

# ESTÉTICAS DO REAL NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

**Aluno: Mario Cascardo**  
**Orientador: Miguel Pereira**

## **Introdução**

Em um momento em que se verificam possibilidades de o cinema, lançando mão de recursos estilísticos, se aproximar mais ou menos da experiência real, o ensaio documental *Dormente* (Joel Pizzini, 2005, 13 min) associa o cinema à sua matéria-prima - o mesmo real - de forma incondicional. O registro poético lança a pergunta-tema deste trabalho: é possível qualquer estética que não a do real?

A presente pesquisa pretende apontar sinais de aproximação e de afastamento deste filme em relação à(s) estética(s) do real.

## **Objetivos**

Tomando o curta-metragem *Dormente* como ponto de partida, esta pesquisa considera a estética cinematográfica como partida do real e discute as estratégias narrativas que visam se aproximar deste real, que pode ser tido como inerente à matéria-prima dos filmes. O trabalho analisa primeiramente a tentativa de eficácia de algumas estratégias geralmente associadas ao documentário em tornar os filmes a que são aplicadas mais realistas. Em segundo lugar, verifica as estratégias de Joel Pizzini para, em *Dormente*, trazer outros guias para a categorização “documentário” (a qual o filme foi filiado em algumas exposições), imbricados a estratégias poéticas e ontológicas da vídeo-arte (contexto no qual o filme nasce e também é exibido).

## **Metodologia**

Utilizando o filme *Dormente*, uma entrevista com Joel Pizzini e o trabalho de teóricos e escritores, esta pesquisa cruza dados e reflexões que o autor julga pertinentes à reflexão sobre a proposta.

A análise deste curta-metragem se apoiará principalmente sobre seu texto em *off* e sua montagem, mostradores da intenção do cineasta em propor uma relação diferenciada entre o filme e seu tema, o filme e o real.

## **O trem e o movimento**

Incluir *Dormente* nesta pesquisa se deveu a uma primeira intenção do autor em tratar de um tema presente em alguns filmes brasileiros. Tal tema é o trem, objeto emblemático na arte cinematográfica, presente desde os primeiros filmetes dos irmãos Lumière – A chegada do trem à estação (*L'Arrivée d'un train a la ciotat*, 1895), que torna a ferrovia emblemática de uma proximidade entre a invenção do cinema e a vida moderna; até o longa-metragem de Walter Salles, *Central do Brasil*, que parte de uma estação ferroviária para abandoná-la (e abandonar o trem) nos primeiros minutos – apontando algo sobre um fracasso (o mesmo abandono) do trem como integrador nacional.

De que forma o trem se apresenta temática e formalmente no cinema brasileiro? Esta era a pergunta inicial, que em *Dormente* o autor encontrou respostas e perguntas suficientes para deter a pesquisa *Estéticas do real no cinema brasileiro contemporâneo* somente ao curta.

Um aspecto desta apresentação chama mais atenção: a condição de movimento em que se encontra o passageiro do trem e, analogamente, o espectador de cinema. Nas palavras de Jacques Aumont:

É conhecida a remodelação que a estrada de ferro operou não apenas em nossa percepção da geografia, mas, definitivamente, em nossa concepção do espaço do tempo. Abrindo novos espaços, na escala às vezes de um continente, ela implica também um novo sentimento do tempo, em parte alguma mais legível do que na padronização dos marcos temporais aos quais está presa.(...)

A estrada de ferro, ou antes, as máquinas móveis a ela associadas – o vagão, a locomotiva -, modelaram também o imaginário, e a câmera, em certos aspectos, não está longe da locomotiva: mecânicas metálicas, típicas do imaginário engenheiro do século, e que repousam, aliás, ambas, sobre a transformação de um movimento circular em movimento longitudinal, de um movimento no mesmo lugar em um deslocamento (nada de peças rotativas nas câmeras de vídeo, contemporâneas dos foguetes).

Mas o essencial, é claro, é que o trem continua a ser o lugar prototípico onde se elabora, em pleno século XIX, o espectador de massa, o viajante imóvel. Sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem prende depressa a olhar desfilar um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada. (...) A similitude, no mais das vezes realçada, vai bem longe: trem e cinema transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho e também para outro espaço onde as inibições são, parcialmente, sanadas. (AUMONT, 2004)

Uma experiência real que leva o passageiro ao sonho. Sentado, passivo, levado para o imaginário e para o sonho – tal é a condição dos personagens de *Dormente*, título que evoca entre outras idéias a de inércia, de sonho, de um estado precário mas principalmente diferenciado de percepção, e até mesmo de ignorância.

Talvez seja esta a primeira aproximação temática e formal que Joel Pizzini estabelece com o trem. O que ele parece fazer, em seguida, é se aproveitar desta condição para falar sobre uma aproximação (perseguição) entre o sujeito e um mundo à sua volta absolutamente identificado com este mesmo sujeito.

A intenção do cineasta, com o material bruto feito para uma vídeo instalação da Bienal de 2001 era mesmo, segundo suas palavras, fazer um filme sobre nada. Diante do filmado, surge a poesia inevitavelmente imbricada com um ponto de partida real.

Sou eu. Eu não me amo / Mas me persigo/ Bonita palavra, perseguir/ Não... é outra coisa/ Não é amor/ É identificação absoluta (PIZZINI)

### **Sinais de aproximação a uma estética do real**

Os últimos parágrafos, no que dizem respeito a uma percepção do mundo, assinalam uma estética partida do real, um real tomado como paradigmático (o trem e a cidade) ao longo do filme, com o qual o cineasta (e o “eu lírico”) tenta estabelecer uma relação cognitiva. O movimento, ao mesmo tempo que é um dado real do trem posto como assunto, é condição primordial para o cinema e é a condição em que, sugere-se, estão postos o passageiro e o espectador. Desta manipulação inevitável do tempo e do espaço, inerente à criação cinematográfica, surge uma relação incondicional com o dado real que o mesmo pretende tratar. Desta forma *Dormente* evidencia ao extremo uma condição de todos os filmes: a de serem estéticas (uma vez que partem) do real.

Há aí uma espécie de tese segundo a qual a experiência do tema não tem que ser emulada ou mimetizada na experiência filmica; o tema está no filme e ao autor cabe persegui-

lo, não com protocolos narrativos que visam a exposição de um outro, mas identificando-o a si mesmo.

### **Sinais de oposição a estéticas do real**

Entendam-se protocolos narrativos como formas mais ou menos padronizadas de se expressar uma idéia. No caso presente, procedimentos padronizados de se alcançar a objetividade e o realismo cinematográfico, que o filme/cineasta parece negar.

Se o filme depende desses procedimentos narrativos para alcançar uma estética do real, falha. Dormente não retoma procedimentos formais geralmente associados ao realismo ficcional ou ao documentário. As cores são saturadas, os cortes são visíveis, a câmera não está na altura das pessoas, as pessoas não falam para a câmera e tampouco se mostram indiferentes à ela. E o curta, aumentando esta tensão classificatória, foi exibido tanto como vídeo-arte quanto documentário. É um “ensaio documental”, segundo o autor, no qual

tem uma mistura de perspectiva, você não sabe se o movimento ta indo pra frente ou pra trás, então na montagem a gente fez essas digressões, rupturas, o trem ta indo, volta, como se desse a sensação de que tudo está sendo visto por alguém. Então o humano é o olhar, não é uma figura documentada. É como se passasse através do ponto de vista do observador, o passageiro. Que pode ser o passageiro, pode ser o autor, pode ser o espectador. É uma sobreposição de pontos de vista. (PIZZINI)

### **Conclusões**

A intenção desta pesquisa é trazer elementos para a discussão da eficácia de estratégias narrativas no sentido de tornarem os filmes em que se inserem mais ou menos próximos do real. Questionar, face à banalização de seu uso, a pertinência de determinados recursos estilísticos a fim de comporem estéticas do real.

### **Referências**

- 1 - COSTA, Alexandre. Heráclito: fragmentos contextualizados– Rio de Janeiro, Difel, 2002. 288p.
- 2 - JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura – Rio de Janeiro, Rocco, 207. 237p.
- 3 - AUMONT, Jacques. O olho interminável – São Paulo, Cosac & Naify, 2004. 272p.

### **Entrevista**

PIZZINI, Joel. Entrevista concedida ao autor em 12 de março de 2009.

### **Filme**

Dormente, de PIZZINI, Joel. 2005. 13minutos.

## **Anexo**

Entrevista com Joel Pizzini concedida ao autor em 12 de março de 2009.

“Esse é um filme que foi um processo muito estranho, eu também fui levado a fazer, sabe, não teve uma data, vou fazer um filme, e surgiu a partir do projeto de uma vídeo-instalação. Eu fui convidado por um grupo de arquitetos de um escritório de São Paulo que fez um projeto de intervenção urbana, e o resultado ia ser mostrado na Bienal de São Paulo. A vídeo-instalação era, a grosso modo, a idéia de scanear as malhas de ferrovia do centro-urbano de São Paulo, o que está atrás do muro. Porque existe todo um território ao redor de São Paulo por onde passa o trilho ali naquele miolo onde tem as indústrias Matarazzo, que foi o pólo mais desenvolvido da América Latina nos anos 40 e 50. Aquilo ali era uma zona superpopulosa e de repente ficou completamente no limbo, abandonada. E só tem um muro que margeia essa rede ferroviária, então você não sabe o que tem ali. Que na verdade é um território muito valioso do ponto de vista imobiliário, arquitetônico. É um grande patrimônio da cidade, mas como tá escondido a sacação desse grupo é chamar a atenção para o que está atrás do muro, e chamar como se fosse a praia de São Paulo. É a praia de São Paulo atrás do muro! E a população não vê, é um muro altíssimo, tem um trilho e tem essas construções incríveis, como esse moinho...

### **Aí é por lá que passa o trem onde vocês fizeram o filme?**

É, ali passa esse... se circunscreeve da estação da Barra Funda, ou Lapa.. é, da Barra Funda até a Luz. Então nesse percurso. Não, não é Barra Funda, é uma anterior, vou tentar lembrar. Existe uma estação que ia até a Luz, e a gente, os arquitetos, no caso, eles conseguiram uma autorização pra percorrer esse circuito e filmar esse percurso, a margem. Então eu desenvolvi um projeto com eles, eles fizeram um estudo de como instalar um spot de teatro, uma fonte de luz que seria incrustrado em uma composição de trem, né, numa locomotiva e, com isso essa luz incidente, nos muros, nas casas ao redor da ferrovia teria um impacto. E aí é como se fosse escanear o entorno. Então a gente fez um projeto audiovisual de inserir câmeras tanto no próprio vagão como na margem, né, no contraplano da locomotiva. Então tem uma câmera que é colocada quase na mesma posição desse refletor, que é um refletor de teatro, de altíssima voltagem, que foi colocado por um iluminador especialista e tal, e agente colocou uma câmera na locomotiva e eu fui filmando de helicóptero, por cima, pra dar essa escala.

### **Isso parte da instalação ou já era um projeto seu...**

É, eu pensei os diversos pontos de vista, propus o helicóptero. E isso foi naquele momento uma coisa complicada, então a gente teve, do ponto de vista do orçamento – o orçamento era pequeno – e a gente conseguiu apoios na época. E curiosamente nesse período houve um apagão em São Paulo, então isso facilitou a filmagem porque São Paulo é muito iluminado, e com o apagão a gente tinha mais pontos luminosos na cidade. Então eu fui de helicóptero, fiz uma direção bem afinada com três câmeras, o filme tem três câmeras: o câmera que vai da, que ficou na estação, outro que vai no vagão e outro que.. é, duas câmeras: um nessa primeira estação, to tentando lembrar o nome... estação da Lapa, o outro ficou na estação da Luz, que é uma locação mais encantadora do ponto de vista histórico, da arquitetura, então a gente trabalhou isso bem bno filme, em contraponto com as imagens de arquivo né, da própria estação da luz, e eu vim no helicóptero. No helicóptero foi curioso porque, num primeiro momento, para a estação, interessava uma coisa um pouco mais solene,

é tipo vamos documentar o deslocamento dessa composição pela cidade, então, eu já ali comecei a sentir uma coceira de não me contentar apenas com o registro, né e com o câmera a gente foi percebendo alguns nuances e algumas possibilidades plásticas que a paisagem oferecia. Então ele mesmo foi curtindo, falando olha, a gente pode fazer isso, e fazia uns planos, uns testes. E a câmera vai acoplada no helicóptero e ela vi exatamente embaixo do helicóptero, não é aquele ponto de vista enviesado da porta que sempre tem os enquadramentos limitados, né...E esse você pode, tem uma espécie de alavanca, que você vai controlando – isso no 500 almas eu usei ao extremo – ali como era uma câmera aberta tinha um certo limite, mas podia também fazer essa pan vertical e horizontal. Então você brinca com a escala, né, você rompe com a escala. Então a gente foi vendo que tinha efeitos, é como se fosse, é como se eu já estivesse fazendo algo pra ma outra conjuntura, não pro trabalho. Pro trabalho a gente usou mais uma coisa solene, de identificar. O ponto luminoso ajuda a identificar o espaço, então você situava: estou em determinada estação, passa por outra, agora vai para lá. Até Santo André a gente filmou.

### **Essa primeira instalação era mais geográfica**

Era mais geográfica, mais arquitetônica, no sentido de identificar as edificações e tal. Claro que já tinha ali a tentativa de fazer algo mais poético, mas... E tanto é que, no resultado da instalação – depois eu mostro pra vocês – o projeto discutido e elaborado com os arquitetos, tanto é que a gente assina junto a instalação, o trabalho..existem uns corredores no prédio da Bienal, corredores curvilíneos, que tem a ver com a arquitetura do Niemeyer, o que a gente fez: a gente construiu paredes que acompanhavam as curvas do corrimão. Então ficaram paredes até o teto, paredes curvas, brancas, e a gente desenvolveu um projeto de colocar pares de olhos mágicos em toda a parede. Em alusão aos 50 anos da bienal a gente pôs 50 pares de olhos mágicos. Então a pessoa vinha e olhava dois olhos mágicos e dentro tinha essas imagens: as imagens aéreas, tanto desse entorno, do percurso desse trem, várias situações, várias câmeras, mas usadas de maneira independente. Uma câmera mostra um ponto de vista, o plano aéreo. A pessoa olhava e só via uma câmera. Só uma câmera. Não tinha articulação entre os planos. A articulação era pelos olhos mágicos... É. Não tinha montagem, aquilo tinha um looping e voltava. E é curioso, porque como eram 50 olhos mágicos, parte desses olhos davam conta, enquadravam o próprio espaço. A gente descobriu um documentário, que até foi fotografado pelo Dib Lutfi, direção do Cacá Diegues, dos anos 50 da Bienal, aonde tinha plano aéreo do próprio espaço da Bienal da época, vendo a geografia e tal. A gente colocou esse plano, muito curioso, o cara olha o próprio edifício visto de cima. Tinha um olho mágico que mostrava a entrada do edifício atual. Ao vivo, uma câmera de segurança. Então via as pessoas entrando no prédio. Então a gente esquadrinhou todos os pontos de vista mais essas imagens do interior. Então era um sentido mais... bloqueado, coisas interdependentes.

E aí terminou o trabalho, teve uma repercussão superlegal, mas eu fiquei inquieto, insatisfeito, achando que... tanta elaboração para uma coisa que durava dois meses e se diluía, né? Eu fiquei com aquelas imagens me perseguindo, isso foi incrível. Durante um tempão não parava de pensar nas imagens. Aí, eu acho que isso é um filme... E é curioso, que paralelamente eu vinha fazendo uns projetos aqui [no Tempo Glauber, no Rio de Janeiro, onde a entrevista foi realizada] de curadoria, os DVDs, e confesso que eu tava um pouco exaurido com essa coisa de trabalhar com muitas personalidades, personagens e tal, e eu até brinco dizendo que eu tinha vontade de fazer um filme sobre nada. Uma coisa que fosse uma expressão cinematográfica, que não se identificasse um tema, um personagem, o sobre; que não fosse sobre nada, sobre nada. Então nasceu desse desespero de fazer algo essencialmente poético, plástico, essas imagens me perseguiram – e é curioso que a música do Itamar Assunção tem

essa palavra *perseguir* – e aí também tinha essa história do Itamar Assunção, eu tava muito amigo dele em um período em São Paulo, ele ia muito lá em casa e tal. A gente trocou uma série de idéias, tínhamos projetos pra fazer juntos, e ele um dia.. a gente tava caminhando naquela passagem subterrânea que tem ali na Consolação perto do Cine Belas Artes, tinha uma exposição do Mário de Andrade, com fragmentos de cartas, nessas molduras e tinha um trecho de uma carta do Mário de Andrade, e eu copieei na agenda e mostrei pro Itamar. Isso não tava ligado ao projeto do Dormente. Itamar, eu achei lindo isso aqui, será que você poderia gravar você falando trechos dessa carta? Aí ele chega com um violão lá em casa, tinha feito uma música. Aí eu achei aquilo tão incrível! Não, vamos pra um estúdio! Aí tinha um cara que tinha um estúdio, um cara da banda dele, e a gente foi pro estúdio, felizmente, gravando voz e violão separado. Então tinha os dois canais. Então isso ficou guardado. Teve uma matéria assinada, que a TV Cultura, ela fazia essa matéria assinada, que era assinada por um autor pra fazer um pequeno filmete pro programa, e eu chamei o Itamar. E ele cantou essa música, mas não essa gravação, essa gravação a gente guardou. Mas ele cantou um trecho, falando de São Paulo, ele faz uma alusão. Foi a primeira participação dessa música. Mas si tinha ele cantando, com a imagem. Porque eu fiz uma evocação a São Paulo que tinha trechos dessa música e outras coisas. Bem, aí ficou guardada essa música, ficou ali latejando também. Aí, quando surgiu a idéia, eu tinha que fazer um filme, aí eu inscrevi na Petrobras. E aí comecei, recorri a todo esse material, produzi mais imagens, voltei lá, filmei mais planos e tal.

### **Você fez um roteiro pra esse projeto da Petrobras?**

Eu fiz um argumento, aí que eu vi que eu não conseguiria fazer um filme sobre o nada, eu tinha que justificar! Você tem que botar no edital sobre o quê que é o filme. Cara, aí eu fui pesquisar e vi que eu tinha começado um negócio que era mais denso. Eu vi que isso era uma matéria da filosofia, a sonolência, o estado de dormência, tem estudos do Hegel, tem Guimarães Rosa, tem uma frase.. de noite a gente vira tudo, vira flor, vira pedra. Aí tem uma coisa, essa coisa da sonolência é uma matéria amplamente estudada, pela filosofia, e a coisa do sono também é um mistério que a ciência não conseguiu resolver. Não sei se vocês sabem, lá na USP tem um departamento que estuda o Sono. Os caras não conseguiram entender o que acontece durante o sono e tal. E tem um departamento lá no hospital das clínicas, só pra estudar o sono. Então é um tema superintrigante, e eu achando que tava fazendo um filme... Aí eu parti desse ponto de vista de colocar um ponto no espaço, pra começar de algum filme, e o filme vai tentar captar esse instante, essa fração de tempo em que a gente é acometido desse estado de dormência, daí o nome Dormente. A dormência, o momento em que a pessoa tem um devaneio e espera o trem, e passa um pouco do tempo da espera, e é como se o filme passasse nessa fração de tempo, um descolamento do espaço do espaço contingente.

### **Você saberia dizer se essa idéia de dormente veio depois da idéia de perseguir?**

É, eu acho que veio depois. Veio depois porque eu não tinha consciência que aquele material que eu tinha produzido, que era o material bruto, no sentido literal da palavra, eu não tinha consciência, me intrigava muito aquela imagem que a gente tinha feito, das pessoas meio dormentes, aquilo é talvez a única coisa que associe à idéia de dormente, as pessoas tavam ali num estado meio descolado do tempo, aí eu achei essa palavra, que tinha a ver com a ambigüidade do dormente, aquelas vigas da ferrovia, aquelas vigas de madeira, que se chamam dormentes.

**E o trem parado está no estado dormente, também, não é? É o contrário de movimento. O título vem meio que em contraposição.**

É, agora, por outro lado eu percebi o seguinte: me incomodava a idéia de linearidade: vou fazer um filme de um trem que sai de um lado para outro. Então, na pós-produção, esse filme 80% dele é feito na pós-produção, quando a gente começou a recombinar os materiais, desconstruir as imagens, teve um momento do filme que eu tive a sensação que as imagens começaram a ficar líquidas. Sabe? Assim, tirar essa coisa do metal, ferro, a estrada de ferro sugere essa coisa pesada, o metal, o trilho que está no chão. De repente eu comecei a fazer um filme que transformava isso num estado gráfico, plástico. Então existe um diálogo muito grande com a linguagem da gravura, nesse sentido a consultoria do Mário Carneiro foi perfeita porque eu tinha produzido um material e de repente a gente percebeu que a lógica que comandaria o filme não era uma lógica antropomórfica, não teria nada psicológico, não teriam figuras que teriam desdobramentos dramáticos, então seria essencialmente plástico. Então eu chamei um pintor, o Mário, porque chegou um momento em que um plano se juntava a outro por uma lógica cromática, rítmica, de uma cor que se movimenta pra um lado. Então as perguntas eram vem cá, esse vermelho, com aquele azul que entra, aí já o Mário passou a ser um consultor de pintura. Então é incrível, de repente o filme começa a ser uma elaboração pictórica. Aí eu descobri uma série de efeitos – eu sempre fui muito pudoroso com essa coisa de efeitos, sempre optei pelos cortes secos, nunca tive muita atração por fusão, zoom, sempre era muito seco, mas esse filme – antes teve o Abry, que foi minha introdução na era digital, mas o Dormente eu percebi que você pode construir um efeito calcado numa idéia. Sabe, essa fronteira entre imagem e idéia, que o Godard questiona muito, que ele diz que uma imagem pode produzir uma idéia mas uma idéia não pode produzir uma imagem, necessariamente... Sabe, vou produzir esta imagem! Dormente: vou fazer um filme chamado Dormente! Não sei se eu conseguiria. Agora, eu fiz a imagem e consegui achar um sentido pra ela a posteriori. É claro que aí age o inconsciente, forças que você às vezes não identifica, o filme que você já ta fazendo e não percebe, né.. porque como diz o Fellini a gente faz um filme só.

Então tem uma mistura de perspectiva, você não sabe se o movimento ta indo pra frente ou pra trás, então na montagem a gente fez essas digressões, rupturas, o trem ta indo, volta, como se desse a sensação de que tudo está sendo visto por alguém. Então o humano é o olhar, não é uma figura documentada. É como se passasse através do ponto de vista do observador, o passageiro. Que pode ser o passageiro, pode ser o autor, pode ser o espectador. É uma sobreposição de pontos de vista. Pra permitir uma percepção concentrada, e não diluída.

O filme tem várias camadas. Tem uma camada política e social que ta muito presente, mas de uma forma abstraída, que eu acho que o espectador ele, ao rever o filme, ao se interessar.. Curioso, vou falar sobre essas camadas. O curioso desse filme é que é o filme meu que mais circulou até hoje. Ele ganhou um festival no Irã, melhor filme experimental em Teerã, que aliás, pô, foi um prêmio generoso e tal e cara, eu falei: Teerã, que é o país da poesia. Não sei se você sabe, no Teerã tem a profissão poeta. O critério de avaliação, eu imagino, foi poético.

Então essa coisa do trem, o trem da história, além do deslocamento, além da evocação do signo do movimento, do cinema, do traveling, tinha essa evocação do kino-trem, que era o projeto durante a revolução russa, do grupo de cineastas plantou laboratório dentro dos trens pra mostrar a Rússia que era desconhecida, né. Então o kinotrem é citado no filme através desse filme Entusiasmo. E então tem ali a Internacional Socialista sutilmente, o trem com os revolucionários que passam no meio das ferragens, é tudo muito evocativo. Então tem realmente. Tem o lado social e tem o lado ambém que parece que aquela paisagem foi de

Berlim depois de bombardeada na segunda guerra, né? Esse universo que ta do lado do trem é de completo abandono, de ruínas, eu sempre me lembrava de Berlim.”