lotufo e Magalhães são os atores não-atores, que passam as três horas diegéticas (a cartela final vai informar que acaba às "seis horas") condensadas em dez minutos de perambulações e divagações de uma quinta-feira qualquer do mês de janeiro – os personagens despejam os dados temporais ao longo das falas, assim como seus nomes: eles se chamam Marcelo e Vitor, portanto não há nomes ficcionais. É um documentário, afinal? Esta pergunta o filme nunca responde ou comenta.

Marcelo e Vitor só reclamam: da falta de cigarro, da falta de dinheiro, da falta de sono dormido, da qualidade dos filmes em cartaz, da hora, da vida, do mundo. A câmera se movimenta acompanhando os dois conversando e caminhando, ou permanece fixa registrando as ruas e fachadas de negócios: cinemas, lojas, bancas de revistas etc., com a conversa em *off*.

FIGURA 88 – *Documentário*



Ao assistir o filme em uma primeira vez, despreocupadamente, é difícil entender quem é quem, pela (des)sincronia sonora. Mas analisando pausadamente cada fala, os personagens se referem um ao outro usando os nomes próprios em duas falas específicas e podemos entender: Marcelo usa blusa escura de gola alta e Vitor usa camisa branca de botão. Ao longo da conversa identificamos Marcelo como mais agressivo e falastrão, enquanto Vitor é mais sereno e lacônico.

> VITOR: Já tô cansado de viver duro. Ontem falei com o Vassívia e ele me disse que vai me arrumar uma boca lá no exército.
> MARCELO: Você no exército, Vitor, não brinca!

A câmera 16 mm na mão, tremida, em preto e branco e filmando personagens conversando na rua parece uma herança da *nouvelle vague* godardiana: *jump-cuts*, palavrório, dublagem mal sincronizada, buracos sonoros... tudo reitera uma confusão que é essencialmente um gesto modernista de cinema. Assim como os autores da *nouvelle vague*, Sganzerla e Neves eram também críticos de cinema – e compartilhavam Godard como cânone (além do gosto por histórias em quadrinhos e Beatles). Se voltarmos a Paulo Emílio, então, lembramos que ele nos disse que para gostar de *A chinesa* de Godard é necessário "gostar muito de conversa".[705] O mesmo vale para *Documentário*.

O crítico Sganzerla escreveu sobre outros filmes, mas parecia teorizar sobre sua própria criação cinematográfica, que começou a tomar forma no curta-metragem:

> A "câmera na mão" pode ser considerada como uma forma primitiva de relatividade cinematográfica, fornecida pela sensação de limitação e fragilidade. [...] maquinaria reduzida, filmagem com luz natural e sem rebatedores, som direto, pequena equipe. Há maior expansão dos movimentos – como liberdade ao ator – e o resultado é a espontaneidade de filmes como "Cléo das 5 às 7" ou "Sede de sangue". Ou algumas fitas ("Acossado", do Godard, "Shadows", de John Cassavetes, as obras de Jean Rouch e Chris Marker, entre outros) que são inventadas na hora da filmagem.[706]

O Sganzerla-cineasta aparentemente buscava a inserção no conceito que o Sganzerla-crítico definiu como "cineasta do corpo", em oposição aos "da alma". A preferência do crítico pendia aos corporais, mas ambos são reflexos da modernidade no cinema e, segundo ele, todos os grandes eram invariavelmente documentaristas:

> Os grandes cineastas da atualidade são, todos eles, documentaristas: Antonioni, Resnais, Visconti (documentaristas da alma), Godard, Losey, Hawks (documentaristas do corpo). Ou, quando adotam uma ficção, dão-lhe um tratamento que pode ser definido como uma ficção documental (Francesco Rosi – especialmente "O Bandido Giuliano"; Maselli em "Os delfins", Truffaut em "Uma mulher para dois"; Agnès Varda em "Cléo das 5 às 7", etc). A maior parte dos filmes modernos possui pelo menos um tom documental.[707]

O tom documental de *Documentário* se dá primeiro no título, mas também na maneira despojada de capturar a realidade circundante, numa espécie de tradição neorrealista e rosselliniana. A trilha sonora até os quarenta segundos do filme é composta somente de sons da cidade. A partir daí até os oito minutos, as vozes dos protagonistas também se fazem presente,

---

[705] GOMES, 1986, p. 254.
[706] SGANZERLA, 2001, p. 17.
[707] *Ibidem*, p. 19-20.

discutindo sobre o que veem ao redor. Sganzerla comprova a crença de que a intervenção causada por uma câmera e dois personagens perambulando enquanto discutem é o suficiente para gerar um filme. Nas suas palavras enquanto crítico, "O cinema moderno vive das aparências do mundo, da participação das condições de filmagem, integrando o acaso",[708] confirmando o que Aumont disse décadas depois ao analisar a modernidade do cinema que cristalizava em Rossellini.[709]

O acaso é também exposto no gesto narrativo de criar mais um filme pautado no tema do encontro, assim como em *A punição*, de Jean Rouch. A diferença entre os dois é que no brasileiro é um encontro programado (dois amigos que estão juntos já no início da narrativa e ficam assim até o final), enquanto no francês ele é fortuito. Em 1965, próximo à data de filmagem de *Documentário*, David Neves refletia sobre o tema:

> O Encontro é, sem dúvida, um tema constante da casualidade. As linhas de força que emanam desse tema não são poucas e nenhuma arte as soube explorar tão bem quanto o cinema. O tema do Encontro talvez tenha sido o que mais permitiu à sétima arte um aprofundamento maior dentro das suas possibilidades elevando a categoria mágica do cinema a um grau extremo e definitivo.[710]

O crítico Neves parecia antecipar a experiência de Sganzerla, compartilhando as mesmas referências:

> Não é só nos domínios do espírito que o tema influencia e cativa. Está aí a palavra abalizada do documentarista a afirmar que de certa forma a objetividade inocula o fortuito e lhe dá um significado quase concreto e autônomo: numa entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma* sobre o *cinéma vérité* é Jean Rouch que, ao ater-se mais detalhadamente sobre um dos seus filmes, revela: *La thème de la Rencontre est, pour moi, essentiel*.[711]

A entrevista citada por Neves é a entrevista de Rouch dada a Éric Rohmer e Louis Marcorelles logo após a primeira exibição pública de *A punição*, na edição de junho de 1963, na qual o filme é bastante discutido, comprovando todos esses encontros de Brasil-França e cineastas-documentaristas interessados nas conversações.

Como um parêntese curioso, anos depois, logo após o David Neves diretor de cinema ter sido premiado no Festival de Brasília de 1979, com o longa-metragem *Muito prazer* (1979), o crítico Clóvis Marques escreveu: "Aqui está o corpo central do filme, uma descontraída

---

[708] SGANZERLA, 2001, p. 65.
[709] AUMONT, 2008a.
[710] NEVES, 2004, p. 128.
[711] *Ibidem*.

tentativa de *cinema de conversação*, aproximando-se de uma certa tradição amena do filme francês (Rohmer, Truffaut)",[712] ramificando ainda mais nossa árvore genealógica.

Documentário é um filme de ruptura. Rompe, inclusive, com o tema do encontro: se muitos filmes partem da ideia (reencontro e desencontro inclusive) de maneira fortuita, fabular e/ou romanesca, *Documentário* sabota todas estas expectativas: Marcelo e Vitor começam o filme já juntos, encontrados, mas sem saber o que farão depois. Toda discussão e divagação é sobre "o que vamos fazer agora que nos encontramos"? Não há resposta e eles permanecem juntos. A reunião não leva a qualquer transcendência, nem intriga, separação ou confirmação de laços. Não há nada de extraordinário nesse evento, só a vida ordinária – que interessa tanto ao cinema moderno do pós-guerra (no neorrealismo italiano, da *nouvelle vague*, do Cinema Novo etc.).

A ruptura se dá também no aspecto sonoro, já que o som não é sincrônico. Há vazios, buracos, com alguns ruídos específicos, e o ar de verossimilhança (a "impressão de realidade"!) contrasta entre imagens e sons. As vozes e as falas viram uma emanação, porque em um primeiro visionamento é difícil identificar quem fala o quê. Só é possível identificar com muita atenção, assistindo várias vezes, pausando e anotando quem é quem. O signo do caos impera nos filmes de Sganzerla, assim como a confusão sonora, visual e narrativa são marcas da vanguarda do cinema moderno.

As frases de Marcelo e Vitor são curtas; a conversa não progride e em vários momentos os personagens ridicularizam a situação de "ficar aí falando". O encontro e a conversação possuem muitos ruídos e não avançam no ambiente subdesenvolvido.

> VITOR: Vamos mudar de assunto, falar de outra coisa.
> MARCELO: que você quer que eu fale aqui em São Paulo?
> VITOR: É que cinema tá ficando um assunto sério demais.
> [...]
> VITOR: Hoje eu tava com vontade de assistir um filme Cinemascope, colorido... mais do que é. Tô cansado de ver filme preto e branco, tela quadrada...
> [...]
> MARCELO: Também não tô afim de ver esse filme que não acontece nada; os pinta só ficam batendo papo; não morre ninguém. Cinema pra mim tem que ter... [é interrompido por Marcelo].

Mesmo que os personagens manifestem que querem algo diferente, como uma fuga, um escape, eles reiteram que isso não é possível nas suas condições. O diálogo é tanto literal quanto metáforico para situação do cinema brasileiro: dos filmes produzidos aqui às exibições

---

[712] MARQUES, Clóvis. Malícias em ronda carioca. **Revista do domingo. Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 195, ano 5, 13 jan. 1980, p. 11.

de obras estrangeiras. O cinema *bigger than life* de Hollywood não é possível no terceiro mundo, onde a vida real é muito maior que a ficção.

FIGURA 89 – *Documentário*



Quando Marcelo começa a reclamar de algo fútil, Vitor interrompe – como se tudo que tivesse sido discutido até ali não fosse insignificante.

> MARCELO: São as piores horas do dia. O resto ainda vai, mas das quatro às seis não há saco que aguente... Não dá, é broca. O dia não anda! Esse mês de janeiro até agora foi o pior da minha vida nesses últimos dez anos.
> VITOR: Não adianta eu dizer, mas a gente não pode mais viver assim; sem revolução não dá pé. [palavra incompreensível] besteira mesmo. Tem que vir e acabar com tudo, pra começar tudo de novo
> [...]
> VITOR: A gente fala, fala... e acaba tendo que pegar mesmo uma tela. Aqui em São Paulo é como dizia o Sérgio Pinheiro; essa é a nossa famosa geração de merda; os frequentadores de cinema

As falas parecem uma alegoria à situação do jovem no Brasil e isso é irônico, porque Neves disse que o Cinema Marginal recusava a alegoria. A questão pode ser vista como conotativa, mas na essência é literal, é denotativa: Sganzerla por meio de suas personagens fala literalmente sobre a própria situação em que vive, sem subterfúgios e figuras de linguagem. A geração de merda é a sua própria, a de frequentadores de cinema em São Paulo na década de 1960 e o filme é um documentário sobre ela.

Quase aos oito minutos de filme, uma música de fundo começa a tocar: é o primeiro som não diegético apresentado. A câmera na mão, tremida, acompanha os personagens, que

seguirão em plano sequência até o décimo minuto, o final. Os personagens falam, parecendo ridicularizar a própria situação mostrada até ali:

> VITOR: Pera lá, Marcelo. Nem eu nem você tá afim de nada.
> MARCELO: Eu sei que o programa é besta, mas que que eu posso fazer; você não vai querer ficar aí falando.

Depois de vinte segundos de silêncio entre os personagens e com *Far more blue* de Dave Brubeck tocando para nós, dominando a trilha sonora, as falas voltam a serem ouvidas, mas agora com uma textura um pouco diferente, como se fossem gravadas em outra sessão de dublagem. O tom das falas também mudou.

> VITOR: É a fossa paulista, né. Além de ser fossa, é subdesenvolvida. Já viu, né.
> MARCELO: O negócio que eu acho bacaninha no filminho... é que... toda essa história assim de andar duro, de não ter... automóvel... tomar ônibus, não sei o quê; mais tarde vai ficar... um ato de heroísmo; assim, a gente vai poder falar para os nossos filhos, 'eu na cidade andava a pé' [risos].

De repente o filme se transforma literalmente numa conversa sobre a própria produção: vemos imagens de Marcelo e Vitor caminhando por São Paulo, mas ouvimos Marcelo e Vitor falando sobre a feitura do filme. Sganzerla e Tonacci, diretor e fotógrafo, também começam a falar – mas só é possível compreender quem é quem com atenção às minúcias dos sotaques, dos jeitos de falar e das pistas que são largadas nas afirmações, como os nomes citados. Marcelo e Vitor são paulistanos, enquanto Sganzerla é catarinense radicado em São Paulo e Tonacci é italiano radicado no Brasil – suas trajetórias se fazem sentir em seus sotaques.

> SGANZERLA: O heroísmo mesmo foi fazer o filminho sem nunca ter feito nada. O Andrea, por exemplo... nunca tinha pegado uma câmera, ganhou uma câmera do pai dele, foi pra Europa, fez o filme e saiu assim... [vozes se misturam e fica incompreensível]
> TONACCI: Problemas... quebravam três máquinas... quebrou tudo... bateria descarregava no meio...
> VITOR: O que interessa é que o filme tá aí, tá jogado, vai pra tela, tamo brigando, não tamo parado.
> TONACCI: pelo menos há o testemunho do que aconteceu, né.
> VITOR: Foi bacana!
> SGANZERLA: Porque o cara lá de Santos me deu 150 contos pra fazer o filme, depois me deu o cano. E aí eu fiquei aí, com meu dinheiro [interrupção] filmar é fácil, mas sonorizar, dublar, que é, qué... "broca", saí caríssimo e tal. Se não fosse o seu Dedé, o Glauco Mirco Laurelli... o Carlos e o Davi da Odil, que ajudaram a dublar no peito assim... não tinha o filme, não saía nada, entende.
> TONACCI: Saiu e mesmo assim não saiu tão espontâneo, pô... mas saiu em cima; primeira vez pra todo mundo!
> SGANZERLA: Perfeito, o Andrea tem razão. Eu não consegui pegar mesmo o clima daqui da grossura de São Paulo, mas é... precisa acabar com esses filmes *nouvelle vague* importado! ...cinema nunca se consegue fazer o máximo! Tem que se contentar

> com o que tá aí na tela! Que quebra o galho! [silêncio] Da próxima vez fazer tudo diferente.

A trilha sonora se torna uma própria conversação: primeiro a diegética, entre Marcelo e Vitor; depois outra, reflexiva, entre os quatro homens da equipe. Por fim, o filme em si se torna uma conversação, entre produção opaca e o espectador, que gera toda o pensamento sobre o cinema brasileiro da época. A segunda só é compreendida em suas minúcias por conhecedores, porque o nome de Sganzerla sequer é citado; só conseguimos compreender pelo contexto do que é falado e pelas vozes diferentes. O nome de Andrea é mencionado, mas também, só a conjuntura explica quem é quem.

Documentário, que era um filme de conversação feito com som não sincrônico, cheio de interrupções e gestos reflexivos, de repente se torna um documentário sobre a sua própria produção, pela conversa extra-diegética empreendida entre a equipe de filmagem, enquanto o aspecto visual continua a mostrar os personagens que em um único plano saíram da Praça República, passam pela Rua Ipiranga e caminham em direção à Galeria Metrópole, na região central de São Paulo. A ficção se encerra, mas o projeto cinematográfico de Sganzerla e companhia seguiu em frente.

FIGURA 90 – *Documentário*



***

Em 1965, David Neves escreveu sobre *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri, fazendo uma pergunta e respondendo de imediato, em um jeito provocativo. O texto nos interessa ao trocar nomes e situações, como veremos a seguir:

> Deve-se ver *Noite vazia*? A pergunta é traiçoeira e tem várias respostas. Se você se enquadra no tipo de espectador que reivindica o fim das favelas do nordeste e do cangaço para o cinema brasileiro, vá ver o filme de Walter Hugo Khouri. Deguste-o. Fique para outra sessão. Mas, por favor, não se perturbe se o filme não preenche seus esquemas de divertimento. Aí então é porque, desprezado Nordeste, favela ou cangaço, o que você busca como substituição não é um simples panorama de asfalto ou de concreto ou de gente bem vestida, porém um outro universo, outras caras, outras vozes. Aí, então, só se mudando para os Estados Unidos.

Neves se referia à revolução do Cinema Novo, que era justamente uma revolução também na mudança de cenários e de personagens. Aos olhos do crítico, *Noite vazia* era uma espécie de retrocesso porque apresentava de novo gente bem-vestida se relacionando em meio ao concreto, com caras e vozes não muito diferentes de antes. *Documentário* também apresenta jovens brancos bem-vestidos andando por São Paulo, mas a sua revolução é fazer isso de maneira tão despojada e reflexiva que se torna transformadora. Neves em seu texto e Sganzerla na sua fala derradeira em *Documentário* concordam que o cinema brasileiro precisava abolir o mimetismo de cinemas estrangeiros, como "acabar com esses filmes *nouvelle vague* importados" e "da próxima vez fazer tudo diferente". Ao tentar imitar Godard e Rouch em uma situação totalmente desigual e com outras finalidades, o cineasta brasileiro criou um documentário do nosso processo antropofágico dos mais originais.

5.6 BAIXO ORÇAMENTO E ALTO ASTRAL: DOMINGOS OLIVEIRA, 1966-2019

No mesmo contexto do Cinema Novo surgiram cineastas interessados em obras menos disruptivas e mais focadas nos pequenos dramas burgueses. Outro personagem que esteve ligado à experiência Sucksdorff, fazendo a preparação de elenco do filme produzido como resultado do curso (*Marimbás*),[713] e que é importante destacarmos, pois personifica a conjugação de um cinema popular, focado em diálogos e relacionamentos amorosos, é o de Domingo Oliveira. Ele, carioca, nascido em 1936 e falecido em 2019, entrou no cinema em 1959 a convite de Joaquim Pedro de Andrade ("um príncipe")[714] para trabalhar como assistente em três curtas-metragens. Ele contextualizou um pouco da relação com o Cinema Novo em sua autobiografia de 2014:

> O Cinema Novo vivia o pleno vigor de sua juventude. [...] No trem puxado pelo Glauber, pelo Nelson (Pereira dos Santos), pelo Farias (Roberto) e pelo Joaquim Pedro, havia muitos cineastas. Todos com vigor e com uma preocupação política acima de qualquer outra. Era essa ideologia que unia o Cinema Novo, como se sabe. Eu nunca tive a preocupação política acima de qualquer outra e, nessa medida, nunca fui considerado Cinema Novo. A turma gostava muito de mim no campo humano. A gente sabia quem era quem, mas eles todos sempre me esnobaram um pouco. Nunca me deixaram ser um deles. Eu não era um deles. Não havia nada de pessoal nisso. Além do que, eles se esnobavam uns aos outros também. Era uma turma tão talentosa quanto competitiva, cujos poucos sobreviventes brilham até hoje.[715]

---

[713] MARIMBÁS. Direção: Vladimir Herzog. Brasil: Curso Arne Sucksdorff, 1963.
[714] OLIVEIRA, Domingos. **Minha vida**. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 82.
[715] *Ibidem*, p. 96.

Domingos não pertencia exatamente ao grupo questionador do Cinema Novo e estava mais interessado em outros temas, apesar de manter estreitas relações com Joaquim Pedro, Mário Carneiro, Flávio Migliaccio e Dib Lutfi – todos envolvidos no curso de Sucksdorff e que participaram de seus filmes. Em 1968, Paulo Emílio fez um balanço sobre as exibições no Festival de Brasília e se referiu diretamente ao cineasta:

> A fórmula moderna reside no tipo de comédia testado no ano anterior com *Todas as mulheres do mundo* e confirmado agora com *Edu, Coração de Ouro*. Esses filmes desinibidos elevam sem dúvida o nível do cinema comercial brasileiro e devem ser estudados com proveito — notadamente em matéria de diálogo — pelos nossos cineastas.[716]

Se naquele momento o crítico percebia a revolução dialógica que acontecia no cinema brasileiro, e que os dois primeiros filmes de Oliveira deveriam ser estudados prestando devida atenção aos diálogos, reiteramos a crença: o diretor-roteirista consolidou um tipo de cinema de comédias românticas pautadas na troca de palavras e que nos trazem questões fundamentais.

Engenheiro elétrico de formação, Domingos Oliveira dirigiu sua primeira peça de teatro amadora em 1962, logo após ter conhecido Leila Diniz, que se tornaria sua esposa. Em 1964, lançou a primeira peça profissional e, em 1966, o primeiro filme, o longa-metragem de ficção *Todas as mulheres do mundo*,[717] que foi um grande sucesso de público. Assim emendou o segundo, *Edu, coração de ouro*,[718] de 1968, que, em contrapartida, foi um fracasso. O cineasta tentou outros dois filmes ficcionais na sequência, mas sem se aproximar do sucesso de antes. No início da década de 1970, acabou encontrando um espaço confortável e fértil na Rede Globo de televisão, na qual voltou a trabalhar depois de sua incursão ao cinema; ele havia sido contratado pela empresa em 1963, dois anos antes da emissora ir ao ar.[719] Até o fim da década de 1990, Oliveira alternou o trabalho na televisão e no teatro, se destacando com um dos grandes autores no país – talvez o único a ter prestígio nas três áreas (cinema, teatro e televisão).

Em 1998, após vinte anos sem fazer filmes, ainda no contexto fragilizado da produção cinematográfica brasileira, lançou o longa-metragem *Amores*,[720] a partir da sua peça de mesmo nome: é com este trabalho que o sexagenário Domingos dá início à sua última fase artística e

---

[716] GOMES, Paulo Emílio Sales. Brasília: o diabo solto no cinema. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016c, p. 328

[717] TODAS AS MULHERES DO MUNDO. Direção: Domingos de Oliveira. Brasil: D.O. Produções Cinematográficas; Saga Filmes, 1966.

[718] EDU, CORAÇÃO DE OURO. Direção: Domingos de Oliveira. Brasil: BJD Produções Cinematográficas, 1968.

[719] OLIVEIRA, 2014, p. 119.

[720] AMORES. Direção: Domingos Oliveira. Brasil: Quanta Centro de Produções Cinematográficas; TVZero, 1998.

dialoga mais intensamente com o conceito de filmes de conversação. Como dito por ele, "Quem retoma o casamento depois de prolongada ausência deve fazê-lo em novas bases. Afinal, alguma coisa deve ter sido aprendida durante a separação... Quero dizer que voltei mais produtivo. Depois que voltei, fiz oito filmes em 15 anos".[721] A frase foi publicada em 2014, antes de o cineata lançar mais três longas-metragens até 2019, no ano da sua morte. Em 20 anos, entre 1998 e 2018, o cineasta lançou 11 filmes, enquanto nas três décadas anteriores ele não chegou a uma dezena. A justificativa para isso se dá na efetivação do projeto cinematográfico que Oliveira chamou de BOAA – Baixo Orçamento e Alto Astral.[722] O conceito foi apresentado no lançamento de *Carreiras*,[723] de 2005, quarto filme da última fase do diretor. *Feminices*,[724] o anterior, de 2004, já havia sido produzido nas mesmas condições e posteriormente foi reconhecido pelo cineasta como o primeiro BOAA[*].

Domingos se beneficiou da convergência digital no cinema, que permitiu o barateamento de custos e a flexibilização das práticas de filmagem. Ele, que havia tido dificuldades com financiamento no contexto posterior ao do Cinema Novo e encontrado um lugar mais fértil e flexível no teatro e na televisão, voltou ao cinema transformado, quando as condições se tornaram mais acessíveis para que empreendesse criações pautadas em relacionamentos e mediadas por diálogos – impulsionado também pelos incentivos governamentais que caracterizaram o início do século XXI no Brasil. Nas suas palavras, "*Feminices* foi o primeiro BOAA [...] e creio que haverá muitos filmes destes daqui por diante. Filmes feitos em poucos dias (foram 8 dias para fazer *Feminices*). [...] Dentro de alguns anos isso certamente será um título".[725] Ele estava correto, porque na sequência produziu muitos filmes e também porque o seu projeto é confluente à popularização do *mumblecore* nos Estados Unidos – um movimento prolífico que possui conceitos semelhantes: ficções sobre relacionamentos, pautadas em diálogos, realizadas com baixíssimo orçamento e recorrência na participação das diretoras e diretores como atrizes e atores (Greta Gerwig personifica a tendência), que demonstra uma cumplicidade afetiva e profissional. Ambos são reflexões (autobiográficas) de seus realizadores; a diferença é que o *mumblecore* é sobre jovens (dos EUA), enquanto o BOAA é sobre a meia-idade e a velhice no Brasil.

---

[721] OLIVEIRA, 2014, p. 158.
[722] *Ibidem*.
[723] CARREIRAS. Direção: Domingos Oliveira. Brasil: Afinal Filmes; Antenna Produções; Forte Filmes, 2005.
[724] FEMINICES. Direção: Domingos Oliveira. Brasil: Copacabana Filmes e Produções, 2004.
[*] Na narração-comentário do *making of* de *Feminices* o diretor se refere ao termo como sendo "Baixíssimo orçamento". Nos filmes seguintes, e na sua autobiografia, usa "Baixo orçamento".
[725] OLIVEIRA, Domingos. **Making of Feminices**. DVD. Copacabana Filmes e Produções, 2004.

Carreiras foi gravado em digital, com um orçamento divulgado de 35 mil reais, e estreou na televisão antes do cinema. O diretor justificava em entrevista:

> Passar na TV antes foi uma decisão minha. O mercado está completamente sem regras, sem saídas para o filme independente. Por isso só nos resta experimentar, buscar caminhos alternativos. Talvez exibir esse filme em primeira mão na TV fechada possa, pelo menos, me servir como boca a boca.[726]

E nas cartelas iniciais do filme era apresentado as bases do projeto:

FIGURA 91 – *Carreiras*



É importante compreender a proposta sob dois aspectos. Primeiro, como uma espécie de provocação ao cinema brasileiro que se estabeleceu na passagem para o século XXI, financiado quase que inteiramente por leis de incentivo e fomento estatal – o que implica (a princípio) uma despreocupação com o retorno financeiro das produções nas bilheterias, pois são subsidiadas já na aprovação institucional; e, principalmente, uma "burocratização" do processo. Não podemos negar, é claro, que o que é chamado de "burocratização" nada mais é do que a sistematização de meios e processos para organizar o financiamento institucional da produção cinematográfica: editais, avaliação e prestação de contas são pré-requisitos para o funcionamento pretendido como isonômico. Domingos Oliveira foi um cineasta que também produziu no contexto da Embrafilme, existente entre 1969 e 1990, e que tinha uma operação muito diversa da ANCINE e dos mecanismos de fomento criados no fim do século XX; portanto, foi um produtor de carreira e abordagens bem específicas e diferentes ao longo dos anos.

---

[726] BUTCHER, Pedro. Jogada de risco. **Folha de São Paulo**, 18 de junho, 2007. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1806200707.htm

Segundo, o BOAA pode ser compreendido como uma maneira rápida e eficiente de produzir filmes sem depender de maiores financiamentos e burocracias, resultado do poder de associação dos artistas. O intento era fazer filmes de baixo orçamento que dessem algum retorno financeiro (em bilheteria, em vendas ou prêmios – inclusive estatais!), o suficiente para custeá-los depois de sua produção.

Vários dos filmes de Domingos dessa fase tiveram incentivos de empresas e mecanismos estatais, por isso é importante não reduzir o BOAA como uma real e eficiente "alternativa de mercado" porque não é tão simples – e o sistema não funciona para todos. O cineasta disse, de maneira provocativa, mas também poética, contra à rigidez dos modos de produção do cinema tradicional: "Filmar um longa com amigos em 8 dias: isso não é cinema, isso é jazz".[727] Assim como os filmes de conversação, o BOAA é uma alternativa aos modelos dominantes de produção. Mas mais do que regras, devemos entender os conceitos como axiomas: fórmulas que se presumem corretas, embora não estanques – porque, afinal, se ignorarmos a porosidade, perderemos a poesia. Há contradições e variações nos projetos, como o crítico Ruy Gardnier manifesta ao abordar a poética dominguiana do ponto de vista da ludicidade, do *serio ludere*:

> Domingos de Oliveira é uma criança. De todos os veteranos cineastas brasileiros, ele foi aquele que melhor fez uso da câmera digital. Não porque suas imagens sejam melhores ou mais bonitas do que aquelas de outros cineastas – o que não são –, mas porque elas se encaixam perfeitamente na estética e na dramaturgia deste meninão quase septuagenário. Baixos orçamentos, locações reais em praças e interiores de apartamentos da zona sul carioca, e a narrativa da vida cotidiana da classe artística do Rio de Janeiro. É um cinema do íntimo e da vivacidade, filmado com a pressa e com a intensidade de um menino que ganhou um brinquedinho novo e está ávido para usar. [...] É um cinema imperfeito, com todas as características desejáveis que esta palavra carrega consigo. Um cinema muito aproximado da vida, dos diálogos corriqueiros que falamos no corredor passando de um aposento para outro, dos gestos impensados que produzimos uma vez confrontados com situações que não esperávamos.[728]

As cartelas iniciais de *Feminices* alertam para o tom experimental da empreitada, um pouco como nas ficções de Jean Rouch, mas de maneira bem mais brincalhona:

---

[727] OLIVEIRA, 2004.

[728] GARDNIER, Ruy. Meninices. **Contracampo Revista de Cinema**, n. 64. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/64/feminices.htm. Acesso em: 3 mar. 2022.

FIGURA 92 – *Feminices*



BOAA é também um modo de produção doméstico-familiar: um cinema feito a partir das vivências artísticas e afetivas da classe média alta e intelectual do Rio de Janeiro. Neste ambiente intimista, outro fator fundamental que estimula a guinada ao BOAA é a parceria com Priscilla Rozenbaum, sua companheira na última fase da vida: ela é atriz, roteirista e/ou produtora na maior parte dos filmes deste ciclo; podemos dizer que ela é autora junto com Domingos, em uma intensa relação de cumplicidade afetiva e profissional. Igor Nolasco justifica a experiência do cineasta no teatro como um grande aprendizado, a partir da compreensão de trupes (companhias, famílias) teatrais:

> Do teatro, tirou os esquemas de produção mais enxutos, com elencos reduzidos e foco no texto. Os elencos, aliás, eram majoritariamente compostos por atores com quem o cineasta mantinha franca amizade, dentre os quais frequentemente constava sua própria esposa, Priscilla Rozenbaum.[729]

E o próprio cineasta confirma que o "O B.O.A.A. não é nenhuma novidade. É o que se fez no teatro a vida inteira, a cooperativa".[730] Assim como acompanhamos Rossellini filmando sua esposa Ingrid Bergman em *Viagem à Itália*, e a partir deste encontro percebemos

---

[729] NOLASCO, Igor. Domingos Oliveira em baixo orçamento e alto astral. **Revista Badaró**, 27 de maio, 2020. Disponível em: https://www.revistabadaro.com.br/2020/05/27/domingos-baixo-orcamento/. Acesso em: 3 mar. 2022.

[730] Domingos Oliveira *apud* BUTCHER, Pedro. Jogada de risco. **Folha de São Paulo**, 18 de junho, 2007. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1806200707.htm. Acesso em: 3 mar. 2022.

a força da sua empreitada (aparentemente descompromissada, mas complexa; amorosa, mas dura), Oliveira filmou Priscilla Rozenbaum de maneiras muito específicas (assim como já tinha feito com Leila Diniz) e seu cinema é resultado da soma dessas forças criativas. Eduardo Valente discorre a respeito e faz outras relações:

> podemos dizer que *Carreiras* é um filme "sobre" Priscila Rozenbaum (não a pessoa fora da tela, mas o centro dramático do filme), e não mais sobre o próprio Domingos Oliveira, como todos os seus filmes anteriores eram [...] E, exatamente por ser um filme sobre/a partir de Priscila e sua presença cênica, é também um pouco um filme de Priscilla Rozenbaum – no mesmo sentido que *Uma Mulher sob a Influência* muitas vezes parece também ser um filme de Gena Rowlands ou que um *Gritos e Sussurros* parece ser um filme de Liv Ullman.[731]

A grande diferença do projeto de Domingos para o conceito de filmes de conversação, que forjamos aqui, é que o dele tem origens teatrais: boa parte dos seus filmes surge como adaptações dos palcos, algumas bastante fiéis (como *Feminices* e *Amores*) e outras mais livres (como *Carreiras*, adaptada a partir de um monólogo de Oduvaldo Vianna Filho da década de 1970).[732] O crítico Luís Alberto Rocha Melo reitera a importância do texto como matriz dramática para o projeto dominguiano e seu gesto de reflexão constante:

> Nos filmes recentes de Domingos, representar é também desnudar e evidenciar o texto, não através de qualquer recurso de estranhamento, mas pela proximidade de uma câmera cúmplice, pela maestria de sua decupagem e pelo diálogo direto com o espectador – olho no olho, como no momento final de *Amores*, quando Domingos/Vieira volta-se para a câmera e recomenda: "não é pra entender; é pra decorar".[733]

O maior sucesso de Domingos Oliveira, *Todas as mulheres do mundo*, é a gênese do seu estilo e também do que David Shumway chamaria de *relationship stories*:[734] filmes calcados em relacionamentos, mas que utilizam recursos narrativos reflexivos. Se Shumway aponta *Noivo neurótico, noiva nervosa*, de 1977, como o estabelecimento do gênero, o filme de Oliveira pode ser visto como uma *relationship story avant la lettre*. Oliveira é comumente apontado como um seguidor de Woody Allen, mas é importante reposicionar o lugar comum, pois o cineasta brasileiro consolidou suas bases cinematográficas antes do projeto de Allen.

---

[731] VALENTE, Eduardo. Carreiras, de Domingos Oliveira. **Revista Cinética**. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/carreiras.htm. Acesso em: 29 abr. 2022.
[732] BUTCHER, 2007.
[733] MELO, Luís Alberto Rocha. O cinema ao redor da mesa na sala de jantar. **Contracampo Revista de Cinema**. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/50/domingosoliveira.htm. Acesso em: 26 abr. 2022.
[734] SHUMWAY, 2003.

Logo no início de *Todas as mulheres do mundo* é apresentada uma sequência de imagens estáticas com uma voz masculina fazendo comentários em *off*, em uma espécie de colagem audiovisual:

FIGURA 93 – *Todas as mulheres do mundo*



"E a liberdade?"



"O amor consome a liberdade..."



"Castra a autoiniciativa..."



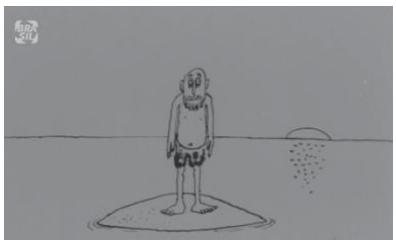
"Conduz à acomodação..."



"Destrói a individualidade..."



"Leva à fraqueza..."



"Seja só."

Então surge uma imagem em movimento, de um homem sentado sobre pedras à beira-mar. A voz *off* diz "O homem mais forte é o que está mais só", em referência a Henrik Ibsen.[*] Há um corte e vemos um plano do mesmo homem, agora mais de perto, se virando para a câmera. Ele diz, com a mesma voz que ouvíamos antes, "Não dá pé". Corte, novo plano, do mesmo homem, mas em um ângulo diferente, e ele diz, enfatizando cada sílaba: "O amor... não dá pé" e então há um efeito sonoro que reverbera e distorce a palavra "pé" por dois segundos.

[*] Coincidentemente, trinta anos depois Arnaldo Jabor publicou uma crônica no jornal Folha de São Paulo no qual parte da mesma frase de Ibsen:
JABOR, Arnaldo. O homem mais forte é o que está mais só. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 out. 1996. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/08/ilustrada/15.html. Acesso em: 26 abr. 2022.

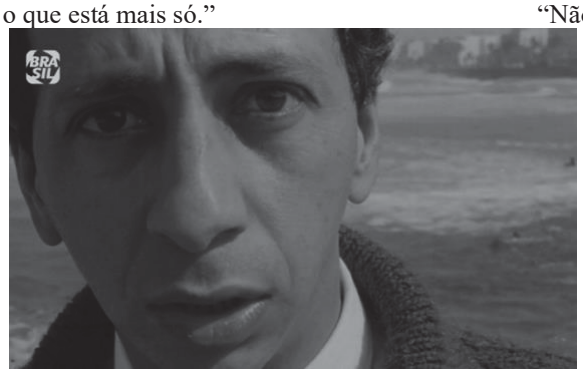
FIGURA 94 – *Todas as mulheres do mundo*



"O homem mais forte é o que está mais só."



"Não dá pé."



"O amor... não dá pé."

Mais um corte e o homem começa a andar, com a câmera trêmula acompanhando às costas. Ele começa a contar que "outro dia, um amigo me perguntou quantas mulheres eu tinha amado". O filme volta às imagens estáticas e o personagem faz vários comentários sobre relacionamentos amorosos, sobre mulheres e sobre comportamentos. Em dado momento, diz "Eu sei que eu sou feio" e vemos um documento de identidade. Com o corte, surge novamente o homem, dizendo "Mas isso não é documento!". Nesta altura embarcamos sem mais hesitação na brincadeira dissonante que o filme está propondo: seja no jogo de palavras, seja na articulação de imagens e sons. É um gesto reflexivo, assim como vários outros que Oliveira empregou em seus filmes: alguns são mais explícitos, como personagens falando diretamente para a câmera, e outros mais sutis, como personagens discutindo sobre a criação artística e narrativa.

FIGURA 95 – *Todas as mulheres do mundo*



"Eu sei que eu sou feio"



"Mas isso não é documento!"

A sequência continua por 90 segundos, até que surgem os créditos iniciais sobre imagens de uma mulher na praia e música de fundo. O ator que acompanhamos até ali é Flávio Migliaccio – a carteira de identidade que o filme mostrou, tem sua assinatura; provavelmente um documento real. Mas o protagonista do filme anunciado antes nos créditos, e no cartaz, é interpretado por Paulo José. Na sequência posterior ao título, o personagem de Migliaccio anda por uma rua e cruza com um amigo: "Paulo!", exclama ele. "Edu!", exclama o outro, expondo a maneira mais direta de apresentar personagens. "Há quanto tempo não te vejo". "Há cinco anos não te vejo", eles dizem. Entendemos que Migliaccio interpreta Edu e José interpreta Paulo. Assim o verdadeiro protagonista é apresentado e o filme define suas diretrizes.

FIGURA 96 – *Todas as mulheres do mundo*





Os diálogos são inteiramente dublados e em grande parte a filmagem acontece nas ruas, evidenciando um descompasso sincrônico típico do cinema brasileiro dos anos 1960 e tecendo uma relação com a *nouvelle vague* de Godard, notabilizada pelas brincadeiras metalinguísticas. Quando a câmera se afasta da janela do carro, que parecia ser conduzido por Paulo, vemos que o automóvel está sendo rebocado: é mais um gracejo irônico do cinema moderno, no qual Domingos Oliveira estava inserido.

FIGURA 97 – *Todas as mulheres do mundo*



O filme acompanha o relacionamento de Paulo e Maria Alice, interpretada por Leila Diniz, com muitos acontecimentos e cenas dialogadas, mas sem investir tão forte no aspecto conversacional: nenhuma das cenas de discussão passa dos três minutos. O foco é na longa duração do relacionamento, nas várias idas e vindas e no drama íntimo das personagens ao longo dos anos. É a comédia romântica perfeita do cinema brasileiro, o molde do que seria o cinema de Woody Allen nos anos seguintes e a essência do que David Shumway conceituou como *relationship story*.

Domingos Oliveira nunca repetiu o sucesso de público e de crítica, mas mais de trinta anos depois consolidou a experiência que intitulou BOAA e realizou filmes inteiros pautados na discussão de suas personagens. A experimentação do cineasta também mostrou caminhos para uma nova geração no século XXI, como confirmado em *Apenas o fim*,[735] de Matheus Souza. O filme de 2008 reverbera os ecos de Domingos Oliveira, Woody Allen e Richard Linklater com a cultura da internet, do *stand-up comedy* e dos esquetes de YouTube. No lançamento, o crítico Cléber Eduardo percebeu as ligações e as limitações do filme, que emula a superfície de um estilo, mas é insensível ao drama:

> [*Apenas o fim*] desenrola-se em andanças pela faculdade, à moda de *Antes do Amanhecer* ou *Antes do Pôr do Sol*, de Richard Linklater [...], mas com uma toada verbal cômica aparentemente herdeira de Domingos Oliveira. [..] Ao investir em um humor com grau zero de sensibilidade em relação aos sentimentos dos personagens, procurando mediar a relação somente com gracejos verbais [...] *Apenas o Fim* quer a cena performática em sua condução verbal. Quer as cenas – ou esquetes? – sem silêncio. Sem aqueles momentos de digestão do falado e ouvido. É um filme que fala sem ouvir, ou fala e ouve sem estar nunca em silêncio. Um filme sobre um roteirista procurando se exibir, à espera de um diretor para filmar suas cenas e diálogos, sem fôlego para ser espertinho a cada segundo.[736]

Apenas o fim é mais um simulacro de estilos pautados em falas do que uma encenação da experiência conversacional. Assim como outros filmes que apostam no poder engajador do discurso "afiado", as personagens despejam suas falas sem necessariamente ouvir quem deveria conversar, revelando um apreço maior pela fala do que pela eccuta; sem nos dar espaço, como espectadores, de sentir aquelas palavras em uma modulação articulada na base da troca – e não da entrega, do *delivery*. Mas, como dito pelo sacerdote Ezequiel, que viveu antes de Cristo, não devemos culpar o pai pelos pecados do filho. Domingos Oliveira não tem culpa por seus maus discípulos.

---

[735] APENAS O FIM. Direção: Matheus Souza. Brasil: Atitude Produções, 2008.
[736] EDUARDO, Cléber. Apenas um começo. Revista Cinética, 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica .com.br/ apenasofim.htm. Acesso em: 29 abr. 2022.

Apesar de Oliveira empreender um projeto bastante singular no cinema brasileiro, tanto em sua primeira quanto na última fase, comunga com a tradição nacional cinemanovista e marginal de tornar as coisas opacas, reflexivas: parece haver uma desconfiança inescapável sobre o drama. A escola é a de expor a moldura que sustenta a janela na qual assistimos à encenação, sem que o drama e a conversa sejam as finalidades em si do espetáculo – mesmo que no caso de Domingos este gesto reflexivo seja às vezes bem singelo, se comparado com seus contemporâneos mais famosos (Glauber, Sganzerla etc.). Falando sobre a diferença entre teatro e cinema, o diretor ressaltou um aspecto importante de frisarmos: "aprendi que aquilo que é engraçado no teatro pode não ser no cinema. O cinema tem um pé enfiado na lata de cimento do realismo. Quem quiser negar isso paga um preço".[737] Parece contraditório trazermos a afirmação, já que ela reitera a essência realista do cinema. Mas não podemos esquecer o contexto no qual Domingos começou a produzir sua arte: na modernidade dos anos 1960, quando mesmo os filmes mais realistas expunham seus aspectos reflexivos. Arnaldo Jabor comentou que no Cinema Novo "havia uma influência tanto da Nouvelle Vague quanto do Neo-Realismo – a coisa realista e a coisa formalista"[738] e isso deixa claro o apego formal dos cineastas da época: o neorrealismo estava sendo superado em busca de um novo realismo, que não era necessariamente uma cópia da realidade. As cicatrizes do projeto revolucionário permaneceram para sempre no cineasta, assim como permanecem no cinema ficcional brasileiro. Mas, para além da ficção, é necessário atentar ao aspecto documental de Oliveira, como observou Rocha Melo sobre outras ligações, nem sempre comentadas, e que nos levarão a uma outra parada:

> Vale dizer que a obra recente de Domingos talvez tenha um parentesco maior não com o cinema de ficção que vem sendo realizado, mas com o documentário, notadamente aqueles dirigidos por Eduardo Coutinho, que fazem do testemunho dos personagens/depoentes e do ato de filmar/realizar, a tônica do discurso com o espectador.[739]

5.7 COUTINHO E O CINEMA DE CONVERSAÇÃO, SÉCULO XXI

Embora o cinema ficcional seja o foco nesta pesquisa, precisamos fazer um breve desvio para encerrar a viagem pelo Brasil em busca de ecos dos filmes de conversação, pois há um ponto fundamental comprovado: foi no cinema documentário que as conversas floresceram

---

[737] OLIVEIRA, 2014, p. 159.
[738] JABOR, 2007, p. 21.
[739] MELO, 2022.

mais intensamente em nossas terras. A partir dessas experiências, em especial da Caravana Farkas, que produziu 20 filmes de 1964 a 1969,[740] o cinema brasileiro investiu de maneira intensa no som direto e na oralidade das personagens, como destaca Márcio Câmara:

> A Caravana era composta por um grupo de cineastas [...] que percorreram o Brasil no intuito de "retomar o falar do povo brasileiro no cinema", como acentuou Paulo Emílio Salles Gomes [...] [e na] importante função de colocar de fato o povo brasileiro para se escutar, algo que esteve muito raramente efetivado devido a várias questões estéticas e técnicas.[741]

Ao tratar de documentário no Brasil, é necessário discorrer sobre Eduardo Coutinho, que viveu entre 1933 e 2014. É justamente ele o personagem que nos interessa agora, ao pensarmos sobre filmes especialmente atentos aos modos de fala, como contextualiza Débora Opolski:

> Eduardo Coutinho foi um documentarista que investigou os modos de falar de seus personagens. Uma grande quantidade de obras do diretor se realizou com o objetivo de ouvir a palavra falada na interação entre ele e seu interlocutor. O filme documentário de Coutinho a evidencia também no seu aspecto aural. A preferência por ela pode ser percebida na escolha por planos com câmera fixa que ressaltam o corpo do entrevistado. Seus filmes [...] privilegiam a performance vocal, a narração como ponto central e essencial da história (dessa forma, é claro que o aspecto verbal também está em destaque).[742]

O pesquisador Mateus Araújo fez uma análise comparativa da filmografia de Coutinho com a do documentarista quebequense Pierre Perrault, que estreou no cinema codirigindo com Michel Brault em *Para que o mundo prossiga,*[743] de 1963 (Brault, é importante nos lembrarmos, foi o diretor de fotografia em *A punição* e grande cúmplice de Jean Rouch no estabelecimento do filme de conversação). A hipótese comparativa de Araújo reside na crença de que Coutinho e Perrault "orientam seus filmes para a escuta da palavra alheia",[744] dedicando especial atenção à prosódia de cada pessoa em frente às câmeras, e que há um *primado da escuta* em ambos, sendo que Coutinho segue o "modelo da conversa fílmica, mais bem

---

[740] RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico**. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <10.11606/D.27.2007.tde-21072009-202642>

[741] CÂMARA, 2018, p. 49.

[742] OPOLSKI, 2021, p. 149.

[743] PARA QUE O MUNDO PROSSIGA (POUR LA SUITE DU MONDE). Direção: Michel Brault e Pierre Perrault. Canadá: National Film Board of Canada (NFB), 1963.

[744] ARAÚJO, Mateus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 435.

configurado a partir de *Santo forte*",[745] de 1999.[746] O pesquisador explica que o estilo de Coutinho atingiu o paroxismo na passagem para o século XXI, mas foi depurado ao longo das três décadas anteriores, destacando o trabalho no Globo Repórter, entre 1975 e 1984: "Nas reportagens para o programa televisivo, Coutinho se põe a escutar a fala alheia [...] Começa ali, ao modo da reportagem, um exercício da escuta que seus filmes não cessarão de depurar, encaminhando-o mais tarde para uma exploração da conversa."[747]

Não é ao acaso que pesquisando sobre filmes de conversação no Brasil encontramos a o texto *Eduardo Coutinho: Cinema de conversação e a Antropologia selvagem*, de 2018, de Lucas José Carvalho Teixeira.[748] Nele o autor aborda o cinema de Coutinho a partir de dois conceitos-chaves, um centrado na oralidade e outro no contato e na relação com a alteridade,[749] sendo o primeiro o que mais nos interessa agora. Carvalho Teixeira parte da ideia de *cinema de conversação*, que Coutinho adotou em carta-depoimento para Paulo Paranaguá em 1992, a fim de discutir sobre o assunto do olhar no documentário cinematográfico e na televisão:

> Adotando a forma de um "cinema de conversação", escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas nas contingências da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos "tipos" imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improviso, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer.[750]

O cineasta se referia a um cinema feito a partir do encontro conversacional entre equipe de gravação e personagens – no caso, personagens "naturais"; a princípio não atrizes e atores (pessoas comuns que ele dignifica e transforma em personagens incomuns, como sumarizou Mateus Araújo[751]). Mas o projeto do cineasta é complexo o suficiente para embaralhar os conceitos de atuação, personagem e ator, por isso não daremos conta desta complexidade agora. Explicado pelo cineasta, a sua intenção fundamental era registrar um momento único e fugaz: "Filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo

---

[745] ARAÚJO, 2013, p. 442.
[746] SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 1999.
[747] ARAÚJO, 2013, p. 438.
[748] TEIXEIRA, Lucas José Carvalho. **Eduardo Coutinho: cinema de conversação e a antropologia selvagem**. Dissertação (mestrado) Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
[749] TEIXEIRA, 2018, p. 162.
[750] COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 14–15.
[751] ARAÚJO, 2013, p. 433.

que seja provocado pela câmera."[752] Basicamente, seus filmes são pautados em personagens conversando com o diretor – que tenta falar pouco, mas fala consideravelmente mais que a maioria dos documentaristas – e registradas por uma câmera estrategicamente colocada em uma posição razoavelmente confortável: nem muito longe, para se fazer presente, nem muito perto, para não constranger tanto. A *mise en scène* de Coutinho é centrada no gesto da personagem conversando com o diretor, de olhos fixos nele, com a câmera focada na observação da personagem – ou seja, não vemos o diretor, mas sentimos a presença dele por meio da sua fala, da sua conversa, da sua prosódia de entrevistador tão peculiar. Como percebemos, Coutinho tenta não entrevistar, mas conversar. Seu cinema é pautado no plano médio, justamente para mostrar a protagonista sentada e se expressando com voz, boca, rosto e mãos, como podemos ver abaixo em uma imagem-síntese de *Últimas conversas*,[753] longa-metragem póstumo do diretor, de 2015.

FIGURA 98 – *Últimas conversas*



O enquadramento revela um triângulo de interações: a personagem emoldurada, o diretor cuja voz ouvimos, e a câmera, que nos faz ver a personagem. É um cinema reflexivo, em suma, pois expõe a criação conversacional: protagonista, diretor e câmera se revelam e se expressam, com diferentes sotaques, comportamentos e texturas. Nas palavras do próprio diretor,

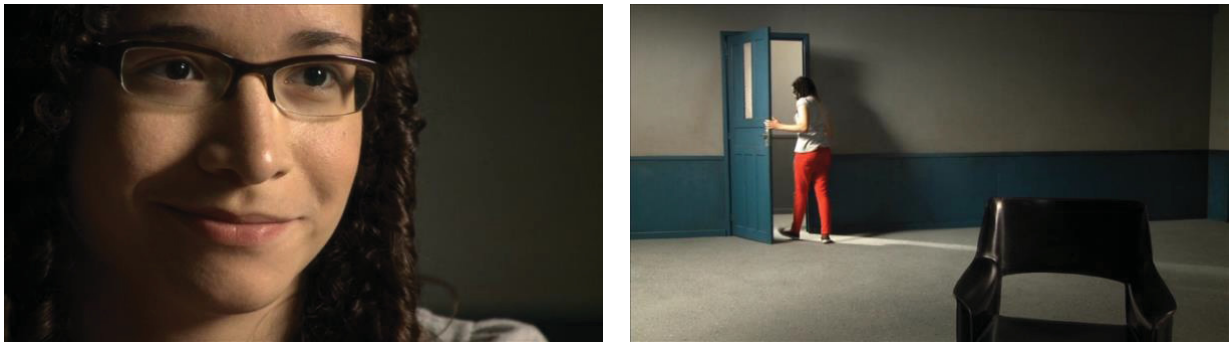
> As limitações impostas pelo improviso, pela captação do acontecimento ao vivo, pelas relações primordiais olho a olho entre os conversadores, que exigem amiúde a atenção

[752] COUTINHO, 2013, p. 20.
[753] ÚLTIMAS CONVERSAS. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2015.

> total do diretor – todas essas contingências tornam a posição da câmera tão dependente do real que não se pode mais falar de escolha livre, como seria o caso da ficção.[754]

Em menor intensidade, vemos planos mais fechados (closes) para enfatizar os olhos e a expressão facial; outros mais abertos, para destacar o corpo todo em relação ao ambiente (natural ou construído, como no caso de *Últimas conversas*):

FIGURA 99 – *Últimas conversas*



Coutinho apresentou personagens do Rio de Janeiro, do sertão, do sul, do morro, da classe média, crianças, jovens, velhos, idosos, brancos, pretos... e a lista poderia continuar longamente. Em resumo, as diferentes personagens realçam uma polifonia dos modos de fala no Brasil, sem paralelos no cinema nacional. Carvalho Teixeira explica que a filmografia é marcada

> pelo estilo que Coutinho adotou ao longo de sua trajetória como cineasta. O cinema que chamou de cinema de conversação, marca um tipo de filme interessado nas maneiras de falar e de se expressar. Veremos como a fala do personagem em seu cinema é resultado da sua busca e ênfase na oralidade. Para isto, fez o oposto do modelo sociológico no documentário.[755]

O trabalho de Teixeira parte do conceito de conversação a partir das palavras de Coutinho, sem fazer uma pesquisa arqueológica do termo no cinema nem no teatro, para concluir que o aspecto conversacional das interações humanas – como as conversas promovidas pelo cineasta – constitui também uma abordagem antropológica radical, mais interessante do que abordagens expositivas. Na essência, os trabalhos dos dois autores (cineasta e pesquisador) confirmam a importância da conversação no cinema a partir de um viés diferente (o documentário) do que assumimos aqui (o ficcional). Assim como discutimos sobre regras tácitas no cinema de ficção, que utiliza conversas como ferramentas funcionais, Coutinho

---

[754] COUTINHO, 2013, p. 16.
[755] TEIXEIRA, 2018, p. 52.

expressou práticas comuns do telejornalismo (inicialmente importadas do cinema e depois remodeladas), que utiliza falas e depoimentos também de maneira funcional:

> Diz o *Manual da Globo* – "Quando alguém fala mais de trinta segundos, desconfie". No jornalismo, a média dos planos é de três a quadro segundos; quando há movimentos de câmera, pode-se chegar aos sete, oito segundos; as falas não excedem trinta segundos, nos jornais diários, e um minuto, nas reportagens mais extensas. Isso são regras não escritas, é claro. Isso se tornou um consenso entre os profissionais do ramo.[756]

Não foi à toa que ele abandonou o telejornalismo para se dedicar ao documentário cinematográfico, como uma possibilidade mais frutífera de abordar seus interesses. Ninguém no Brasil filmou conversas tão longas e tão intensas como Eduardo Coutinho, mas o seu estilo anti-ilusionista é diverso dos filmes de conversação, pois evidencia um eloquente triângulo de interações: cineasta, câmera e personagens. Apesar das distâncias dos projetos, a referência não poderia deixar de ser feita.

[756] COUTINHO, 2013, p. 17.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como toda pesquisa, o tempo e o contexto se impõem. Em nosso caso, a pandemia do COVID-19 afetou não só as rotinas familiares e profissionais, mas também o aparecimento de novos objetos possíveis de serem integrados ao trabalho: nunca surgiram tantos filmes de conversação como nos anos de 2020. Com a publicação desta pesquisa e a popularização do estilo, talvez no futuro próximo filme de conversação inclusive se torne reconhecido como um gênero ou um sub-gênero (do *filme de arte* ou do *filme independente*, como o *mumblecore*).

Como muitos cinemas estavam fechados, foi no espaço *online*, via plataformas de *streaming*, que muitos dessas obras estrearam. Diversas séries também se tornaram mídias pautadas em conversações, seja por projetos conceituais ou por restrições de locomoção e de aglomeração. O motivo para isso é que filmar duas pessoas conversando é um dos gestos cinematográficos narrativos mais simples e exequíveis mesmo em um cenário de pandemia. Para ficar em três exemplos populares de plataformas diferentes, Sam Levinson escreveu e dirigiu o longa-metragem *Malcolm & Marie* [757] para a Netflix; a minissérie *Cenas de casamento*[758] de Ingmar Bergman[759] foi refilmada pelo israelense Hagai Levi para a HBO, com Jessica Chastain e Oscar Isaac como protagonistas; e no Brasil o cineasta Matheus Souza lançou via Amazon Prime Video *Me sinto bem com você*,[760] um longa de episódios que acompanha cinco duplas diferentes interagindo a distância em tempos de isolamento social. Como dito por Robert McKee, "Imagem custa dinheiro, resultando em altos custos para o cinema. Como o diálogo é algo relativamente barato de se encenar e filmar, o orçamento limitado da televisão encoraja a conversa."[761] O contexto da pandemia estimulou ainda mais variações do estilo de filme de conversação, seja entre quatro paredes, em videoconferências e mesmo em ambientes externos esvaziados. Cineastas do *mumblecore* já possuíam estreitas relações com as plataformas de *streaming*, como Joe Swanberg com a Netflix, por conta da série *Easy*,[762] e os irmãos Jay e Mark Duplass com a HBO, por *Quarto 104*.[763] Elas não precisam ser encaradas como séries de conversação, mas guardam vários traços desenvolvidos nos trabalhos anteriores

---

[757] MALCOLM & MARIE. Direção: Sam Levinson. Estados Unidos: Netflix, 2021.
[758] CENAS DE UM CASAMENTO (SCENES FROM A MARRIAGE). Direção: Hagai Levi. Estados Unidos: Home Box Office (HBO), 2021.
[759] CENAS DE UM CASAMENTO (SCENER UR ETT ÄKTENSKAP). Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB, 1974.
[760] ME SINTO BEM COM VOCÊ. Direção: Matheus Souza. Brasil: Amazon Prime Video, 2021.
[761] MCKEE, 2018, p. 78.
[762] EASY. Direção: Joe Swanberg. Estados Unidos: Netflix, 2016.
[763] ROOM 104. Direção: Jay Duplass e Mark Duplass. Estados Unidos: Home Box Office (HBO), 2017.

dos realizadores, que desde o início das carreiras se beneficiaram da distribuição *online* possibilitada pelo compartilhamento audiovisual via internet.

Como a análise poderia ser interminável, escolheu-se terminar o texto com os nomes que estão aqui e deixar para momentos futuros novas abordagens. Muitos fatos e situações são propositalmente ignorados, mas estão aí a nossa espreita, pedindo para serem abordados.

No texto que encerramos agora, a tentativa foi de focar nos aspectos produtivos, narrativos e estéticos que caracterizam um grupo específico de filmes ao longo de quase cem anos de história de cinema. Sabemos que o percurso era demasiado longo e que muitas questões seriam ignoradas, por isso nos contentamos com o que aprendemos até agora. Isto posto, e percorridas tantas páginas de análise e debate, é o momento de assumirmos que a tarefa de limitar o que é e o que não é um filme de conversação não é mais frutífera do que analisar as particularidades de cada filme sob o prisma específico, porque falamos de tradições artísticas e de conceitualização teórica, mas é importante não nos esquecermos que os cruzamentos e as misturas são tão interessantes quanto as formas ditas originais. Se definimos características e limites até agora, foi para criar um espaço de reflexão e análise sobre determinada vertente artística. A partir de toda caminhada feita, vamos tentar sumarizar em uma espécie de linha do tempo resumida (e, portanto, redutora) alguns aprendizados:

1. A "arte da conversação" enquanto prática social se estabelece com a burguesia no Antigo Regime francês, especialmente no século XVII.

2. No século XVIII, ascende o drama burguês no teatro, como uma expressão poética calcada em acontecimentos mundanos, em oposição aos grandes feitos da aristocracia e dos seres mitológicos. Denis Diderot trabalha nessa vertente e escreve criticamente a respeito, dando forma a um pensamento sobre o valor da encenação criativa baseada em pequenos gestos. Junto com Jean le Rond d'Alembert, publica a *Enciclopédia*, na qual estabelece diferenças enquanto elementos dramatúrgicos entre o diálogo (funcional, eficiente e objetivo) e a conversação (despojada, singela e livre).

3. No século XIX, a *peça de conversação* (*pièce bien faite* na França, *well-made play* na Inglaterra) aparece como uma alternativa à crise do drama vivida no teatro, com tramas concisas e focadas em conversas, mas logo se torna um formato acadêmico, que confia no apelo literário de belas construções frasais em vez de investir na encanação criativa, estabelecendo uma "tradição de qualidade". Da depuração e da transformação deste estilo, a conversa se liberta do apelo literário e dramático, se tornando objeto principal em determinadas peças que objetivamente recusam a funcionalidade do diálogo.

4. A partir de 1927, o "cinema falado" (os *talkies*), que é o cinema de som sincrônico, investe industrialmente e comercialmente na fala como um elemento verbal e significativo, dando forma ao que Michel Chion chama de *verbocentrismo*. Na sequência, na década de 1930, surge uma espécie de estilo que Jacques Aumont denomina como "logorreia", que é a exacerbação da fala e do diálogo, revelando um grande interesse aos aspectos aurais da voz e exaltando o virtuosismo oral.

5. Com o florescimento dos cinemas modernos na década de 1940, surgem narrativas focadas em conflitos mundanos e aparentemente banais, como os filmes do neorrealismo italiano de Roberto Rossellini, nos quais os diálogos, ainda que dublados, cada vez mais soam de maneira coloquial. Os modos de produção também se diversificam, com filmagens acontecendo fora de estúdios e em contato direto com o mundo, a partir da experiência fenomenológica, que estabelece novas dinâmicas do trabalho criativo e profissional, e evidencia grupos criativos que funcionam como famílias (companhias) de artistas, como o casal Rossellini & Ingrid Berman.

6. As demandas artísticas fomentam a evolução tecnológica dos aparelhos de gravação visual e sonora, que se tornam mais leves e práticos para serem usados ao ar livre, como o gravador de som Nagra e as câmeras 16 mm silenciosas. No início da década de 1960 documentaristas do *cinema direto*, na França, nos EUA e no Canadá, experimentam intensamente a prática de filmagens a céu aberto, com câmera na mão e som gravado de maneira sincrônica, explorando as diferentes prosódias de pessoas comuns, com sotaques diversos, que se tornam protagonistas cinematográficas, e valorizam a escuta atenta (de cineastas e espectadores) como um elemento de fruição.

7. Jean Rouch é um dos documentaristas do *cinema direto* e, em 1960, grava em Paris experimentalmente o filme ficcional *A punição*, junto com o cineasta Michel Brault, do Québec, que fez a direção de fotografia, e a jovem Nadine Ballot, que não era atriz profissional. *A punição* tem suas primeiras exibições em 1963 e define o estilo que chamamos de filme de conversação, por condensar todas as características elencadas: a proposta é ficcional, as conversas são preponderantes, a narrativa é de acontecimentos prosaicos e o modo de produção envolve cumplicidade entre a equipe; além de explorar o tema do encontro (fortuito, casual, aventuresco), a experiência fenomenológica e a narrativa em tempo presente.

8. A partir de 1963, após fracassar no esquema de produção pavimentado pela *nouvelle vague*, o cineasta Éric Rohmer começa a absorver o estilo de *A punição* no seu trabalho de longas-metragens ficcionais e comerciais. Nas décadas seguintes Rohmer se consolida como a grande referência dos filmes de conversação, por explorar sistematicamente o conceito na

maioria dos filmes que escreveu e dirigiu, indo de dramas históricos (com estruturas de produção um pouco mais avantajados), roteiros com diálogos totalmente escritos e respeitados, a experiências como *O raio verde*, que se torna símbolo de uma radicalização no projeto de minimização e camaradagem da estrutura de produção em um filme ficcional.

9. No Brasil, o estilo declamado e cantado das populares chanchadas durante as décadas de 1930 a 1950 confirma uma tradição musical no cinema. Paulo Emílio Salles Gomes relaciona o problema do diálogo cinematográfico brasileiro no fim da década de 1950 à tradição "visualista" nacional, do público acostumado a assistir filmes legendados e insensibilizado aos aspectos aurais da fala cinematográfica. Com a revolução do Cinema Novo, grande parte do projeto nacional é dedicado a um cinema reflexivo, inconformado e gritado. A demora da absorção tecnológica do som sincrônico no país também implica na pouca exploração do filme de conversação até o fim do século XX, apesar de haver cineastas e críticos interessados na fala informal e despojada, como David Neves e Rogério Sganzerla. Com a chegada dos anos 2000, o panorama se altera e Domingos Oliveira se torna um estandarte do cinema que ele chama de Baixo Orçamento e Alto Astral (BOAA).

10. Na passagem para o século XXI, se popularizam nos EUA filmes que investem intensamente no diálogo despojado e confirma-se uma tendência do "anda e fala" (*walk and talk*) na encenação, com a trilogia *Before* de Richard Linklater sendo o exemplar mais representativo. No início dos anos 2000, aparecem os cineastas do *mumblecore*, que se aproveitam da convergência tecnológica para o digital e produzem intensamente filmes de tramas prosaicas e pautadas em conversas.

11. Na Coréia do Sul, Hong Sang-soo produz em um ritmo frenético longas-metragens que consistem basicamente em pessoas conversando ao redor de mesas enquanto bebem cerveja e soju, criando um cinema que é o espelho perfeito dos filmes de conversação, por suas repetições e torções estilísticas.

***

Então, retomando, para concluir: filmes de conversação são ficções sobre conversas, sobre o ato de conversar, sobre o prazer de ver e de escutar as emanações verbais entre diferentes personagens em lugares específicos. São produções deliberadamente construídas, muitas vezes estruturadas de maneira rigorosa, com roteiros e diálogos totalmente escritos, outras vezes improvisados; com histórias sobre aventuras sentimentais, romanescas, mesmo que suas tramas focadas em encontros (aleatórios ou programados) e relações afetivas pareçam singelas e prosaicas. No fim, são uma forma de drama alternativa aos cânones literários, teatrais e cinematográficos, pois buscam diferentes maneiras de serem viabilizadas e produzidas, às

margens das grandes indústrias e das narrativas baseadas em acontecimentos extraordinários. Muitas vezes partem de uma criação coletiva entre equipe, baseada na cumplicidade, caracterizando verdadeiras famílias de artistas, e exploram intensamente os espaços geográficos e arquitetônicos em uma sinergia entre mundo pré-existente e gesto ficcional, destacando a experiência fenomenológica. O que sustenta o interesse em um filme de conversação é a *mise en scène* organizada sobre a prática social mais comum, a conversa, que se torna um verdadeiro evento estético.



O raio verde (*Le Rayon vert*), 1986
Marie Rivière, Éric Rohmer

REFERÊNCIAS

TEXTOS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução: João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Tradução: Henrique Burigo. Tradução ded. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Entrevista por Alex Viany. In: VIANY, Alex (Org.). **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

ANDREW, Dudley. Eric Rohmer's magnetic fluid. In: ANDERST, Leah (Org.). **The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. Tradução: Camila Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARAÚJO, Mateus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 432–449.

ASCH, Mark. The New Talkies: Generation D. I. Y. **The Brooklyn Rail**, New York, 2007. Disponível em: https://brooklynrail.org/2007/09/film/the-new-talkies-generation-d-i-y. Acesso em: 30 abr. 2022.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teóricos e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. Idiocies. A Poetics of the Real. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**. Tradução: Sis Matthé. Bruxelas, p. 30–37, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008a.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008b.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University Press, 1962.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García, Espinosa, Sanjinés, Alea - Teorias de cinema na América Latina**. São Paulo: Ed. 34 / Edusp, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BALLOT, Nadine. La Pyramide humaine: Nadine Ballot. Entevista para Joram ten Brink. In: BRINK, Joram ten (Org.). **Building Bridges, the cinema of Jean Rouch**. London: Wallflower Press, 2007.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. Tradução: Vânia Z. Cardoso. **ILHA Revista de Antropologia**, vol. 8, n. 1,2, p. 185–229, 2006.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única. Obras escolhidas volume II**. Tradução: Rubens Rodrigues Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BERGALA, Alain. "Le Rayon vert" d'Éric Rohmer. **Cahiers du cinéma**, n. 387, setembro, 1986.

BERLINER, Todd. Hollywood Movie Dialogue and the "Real Realism" of John Cassavetes. **Film Quarterly**, University of California Press, v. 52, n. 3, p. 2–16, 1999.

BERLINER, Todd. Killing the Writer: Movie Dialogue Conventions and John Cassavetes. In: JAECKLE, Jeff (Org.). **Film Dialogue**. New York: Wallflower Press, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 2004.

BLOMMAERT, Jan. **Contexto é/como crítica**. Tradução: Daniel do Nascimento e Clara Dornelles. São Paulo: Parábola, 2008.

BOGDANOVICH, Peter. **Afinal quem faz os filmes**. Tradução: Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood Cinema**. London: Routledge, 2005.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do cinema: uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008. BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. **Figures traced in light: on cinematic staging**. Berkeley: University of California Press, 2005.

BOUILLET, Rodrigo. Eu sei que vou te amar. In: ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007.

BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Encontros à deriva: retrospectiva Hong Sang-soo**. Rio de Janeiro: CCBB, 2021.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Tradução: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BURCH, Noël; SELLIER, Geneviève. **The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930-1956**. Tradução de: Peter Graham. Durham: Duke University Press, 2014.

BURCH, Noël. An Interview with Noel Burch. **Women & Film**, Vol. 1, n. 5-6. Santa Monica, 1974.

BURCH, Noël. **Life to those shadows**. Berkeley: University of California Press, 1990.

BURCH, Noël. **To the Distant Observer: form and Meaning in the Japanese Cinema**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.

BUTCHER, Pedro. Jogada de risco. **Folha de São Paulo**, 18 de junho, 2007. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1806200707.htm. Acesso em: 3 mar. 2022.

CÂMARA, Márcio. **Som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história**. Fortaleza: RDS Editora, 2018.

CAMARGO DA COSTA, Iná. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. **Manuel de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

CARDULLO, Bert. **Interviews with Eric Rohmer**. Londres: Chaplin Books, 2012.

CASETTI, Francesco. **Teorías del cinema 1945-1990**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

CAVELL, Stanley. **Cities of words: pedagogical letters on a register of the moral life**. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

CAVELL, Stanley. **Pursuits of happiness**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

CHIARETTI, Maria Leite. **O cinema instável de Jacques Rivette e John Cassavetes: happening, improvisação, teatralidade**. (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <10.11606/T.27.2019.tde-05092019-111047>

CHION, Michel. **A Audiovisão**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CHION, Michel. **The Voice in cinema**. Tradução: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, p. 14–20.

COUVERING, Alicia Van. O que eu quis dizer. In: FRANCESCHET, Célio (Org.). **Mumblecore: A estética do "faça você mesmo"**. Tradução: Daniel Peluci Carrara. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2011.

DAMINELLO, Luiz Adriano; FREIRE, Marcius. La pyramide humaine ou uma crônica colonial africana. **Revista O Olho da História**, n. 23, novembro, 2016.

DARGIS, Manohla; SCOTT, A. O. He Said, She Said, We Said, You Said. **New York Times**, Abril, 2020. Disponível em: https://www.nytimes.com/2020/04/08/movies/his-girl-friday-viewing-party.html. Acesso em: 6 jun. 2021.

DAVIS, Rib. **Writing Dialogue for Scripts**. London: Bloomsbury, 2016.

DE BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. **Éric Rohmer: biographie**. Paris: Éditions Stock, 2014. E-book.

DELAHAYE, Michel. La règle du Rouch. **Cahiers du cinéma**, n. 120, junho, 1961.

DENIS, Claire. Hong Sang-soo's Holy Victory. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**. Tradução: Sis Matthé. Bruxelas, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

DI IORIO, Sam. Chronicle of a Summer: Truth and Consequences. **The Criterion Collection**, fevereiro, 2013. Disponível em: https://www.criterion.com/current/posts/2674-chronicle-of-a-summer-truth-and-consequences. Acesso em: 29 abr. 2022.

DI IORIO, Sam. Notes on Jean Rouch and French Cinema. **American Anthropologist**, março, v. 107, n. 1, p. 120–122, 2005.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios. Volume 5: Sociedade e artes**. Tradução: Thomaz Kawauche *et al.* São Paulo: Editora Unesp, 2015.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução: Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOANE, Mary Ann. The "Woman's Film": Possession and Address. In: DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda (Org.). **Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism**. Los Angeles: The American Film Institute, 1984.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EDUARDO, Cléber. Apenas um começo. **Revista Cinética**, 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/apenasofim.htm. Acesso em: 29 abr. 2022.

FAISSOL, Pedro de Andrade Lima. **O milagre como fenômeno cinematográfico Anunciação, Cura do Cego, Ressurreição**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <10.11606/T.27.2018.tde-18092018-165139>

FAISSOL, Pedro. **A representação do milagre no cinema: Iconografia, idolatria e crença**. Curitiba: A Quadro, 2022.

FISCHER, Rodrigo Desider. **Poéticas entre o cinema e o teatro: Reflexões sobre a presença e a atuação cênica a partir da obra de John Cassavetes**. 2015. Tese (Doutorado) Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas; seguido de Elogio da mão**. Tradução: Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

GALLAGHER, Tag. **The Adventures of Roberto Rossellini**. New York: Da Capo Press, 1998.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Contos morais e o cinema de Éric Rohmer**. 2. ed. Curitiba: A Quadro, 2021.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Contos morais e o cinema de Éric Rohmer**. 1. ed. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Contos morais e o cinema de Éric Rohmer**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <10.47749/T/UNICAMP.2014.937324>

GARCIA, Alexandre Rafael. Éric Rohmer: filmes e teoria. In: OLIVEIRA, Ana Balona de; MAIA, Catarina; OLIVEIRA, Madalena (Org.). **Atas do VII Encontro Anual da AIM**. Lisboa: AIM, 2017, p. 196–204.

GARCIA, Demian. O som no cinema e a música concreta. **FAP Revista Científica**, Curitiba, v. 10, 2014.

GARDNIER, Ruy. Meninices. **Contracampo Revista de Cinema**, n. 64, [*s. d.*]. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/64/feminices.htm. Acesso em: 3 mar. 2022.GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução: Ana Alencar. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GARDNIER, Ruy. O presente e os mundos possíveis de Hong Sang-soo. In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Mostra Hong Sang-soo: A repetição da vida**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019.

GARDNIER, Ruy. O presente e os mundos possívels de Hong Sang-soo. In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Mostra Hong Sang-soo: A repetição da vida**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019.

GERWIG, Greta. Girfriends. **Sight and Sound**, Londres, v. 25, n. 10, p. 27, 2015.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GLITRE, Kathrina. **Hollywood romantic comedy: States of the union 1934-1965**. Manchester: Manchester University Press, 2006.

GODARD, Jean-Luc. Entrevista. **Cahiers du cinéma**, n. 138, dezembro, 1962. GODARD, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. **Cahiers du cinéma**, n. 94, abril, 1959.

GOMBAUD, Antoine. Do espírito da conversação. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **A Arte de conversar**. Tradução: Edmir Missio; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 3–36.

GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016b, p. 115-118.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A sublime idiotice. In: **Crítica de cinema no suplemento literário – volume II**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981, p. 81-84.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Brasília: O diabo solto no cinema. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016c, p. 326-330.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Conto, fita e consequências. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016d, p. 213-217.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Novembro em Brasília. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016e, p. 319-325.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Perplexidades brasileiras. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016f, p. 230-235.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A Chinesa. In: GOMES, Paulo Emílio Salles; CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). **Paulo Emilio. Um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense, EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1986, p. 254-255.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, n. jan./jun, p. 19–32, 2015.

GROSOLI, Marco. Moral Tales from Korea. Hong Sang-Soo and Eric Rohmer. **Film and Media Studies**, Cluj-Napoca, v. 3, p. 95–108, 2010.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <10.11606/D.27.2008.tde-24042009-154141>

GUITRY, Sacha. Entrevista. **Cahiers du cinéma**, n. 173, 1965.

GUNNING, Tom. Eric Rohmer and the Legacy of Cinematic Realism. In: ANDERST, Leah (Org.). **The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master**. New York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 23–31.

HAMBURGER, Esther. Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil. **Doc On-line**, Lisboa, n. 27, 2020. Disponível em: https://repositorio.usp.br/directbitstream/02a23fe7-493d-45ac-9848-6fe40f711445/003010791.pdf. Acesso em: 30 abr. 2022.

HANDYSIDE, Fiona. A Woman's Art: Sophie Maintigneux, Eric Rohmer And Female Friendship. **Another Gaze**, A Feminist Film Journal, 2016. Disponível em: https://www.anothergaze.com/a-womans-art-sophie-maintigneux-eric-rohmer-and-female-friendship/. Acesso em: 29 abr. 2022.

HANDYSIDE, Fiona. Words for a conversation: speech, doubt and faith in the films of Eric Rohmer and Mia Hansen-Løve. **Studies in French Cinema**, Exeter, 2021. Disponível em: http://hdl.handle.net/10871/124326

HENLEY, Paul. **The Adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

HONG, Sang-soo. Director's dialogue with Dennis Lim. **Film at Lincoln Center (YouTube)**, Outubro, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DjAOlKrdpls. Acesso em: 29 abr. 2022.

HONG, Sang-soo. Entrevista por Dennis Lim. In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Encontros à deriva: retrospectiva Hong Sang-soo**. Tradução: Pedro Tinen. Rio de Janeiro: CCBB, 2021.

HONG, Sang-soo. Entrevista por Francisco Ferreira e Julien Gester. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, p. 25-29 (2015), 2018a. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

HONG, Sang-soo. For me, a film is good if it modifies my way of thinking. Entrevista para Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé, Antoine Thirion. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, p. 4-7 (2004), 2018b. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

JABOR, Arnaldo. Entrevista. In: ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007.

JABOR, Arnaldo. O homem mais forte é o que está mais só. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 out. 1996. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/08/ilustrada/15.html. Acesso em: 26 abr. 2022.

JAECKLE, Jeff. **Film dialogue**. New York: Wallflower Press, 2013.

JAECKLE, Jeff. On Misspeaking in the Films of Preston Sturges. In: JAECKLE, Jeff (Org.). **Film Dialogue**. New York: Wallflower Press, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JOHNSON, David T. **Richard Linklater – Contemporary film directors**. Chicago: University of Illinois, 2012.

KOZA, Roger. Infinite Worlds Possible. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

KOZLOFF, Sarah. **Overhearing film dialogue**. Berkeley: University of California Press, 2000.

LAGNY, Michele. **Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Trad. José Luis Fecé. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, jan./abr., p. 6–21, 2020. Disponível em: <10.19132/1807-8583202048.6-21>

LEPASTIER, Joachim. Drinking/No Drinking. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**. Tradução: Sis Matthé. Bruxelas, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: cinema e história. Tradução: Rubens Machado. **Revista Imagens**, Campinas, n. 5, ago./dez., 1995.

LIM, Dennis. A Generation Finds Its Mumble. **New York Times**, New York, 2007. Disponível em: https://www.nytimes.com/2007/08/19/movies/19lim.html. Acesso em: 30 abr. 2022.

LIMA, Livia Azevedo. O casal e as ruínas em Rossellini e Saraceni. **Socine XXIII Anais de textos completos**, Porto Alegre, 2019. SLACKER. Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Criterion Collection, 1990.

MARCUSCHI, Luz Antônio. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 2003.

MARIE, Michel. Quebec – França, voltas, reviravoltas, vaivéns nas duas direções. **Rebeca, revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, ano 2, número 4, 2013, p. 86–109. Disponível em: https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/309. Acesso em: 30 jul. 2021.

MARQUES, Clóvis. Malícias em ronda carioca. **Revista do domingo, Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 195, ano 5, 13 jan. 1980. p. 10–13.

MAST, Gerald. **Howard Hawks, Storyteller**. New York: Oxford University Press, 1982.

MCKEE, Robert. **Diálogo: a arte da ação verbal na página, no palco e na tela**. Tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEDEIROS, Vitor Gurgel de. **Amores interessantes: processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-soo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MELO, Luís Alberto Rocha. O cinema ao redor da mesa na sala de jantar. **Contracampo Revista de Cinema**, n. 50. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/50/domingosoliveira.htm. Acesso em: 3 mar. 2022.

MORELLET, André. **Sobre a conversação**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MOULLET, Luc. Jean-Luc Godard. **Cahiers du cinéma**, n. 106, abril, 1960.

MOULLET, Luc. Le mensonge suspect. **Cahiers du cinéma**, n. 155, maio, 1964.

MOURLET, Michel. Rohmer ou a mise en scène da linguagem. **Vestido sem costura – blog de cinema**. Tradução: Letícia Weber Jarek, 1987. Disponível em: http://vestidosemcostura.blogspot.com/2017/05/rohmer-ou-mise-en-scene-da-linguagem_3.html. Acesso em: 28 abr. 2022.

MUNDELL, Ian. "Rouch Isn't Here, He Has Left": A Report on Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch. **Senses of Cinema**, Fevereiro, 2005. Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2005/festival-reports/jean_rouch_conference/. Acesso em: 27 jul. 2021.

NECKER, Germaine. Da Alemanha. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **A Arte de conversar**. Tradução: Edmir Missio; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 109–122.

NELLIS, Steff. Collusion, Not Collision? Proximity and Distance in Olivier Assayas' 'Doubles vies'. **Cinea**, 2019. Disponível em: https://cinea.be/collusion-not-collision-proximity-and-distance-in-olivier-assayas-doubles-vies-non-fiction/. Acesso em: 5 jun. 2021.

NEVES, David E. **Telégrafo visual: Crítica amável de cinema**. São Paulo: Editora 34, 2004.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema-direto no Brasil). **Contracampo Revista de Cinema**, n. 39, [1965]. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/39/cinemadiretobrasil.htm. Acesso em: 26 abr. 2022.

NIJLAND, Dirk. Jean Rouch: A builder of bridges. In: BRINK, Joram ten (Org.). **Building Bridges, the cinema of Jean Rouch**. London: Wallflower Press, 2007.

NOLASCO, Igor. Domingos Oliveira em baixo orçamento e alto astral. **Revista Badaró**, 27 de maio, 2020. Disponível em: https://www.revistabadaro.com.br/2020/05/27/domingos-baixo-orcamento/. Acesso em: 3 mar. 2022.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <10.11606/T.27.2015.tde-29062015-123125>

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Alguém disse "dispositivo"? In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Mostra Hong Sang-soo: A repetição da vida**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Tudo bem. In: ADES, Eduardo; KAUFMAN, Mariana (Org.). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007.

OLIVEIRA, Domingos. **Making of Feminices**. DVD: Copacabana Filmes e Produções, 2004.

OLIVEIRA, Domingos. **Minha vida**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

OPOLSKI, Débora. **Edição de diálogos no cinema**. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

PAIVA DIONÍSIO, Ângela. Análise da conversação. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras, volume 2**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2012, p. 81–112.

PASOLINI, Pier Paolo; ROHMER, Éric. **Cine de poesía contra cine de prosa**. Tradução: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

PÉCORA, Alcir (Org.). **A Arte de conversar**. Tradução: Edmir Missio; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERANSON, Mark. Intention and Circumstance: With Hong Sangsoo in Hamburg. **TIFF**, Toronto, 2018. Disponível em: https://www.tiff.net/the-review/intention-and-circumstance-with-hong-sangsoo-in-hamburg. Acesso em: 8 jun. 2019.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1989.

PLAZA PINTO, Joana. Pragmática. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras, volume 2**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2012, p. 55–79.

PLAZA PINTO, Pedro. **Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo: Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves**. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2008.

PRYSTHON, Angela. Constelações da banalidade. In: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (Org.). **Encontros à deriva: retrospectiva Hong Sang-soo**. Rio de Janeiro: CCBB, 2021.

QUANDT, James. Twice-told tales. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, 2018.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <10.11606/D.27.2007.tde-21072009-202642>

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II: Documentário e narratividade ficcional**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973). A representação em seu limite**. São Paulo: Editora Brasiliense, EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.

RILEY, Jenelle. “Before midnight” Trilogy Might Look Improvised, But Every Word is Scripted. **Variety**, 29 jan, 2014. Disponível em: https://variety.com/2014/film/news/trio-behind-low-budget-before-trilogy-wrote-spontaneity-into-the-scripts-1201075015/. Acesso em: 29 abr. 2022.

RIVETTE, Jacques. Carta sobre Rossellini. In: REIS, Francis Vogner dos; OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos; ARAÚJO, Mateus (Org.). **Jacques Rivette**. Tradução: Maria Chiaretti; Mateus Araújo. São Paulo: CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

RIVETTE, Jacques. Entrevista por Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Sylvie Pierre. **Cahiers du cinéma**, n. 204, setembro, 1968.

ROCHA, Glauber. Estetyka da fome 65. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RODRIGUES, Nelson. Os idiotas da objetividade. In: RUY CASTRO (Org.). **A cabra vadia – Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 49–52.

ROHMER, Eric. Le Goût de la Beauté. **Cahiers du Cinéma**, n. 51, julho, 1961.

ROHMER, Éric. **Le Goût de la Beauté**. Paris: Flammarion, 1989.

ROHMER, Éric. O antigo e o novo. Entrevista por Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps e Jean-Louis Comolli. **Cahiers du cinéma**, Tradução Felipe Medeiros, n. 172, novembro, 1965. Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO3/rohmer.htm. Acesso em: 28 abr. 2022.

ROHMER, Éric. **Parlons Cinéma.** TVOntario: entrevista à televisão, 1977. DVD "La Collectionneuse" Criterion Collection, 2006.

ROHMER, Éric. Redécouvrir l'Amérique. **Cahiers du cinéma**, nº 54, dezembro, 1954.

ROSENFELD, Anatol *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSSELLINI, Roberto. Entrevista por Fereydoun Hoveyda e Eric Rohmer. **Cahiers du cinéma**, n. 145, julho, 1963.

ROSSELLINI, Roberto. Entrevista por Fereydoun Hoveyda e Jacques Rivette. **Cahiers du cinéma**, n. 94, abril, 1959.

ROUCH, Jean. Entrevista por Eric Rohmer e Louis Marcorelles. **Cahiers du cinéma**, n. 144, junho, 1963.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SCHÉRER, Maurice. La terre du miracle. **Cahiers du cinéma**, n. 47, maio, 1955.

SCOTT, A. O. No Method to Her Method. **New York Times**, New York, 2010. Disponível em: https://www.nytimes.com/2010/03/28/movies/28scott.html. Acesso em: 30 abr. 2022.

SCOTT, A. O. Reunited, Still Talking, Still Uneasy. **New York Times**, New York, 2004.

SCUÉRY, Madeleine de. Conversações sobre diversos assuntos. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **A Arte de conversar**. Tradução: Edmir Missio; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 39–53.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SHUMWAY, David R. **Modern Love: Romance, Intimacy and the Marriage Crisis**. New York: New York University Press, 2003.

SIEDE, Caroline. His Girl Friday redefined the screwball comedy at 240 words per minute. **The A.V.Club**, Novembro, 2020. Disponível em: https://www.avclub.com/his-girl-friday-redefined-the-screwball-comedy-at-240-w-1844950994. Acesso em: 3 jun. 2021.

SILBERG, Jon. Conversation Continues: Richard Linklater Reunites Celine and Jesse in "Before Midnight". **Creative Planet Network**, Junho, 2013. Disponível em:

https://www.creativeplanetnetwork.com/news/conversation-continues-richard-linklater-reunites-celine-and-jesse-midnight-423047. Acesso em: 29 abr. 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STARLING CARLOS, Cássio. Um 'movimento' que, ainda bem, não busca nenhum sentido. In: FRANCESCHET, Célio (Org.). **Mumblecore: A estética do "faça você mesmo"**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2011.

SWIFT, Jonathan. Sugestões para um ensaio sobrea conversação. In: MORELLET, André. **Sobre a conversação**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 77–96.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TAUBIN, Amy. Mumblecore: Só papo furado? In: FRANCESCHET, Célio (Org.). **Mumblecore: E estética do "faça você mesmo"**. Tradução: Alessandra Carvalho. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2011.

TEIXEIRA, Lucas José Carvalho. **Eduardo Coutinho: cinema de conversação e a antropologia selvagem**. Dissertação (mestrado) Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

THOMAS, Chantal. Do salão ao sabá. In: MORELLET, André. **Sobre a conversação**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. V–XXVIII.

TRUBLET, Nicolas-Charles-Joseph. Ensaios sobre diferentes assuntos da literatura e de moral. In: PÉCORA, Alcir (Org.). **A Arte de conversar**. Tradução: Edmir Missio; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 67–87.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. In: TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: Escritos sobre cinema**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 257–276.

VALENTE, Eduardo. Carreiras, de Domingos Oliveira. **Revista Cinética**. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/carreiras.htm. Acesso em: 29 abr. 2022.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Drama from Ibsen to Brecht**. New York: Oxford University Press, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILSON, Brian. The Film Dialogue of Howard Hawks. In: JAECKLE, Jeff (Org.). **Film Dialogue**. New York: Wallflower Press, 2013.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Tradução: João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

ZELDIN, Theodore. **Conversação, como um bom papo pode mudar a sua vida**. Tradução: Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Reccord, 2001.

FILMES

1917. Direção: Sam Mendes. Reino Unido, Estados Unidos, Índia, Espanha: Dreamworks Pictures, 2019.

A ÁRVORE, O PREFEITO E A MIDIATECA (L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE). Direção: Éric Rohmer. França: Compagnie Eric Rohmer (CER), 1993.

A CÂMERA DE CLAIRE (LA CAMÉRA DE CLAIRE). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul, França: Jeonwonsa Film, 2017.

A CÂMERA DE CLAIRE (LA CAMÉRA DE CLAIRE). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul, França: Jeonwonsa Film, 2017.

A CHINESA (LA CHINOISE). Direção: Jean-Luc Godard. França: Athos Films, 1967.

A COLECIONADORA (LA COLLECTIONNEUSE). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1967.

A HISTÓRIA DE UM TRAPACEIRO (LE ROMAN D'UN TRICHEUR). Direção: Sacha Guitry. França: Cinéas, 1936.

A LULA E A BALEIA (THE SQUID AND THE WHALE). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Sony Pictures International, 2005.

A MARCA DA MALDADE (TOUCH OF EVIL). Direção: Orson Welles. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1958.

A OPINIÃO PÚBLICA. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Film-Industria; Verba Filmes, 1967.

A PALAVRA (ORDET). Direção: Carl Thedor Dreyer. Dinamarca: Palladium Film, 1955.

A PIRÂMIDE HUMANA (LA PYRAMIDE HUMAINE). Direção: Jean Rouch. França, Costa do Marfim: Les Films de la Pléiade, 1961.

A PUNIÇÃO (LA PUNITION). Direção: Jean Rouch. França: Films de la Pléiade, 1963.

A REDE SOCIAL (THE SOCIAL NETWORK). Direção: David Fincher. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2010.

A VIRGEM DESNUDADA POR SEUS CELIBATÁRIOS (OH! SOO-JUNG). Direção: Sang-soo HONG. Coréia do Sul: Mirashin Korea, 2000.

ACONTECEU NAQUELA NOITE. Direção: Frank Capra. EUA: Columbia Pictures, 1934.

ACORDAR PARA A VIDA (WAKING LIFE). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2001.

ACOSSADO (À BOUT DE SOUFFLE). Direção: Jean-Luc Godard. França: Les Productions Georges de Beauregard, 1960.

ADORÁVEIS MULHERES (LITTLE WOMEN). Direção: Greta Gerwig. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2019.

AMIGAS CURTINDO ADOIDADO (WALKING AND TALKING). Direção: Nicole Holofcener. Estados Unidos: Miramax, 1996.

AMOR À TARDE (L'AMOUR, L'APRÈS-MIDI). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1972.

AMORES. Direção: Domingos Oliveira. Brasil: Quanta Centro de Produções Cinematográficas; TVZero, 1998.

ANTES DA MEIA-NOITE (BEFORE MIDNIGHT). Direção: Richard Linklater. EUA, Grécia: Castle Rock Entertainment, 2013.

ANTES DO AMANHECER (BEFORE SUNRISE). Direção: Richard Linklater. EUA, Áustria, Suíça: Castle Rock Entertainment, 1995.

ANTES DO PÔR DO SOL (BEFORE SUNSET). Direção: Richard Linklater. EUA, França: Castle Rock Entertainment, 2004.

APENAS O FIM. Direção: Matheus Souza. Brasil: Atitude Produções, 2008.

AS QUATRO AVENTURAS DE REINETTE E MIRABELLE (4 AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, Compagnie Eric Rohmer, 1987.

AS VIÚVAS DE 15 ANOS (LES VEUVES DE 15 ANS). Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1966.

BANG BANG. Direção: Andrea Tonacci. Brasil: Total Filmes, 1971.

BOYHOOD: DA INFÂNCIA À JUVENTUDE (BOYHOOD). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: IFC Productions, 2014.

CADÊ VOCÊ, BERNADETTE? (WHERE'D YOU GO, BERNADETTE). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Annapurna Pictures, 2019.

CANTANDO NA CHUVA (SINGIN' IN THE RAIN). Direção: Stanley Donen e Gene Kelly. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1952.

CARREIRAS. Direção: Domingos Oliveira. Brasil: Afinal Filmes; Antenna Produções; Forte Filmes, 2005.

CARTA DA SIBÉRIA (LETTRE DE SIBÉRIE). Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1958.

CENAS DE UM CASAMENTO (SCENER UR ETT ÄKTENSKAP). Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB, 1974.

CENAS DE UM CASAMENTO (SCENES FROM A MARRIAGE). Direção: Hagai Levi. Estados Unidos: Home Box Office (HBO), 2021.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles. Brasil: VideoFilmes, 1998.

CERTO AGORA, ERRADO ANTES (RIGHT NOW, WRONG THEN). Direção: Hong Sang-soo. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2015.

CONTO DE CINEMA (GEUK JANG JEON). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul, França: Chungeorahm Film, MK2 Productions, MVP Happinet, 2005.

COURO DE GATO. Direção: Joaquim Pedro De Andrade. Brasil: Saga Filmes, 1962.

CRÔNICA DE UM VERÃO (CHRONIQUE D'UN ÉTÉ). Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França: Argos Films, 1961.

DEUS DA CARNIFICINA (CARNAGE). Direção: Roman Polanski. França, Alemanha, Polônia, Espanha, Estados Unidos: SBS Productions, Constantin Film, SPI Film Studio, 2011.

EASY. Criação: Joe Swanberg. Estados Unidos: Netflix, 2016-2019.

EDU, CORAÇÃO DE OURO. Direção: Domingos de Oliveira. Brasil: BJD Produções Cinematográficas, 1968.

ESCOLA DE ROCK (SCHOOL OF ROCK). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2003.

EU, UM NEGRO (MOI, UN NOIR). Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1957.

EXODUS. Direção: Otto Preminger. EUA: United Artists, 1960.

FEMINICES. Direção: Domingos Oliveira. Brasil: Copacabana Filmes e Produções, 2004.

FESTIM DIABÓLICO (ROPE). Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Warner Bros., 1948.

FRANCES HA. Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos, Brasil: Pine District Pictures, RT Features, Scott Rudin Productions, 2012.

FUNNY HA HA. Direção: Andrews Bujalski. Estados Unidos: Goodbye Cruel Releasing, Houston King Productions, 2002.

GARE DU NORD (PARIS VU PAR...). Direção: Jean Rouch. França: Les Films du Losange, 1965.

GIRLFRIENDS. Direção: Claudia Weill. Estados Unidos: Warner Bros., 1978.

HISTÓRIA DE UM CASAMENTO (MARRIAGE STORY). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Netflix, 2019.

INDIA: MATRI BUHMI. Direção: Roberto Rossellini. Itália, França: Aniene Film, 1959.

INITIATION À LA DANSE DES POSSÉDÉS. Direção: Jean Rouch. França: Musée de l'Homme; Comité du film ethnographique, 1949.

INTEGRAÇÃO RACIAL. Direção: Paulo César Saraceni. Brasil: Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 1964.

JAGUAR. Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1969.

JEJUM DE AMOR (HIS GIRL FRIDAY). Direção: Howard Hawks. USA: Columbia Pictures, 1941.

JOVENS, LOUCOS E REBELDES (DAZED AND CONFUSED). Direção: Richard Linklater. Estados Unidos: Gramercy Pictures, 1993.

LADY BIRD: A HORA DE VOAR (LADY BIRD). Direção: Greta Gerwig. Estados Unidos: IAC Films, Scott Rudin Productions, Entertainment 360, 2017.

MALCOLM & MARIE. Direção: Sam Levinson. Estados Unidos: Netflix, 2021.

MARGOT E O CASAMENTO (MARGOT AT THE WEDDING). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Scott Rudin Productions, 2007.

MARIDOS (HUSBANDS). Direção: John Cassavetes. Estados Unidos: Faces Music, 1970.

MARIDOS E ESPOSAS (HUSBANDS AND WIVES). Direção: Woody Allen. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1992.

MARIMBÁS. Direção: Vladimir Herzog. Brasil: Curso Arne Sucksdorff, 1963.

ME SINTO BEM COM VOCÊ. Direção: Matheus Souza. Brasil: Amazon Prime Video, 2021.

METROPOLITAN. Direção: Whit Stillman. Estados Unidos: Criterion Collection, 1990.

MEU JANTAR COM ANDRÉ (MY DINNER WITH ANDRE). Direção: Louis Malle. Estados Unidos: Criterion Collection, 1981.

MEU PAI TINHA RAZÃO (MON PÈRE AVAIT RAISON). Direção: Sacha Guitry. França: Cinéas, 1936.

MINHA NOITE COM ELA (MA NUIT CHEZ MAUD). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1969.

MISTRESS AMERICA. Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, RT Features, TSG Entertainment, 2015.

MUITO PRAZER. Direção: David Neves. Brasil: Morena Films, 1979.

NA PRAIA À NOITE SOZINHA (ON THE BEACH AT NIGHT ALONE / BAMUI HAEBYUN-EOSEO HONJA). Direção: Hong Sang-soo. Coréia do Sul, Alemanha: Jeonwonsa Film, 2017.

NAPOLEÃO (NAPOLÉON). Direção: Sacha Guitry. França, Itália: Filmsonor, Francinex, Rizzoli Film, 1955.

NIGHTS AND WEEKENDS. Direção: Greta Gerwig e Joe Swanberg. Estados Unidos: Film Science, 2008.

NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA (ANNIE HALL). Direção: Woody Allen. Estados Unidos: United Artists, 1977.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Urano Filmes, 1968.

O CIRCO. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Arnaldo Jabor Produções Cinematográficas, 1965.

O DIA DEPOIS (GEU-HU). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2017.

O DIA EM QUE ELE CHEGAR (BOOK CHON BANG HYANG). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2011.

O FILME DE OKI (OK-HUI-UI YEONGHWA). Direção: Sang-soo HONG. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2010.

O JOELHO DE CLAIRE (LE GENOU DE CLAIRE). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1970.

O PODER DA PROVÍNCIA KANGWON (KANGWON-DO UI HIM). Direção: Sang-soo HONG. Coréia do Sul: Miracin Korea Film Company, 1998.

O RAIO VERDE (LE RAYON VERT). Direção: Éric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1986.

O SIGNO DO LEÃO (LE SIGNE DU LION). Direção: Éric Rohmer. França: Ajym Films, 1962.

O SOLTEIRÃO (GREENBERG). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Focus Features, 2010.

OS AMANTES (LES AMANTS). Direção: Louis Malle. França: Nouvelles Éditions de Films (NEF), 1958.

OS BONS COMPANHEIROS (GOODFELLAS). Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros., 1990.

OS INCOMPREENDIDOS (LES QUATRE CENTS COUPS). Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, 1959.

OS MESTRES LOUCOS (LES MAÎTRES FOUS). Direção: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1955.

OS PRIMOS (LES COUSINS). Direção: Claude Chabrol. França: Ajym Films, 1959.

OSSO, AMOR E PAPAGAIO. Direção: Carlos Alberto de Souza Barros e César Memolo. Brasil: Cinematográfica Brasil Filmes, 1957.

PARA QUE O MUNDO PROSSIGA (POUR LA SUITE DU MONDE). Direção: Michel Brault e Pierre Perrault. Canadá: National Film Board of Canada (NFB), 1963.

PARIS NOS PERTENCE. Direção: Jacques Rivette. França: Ajym Films, Les Films du Carrosse, 1961.

PARIS VU PAR... Direção: Claude Chabrol et al. França: Les Films du Losange, 1965.

PINDORAMA. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Columbia Pictures of Brasil; Companhia Cinematográfica; Vera Cruz; Kamera Filmes, 1970.

QUADRILHA (QUADRILLE). Direção: Sacha Guitry. França: Les Films Modernes, 1938.

QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF? (WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?). Direção: Mike Nichols. Estados Unidos: Warner Bros., 1966.

RAVINA. DIREÇÃO: RUBEM BIAFORA. BRASIL: COLUMBIA PICTURES DO BRASIL, 1958.

ROOM 104. Criação: Jay Duplass e Mark Duplass. Estados Unidos: Home Box Office (HBO), 2017-2020.

SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 1999.

SE VERSALHES FALASSE (SI VERSAILLES M'ÉTAIT CONTÉ). Direção: Sacha Guitry. França, Itália: Cocinex, 1954.

SEPARAÇÕES. Direção: Domingos Oliveira. Brasil: Caradecão Filmes; Raccord Produções; Riofilme, 2002.

SILVESTRE (GRASS). Direção: Sang-soo Hong. Coréia do Sul: Jeonwonsa Film, 2018.

STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Itália, EUA: Berit Films, 1950.

TEMPO DE DECISÃO (KICKING AND SCREAMING). Direção: Noah Baumbach. Estados Unidos: Trimark Pictures, 1995.

TODAS AS MULHERES DO MUNDO. Direção: Domingos de Oliveira. Brasil: D.O. Produções Cinematográficas; Saga Filmes, 1966.

ÚLTIMAS CONVERSAS. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2015.

UM LIMITE ENTRE NÓS (FENCES). Direção: Denzel Washington. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2016.

VAMOS SONHAR (FAISONS UN RÊVE...). Direção: Sacha Guitry. França: Cinéas, 1936.

VIAGEM À ITÁLIA (VIAGGIO IN ITALIA). Direção: Roberto Rossellini. Itália, França: Janus Films, 1954.

VIDAS DUPLAS (DOUBLE VIES). Direção: Olivier Assayas. França: CG Cinéma, 2018.

WEST WING: NOS BASTIDORES DO PODER (THE WEST WING). Criação: Aaron Sorkin. Estados Unidos: Warner Bros. Television, 1999–2006.