

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**COMO FIGURAR A INCOMUNICABILIDADE DA
FAMÍLIA CONTEMPORÂNEA COM UMA CRIANÇA
PRÉ-ADOLESCENTE?**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Afonso Cabrita de Castro Gonçalves

Amadora, Setembro de 2019

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

COMO FIGURAR A INCOMUNICABILIDADE DA FAMÍLIA CONTEMPORÂNEA COM UMA CRIANÇA PRÉ-ADOLESCENTE?

Afonso Cabrita de Castro Gonçalves

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizado sob a orientação científica de Prof. Joaquim Sapinho.

AMADORA, SETEMBRO DE 2019

Agradecimentos

-Bernardo Teixeira.

-Prof. Joaquim Sapinho.

-À minha família.

-Carlota Teixeira.

-Paride Ambroggi.

-Gonçalo Sousa.

-Rafaela Guimarães.

Como figurar a incomunicabilidade da família contemporânea com uma criança pré-adolescente?

How to figure the incommunicability of the contemporary family with a preteen child?

Palavras-chave: comunicação, liberdade, desejo, alienação, casamento, pais, filhos

Keywords: communication, freedom, desire, alienation, marriage, parents, children

Resumo

Esta tese tem como objetivo uma reflexão sobre o cinema, analisando a figuração que este faz sobre a incomunicabilidade na sociedade moderna e contemporânea. Proponho ainda apresentar um projeto cinematográfico no âmbito desta reflexão. Esta proposta tem como centro a constatação de que, numa sociedade contemporânea em que os meios de comunicação não param de se multiplicar e expandir, verifica-se o paradoxo de a incomunicabilidade aumentar também, tornando-se num problema dominante da sociedade.

Abstract

This thesis aims to be a reflection on cinema, analyzing the figuration that it produces about the incommunicability in the modern and contemporary society I propose as well to present a cinematographic project in the scope of this reflection. This proposal is centered around the acknowledgment that, in a contemporary society in which the means of communication don't stop multiplying and expanding, one can verify the paradox that the incommunicability increases too, becoming a dominant problem of society.

Índice

Agradecimentos	3
Nota de intenções	7
Introdução.....	8
Desenvolvimento do Projeto	11
1 – Projeto Simbolista	11
2 – Projeto de dramatização	12
3 - Reflexão sobre a incomunicabilidade	13
4 – Projeto autobiográfico – esboço fílmico	15
Questões levantadas pelo esboço fílmico	17
Como figurar a incomunicabilidade? - Investigação teórica.....	19
O momento alegórico – Adam Lowenstein	20
O filme como objeto reparador – Davina Quinlivan.....	21
O estilo transcendental - Paul Schrader.....	23
Slow Cinema – Paul Schrader 2.....	28
Investigação filmográfica.....	33
Animal Kingdom	34
Shame	44
Night Moves	46
Reflexões finais sobre a figuração da incomunicabilidade da família contemporânea com uma criança pré-adolescente	49
Nota final.....	54
Bibliografia	55
Filmografia.....	55
Anexos	56

Nota de intenções

A investigação e o projeto cinematográfico que formam esta tese começaram por um interesse em pensar a incomunicabilidade num processo que começou por uma reflexão pessoal, seguida de uma reflexão cinematográfica sobre como figurar essas problemáticas pessoais, concluindo com uma investigação mais aprofundada sobre a incomunicabilidade no cinema, através da qual se tornou possível o sugerir de uma proposta para responder ao enunciado da tese.

O objetivo deste documento é o de descrever as etapas desse processo que me permitiu desenvolver um projeto cinematográfico que pudesse ser apresentado como uma hipótese de figuração do problema da incomunicabilidade. A proposta que conclui este processo, produto da investigação realizada, bem como do esboço fílmico intitulado de “Desenhos Animados” que produzi, pretende apresentar uma possibilidade de figuração cinematográfica deste problema, dentro do território da família.

Na primeira parte deste processo tentei criar várias propostas para tentar figurar o problema em questão. Depois deste processo e do esboço fílmico se revelarem inapropriados para resolver o problema, a segunda parte do processo enveredou por uma investigação bibliográfica e filmográfica centrada na obra de Paul Schrader “*Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*” (1972/2018) e nos filmes “*The Rover*” (2014) de David Michôd, “*Shame*” (2011) de Steve McQueen e “*Night Moves*” (2013) de Kelly Reichardt, através da qual a temática foi analisada e repensada. Finalmente, na terceira parte do processo sugiro, partindo da investigação realizada, um conjunto de coordenadas para um projeto que poderia ser proposto como uma solução ao problema levantado no enunciado desta tese.

Introdução

Quando iniciei o processo de trabalho desta tese tinha já um projeto de filme pensado e decidi trabalhar sobre essa ideia para desenvolvê-la no quadro do desenvolvimento de projeto. Por essa razão, a primeira etapa do meu trabalho não começou por uma reflexão teórica nem pela análise de filmes, mas sim por um impulso criativo. Comecei a fazer umas notas sobre o filme que queria fazer. Um homem só na floresta, que vive isolado, quase de forma mítica e que não procura relacionar-se com ninguém. Conforme fui trabalhando, fui refletindo sobre qual era a natureza deste filme que eu queria fazer, nos termos em que eu o estava a pensar, e senti que o projeto tinha uma natureza simbolista. Refletindo sobre as várias questões de figuração, desde o nível dos decors, ao nível do que acontecia com a personagem, uma vez que esta estava paralisada, comecei a sentir que talvez eu estivesse à procura de uma certa ideia de solidão e de incomunicabilidade. Mudando de proposta, o meu projeto teve então uma viragem num sentido mais dramático, já que a personagem não estava mais só, confrontava-se com outras personagens. Comecei então a sentir que a sua solidão tinha um cariz amoroso, que o personagem não se sentia amado.

Conforme desenvolvi este caminho através de uma narrativa romântica inserida no cinema mainstream centrada em jovens na casa dos vinte, fui vendo que estava a perder uma solidão ontológica, existencial e estava a transformá-la numa solidão social, o que não era exatamente o impulso que me guiava. De qualquer modo, tornou-se claro que eu queria pensar a incomunicabilidade, ou seja, a dificuldade de partilhar com os outros o que sentimos, e de refletir a natureza dessa dificuldade. Pensar por exemplo se ela é originária e por isso irresolúvel ou se na época contemporânea esta tem certas características que lhe são próprias. Deu-se assim uma nova viragem na minha identificação do que seria o filme que eu queria fazer e senti então que eu estava a querer falar de mim, que talvez o caminho estivesse mais próximo da minha vida pessoal. Assim tentei pensar e identificar o momento em que eu senti essa incomunicabilidade, tirando algumas notas no sentido de tentar circunscrever através deste ângulo autobiográfico o meu impulso.

O momento que me veio à memória, o dia do atentado terrorista ao *World Trade Center* em Nova York, quando eu tinha 8 anos, pareceu-me oferecer um caminho viável para figurar a incomunicabilidade que me interessava e procedi por isso a tentar articulá-lo numa nova proposta para o projeto. O filme que idealizei centrava-se numa criança que chega a casa da escola querendo ver os desenhos animados que vê todos os dias, mas, quando liga a televisão, encontra na televisão apenas a emissão em direto do que se passa em Nova York. Sozinho em casa, tenta entreter-se enquanto espera que os desenhos animados comecem, mas isso nunca chega a acontecer. Quando os pais chegam a casa, a criança procura a ajuda deles para resolverem o problema e para lhe explicarem o que se está a passar. O pai, concentrado na televisão, ignora os sentimentos do filho, e a mãe tenta consola-lo, mas sem sucesso, acabando o filme com cada um dos membros a família sozinho numa divisão diferente e a reportagem dos atentados a continuar no fundo. Avancei então para um esboço fílmico deste meu projeto.

Nesta etapa houve uma grande crise no projeto porque senti que, após a filmagem e montagem do esboço, nada se aproximava da ideia que eu tinha e senti também que os meios que tinha encontrado afinal não me tinham aproximado do filme que queria fazer. Iniciei então a segunda etapa do meu desenvolvimento de projeto pensando que precisaria de fazer uma reflexão teórica antes de poder proceder a enfrentar os problemas práticos da figuração. Analisei primeiro a obra “*Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*” (2005) de Adam Lowenstein, procurando na sua reflexão sobre o trauma coletivo, coordenadas para a figuração da incomunicabilidade que me interessava, mas esta revelou-se insatisfatória porque a natureza coletiva do trauma analisado por Lowenstein afastava a questão do trauma pessoal associado à incomunicabilidade que me interessava e porque a sua investigação, inserida no campo dos *film studies* contemporâneos, tem com objeto a crítica do cinema e não a sua produção. Analisei de seguida a obra “*Film, healing and the body in crisis: a twenty-first century aesthetics of hope and reparation*” (2015) da teórica Davina Quinlivan, que me abriu diferentes caminhos por onde continuar a investigação, através do seu estudo do trauma pessoal e da sua figuração. No entanto, esta revelou-se também insatisfatória pois, apesar do estudo se aproximar mais da minha investigação, a obra de Quinlivan apresentava o mesmo problema da de Lowenstein, centrado-se no problema da crítica em vez de na produção cinematográfica. Finalmente, sincronizado com o que estava a acontecer, Paul Schrader reedita o seu livro de 1972, “*Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*”, e aí encontrei uma matéria que realmente tocava aquilo que eu não estava a conseguir identificar através das experiências criativas por que passei. O livro de Schrader revelou-se como uma solução apropriada para os problemas que eu queria investigar, já que o estudo na obra original dos meios e técnicas do estilo transcendental (do ponto de vista da produção) permitiu-me encontrar uma estrutura para o meu projeto e o estudo do Slow Cinema na nova introdução escrita por Schrader permitiu-me avançar o estudo da figuração que deveria acompanhar essa estrutura para figurar a incomunicabilidade contemporânea. Voltei a ler o livro original (que tinha lido anteriormente por razões pessoais) mas agora com outra direccionalidade e com uma grelha de perguntas que me interessavam e concluí que a estrutura proposta por Schrader para o estilo transcendental poderia ser adaptada para a figuração da incomunicabilidade ao retirar-lhe o passo final, a redenção. Li depois como este continuou a sua reflexão, escrevendo sobre o Slow Cinema. Embora este não seja o cinema do qual eu estou mais próximo naturalmente, senti que vivendo eu no momento presente, valia a pena refletir sobre o cinema contemporâneo a ser produzido e sobre este texto de Schrader sobre o Slow Cinema. Fui ler o texto de Schrader, vi os filmes referidos por ele e concluí que este tipo de cinema, ao afastar-se da narrativa, privilegiando a alienação e a introspeção, revelava-se como um território iminentemente ligado com a temática da incomunicabilidade contemporânea, o que me pareceu muito interessante.

Começando a terceira etapa do meu desenvolvimento de projeto, quis debruçar-me sobre alguns filmes que me interessaram em relação ao meu próprio questionamento fílmico e ao meu projeto de fazer um filme articulado com a reflexão de Schrader. Comecei por analisar o filme “*The Rover*” (2014) de David Michôd, que se adequava à estrutura do estilo transcendental proposto por Schrader mas, tal como já tinha intuído durante a investigação teórica, o último passo da estrutura, a redenção final, parecia-me desadequada à figuração da incomunicabilidade e, por isso, este filme não revelou uma

solução para o problema que eu tinha em mente. Por isso decidi então analisar um filme que se adequasse às conclusões que tinha tirado da primeira reflexão de Schrader, de que o filme deveria acabar não com uma redenção, mas com uma extensão até ao infinito da “disparidade”. Encontrei num filme contemporâneo que me tinha tocado um exemplo exato disto. Este filme, o filme “Shame” (2011) de Steve McQueen, apresentava exatamente a estrutura que eu tinha pensado e confirmou a adequação desta à investigação. No entanto, o estilo narrativo próximo do *mainstream* do filme pareceu-me contrariar a temática, não sendo a figuração do filme totalmente adequada à ideia que me interessava. Pensei então que refletir sobre o texto de Schrader sobre o Slow Cinema poder-me-ia ajudar a encontrar um exemplo de cinema contemporâneo cuja figuração se aproximasse mais do meu projeto e de cujo sistema de produção estivesse mais próximo daquele no qual eu estou integrado, que não é do *mainstream*. Um filme destacou-se para mim, o filme “*Night Moves*” (2013) de Kelly Reichardt por unir a estrutura que eu procurava com uma figuração que, unindo-se a esta, permitiu descobrir uma forma de figurar a incomunicabilidade contemporânea.

Na conclusão volto a colocar a questão do meu projeto fílmico noutros termos, tendo em conta o sistema de produção no qual me insiro, a situação do cinema contemporâneo e o que realmente me interessa na temática da incomunicabilidade.

Desenvolvimento do Projeto

O processo de trabalho que levou à forma final desta tese foi atribulado e complexo, com voltas e reviravoltas causadas pelos vários problemas de trabalho que fui encontrando e que fui resolvendo ao aprender e ao evoluir o meu pensamento sobre o cinema. Iniciei este longo processo desenvolvendo várias propostas para tentar figurar a incomunicabilidade contemporânea, evoluindo simultaneamente a minha conceção do objeto da tese, bem como dos meios que poderia utilizar para o figurar

1 – Projeto Simbolista

Logo de início, o processo começou ao contrário. Em vez de começar com uma investigação que me levaria à concretização do meu projeto, fiz o oposto, começando com uma proposta de projeto já pensada e querendo depois fazer uma investigação *a posteriori* que se lhe articulasse. Essa proposta, criada anteriormente com o intuito de ser desenvolvida durante a investigação da tese, era um produto de um conjunto de preocupações artísticas pessoais, bem como um novo passo no meu processo de aprendizagem, ao incluir uma narrativa e um mundo ficcional, opondo-se aos filmes abstratos e de natureza documental que tinha realizado até a altura. Ao analisar esta proposta, tendo em mente a investigação a fazer, deparei-me com um problema ainda mais grave do que tentar articular uma investigação à volta de uma proposta de projeto, em vez de o contrário.

O filme que tinha idealizado (argumento no Anexo 1.1) centrava-se num homem jovem que vive sozinho numa floresta num mundo pós-apocalíptico. Ao longo do filme ver-se-ia a rotina do personagem e o que este tem que fazer para sobreviver, tanto fisicamente (caçar, criar e manter um abrigo) como psicologicamente (conversar consigo próprio, criar uma religião na qual acreditar). O desfecho do filme passava por um encontro entre esta personagem e dois estranhos no meio da floresta, onde o personagem principal, apesar de desejar encontrar alguém com quem comunicar, é incapaz de o fazer, acabando o filme com os dois estranhos andando sozinhos, revelando o falhanço do personagem principal. Esta narrativa de carácter simbólico, estruturada à volta de um conjunto de símbolos, desenvolvia-se através dos monólogos do personagem principal que, partindo de textos de Wallace Stevens, William Blake, Artur Rimbaud e Franz Kafka (todos eles autores com uma relação complexa com o simbolismo e cujas obras funcionam no filme como símbolos também), tenta conversar consigo mesmo e rezar, usando para isso palavras de autores de conteúdo e estilo heterogéneo, cada um dos textos sugerindo emoções e ideias do sagrado distintas. O desenrolar dos monólogos e da rotina do personagem principal culminam numa cerimónia religiosa organizada por este (o símbolo que o personagem principal tenta criar) onde, por coincidência, os dois estranhos aparecem. O final do filme revelaria não só o falhanço comunicativo do personagem principal, mas também um último símbolo: o cadáver de uma mulher enforcada, suspensa sobre o acampamento do personagem principal, oferecendo uma razão ambígua para a sua isolamento. A intenção por de trás deste projeto, apesar de múltipla e complexa, centrava-se no geral à volta de uma tentativa de transmitir uma ideia de solidão e isolamento. As restantes ideias, sobre a criação de uma linguagem e religião próprias, sobre a sua necessidade e inescapável falhanço, sobre a arte como ligação insuficiente a um mundo desaparecido, sobre a relação entre os homens e as mulheres, todas discorrem dessa

questão central, pretendendo complementá-la com uma simbologia que coloca esta questão num contexto mais contemporâneo e concreto.

Quando analisei esta ideia, comparando-a com a obra de vários autores cujas preocupações me pareciam próximas daquela que eu procurava trabalhar no projeto (particularmente a obra de Harmony Korine, Nicholas Ray e Michaelangelo Antonioni), de forma a poder assim tentar identificar a preocupação principal que o projeto pretendia tratar e investigar, pareceu-me que a ideia que tinha de solidão e isolamento não seria a questão mais essencial para mim. À luz das obras dos autores referidos, com as suas representações do falhanço e impotência da comunicação, os vários elementos do filme, o personagem principal que cria uma linguagem sozinho mas que acaba incapaz de comunicar quando finalmente encontra alguém, os dois estranhos que apesar de viajarem juntos andam a uma grande distância um do outro, sem falar, e a ambiguidade do símbolo da mulher, revelaram uma outra preocupação no filme que me pareceu ser aquela que eu pretendia investigar: a incomunicabilidade.

Com a problemática a investigar definida de uma forma mais concreta e clara, passei então a analisar a forma como o projeto a figurava, concluindo que este que não o fazia. Não o fazia, pois, sendo estruturado no estilo simbólico/alegórico, o filme não dramatizava o problema, não podendo assim figurar a questão nos meios que são próprios ao cinema. Além disso, mesmo dentro da lógica simbólica, o filme não figurava a questão, pois, dada a natureza heterogénea e não estruturada dos símbolos (que não oferecem ao espetador uma forma de os interpretar), o projeto não era também capaz de simbolizar a incomunicabilidade. Posto de outra forma, o projeto, ao tentar representar a incomunicabilidade diretamente usando símbolos ambíguos, não é capaz de figurar a incomunicabilidade, tornando-se apenas um filme incompreensível para o espetador.

2 – Projeto de dramatização

Descartando esta narrativa simbólica, comecei então a tentar pensar numa narrativa que fosse capaz de veicular a incomunicabilidade de uma forma dramática e cinematográfica e não de uma forma alegórica. Idealizei então uma narrativa totalmente diferente, dentro do território do cinema *mainstream*. Pensada como um romance, esta narrativa (sinopse e *outline* no Anexo 1.2) centrava-se num casal jovem e na sua tentativa de formar uma relação afetiva no mundo contemporâneo. Sendo ambos os personagens vítimas de abandono, a narrativa começava por uma tentativa do homem de ajudar a mulher a lidar com a sua família disfuncional, levando este processo a que a mulher o ajudasse a ele com o trauma da sua relação anterior e do abandono que sofreu. Este projeto, além de mudar a estrutura do veículo comunicativo de uma estrutura simbólica para uma dramática, procurava também uma redefinição da temática a ser trabalhada. Apesar de manter a incomunicabilidade no centro do projeto, os elementos com que esta se articula tinham sido todos alterados: a solidão e isolamento centrais para a primeira proposta são aqui características presentes (de diferentes formas) em todas as personagens, mas deixam de estar no centro do conflito do filme; a incomunicabilidade passa de uma questão do indivíduo, para uma questão das relações interpessoais; a mulher passa de um elemento ausente da vida do homem para uma personagem ativa com as suas preocupações próprias; a questão da criação da linguagem torna-se a procura da comunicabilidade; e é adicionado à questão o elemento da família, que é envolvida na incomunicabilidade dos personagens. Deste modo, a isolamento de um homem à sombra do

cadáver de uma mulher é convertida na incomunicabilidade entre um homem e uma mulher ao utilizar na narrativa não uma, mas duas mulheres, aquela que está “morta” e aquela com a qual o personagem se relaciona durante o filme. Esta opção narrativa não pretendia dramatizar o problema nos termos de uma relação falhada ou impossível face a uma relação possível, mas sim nos termos de uma interação mais complexa entre os três elementos à qual se adiciona um novo elemento, a questão da imagem. Esta imagem é a imagem da primeira mulher que atormenta o personagem principal e a sua relação com a segunda, criando uma complexa interação entre os dois que culminará com a segunda mulher indo ao encontro da primeira (que até esse momento apenas tinha aparecido no filme enquanto imagem), descobrindo a discrepância entre a mulher real e a sua imagem, o que permite à segunda mulher (e aos espetadores) entender o personagem principal e assim relacionar-se com ele. O intuito destas alterações prendeu-se em primeiro lugar com uma tentativa de dramatizar e tornar compreensível o símbolo da mulher morta usada na primeira proposta e, em segundo lugar, com um redefinir da temática a ser investigada, trabalhando a incomunicabilidade nas relações de várias personagens em vez de na isolamento do indivíduo.

Analisando esta segunda proposta, deparei-me com um novo problema. Apesar desta superar o problema da anterior, ao abandonar o simbolismo, pareceu-me que esta narrativa não era também apropriada para veicular a temática sobre a qual me debruçava. Não era apropriada, pois o veículo usado (uma narrativa romântica típica do *mainstream*) não era adequado à problemática, já que a narrativa refletia o contexto da sociedade americana que o *mainstream* implica, contexto este que não é o da temática a investigar, já que esta diz respeito ao contexto português/europeu. Além deste problema essencial, a linguagem cinematográfica do *mainstream* implícita na narrativa só poderia ser realizada com os recursos dos grandes estúdios americanos, sendo essencialmente inacessível ao cinema português.

Assim, descartei também esta segunda narrativa como sendo desadequada à temática que pretendia investigar e figurar. De seguida, em vez de tentar idealizar imediatamente uma terceira narrativa, decidi refletir de novo sobre a problemática que pretendia trabalhar, de modo a poder propor um veículo mais adequado com a qual a figurar.

3 - Reflexão sobre a incomunicabilidade

A incomunicabilidade é um território tão vasto como o da comunicabilidade. Há uma incomunicabilidade contemporânea, uma moderna, etc.... Há incomunicabilidade entre culturas, entre classes, entre sexos, etc... Por isso, pareceu-me claro que o trabalho teria que passar primeiro por se centrar numa forma específica de incomunicabilidade, para depois a poder investigar e tentar figurar, já que a incomunicabilidade no sentido geral me parecia um problema demasiado geral e heterógeno para ser investigado ou figurado.

Para melhor entender a problemática da incomunicabilidade e assim ser capaz de entender melhor que forma específica da incomunicabilidade queria figurar, decidi fazer uma investigação bibliográfica e filmográfica para me auxiliar nessa tarefa. Devido à inexistência de bibliografia sobre a incomunicabilidade nos estudos de cinema, decidi recorrer a uma bibliografia interdisciplinar para tentar entender melhor o problema.

Centrando a minha investigação na obra “O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1” (1972) de Gilles Deleuze e Félix Guattari e na filmografia de Michaelangelo Antonioni (o cineasta da incomunicabilidade por excelência), foi-me possível entender melhor a problemática e assim decidir o território a trabalhar. No caso da obra de Deleuze e Guattari, a análise da sociedade contemporânea nos termos de fluxos de desejo e de fluxos de capital permitiu-me entender melhor o porquê de na sociedade contemporânea a multiplicação dos meios de comunicação ser acompanhada por um simultâneo aumento da incomunicabilidade, já que estes, na sua proliferação em conjunto com os fluxos de capital destroem a tradição em que a comunicação do homem se baseava, sem, no entanto, libertar o homem aos fluxos do seu desejo, deixando-o só, isolado, individualizado e incapaz de se relacionar realmente com a restante humanidade. No caso da obra de Antonioni, da qual analisei 7 filmes, começando em “*L’Avventura*” (1960) e terminando em “*The Passenger*” (1975), esta pareceu-me estar em consonância com as ideias de Deleuze e Guattari ao retratar uma sociedade que se livra progressivamente da tradição, mas que não encontra paz na liberdade conquistada. Esta transição da incomunicabilidade pré-moderna da tradição para a incomunicabilidade moderna é trabalhada por Antonioni na trilogia de “*L’Avventura*” (1960), “*La Notte*” (1961) e “*L’Eclisse*” (1962) através do drama de casais que, presos entre a tradição e a libertação, são incapazes de comunicar realmente; depois, em “*Il Deserto Rosso*” (1964), através do drama de uma mulher que, livre da tradição, fica aterrorizada com o mundo e é incapaz de usar a sua liberdade; e finalmente, na trilogia de “*Blow-Up*” (1966), “*Zabriskie Point*” (1970) e “*The Passenger*” (1975), através do drama de personagens solitários e isolados que procuram o que fazer com a sua liberdade. Ao analisar a evolução do trabalho de Antonioni sobre a incomunicabilidade à luz das ideias de Deleuze e Guattari tornaram-se mais claras algumas características da incomunicabilidade contemporânea. A luta com a tradição, que Antonioni abandona progressivamente, nada tem que ver com a incomunicabilidade contemporânea e mesmo os dramas da incomunicabilidade da liberdade da trilogia em língua inglesa lidam com problemas diferentes dos que marcam a sociedade contemporânea. O problema figurado nos filmes de Antonioni era o de como usar a liberdade conquistada, mas, na sociedade contemporânea, onde a liberdade tem um papel distinto, o de *status quo*, pareceu-me que o problema seria outro, não como usar a liberdade conquistada, mas o que fazer com uma liberdade inútil.

Por isso, pareceu-me que a incomunicabilidade contemporânea não é definida pela questão da liberdade de personagens solitários e alienados, mas pela questão da procura da comunicabilidade, da procura de uma relação, de personagens que não querem estar sós. No entanto, tornou-se claro que uma investigação deste tipo não poderia informar diretamente a problemática da figuração da incomunicabilidade contemporânea, já que ambas as escolhas permitem pensar o tema com uma maior profundidade, mas não encontrar soluções para como o figurar.

Partindo desta conceção mais profunda da incomunicabilidade contemporânea que a investigação me tinha possibilitado, bem como da intuição na segunda proposta de trabalhar a questão da incomunicabilidade contemporânea enquanto associada ao território da família, decidi centrar o trabalho à volta do enunciado “como figurar a incomunicabilidade da família contemporânea com uma criança pré-adolescente?” por sentir (pelo próprio progresso da investigação e por razões pessoais) que seria uma área fértil para aprofundar a investigação sobre a incomunicabilidade e a partir da qual poderia

propor uma figuração para a problemática em questão. Simultaneamente com esta decisão, decidi usar uma narrativa autobiográfica para tentar veicular esta problemática de modo a tentar afastar o projeto do *mainstream* e do contexto que este implica e, assim, aproximá-lo da forma e do contexto que verdadeiramente dizem respeito a esta investigação.

4 – Projeto autobiográfico – esboço filmico

A narrativa autobiográfica que elaborei para tentar figurar a incomunicabilidade da família contemporânea tinha por base a minha memória dos atentados terroristas do dia 11 de Setembro de 2001. Lembro-me de (aos 8 anos) chegar a casa da escola e de ligar a televisão querendo ver os desenhos animados da tarde. Em vez disso encontrei na televisão as imagens em direto do que se passava em Nova York e Washington D.C.. Lembro-me da minha reação às imagens ter sido uma de incompreensão e irritação por me impedirem de ver os desenhos animados e lembro-me também da incapacidade dos meus pais de me explicarem o que se passava.

Começando com estes factos básicos e tomando inspiração do filme *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, decidi estruturar o projeto à volta de três narrativas distintas, cada qual correspondendo ao ponto de vista de uma das 3 personagens, o pai, a mãe e o filho (*outlines* no Anexo 1.3). Tal como no filme de Kurosawa a ideia não seria apenas apresentar a mesma narrativa de três pontos de vista diferentes, mas sim três narrativas distintas que juntas formariam o filme. Enquanto que a narrativa do filho seguiria proximamente a minha memória do evento, concluindo com um grito da criança que o pai ignora, as narrativas dos pais não teriam por base a autobiografia, mas antes a ficção. Na narrativa do pai, este tenta decidir se iriam fazer a viagem que tinham planeado para o dia seguinte. Na da mãe, esta prepara as coisas para a viagem, enquanto tenta lidar com as suas emoções quanto ao que se estava a passar e quanto à sua relação com o marido. As três narrativas apresentavam elementos em comum (as imagens da televisão, o final em que o filho fica sozinho no quarto, o pai na sala a ver TV e a mãe na cozinha) mas eram essencialmente filmes diferentes que apresentavam três formas diferentes de figurar a problemática.

No entanto, após finalizar os três argumentos, surgiu um problema com esta forma de figurar o problema. Uma das questões-chaves da figuração que tinha pensado era o carácter distante ou negligente da personagem do pai face às outras duas personagens e a reação destas perante essa negligência. Mas, ao figurar essa ideia através do veículo que tinha escolhido, apercebi-me que isso não estava claro. Não estava claro porque a escolha do dia 11 de setembro enquanto veículo anulava a ideia do pai negligente, já que, para figurar um pai negligente, não poderia usar um evento em que fizesse sentido este ser negligente. Ou seja, ou mudava o veículo, trocando o dia 11 de setembro por um dia banal aonde a negligência seria clara, ou então repensava o veículo que queria usar, de forma a encontrar uma outra forma para este figurar a problemática em questão. Optei pela segunda hipótese porque, depois de me aperceber do problema com esta forma de figurar, a ideia do pai negligente não me pareceu a forma correta de figurar a incomunicabilidade pretendida. Parecia-me antes uma simplificação do problema que moralizava a questão enquanto apresentava uma solução falsa.

Descartei esta proposta por completo, mas, neste processo, descobri um novo ponto central à volta do qual tentar trabalhar a problemática: a necessidade incondicional

de afeto do filho à qual os pais (de forma diferente) não conseguem responder. Assim, descartei a ideia de realizar três versões do evento, passando então o filme a ter apenas um ponto de vista: o do filho.

Usando os meios que tinha à minha disposição, pus em prática a ideia de filmar uma versão única do filme. Esta versão, um esboço filmico que intitulei de “Desenhos Animados” (argumento no Anexo 1.4), foi produzida com meios reduzidos, usando uma equipa de apenas 3 pessoas, atores não-profissionais e um *budget* essencialmente inexistente. Seguindo a minha memória, a narrativa do filme dividia-se em duas partes: a primeira, em que o filho está sozinho em casa, centra-se na solidão do filho em casa e no seu tédio, enquanto que a segunda, na qual o pai e depois a mãe chegam a casa, centra-se na procura de atenção e afeto do filho, primeiro com o pai, que não a dá, e depois com a mãe, que a dá, não sendo no entanto, suficiente para acalmar ou satisfazer o filho.

Continuando o progresso da investigação realizada nos anteriores projetos, a incomunicabilidade que pretendia figurar nesta proposta era, tal como na segunda proposta, uma incomunicabilidade das relações interpessoais, sendo que, no entanto, estava presente também, na primeira metade do filme, a ideia da primeira proposta de solidão e isolamento. Contudo, a integração destas preocupações no território da família altera o seu significado, incluindo-as num mundo concreto e fechado, podendo o drama recorrer apenas a 3 personagens (pai, mãe e filho) e não tendo que envolver a complexa rede de relacionamentos da adolescência e da idade adulta, tal como sucedia nas anteriores propostas. Além deste facto, a ideia da procura incondicional de afeto da criança, permitiu entender a incomunicabilidade de um outro ponto de vista, não como erro ou falhanço da comunicabilidade, mas como motor para a procura de uma comunicabilidade. Ao lado destas questões estruturais e de definição da incomunicabilidade do personagem principal, o território da família introduz também coordenadas que estavam ausentes (ou relegadas a um papel secundário) nas anteriores propostas: as figuras dos pais, dotadas de uma incomunicabilidade totalmente distinta daquela do personagem principal; as relações do casamento e da filiação, totalmente distintas das relações de amizade e amor das outras propostas; o conflito entre gerações, colocando de um lado os pais, que estão mais próximos dos personagens de Antonioni, com o dilema da sua liberdade, e do outro a criança, já distante das personagens de Antonioni, com a sua incomunicabilidade que se pauta pelo desprezar da liberdade e a procura da comunicabilidade; e a questão da infância como simultaneamente fase da vida autossuficiente e como período de formação do ser humano adulto. A escolha do 11 de Setembro como veículo dramático surgiu não só como uma forma apropriada de unir estas questões, mas também como uma forma de as relacionar com a ideia da imagem introduzida na segunda proposta, ao introduzir a imagem no *inciting incident* e ao conferir-lhe um estatuto de uma quase-personagem na narrativa, tornando o seu desenvolvimento num elemento essencial da interação das 3 personagens.

Para trabalhar estas ideias visualmente decidi usar uma linguagem de planos sóbria e contida, dominada por planos médios e por grandes planos. Os planos médios filmam as personagens normalmente no centro da imagem, salientando a relação destas com o espaço à volta delas. Esta forma de filmar pareceu-me particularmente importante na filmagem do filho sozinho em casa, para transmitir o sentimento de vazio da casa, bem como da solidão do filho. Quanto aos grandes planos, usei-os de uma forma tradicional, para aumentar o poder emocional de certos momentos, centrado a imagem no rosto e fazendo o fundo desaparecer, usando-os também, com fins diferentes, para filmar a maioria dos planos da televisão. A ideia de filmar a TV em grande plano, sem que se vejam os limites do ecrã e sempre num ângulo oblíquo, prendeu-se, em primeiro lugar,

com o estabelecer da TV como uma personagem da narrativa e, em segundo lugar, com o apresentar das imagens da TV como um mundo em si mesmo (sem limites), pautado, no entanto, por uma estranheza e irrealidade (conferida pela distorção da perspectiva). Além disto a proximidade muito elevada de alguns dos planos da TV permitia ver os pixels do ecrã, mostrando a realidade de como a imagem irreal é produzida.

Além desta linguagem de planos simples, tentei também na dramaturgia das cenas e na montagem do filme usar um ritmo lento, acentuando os espaços antes e depois da ação, bem como os momentos de espera, de forma a tentar trabalhar ritmicamente a mesma sensação de vazio e de isolamento da linguagem de planos. Escolhi também não usar banda sonora, usando na maioria do tempo o som direto da cena em consonância com esta ideia. Fiz estas escolhas formais com o intuito de adequar a estética do filme ao veículo que tinha criado para assim tentar figurar a incomunicabilidade das personagens.

Questões levantadas pelo esboço fílmico

Após a conclusão do rascunho fílmico, quando revi o trabalho que tinha feito, apercebi-me que este não respondia ao enunciado proposto devido a variados problemas. Estes problemas, sendo sérios o suficiente para exigir o descartar do rascunho e o reposicionar do projeto, iluminaram, no entanto, um novo caminho por onde levar a investigação.

Em primeiro lugar, tornou-se claro que o Desenvolvimento de Projeto tem que ser mais aprofundado, uma vez que estão a ser postos em prática aspetos formais do cinema que estão ainda a ser descobertos por mim. Entre estes aspetos tornou-se claro a importância do casting, uma vez que a criança que tinha escolhido, apesar de fotogénica e capaz de atuar, não tinha em si a incomunicabilidade essencial a este projeto. Além da criança, onde o erro é mais claro, a escolha dos pais comunicava mais a comunicabilidade do que a incomunicabilidade, indo o casting contra a questão a ser figurada. Para lá do problema do casting, a importância da produção para a escolha ou criação dos decors tornou-se evidente, já que o filme, sendo um filme de época, acabava por criar uma simulação de uma realidade, em vez de uma realidade existente em si. Mesmo no caso da linguagem de planos (que eu tinha considerado com atenção), esta parecia numa posição incerta face ao todo do filme, contrastando a sua linguagem comunicativa simples e clara com o estilo de cinema de autor normalmente mais associado à questão da incomunicabilidade. Por isso o Desenvolvimento de Projeto teria que ser pensado de novo, tendo em mente estas questões formais.

Em segundo lugar, o facto do filme, apesar dos seus problemas formais, não figurar de todo a incomunicabilidade visada, revelou que era necessário um recentrar da tese à volta da incomunicabilidade da família contemporânea num sentido mais geral. Este falhanço do filme refletia também o facto da incomunicabilidade figurada surgir associada à ideia de um trauma, o que comprometeu a proposta por duas razões distintas: por associar a incomunicabilidade da família a uma questão psicanalítica, afastando assim a investigação do território do cinema e da arte, e por a ideia do trauma implicar que o personagem não tenha consciência do trauma no passado e que, no presente, tenha apenas uma memória subjetiva, significando por isso que o verdadeiro trauma é invisível. É este

caracter invisível da incomunicabilidade visada que torna a sua figuração direta impossível, tal como o esboço demonstrou.

Esta conclusão foi auxiliada pela comparação do esboço ao filme *Loveless* (2017) de Andrey Zvyagintsev, onde é também figurada a incomunicabilidade da família contemporânea com uma criança pré-adolescente. A figuração clara e precisa de Zvyagintsev da incomunicabilidade tornou claro para mim que esta incomunicabilidade visível não era a que me interessava, refletindo uma família que não funciona como tal, bem como o contexto social particular da Rússia no séc. XXI, onde a desintegração social e cultural do país depois da queda da União Soviética se revela como uma das problemáticas essenciais. Pelo contrário, a incomunicabilidade que eu pretendia figurar surgia numa família saudável inserida no contexto cultural e social no qual eu me insiro. Tendo em conta o problema de figurar essa incomunicabilidade invisível, a única solução pareceu-me ser a de figurar esta incomunicabilidade mais tarde na vida do personagem, quando a procura de uma comunicabilidade do jovem adulto reflete a incomunicabilidade da criança, recentrando simultaneamente a tese na questão da incomunicabilidade da família contemporânea num sentido mais geral e mantendo o objetivo original, mas vendo agora a família como um foco de dinâmicas que são produtos do passado e, por isso, difíceis de figurar.

Com estas conclusões em mente, decidi fazer uma nova investigação bibliográfica, tentando investigar não a incomunicabilidade, mas como figurar algo invisível. Além disso pareceu-me essencial fazer uma nova investigação filmográfica, recorrendo a um *corpus* fílmico simples e delimitado para poder refletir em profundidade como responder aos problemas levantados pelo esboço fílmico realizado e assim poder propor uma resposta para o problema do enunciado desta tese.

Como figurar a incomunicabilidade? - Investigação teórica

Com o intuito de superar os problemas encontrados na elaboração do esboço fílmico iniciei um desenvolvimento de projeto mais aprofundado, começando por uma nova investigação bibliográfica. Anteriormente, a insuficiência da bibliografia na área dos estudos cinematográficos sobre a incomunicabilidade tinha me impelido a procurar referências noutras áreas, particularmente na filosofia. No entanto, estas referências apenas serviram para clarificar o meu pensamento sobre o que constitui a incomunicabilidade sem, no entanto, informarem o problema de como a figurar. Mas agora, partindo do esboço fílmico e das conclusões tiradas do seu insucesso, é possível entender o problema de uma forma diferente e assim procurar outras vias de investigação.

Tomando como ponto de partida não a figuração da incomunicabilidade, mas sim a figuração de algo que é invisível (tal como a incomunicabilidade que interessa a este projeto) é possível investigar o problema de várias formas diferentes, dependendo de como é definido esse algo invisível. Partindo dos termos da conceção psicanalítica exibida no esboço fílmico, decidi investigar inicialmente esta questão enquanto associada à questão do trauma (realidade psicológica inacessível), usando como referência as obras “*Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*” (2005) de Adam Lowenstein e “*Filming the Body in Crisis: Trauma, Healing and Hopefulness*” de Davina Quinlivan (2015). Apesar de fornecerem vários elementos úteis à investigação, estas obras acabaram por se revelar como incapazes de fornecer coordenadas concretas para a figuração da incomunicabilidade, o que me levou a procurar outra fonte teórica para a investigação. Enquanto procurava por outra fonte, chegou-me a atenção que o cineasta Paul Schrader tinha publicado uma nova versão do seu livro obra “*Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*” (1972/2018), incluindo uma nova introdução de cerca de 30 páginas. A ideia central do livro, o estilo transcendental, é apresentada como uma forma fílmica de figurar o transcendente e essa forma de entender o problema de filmar algo invisível pareceu-me próxima e relacionada com a temática da incomunicabilidade.

A relevância das três obras escolhidas não é a mesma. No caso dos livros de Lowenstein e Quinlivan, onde o invisível é visto como um trauma coletivo ou pessoal (mas não universal, como no livro de Schrader), o interesse prende-se com uma reflexão das condições sociais e pessoais, bem como de alguns recursos estilísticos, das figurações analisadas por estes autores, já que as obras destes autores não fornecem coordenadas concretas para o problema em questão. Não fornecem porque, inserindo-se no campo dos *film studies* contemporâneos, não partilham do método preciso usado por Schrader, optando pelo contrário por uma leitura interdisciplinar que, apesar de levantar algumas questões relevantes, não tem por objeto a produção cinematográfica, mas sim a sua crítica. Pelo contrário, no caso do livro de Schrader, o interesse parte do seu estudo preciso dos métodos utilizados por diferentes realizadores para figurarem o transcendente, de tal forma que este é capaz de propor a existência de um “estilo transcendental” no cinema de meios precisos e observáveis. Não sendo este problema do sagrado equivalente ao do da incomunicabilidade à volta da qual se centra este trabalho, os meios desenvolvidos pelo “estilo transcendental” oferecem várias coordenadas úteis para o problema visado aqui. Além disto, a nova introdução escrita pelo Schrader sobre o Slow Cinema, permite aliar à estrutura do estilo transcendental uma figuração contemporânea que se adequa à incomunicabilidade que interessa a este trabalho.

O momento alegórico – Adam Lowenstein

Adam Lowenstein, professor de *Film Studies* na universidade de Pittsburgh, publicou em 2005 um livro intitulado de “*Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*” onde se propõe a analisar uma forma de figurar o invisível. No caso da obra de Lowenstein, o invisível estudado é o trauma, particularmente, o trauma coletivo.

A “*Shocking Representation*”, o estilo proposto por Lowenstein para a figuração do trauma, não é definido como um estilo concreto de métodos precisos, sendo usado como um termo vago que guia uma investigação onde são promovidas leituras interdisciplinares e intertextuais dos filmes a serem estudados. Tal como é comum nos *Film studies* contemporâneos, o objetivo desta investigação não é a análise do trabalho cinematográfico, mas sim o questionar dos sistemas de classificação e de análise que proliferam nos próprios *Film studies*.

Lowenstein situa o problema do trauma e da sua representação à luz das teorias de Freud sobre a repetição e a memória, bem como do pensamento que daí se estende ao longo do séc. XX sobre a forma de representar ou abordar o trauma. “Em “*Remembering, Repeating and Working-Through*” (1914) e “*Mourning and Melancholia*” (1917), Freud traça claramente distinções entre dois processos diferentes pelos quais os indivíduos podem passar quando defrontados com a perda traumática de um objeto profundamente valorizado. No processo normal e saudável de luto, o ego resolve a perda do objeto ao separar-se do objeto, lembrando-se assim da perda como um evento fora de si em vez de como uma doença dentro de si mesmo. No estado patológico de melancolia, o ego recusa-se a largar o objeto perdido e ao invés recria a perda compulsivamente, repetindo (em vez de relembando) o trauma ao virá-lo para dentro e encenado a perda como auto-tormento. Apesar do próprio Freud oferecer pistas sobre como o luto e a melancolia, assim como a recriação (*acting-out*) e a resolução (*working-through*), devem ser pensados como processos interdependentes em vez de como oposições rígidas, uma infeliz polarização dos termos ocorre frequentemente quando estes conceitos são transpostos para a discussão teórica das representações artísticas do trauma. Quando o crítico literário Dominick LaCapra valoriza os elevados modernistas tal como Samuel Beckett por desempenharem trabalho de luto exemplar ou quando o historiador Hayden White apela por uma “voz média” modernista como o modo de representação próprio do trauma, o implícito (e frequentemente explícito) objeto de crítica são essas representações que recorrem a meios “realistas” em vez de modos “modernistas”, “narrativa” em vez de “modos não narrativos.” (Lowenstein, 2015: 3/4)

Opondo-se a esta ideia do distanciamento modernista como a forma própria para representar o trauma, Lowenstein, partindo de Walter Benjamin, apresenta o conceito principal do livro, o “momento alegórico”. Apesar do nome escolhido por Lowenstein (tirado de Benjamin), este não se refere ao significado corrente de alegoria, onde um certo conteúdo concreto simboliza outro conteúdo concreto, mas, pelo contrário, refere-se à alegoria como uma forma de representar a História, como uma “imagem dialética da morte”. “A alegoria não pode ser totalmente psicologizada ou interiorizada; ela insiste também na exterioridade do cadáver. A alegoria resiste às fantasias de uma História

estritamente teleológica em favor de instantes fugazes onde o “significado” é forjado entre o passado e o presente, nas “profundezas que separam o ser visual do significado.” (OD:165). E finalmente, a alegoria perturba a dicotomia realismo/modernismo ao participar do real sem adotar um realismo “naturalizado”, e ao participar do abstrato sem exigir uma estética modernista de ausência e autorreflexão. Em breve, a alegoria honra a promessa da representação que o trauma pode ser comunicado – o seu compromisso à imagem da morte é simultaneamente um compromisso, apesar de conflituoso e provisional, ao reconhecimento, do valor do passado para o presente.” (Lowenstein, 2015: 15/16)

Tomado este conceito do “momento alegórico” como base teórica, Lowenstein desenvolve ao longo do livro a análise de vários filmes de terror, onde este pode ser observado. A escolha deste *corpus* fílmico, constituído por “*Les Yeux Sans Visage*” (1960) de Georges Franju, “*Peeping Tom*” (1960) de Michael Powell, “*Onibaba*” (1964) de Shindo Kaneto, “*The Last House on The Left*” (1972) de Wes Craven e “*Shivers*” (1975) de David Cronenberg, prende-se com o intuito de Lowenstein de questionar as fronteiras entre *art film* e *genre film*, bem como de *national cinema* e de *popular cinema*. Os filmes de terror apresentados por Lowenstein apresentam-se como *genre films* e como *popular cinema*, mas, na sua representação do trauma e na sua articulação com um contexto histórico social particular, aproximam-se do território dos *art films* e do *national cinema*.

Seguindo a ideia de Benjamin de criar “*disruption*”, Lowenstein apresenta os vários filmes que analisa como soluções heterogéneas sobre como criar o “momento alegórico”, não sendo possível tirar-se da análise um método preciso com o qual criar o “momento alegórico” e, assim, representar o trauma (ou figurar o invisível). Consequentemente, a obra de Lowenstein pareceu-me desadequada para resolver os problemas na figuração que tinha encontrado e decidi então procurar uma outra base teórica.

O filme como objeto reparador – Davina Quinlivan

Davina Quinlivan, professora de “*Critical and Historical Studies*” na Universidade de Kingston em Londres, na sua obra “*Film, healing and the body in crisis : a twenty-first century aesthetics of hope and reparation*”, apresenta uma investigação sobre a temática do trauma no cinema com uma forma distinta da de Lowenstein, centrando a sua investigação num *corpus* fílmico heterogéneo, constituído por variados filmes desde “*Hunger*” (2008) de Steve McQueen e “*Blue*” (1993) de Derek Jarman, à obra de Cronenberg e a ao *cinema du corps* francês.

Partilhando com Lowenstein a ausência de um método preciso de estudo do processo cinematográfico, Quinlivan realiza o seu estudo recorrendo quase exclusivamente a referências intertextuais e interdisciplinares para refletir sobre o trabalho do cinema sobre o tema do trauma. Quinlivan usa como base para o seu trabalho as teorias de Melanie Klein sobre o trauma, usando o aparelho concetual desta para primeiro analisar a temática do trauma nos filmes que analisa e, em segundo lugar, para

propor o filme como um “*healing body*” em si mesmo (-“Este livro preocupa-se com a questão de como o meio fílmico se pode assemelhar a um objeto de esperança, especialmente quando posto em contato com a teorias de relação de objetos, e o seu significado no contexto dos desenvolvimentos recentes na film theory que têm pretendido questionar o estatuto ontológico do cinema e a epistemologia da cultura da imagem em movimento. (...) Este livro envolve-se com o sujeito de reparação como um elemento vital da experiência fílmica e isto é explorado de duas formas: em primeiro lugar, no contexto da apresentação temática da mente e do corpo que se curam e, em segundo lugar, como um atributo afetivo da imagem em si mesma no qual um corpo “que se cura” é registrado ao nível da receção. As minhas análises minuciosas de filmes particulares vão enfatizar o potencial do cinema de se assemelhar a um “objeto” de esperança. Isto leva-me a interrogar o que poderia ser entendido como as dimensões restaurativas de ver cinema e a sua negociação do trauma.” (Quinlivan, 2015: 2)). O método de Quinlivan levam-na a centrar a sua investigação num corpo heterogéneo de filmes independentes sem entre eles criar uma ligação de trabalho filmográfico, servindo cada um apenas como exemplo de uma diferente qualidade ou conceito do aparelho concetual usado por Quinlivan para tratar o trauma. Assim, ao longo do livro, Quinlivan escreve sobre a transição de animação a filmagem de “*Waltz with Bashir*” (Folman, 2008), o trabalho sonoro de “*Blue*” (Jarman, 1993), os excrementos de “*Hunger*” (McQueen, 2008) ou a técnica de mapeamento de “*Here*” (King, 2011), como técnicas distintas de trabalhar o trauma e o seu processo de cura. Além disso, oscila entre tratar diferentes formas de trauma, investigando traumas coletivos e pessoais, corporais e psicológicos. Devido a este carácter não sistemático da investigação dos processos fílmicos, não é possível tirar muitas indicações para o trabalho em questão, já que Quinlivan não define nem um objeto fílmico concreto para trabalhar nem um método cinematográfico com que o trabalhar, não sendo assim possível passar das suas reflexões sobre o trauma para reflexões produtivas sobre a figuração da incomunicabilidade que versa este trabalho.

Além da falta de sistematização da sua investigação do trabalho cinematográfico, o trabalho de Quinlivan sofre também de propor uma visão sobre o cinema que nega a sua natureza como arte, bem como a sua especificidade própria. A conceção de Quinlivan do filme como um “*healing body*” cai no erro que Lowenstein refere, citando Bersani - “tais opiniões aparentemente aceitáveis na cultura sobre a função reconstrutiva e benéfica da arte dependem de uma desvalorização da experiência histórica e da arte. As catástrofes da história interessam muito menos se elas são de alguma forma compensadas pela arte, e a arte ela mesma é reduzida a um tipo de função de remendo superior, é escravizada para os mesmos materiais aos quais, se presume, ela transmite valor” (Lowenstein, 2005: 8).

Dados estes problemas a inclusão da obra de Quinlivan nesta investigação pode parecer supérflua, no entanto decidi inclui-la por duas razões: primeiro, pois, dado a insuficiência da bibliografia sobre o tema a ser tratado, a inclusão desta serve como uma exaustão das referências bibliográficas existentes, servindo como exemplo geral do tratamento que os *film studies* e os chamados *trauma studies* fazem do tema; em segundo lugar, porque apesar da proposta geral do livro não ser capaz de apoiar esta investigação, há alguns elementos destacados por Quinlivan ao longo do livro que se ligam a algumas preocupações deste projeto.

A ideia de Quinlivan das fronteiras ambíguas entre criminoso/vítima (“No final de *Waltz with Bashir*, a composição em geral, e o conteúdo, das duas imagens das mulheres Palestínianas é o mesmo, mas os grandes planos das suas caras convidam um modo de abordar a questão ambivalente: todo o filme é visto de uma perspectiva Israelita e, por isso, a imagem final da mulher pode ser entendida como representando as vítimas da guerra do Líbano mas, como o filme enfatiza ao longo da sua narrativa, Folman também é uma vítima, e por isso a mudança de imagem animada (o registo visual associado a Folman) para a sequência de *live-action* é chocante por que (auto-refletivamente) antecipa a desapropriação e insuficiência de representar a dor dos outros e as suas perdas.” (Quinlivan, 2015: 8)), no seu questionar dos papeis espectáveis, encontra um paralelo com a ambiguidade da incomunicabilidade contemporânea. Do mesmo modo, a importância dada por Quinlivan ao conhecimento háptico (conseguido especialmente por recurso ao grande plano), que aproxima o espetador, e que pode ser entendido como uma forma de figurar a materialidade da situação contemporânea.

No entanto, apesar de terem interesse para a minha reflexão sobre a incomunicabilidade contemporânea, estas coordenadas soltas e heterógenas sugeridas por Quinlivan, juntamente com aquelas sugeridas por Lowenstein, pareceram-me insuficientes para avançar a investigação sobre a figuração da incomunicabilidade e por isso vi-me forçado a continuar a minha procura por uma base teórica para o problema a ser trabalhado.

O estilo transcendental - Paul Schrader

Paul Schrader, o cineasta conhecido pelo seu trabalho como argumentista nos filmes de variados realizadores (particularmente os vários de filmes em que trabalhou com Martin Scorsese, incluindo “*Taxi Driver*” (1976) e “*The Last Temptation of Christ*” (1988)) e pelo seu próprio trabalho como realizador, em filmes como “*Blue Collar*” (1978) e “*American Gigolo*” (1980), antes de iniciar a sua carreira na produção cinematográfica, escreveu em 1972, depois de concluir os seus estudos, um livro intitulado de “*Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson; Dreyer*”. Neste livro, Schrader analisa as obras de Yasujiro Ozu, Robert Bresson e Carl Th. Dreyer com o intuito de propor uma definição de um estilo transcendental no cinema, de meios e fins reconhecíveis e analisáveis.

Para Schrader o “estilo transcendental é simplesmente isto: uma forma filmica representativa geral que expressa o Transcendente.” (“*transcendental style is simply this: a general representative filmic form which expresses the Transcendent.*”) (Schrader, 2018: 40). Para o estudar Schrader parte de duas premissas tomadas de Mircea Eliade e Heinrich Wölfflin: “(1) que existem coisas tais como as hierofanias, expressões do transcendente na sociedade (Eliade); (2) que há formas artísticas representativas comuns partilhadas por culturas divergentes (Wölfflin). O estilo transcendental é cada uma destas coisas.” (Schrader, 2018: 40)

Partindo destas duas premissas, Schrader usa o seu método crítico para determinar uma forma precisa para o estilo transcendental. Esta é constituída por três momentos distintos que, podendo ser utilizados separadamente num filme, só juntos formam o estilo transcendental. Schrader sumariza esta conceção com o recurso a um célebre aforismo

zen: “O desejo de Ozu, Bresson e, em menor grau, Dreyer e outros de expressar o *aware*. ideal ou estase (termos que não são sinónimos, mas que são todos transcendentais) é formalizado na tríade do estilo transcendental, e talvez não seja coincidência que estes passos correspondam ao aforismo Zen clássico: “Quando comecei a estudar o Zen, as montanhas eram montanhas; quando pensei que tinha percebido o Zen, as montanhas não eram montanhas; mas quando eu realmente conheci o Zen, montanhas eram de novo montanhas.” (Schrader, 2018: 67)

O primeiro momento do estilo transcendental, que Schrader intitula de “dia-a-dia” (*everyday*) corresponde ao primeiro momento do aforismo: as montanhas são montanhas.

1. “O dia-a-dia: uma representação meticulosa dos lugares comuns aborrecidos e banais da vida do dia-a-dia, ou o que Ayfre cita Jean Bazaine como chamando “le quotidien”” (Schrader, 2018: 67)

Apesar de parecer inicialmente uma forma de realismo, o “dia-a-dia” é na verdade uma forma de estilização da realidade, já que o “desejo de retirar à vida toda a expressão frequentemente ultrapassa a realidade da vida do dia-a-dia que, apesar de tudo, tem momentos de teatro e melodrama genuínos.” (Schrader, 2018: 67). Assim, a realidade de um filme de estilo transcendental é primeiro formada por subtração. A uma realidade dita “realista” o cineasta retira, através de vários meios técnicos (“Dada uma seleção de inflexões, a escolha é a monotonia; uma escolha de sons, a escolha é silêncio; uma seleção de ações, a escolha é quietude – não há questão de “realidade”” (Schrader, 2018: 67)), as marcas de expressão, de forma a impedir o espectador de fazer uma leitura subjetiva da realidade do filme. “O dia-a-dia tenta fechar todas estas brechas; ele rejeita todas as interpretações tendenciosas da realidade, mesmo se são tais técnicas “realísticas” convencionalmente aceitáveis como caracterização, trabalho de câmara com múltiplos pontos de vista, efeitos sonoros explicativos, etc. No dia-a-dia nada é expressivo, tudo é frieza.” (Schrader, 2018: 69)

A razão para a forma deste primeiro momento do estilo transcendental no cinema (o *medium* “realista” como Schrader o intitula) prende-se com o facto de este “preparar a realidade para a intrusão do Transcendente, da uma forma semelhante à que o *cha-no-yu* prepara a forma de beber o chá para qualquer das disposições dos *furyu*– O dia-a-dia celebra o limite da existência descoberto, aquelas ocorrências banais que separam os vivos dos mortos, o físico do material, aquelas ocorrências que tantas pessoas equacionam com a vida em si mesma. O dia-a-dia monta meticulosamente o *straw man* da realidade do dia-a-dia (a ilusão que a montanha é só uma montanha materialmente), para que possa ser derrubado posteriormente.” (Schrader, 2018: 67)

O “dia-a-dia” surge então como um primeiro momento que preparará o terreno para os dois seguintes, sendo que os três juntos criam a forma que expressa o transcendente. Usado por si próprio, o “dia-a-dia” formaria também um estilo, mas que não é transcendental já que “o artista do dia-a-dia veria a vida como totalmente desprovida de significado, expressão, drama e catarse, tal como nos primeiros filmes de Warhol. Mas enquanto parte do estilo transcendental, o dia-a-dia é claramente um prelúdio para o momento da redenção, quando a realidade normal é transcendida.” (Schrader, 2018: 70)

O segundo momento do estilo transcendental, que Schrader intitula de “disparidade” (*disparity*), corresponde ao segundo momento do aforismo: as montanhas não são montanhas.

2. “Disparidade: uma desunião atual ou potencial entre o homem e o seu ambiente que culmina numa ação decisiva; o que Jean Sémoulé chama “um momento decisivo” quando escreve sobre os filmes de Bresson.” (Schrader, 2018: 70)

Este segundo momento é então uma contradição do primeiro, “uma crescente brecha na superfície baça da realidade do dia-a-dia” (“*This disparity is a growing crack in the dull surface of everyday reality*”) (Schrader, 2018: 70) que, “se estivéssemos restritos ao triângulo de Freytag, poderia ser descrita como o *inciting incident*.” (Schrader, 2018: 70) O efeito desta contradição do “dia-a-dia” é a de “lançar suspeitas sobre o dia-a-dia não-emotivo: o espectador suspeita que a vida poderá ser mais do que a existência do dia-a-dia, que a montanha pode de facto não ser uma montanha. Isto cria uma reação esquizoide no espectador; o primeiro passo negou as suas emoções, disse-lhe que eram inúteis, e mesmo assim no segundo passo ele começa a sentir que nem tudo está bem neste mundo banal. Ele está num estado de espírito de expectativa; ele procura direção sobre que papel os seus sentimentos vão ter.” (Schrader, 2018: 70)

Esta “disparidade”, segundo Schrader (citando Ayfre), é criada pela introdução de “densidade humana” na realidade do dia-a-dia. Esta “densidade humana” deve ser entendida segundo Schrader (e Ayfre) como o conjunto dos valores humanos sem os quais os valores transcendentais não são possíveis. Assim, neste segundo momento, há “uma efusão inexplicável de sentimento humano que não pode ter recetáculo adequado. Esta compaixão esmagadora parece *sui generis*; ela vem repentina e inesperadamente e não é derivada do ambiente observado empiricamente. Se um ser humano pode ter verdadeiros e ternos sentimentos dentro de um ambiente insensível, então tem que existir necessariamente uma disparidade entre o homem e o ambiente. Se o ambiente é insensível, de onde vêm os sentimentos do homem?” (Schrader, 2018: 71)

A resposta, em última análise, é que estes sentimentos e densidade provêm na verdade de uma “densidade espiritual”, que é a única explicação para esta “compaixão sem limites” que “é mais do que qualquer humano pode suportar e mais do que qualquer humano pode receber” (Schrader, 2018: 71). “Tal esmagadora compaixão não pode vir do ambiente frio ou do instinto humano, mas vem apenas de tocar o chão transcendente do ser. É uma emoção totalmente deslocalizada, um fardo em vez de uma ferramenta para lidar com o ambiente insensível. A “brecha crescente na superfície baça da realidade do dia-a-dia” torna-se uma rutura aberta, e finalmente, no momento de ação decisiva, há uma erupção de emoção espiritual totalmente inexplicável dentro do dia-a-dia.” (Schrader, 2018: 71)

No entanto, durante este segundo momento o transcendente não é ainda expresso. Da realidade banal do “dia-a-dia” surge gradualmente uma “tensão totalmente não resolvida entre um máximo de expressão e não expressão humana. A disparidade estende a esquizofrenia espiritual – aquela sensação aguda de dois mundos opostos – ao espectador.” (Schrader, 2018: 71)

O culminar da “disparidade” é a “ação decisiva”. “A ação decisiva quebra a estilização do dia-a-dia; é um evento incrível dentro da realidade banal que deve essencialmente ser aceite por fé. Nas suas formas mais dramáticas, como em “*Ordet*” de Dreyer, esta ação decisiva é um milagre literal, o levantar dos mortos. Nas suas formas menos drásticas, é ainda algo milagroso: um evento não-objetivo e emocional dentro de um ambiente factual e sem emoções. As paragens técnicas usadas pelo dia-a-dia são em diferentes graus retiradas - a música levanta, as personagens emocionam-se. O dia-a-dia denegriu as emoções do espectador, mostrando que elas eram inúteis; a disparidade

primeiro excita essas emoções, sugerindo que talvez haja um lugar para elas, e depois na ação decisiva repentina e inexplicavelmente exige o *output* emocional total do espectador.” (Schrader, 2018: 74)

Citando um exemplo (tirado de Milne), Schrader refere o final de *An Autumn Afternoon* (1962) de Ozu, onde as lágrimas de Hirayama são totalmente inesperadas, sem, no entanto, serem rejeitadas pelo espectador. Este “algo” que prepara o espectador para a ação decisiva é “o estilo transcendente que ao longo do filme estava a construir uma forma – primeiro no dia-a-dia, depois nos graus progressivos de disparidade – que seria capaz de assimilar uma ação decisiva, fazê-la credível, e transforma-la em *stasis*” (Schrader, 2018: 75)

O terceiro e último momento do estilo transcendental, que Schrader intitula de “*stasis*”, corresponde ao terceiro momento do aforismo: as montanhas são de novo montanhas.

“3. *Stasis*: uma visão congelada da vida que não resolve a disparidade mas que a transcende.” (Schrader, 2018: 75)

O terceiro momento, a “*stasis*” é o objetivo final do estilo transcendental, onde o Transcendente é finalmente expresso, onde o invisível é figurado. No entanto, o “passo número três pode confrontar o inefável, mas as suas técnicas não são mais misteriosas que dos passos um e dois. Existe um antes e um depois definidos, um período de disparidade e um período de *stasis*, e entre eles o momento final de disparidade, ação decisiva, que aciona a expressão do Transcendente. O estilo transcendental nele mesmo não é nem inefável nem mágico: todo o efeito tem uma causa, e se o espectador experiencia *stasis* é com boa razão.” (Schrader, 2018: 75-76)

A relação deste terceiro momento com o que o precede é essencial para a forma do estilo transcendental. A “*stasis*” não contradiz a “disparidade”, transcenda-a, segundo a seguinte progressão: a “disparidade” que surge no “dia-a-dia”, aumenta ao longo do filme até que se precipita na “ação decisiva”, que, por sua vez, produz a “*stasis*”. “a ação decisiva não resolve a disparidade, mas congela-a em *stasis*. Para a mente transcendente, o homem e a natureza podem estar perpetuamente presos em conflito, mas estes são paradoxalmente uma e a mesma coisa.” (Schrader, 2018: 76)

Através desta progressão a forma transcendental é capaz de alterar a relação do espectador com a emoção libertada durante a “ação decisiva”, de modo a que esta não funcione como uma catarse dramática clássica, ao libertar as emoções do espectador através do processo de identificação com o personagem, mas que, pelo contrário, funcione com uma maior distância do espectador, para que este a insira numa forma maior que será o que o espectador investe emocionalmente, a forma que expressa o Transcendente. Falando do final de *An Autumn Afternoon*, Schrader escreve: “A ação decisiva – o milagre das lágrimas – tem pouco significado em si mesma mas serve para provar a força da forma. O estilo transcendental, como o vaso, é uma forma que expressa algo mais profundo que ele mesmo, a unidade interior de todas as coisas. Este é um ponto difícil mas crucial; o estilo transcendental é uma forma, não uma experiência. O fim do estilo transcendental não é o de fazer o espectador partilhar das lágrimas de Hirayama, mas que purgue essas lágrimas e que as integra numa forma maior. Esta forma, como a missa, pode abranger muitas emoções, mas é expressiva de algo maior que essas emoções.” (Schrader, 2018: 77)

Schrader resume a relação dos momentos experienciais e formalísticos do estilo transcendental, bem como a progressão do primeiro ao último, da seguinte forma: “O dia-a-dia e a disparidade são experienciais, no entanto; eles provocam as emoções do espectador. Mas a *stasis* é formalística; ela incorpora essas emoções numa forma maior. O dia-a-dia e a disparidade apresentam um percurso de obstáculos para as emoções: eles enfraquecem a fé normalmente sólida do espectador nos seus sentimentos, trazendo-o, espera-se, até ao ponto em que este está disposto a aceitar e apreciar uma ideia de vida em que todas as emoções, independentemente do quão contraditórias, não tem qualquer poder em si mesmas mas que são apenas parte de uma forma universal que expressa a unidade interior de todos os fenómenos. A *stasis*, ao mostrar uma cena estática, quiescente e organizada, reforça esta recém-descoberta ideia da vida. Se tiver sucesso, a *stasis* transforma a empatia em apreciação estética, experiência em expressão, emoções em forma.” (Schrader, 2018: 77)

Na conclusão do livro, Schrader elabora o porquê desta estrutura poder ser considerada uma técnica religiosa, análoga à dos ícones Bizantinos ou dos poemas Zen. Partindo da classificação de Jacques Maritain das boas ações em “meios abundantes” e “meios esparsos” e adaptando-a ao cinema, Schrader sugere como analisar a religiosidade de uma forma fílmica. Entendendo os “meios abundantes” como aqueles que “sustentam a existência física do espectador (ou do leitor ou do ouvinte), isto é, eles mantêm o seu interesse” (“Os meios abundantes na arte correspondem ao “naturalismo” de Worringer. Estes meios são sensuais, emocionais, humanísticos, individualísticos. São caracterizados por linhas suaves, retrato realista, tridimensionalidade, experimentação; eles encorajam empatia” (Schrader, 2018: 173)) e os “meios esparsos” como os que “elevam” a alma do homem (“Os meios esparsos na arte correspondem ao “estilo” de Worringer. Os meios esparsos são frios, formalísticos, hieráticos. São caracterizados por abstração, retrato estilizado, bidimensionalidade, rigidez; eles encorajam respeito e apreciação.” (Schrader, 2018: 173-174)), Schrader define a religiosidade de um filme pela relação entre os meios que este usa. Como este escreve, “A razão entre os meios abundantes e esparsos pode ser uma medida da “espiritualidade” de uma obra de arte. Quanto mais uma obra de arte consegue com sucesso incorporar meios esparsos numa sociedade abundante, mais próximo se aproxima do seu “fim” transcendente.” (Schrader, 2018: 174)

Adotando esta conceção de técnica religiosa, a estrutura do “estilo transcendental” ganha o seu carácter verdadeiramente espiritual. Os três passos da estrutura correspondem a uma progressão de meios abundantes para meios esparsos na qual “os meios abundantes criam um ambiente (no ecrã) e um público (no cinema) nos quais os meios esparsos podem operar” (Schrader, 2018: 179). Assim, no “dia-a-dia” são usados os meios abundantes de “uma sensação de uma realidade verificável, certeza factual, ambiente compreensível”, sem, no entanto, serem recetíveis “ao tipo de empatia que naturalmente segue a sensação de um ambiente compreensível.” (Schrader, 2018: 179). Seguindo para o segundo passo, a “disparidade”, “o conflito entre meios artísticos abundantes e esparsos torna-se aparente – e perturbador – para o espectador. Este conflito é personificado pelo protagonista; aqui está um produto de meios abundantes, um homem em forma humana realística cujas necessidades físicas são como as nossas, mas cuja conduta é um modelo do esparsos.” (Schrader, 2018: 179). Assim, esta progressão dos meios abundantes para meios esparsos acaba com o passo final, a “*stasis*”, que é o “exemplo final dos meios esparsos”. “A imagem simplesmente para. Os meios abundantes foram revelados como tendo pouco propósito; os meios esparsos, agora dominantes, irão brevemente levar ao fim do filme. O estilo transcendental terá, espera-se, posto o espectador em movimento, movendo-se de meios abundantes para meios esparsos, como se prosseguindo pelo

corredor de uma igreja Bizantina. Quando a imagem para, o espectador continua, movendo-se cada vez mais profundamente, poder-se-ia dizer, para dentro da imagem. Este é o “milagre” da imagem sagrada. Se isso ocorrer, o espectador ter-se-á deslocado para lá de onde quaisquer meios temporais (abundantes ou esparsos) o poderão beneficiar. Ele deslocou-se para fora da província da arte.” (Schrader, 2018: 179)

Depois de ter rejeitado as obras de Lowenstein e de Quinlivan como bases teóricas para o projeto, o estilo transcendental proposto por Schrader, com o seu distanciamento do espectador para induzir à reflexão e com a sua estrutura criada para permitir ao espectador perceber uma realidade transcendente, revelou-se como uma resposta apropriada às questões com que eu lidava. No entanto, pareceu-me que deveria ser introduzida uma alteração à estrutura sugerida por Schrader. Tal como este escreve (na sua análise de Dreyer), os três passos do estilo transcendental não precisam de ser usados em conjunto, e a utilização do terceiro passo, a “*stasis*”, não me pareceu adequada à figuração da incomunicabilidade, já que nesse passo, em que o transcendente é expresso, a “disparidade” apresentada pelo filme é redimida. Essa redenção, nos termos da figuração da incomunicabilidade implicaria no final do filme um resolver da incomunicabilidade o que implicaria a sua negação enquanto problema. Por isso, a supressão do terceiro passo, reduzindo a estrutura a dois passos, “dia-a-dia” e “disparidade”, pareceu-me uma estrutura mais adequada para a figuração da incomunicabilidade, terminando o filme não com a redenção, mas com a “disparidade” infinita. Contudo, esta ideia, nascida de uma intuição lógica, terá ainda que ser comprovada no estudo do *corpus* fílmico.

Slow Cinema – Paul Schrader 2

45 anos após a publicação da edição original do livro “*Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*”, Schrader escreve uma nova introdução para acompanhar a reedição do livro, focando-se nos desenvolvimentos que o cinema sofre desde a edição original, que levam do conceito de estilo transcendental proposto por Schrader a um novo tipo de cinema, o Slow Cinema.

Schrader localiza esta evolução no cinema do pós II Guerra Mundial, onde o surgimento do estilo transcendental e, posteriormente, do Slow Cinema são associados a uma nova conceção de tempo que é descoberta e trabalhada pelo cinema e pela filosofia. Partindo da conceção temporal proposta pelo filósofo Gilles Deleuze nos seus livros sobre cinema (que por sua vez partia da nova conceção de tempo proposta por Henri Bergson), Schrader define as duas conceções temporais do cinema (antes e pós II Guerra Mundial), da seguinte forma: “Para simplificar grosseiramente Deleuze, este defende que a história do cinema se divide em dois períodos percetivos: (1) imagem-movimento e (2) imagem-tempo. A imagem-movimento começou com as origens do cinema e foi o princípio percetual dominante até depois da II Guerra Mundial. É a ação de uma imagem projetada. Tal movimento percebido no ecrã continua nas nossas mentes. Estamos programados para isso. Mesmo depois da imagem do corredor ser cortada no ecrã, o espectador ainda imagina o corredor a completar a sua tarefa. Deleuze referencia Aristóteles e a noção de primeiro movedor para explicar como a nossa mente continua um movimento mesmo

depois da imagem ter desaparecido. “A luz é mais forte que a história,” escreveu. A II Guerra Mundial marca a demarcação aproximada de uma mudança, mais na Europa do que na América, da imagem-movimento para a imagem-tempo. O movimento no ecrã ainda acontecia claro, mas era progressivamente “subordinado ao tempo”. O que é que isso quer dizer? Quer dizer que um corte é determinado não pela ação no ecrã mas pelo desejo criativo de associar imagens no tempo.” (Schrader, 2018: 3)

As implicações desta nova conceção temporal para o cinema podem também ser entendidas de acordo com a relação dos filmes com a narrativa, bem como do que pretendem transmitir ao espectador. Como Schrader escreve, o cinema do pós II Guerra Mundial “não estava mais principalmente preocupado com contar histórias aos nossos olhos conscientes mas procura agora comunicar com o inconsciente e com as formas que o inconsciente processa memórias, fantasias e sonhos.” (Schrader, 2018: 5)

A evolução deste novo cinema, a passagem da imagem-movimento, onde o tempo era subordinado à ação (e por isso à narrativa) para a imagem-tempo, onde a ação é subordinada ao tempo (a duração de Bergson), leva à criação de novas imagens cinematográficas. Nestas novas imagens, “O tempo permite ao espectador impregnar a imagem com associações, mesmo que contraditórias. Daí o plano-sequência. O que começou com um plano de quarto segundos de um comboio a passar cresce até oito minutos de vacas a vagarear em *Bela Tarr*.” (Schrader, 2018: 5). A potencialização do tempo e das associações introduzidas pelo espectador implicam também uma nova forma de entender o trabalho do cineasta, que no pós II Guerra Mundial descobre que “tal como a imagem-movimento podia ser manipulada para criar suspense, a imagem-tempo podia ser manipulada para criar introspeção. Nós não só preenchemos os espaços, como criamos espaços novos.” (Schrader, 2018: 6). Esta procura pela introspeção, que não é nova ao campo da arte, encontra no cinema um modo único com o qual se articula, já que a introspeção que este cria não é como “a introspeção invocada por uma escultura ou um quadro ou uma passagem de música; é o produto de uma imagem que muda. A introspeção cinematográfica pode ser moldada a um nível mais profundo que a introspeção causada por uma imagem singular, digamos, um quadro de Rothko ou um jardim Zen. Pode variar. O artista do cinema molda a introspeção através da duração. A duração pode invocar as “memórias, fantasias e sonhos” de Deleuze. A duração pode retirar o verniz social de uma atividade. A duração pode invocar o Totalmente Outro.” (Schrader, 2018: 6)

A passagem, das imagens-movimento às imagens-tempo, é associada por Schrader, à passagem do estilo transcendental para o Slow Cinema, sendo dada especial importância a Andrei Tarkovsky, cuja obra marca a transição entre as duas conceções temporais no cinema. O destaque da obra de Tarkovsky face à de autores como Ozu, Bresson ou De Sica, prende-se com o facto de que estes “usavam o tempo fílmico para criar um efeito emocional, intelectual ou espiritual” enquanto que Tarkovsky “usava as técnicas do cinema para estudar o tempo. Para Tarkovsky o tempo não era um meio para um fim. Era o fim.” (Schrader, 2018: 8) Por isso a estética de Tarkovsky se revela como o ponto de rutura entre o cinema clássico e o novo cinema (Slow Cinema). “O plano-sequência de Tarkovsky é mais que longo. É meditativo. O efeito psicológico do plano-sequência do slow cinema é diferente de qualquer outra técnica fílmica. As técnicas do cinema têm que ver com “chegar lá” – contar uma história, explicar uma ação, evocar

uma emoção – enquanto que o plano-sequência tem que ver com “estar lá”. Julian Jason Haladyn em *Boredom and Art* compara o efeito do plano-sequência com a viagem de comboio, um antigo símbolo da modernidade. A viagem de comboio coloca ênfase na expectativa em vez de na presença. A mente do viajante está focada no destino, não aonde ele está aqui e agora. Os viajantes não conseguem apreciar estar no presente porque a sua percepção do tempo e do espaço está constantemente a mudar. Os filmes, como a modernidade em si mesma, abraçaram este fluxo constante. O slow cinema, especificamente o plano-sequência, procurou inverter o ímpeto da tecnologia em favor do presente.” (Schrader, 2018: 8)

O nome dado a este novo cinema, o Slow Cinema, é um termo geral e maleável que se aplica a diversos filmes de meios e objetivos diferentes, mas que são unidos pela sua conceção temporal, por seguirem os critérios propostos por Harry Tuttle de “*plotlessness, wordlessness, slowness, and alienation*” e pela sua utilização de “*minimal narrative, little action or camera movement and long running times*” (Schrader, 2018: 10). Em consonância com as ideias de Deluze, a conceção temporal do Slow Cinema é totalmente diferente daquela do cinema clássico. “A promessa dos filmes era de um rio no qual se podia flutuar imagens. Fotografia através do tempo. O cinema em si mesmo era narrativo, mesmo se a imagem fosse a chegada de um comboio: havia primeiro a aparição do comboio, o comboio a parar, os passageiros a sair, e por aí fora. Liga essa imagem a uma segunda e a história começa. O tempo serve a história. ¶ Os filmes do slow cinema invertem esta relação. O tempo torna-se a história – ou pelo menos o seu componente central. O slow cinema examina como o tempo afeta as imagens. É experiencial, não expositivo.” (Schrader, 2018: 10)

Schrader enumera as técnicas utilizadas pelo Slow Cinema para este fim como *long take, wide angles static frame, minimal coverage, offset edits, images preferred over dialogue, highly selective composed music – if any, heightened sound effects, a visual flatness, repeated compositions, doubling, non-acting. barely moving, color and screen ration* (Schrader, 2018: 11-16). A utilização destas técnicas, que funcionam, de diferentes formas como dispositivos de distanciamento, tem como objetivo articular no cinema a nova conceção temporal e, para o fazer, o novo cinema deve ir contra as técnicas e tendências do cinema clássico. “O slow cinema trabalha contra o grão do cinema em si mesmo. Ele vira as costas no que os filmes fazem melhor. Ele troca ação por quietude, empatia por distância. As técnicas do slow cinema são todas, em diferentes graus, dispositivos de distanciamento. Elas afastam o espetador da “experiência”, isto é, de envolvimento emocional imediato. Isto é diferente dos dispositivos de distanciamento modernistas nas outras artes no mesmo nível que o cinema é diferentes das formas de artes anteriores. (...) O cineasta, em vez de criar um mundo fílmico em que o espetador só tem que se render, cria um mundo que o espetador deve contemplar – ou rejeitar imediatamente.” (Schrader, 2018: 17)

O culminar da estética do Slow Cinema e da sua procura pela introspeção é o que Schrader chama o “tempo morto”. Comparando o “*smash cut*” do cinema clássico com o “*delayed cut*” do Slow Cinema, Schrader define o “tempo morto”: “O *smash cut* desvaloriza a participação do espetador; o corte retardado exige-a. Depois do *smash cut*, o espetador é lançado sem pensar pela narrativa que decorre. Depois do corte retardado, o espetador é congelado fora da narrativa. A porta do saloon vazia. Cinco segundos de

tempo morto. Temps mort. E durante este tempo morto o espectador é deixado sozinho para pensar ou refletir. Nessa reflexão vive o conceito do slow cinema.” (Schrader, 2018: 18)

A utilização destas técnicas, mesmo que de diferentes formas e com diferentes objetivos, e da nova conceção temporal separam o Slow Cinema do cinema clássico, produzindo um novo tipo de filme, “Um filme simultâneo. O filme do espectador. Os especialistas em Bazin descrevem isto como “a democracia do olho” – dada a oportunidade, o olho explorará. O cineasta forçou o espectador a juntar-se ao processo narrativo, criando a sua própria narrativa. Os dois filmes sobrepõem-se: o *tableau* do realizador e as meditações do espectador sobre esse *tableau*.” (Schrader, 2018: 19)

Considerando este “novo filme”, torna-se claro que o estilo transcendental descrito por Schrader na edição original do livro não é Slow Cinema, é apenas um dos seus percursos, tal como o neorealismo de Bazin ou as divagações de Antonioni. Todas essas tendências partilhavam entre si a procura da “imagem-tempo”, que surgiu quando “Cineastas em diferentes lugares e em diferentes tradições perceberam que podiam abrandar os filmes para criar uma nova realidade, para explorar a memória, para induzir a contemplação, e em alguns casos raros, para estimular a transcendência.” (Schrader, 2018: 21). No entanto, apenas após a obra de Andrei Tarkovsky é que a “imagem-tempo” se torna o centro da nova conceção de cinema e o Slow Cinema surge.

De acordo com o desenvolvimento do Slow Cinema e do seu progressivo afastar da narrativa, Schrader distingue três direções distintas pelas quais este pode enveredar: a “Surveillance Cam”, a “Art Gallery” e a “Mandala”. A primeira destas direções, a “Surveillance Cam”, diz respeito aos filmes que, afastando-se da narrativa, privilegiam o realismo e o quotidiano. Como Schrader escreve “Um impulso primário do cinema não-narrativo dirige-se para o quotidiano, para a realidade do dia-a-dia. Liga a camara, deixa-a gravar. É isto que entusiasmava Andre Bazin sobre o neorealismo. (...) Tempo real é igual e cinema real. (...) O ladrão de bicicletas de Vittorio De Sica foi “um dos primeiros exemplos de cinema puro. Já não há atores, história ou decors, o que quer dizer que na perfeita ilusão da realidade não há mais cinema.” Num artigo na Esprit depois da morte de Bazin citou Bazin como dizendo que: “O ano 2000 saudará o advento de um cinema livre das artificialidades da montagem, renunciando ao papel de “arte da realidade” para assim poder subir ao seu nível final no qual se tornará de uma vez e por todas a “realidade tornada arte.”” Hoje em dia chamamos a isto a *surveillance camera*.” (Schrader, 2018: 25) Dentro deste subgrupo do Slow Cinema, Schrader distingue 4 variantes, o filme quotidiano, o *walking film*, o filme antropológico e o filme histórico, que partilham a recusa da narrativa e o realismo. “Todos os filmes realísticos não-narrativos vão na mesma direção. Quanto mais puros se tornam, menos editoriais, mais objetivos são; mais se assemelham à *surveillance camera*. Esse é o fim da “realidade objetiva” de Bazin. O infundável olho da *closed-circuit camera* que vê tudo. O “cinema puro”.” (Schrader, 2018: 28)

A segunda direção pelo qual o Slow Cinema pode enveredar, a “Art Gallery”, entende o cinema como produção de imagens, como luz e cor. Originada em vários movimentos artísticos de vanguarda do início do séc. XX, este tipo de cinema foi inicialmente intitulado de experimental. Referindo as obras de Richter, Fischinger, Dulac

e Cocteau na criação deste novo tipo de filme, Schrader distingue, no entanto, a obra de Maya Deren por ser responsável pela passagem deste tipo de filme da forma de curta-metragem mostrada num museu para a de longa forma mostrada no cinema. Dentro das várias possibilidades da “Art Gallery” Schrader distingue 3 variantes, o *dream cinema*, o cinema estrutural e o cinema abstrato que partilham o mesmo objetivo. “O ponto final é a galeria de arte. O ponto final é a luz e a cor. Segue esta direção não-narrativa até à sua conclusão lógica e encontra artistas como Bill Viola e James Turrell que descrevem o seu meio artístico como a luz em si mesma.” (Schrader, 2018: 29)

A “Mandala”, a terceira direção pela qual o Slow Cinema pode enveredar, é definida pela sua indução à meditação, através do uso de inação, espera e quietude. Podendo ser produzida em três iterações diferentes, o filme realista, imagístico ou duracional, a “Mandala” pode ser por vezes difícil de distinguir das outras duas direções, já que alguns filmes partilham a preocupação com o realismo da “*Surveillance Cam*” e outros a preocupação com a imagem da “*Art Gallery*”. Esta distinção, frequentemente subjetiva, prende-se com o intuito do filme. O mesmo filme pode ser entendido como um filme duracional (“Mandala”) ou como quotidiano (“*Surveillance Cam*”), consoante este envolve ou não o transcendente, o mesmo se passando com a distinção entre um filme abstrato (“Art Gallery”) e um filme imagístico (“Mandala”). Sobre a primeira destas distinções, Schrader escreve “Será que o cinema duracional procura a *surveillance camera* ou pela mandala? Será um olho sempre aberto ou a fonte da iluminação. Depende do observador. Um espetador vendo o nevoeiro derivar das montanhas pode achá-lo um exercício em tédio contemplativo; outro pode experienciá-lo como meditação transcendental. Todo o cinema meditativo partilha um ponto final. É o silêncio. É a vela, o jardim Zen, o arranjo de flores. É a mandala. Um pode meditar sobre uma mandala por horas sem fim. Não há nada mais que um filme possa oferecer.” (Schrader, 2018: 31)

Juntamente com a estrutura sugerida na edição original do livro, o estudo sobre o Slow Cinema da nova edição pareceu-me fornecer várias coordenadas para a figuração da incomunicabilidade contemporânea. Afastando-se do ênfase na ação e na narrativa do cinema clássico que levam o espetador ao longe do filme mantendo-o numa posição passiva, a estética do Slow Cinema, com a sua primazia dada ao tempo, no qual os acontecimentos fluem, pareceu-me a mais adequada à figuração da incomunicabilidade contemporânea, já que é a posição ativa e de introspeção em que colocam o espetador que tornará possível que estes reflitam sobre o que o que os personagens não comunicam e que, desse modo, percecionem a sua incomunicabilidade. Além deste facto, a recusa à sentimentalidade, o foco na alienação e as composições vazias e paradas entram em consonância com a incomunicabilidade da sociedade contemporânea de uma forma que o cinema mainstream, com o seu foco na idealização e comunicabilidade, não é capaz de fazer.

Por estas razões, a junção da estrutura adaptada do estilo transcendental com uma figuração de acordo com os princípios do Slow Cinema pareceu-me formar uma base teórica apropriada para poder continuar a investigação para a análise de um *corpus* fílmico e assim continuar o trabalho no projeto.

Investigação filmográfica

Depois da investigação bibliográfica e da descoberta da teoria de Schrader sobre o “estilo transcendental” como modelo para figurar o invisível, um novo problema levantou-se sobre como proceder com essa figuração. O estilo descrito por Schrader é muito semelhante aos aspetos formais do esboço fílmico que elaborei (o que não será totalmente fortuito dado que a estética de Bresson e Ozu foram referências conscientes para mim), no entanto, o facto de este falhar na figuração da incomunicabilidade levanta a questão se o projeto se deveria aproximar mais do estilo transcendental ou menos. Ao pensar nesta questão mantendo em mente a incompreensibilidade da 1ª versão do projeto, bem como o falhanço do esboço, comecei a questionar se o território do cinema de autor (como no estilo transcendental ou no Slow Cinema) seria o mais propício para figurar a incomunicabilidade à volta de qual se centra o projeto. Dado o problema de como comunicar ou tornar comunicável o problema para o espetador, surgiu a questão de se não seria possível no *mainstream* e no cinema de género figurar esta questão. Utilizando o aparelho concetual de Schrader de meios e abundantes e meios esparsos, esta questão poderá ser posta da seguinte forma: dado que a figuração da incomunicabilidade não se prende diretamente com o espiritual, será necessária a passagem dos meios abundantes aos meios esparsos, tal como é descrita por Schrader no estilo transcendental, ou pelo contrário, será possível colocar uma maior ênfase nos meios abundantes que, reduzindo a espiritualidade do filme, tornam mais compreensível e acessível a incomunicabilidade a ser figurada?

A partir destas questões e considerações, decidi utilizar um novo *corpus* fílmico, mais pequeno e simples, sendo constituído por apenas três filmes de autores diferentes, “*Animal Kingdom*” (2010), do cineasta australiano David Michôd, “*Shame*” (2011) do cineasta britânico Steve McQueen e “*Night Moves*” da cineasta americana Kelly Reichardt. A escolha deste *corpus* fílmico prendeu-se principalmente com três razões. Em primeiro lugar, nos dois primeiros filmes, que tentam figurar a incomunicabilidade da família contemporânea dentro do território do cinema de género tentando assim criar uma forma de figurar a incomunicabilidade que possa ser visível e compreensível para o espetador, este *corpus* permite analisar se a passagem dos meios abundantes aos meios esparsos essencial ao estilo transcendental é necessária para a figuração da incomunicabilidade, ou se, pelo contrário, esta poderá divergir do estilo transcendental neste ponto. Em segundo lugar, a diferente estrutura de “*Animal Kingdom*” e “*Shame*” permite analisar se a estrutura mais apropriada a figuração da incomunicabilidade é a estrutura do estilo transcendental descrita por Schrader ou se a estrutura adaptada que eu tinha intuído durante a investigação teórica seria a mais correta. Em terceiro lugar, o filme de Reichardt permite comparar com estes dois filmes, um filme do Slow Cinema e assim analisar se a figuração deste tipo de cinema apesar de dificultar a compreensão por um espetador, permite uma figuração mais precisa da incomunicabilidade tal como é experienciada na sociedade contemporânea.

Deste modo, começarei por analisar em alguma extensão o filme de Michôd, para analisar não só a sua estrutura, mas também como a linguagem do *mainstream* pode proceder à figuração da incomunicabilidade. De seguida, analisarei o filme de McQueen concentrando-me na sua estrutura e na forma como se compara à do filme de Michôd, de

forma a poder tirar algumas conclusões sobre a adequação da sua estrutura ao problema, bem como da linguagem do mainstream. Neste processo, recorrerei quando adequado às ideias propostas por Schrader, com o intuito de analisar as figurações que estes filmes fazem da incomunicabilidade contemporânea, analisando também a apropriação do cinema de género a esta temática, de forma a ser capaz de resumir depois uma estrutura com a qual tentar resolver a questão proposta no enunciado deste projeto. Finalmente analisarei o filme de Reichardt tentando tirar da sua figuração mais simples e austera dados que complementem a estrutura proposta, de forma a poder chegar a algumas conclusões sobre a figuração da incomunicabilidade contemporânea.

Animal Kingdom

O primeiro filme que analisarei, “*Animal Kingdom*” (2010), a primeira longa-metragem de David Michôd, insere-se no género do *crime film*, centrando-se à volta de um gangue de ladrões de bancos. Apesar dos personagens principais pertencerem a um gangue de ladrões de bancos, este não se trata de um *heist film*, já que os assaltos do gangue nunca são mostrados (com a exceção da montagem de fotos de câmaras de segurança que se desenrola durante os créditos iniciais) e o enredo não se centra no triunfo dos ladrões sobre as autoridades como é normal no *heist film*, mas na desintegração do gangue ao ser perseguido pela polícia.

A história da desintegração do gangue é contada (maioritariamente) do ponto de vista do protagonista J, um jovem de 17/18 anos, que é introduzido ao mundo do crime quando a sua mãe morre, o que força J a ir viver com a avó e com os tios. O gangue, constituído pelos tios de J, Andrew (apelidado de Pope), Craig e Darren e por um amigo da família que age como parte dela, Barry Brown (apelidado de Baz), opera como uma família e, por isso, quando J vai viver com a avó e com os tios, acaba misturado na vida do gangue.

Passado algures nos anos 90, durante um período histórico da Austrália onde a violência dos gangues crescia exponencialmente e a polícia recorria a assassinar os criminosos quando não os conseguia prender, o filme apresenta o gangue quando este já é perseguido pela polícia. Quando J vai viver com a família, Pope não está em casa, escondido por ter ouvido rumores de que seria o próximo que a polícia iria executar, e mesmo Baz tem a sua casa vigiada 24 horas por dia. É esta oposição entre o gangue e a polícia que irá desencadear o drama do filme, quando a polícia, que a família pensava só querer Pope, assassina Baz. O gangue decide vingar-se, matando dois polícias, sendo que o resto da narrativa centra-se nas consequências dessa ação e da forma como as várias personagens lidam com elas.

Mas em que sentido pode este drama da desintegração de um gangue figurar a incomunicabilidade da família contemporânea? É claro que o *genre film* oferece um formato que serve de veículo a um certo conteúdo, mas é preciso pensar qual é a relação do género com o conteúdo, bem como o conteúdo concreto a ser figurado. Em “*Animal Kingdom*”, o género do *crime film* e a sua oposição entre criminosos e polícia oferece um

elemento tangível que provoca tensão entre a família. J narra no início que *“I didn’t realise it at the time, but they were all scared, even if they didn’t show it”*, acreditando-o ao facto que *“crooks always come undone”*. Este medo que atinge todas as personagens, mas que as afeta de forma diferente, torna visível ao espectador a incomunicabilidade que afeta a família. Se os personagens conseguissem comunicar, não existiriam todas as suspeitas que levam ao desfecho fatal do filme.

No entanto, estas características do *genre film*, apesar de adequadas à temática em questão, não podem ser o que está a ser figurado, já que são estas que formam o veículo que permitirá a figuração do conteúdo. Posto de outra forma, para um espectador que vá ver um filme de terror ou um filme de guerra não é o surgimento de violência que o afeta, já que este já o espera, mas a forma como esta violência surge e as personagens que a perpetuam. Por isso, para analisar a figuração que o filme faz da incomunicabilidade da família contemporânea será preciso analisar as coordenadas concretas do filme dentro do género e não as coordenadas universais do género em si.

Começando em J, o protagonista, podemos começar a observar como é figurada a incomunicabilidade na obra de Michôd. J, ao contrário do estereótipo do protagonista do *crime film* (como *“The Godfather”* (Coppola, 1972) ou *“Goodfellas”* (Scorsese, 1990), não se apresenta como o “homem normal”, aquele com que os espectadores se identificam para se ligar à narrativa e para contactar com esse mundo tão distante do seu, o mundo do crime. Apesar deste mecanismo, de um certo modo, funcionar normalmente, há vários elementos da caracterização de J que criam obstáculos ao funcionamento desse mesmo mecanismo. J é apresentado como se fosse uma criança crescida ou, talvez, como um jovem autista. Tanto o *casting* como a caracterização apresentam J, ao longo do filme, como calado, tímido, pouco expressivo e com uma ligação à realidade que por vezes parece ténue. Na primeira cena do filme, J está sentado no sofá com a mãe que acaba de ter uma overdose. J vê um concurso televisivo enquanto espera pela ambulância. Espera de boca aberta, totalmente absorvido pelo programa de televisão e aparentemente indiferente à morte da mãe. Quando os paramédicos chegam e tentam reviver a mãe, J olha por um momento para a mãe, mas volta a distrair-se com a televisão.

Outro dos obstáculos que a personagem de J oferece ao processo de identificação normal é o facto de (até ao final do filme) este manter uma atitude totalmente passiva. Tudo o que os tios lhe mandam fazer, desde ameaçar um homem com uma arma, a roubar um carro, a acabar com a namorada, J faz. Sobre o seu envolvimento no mundo do crime J apenas diz *“And I don’t know, like, all this seems strange to me but not strange either. You know what I mean? Kids are just wherever they are and they just do whatever they’re doing, you know? This is where I was and this is what I was doing. After my mum died, this is was just the world I got thrown into.”* Esta passividade afasta o espectador de J, apresentando-o como sendo aparentemente desprovido de desejo próprio e por isso de identidade. No entanto esta passividade trai um desejo: o desejo de agradar a outro. Desse modo, ao longo do filme a relação de J com os vários membros do gangue e até com o detective Leckie tomam a forma de uma relação do tipo pai-filho. Baz ensina-o a lavar as mãos depois de ir à casa de banho, Craig ensina como confrontar os outros, como ser “o rei” e Leckie ensina-o a cozinhar e aconselha-o sobre o que fazer com a sua vida. A incomunicabilidade de J (cujo pai nunca é mostrado nem referido no filme) revela-se assim na procura de uma comunicabilidade com os vários homens que tem à sua volta.

Pode-se observar, assim, como a personagem de J figura a incomunicabilidade da família contemporânea que interessa a este trabalho. A incomunicabilidade deste vem de um ponto no passado, que não é mostrado durante o filme, mas que se torna visível ao longo do filme, através da forma como J lida com a situação na qual se encontra depois da morte da mãe. Mas se o drama do filme e a figuração da incomunicabilidade estão centrados em J, não o envolvem apenas a ele e por isso é necessário analisar o resto das personagens e as suas interações (entre elas e com J) para analisar a forma como o drama figura a questão a ser trabalhada.

Na procura de J por uma comunicabilidade, o filme apresenta em primeiro lugar Barry Brown, o primeiro personagem que o filme coloca numa situação pai-filho para com J e também o primeiro personagem a morrer. Interpretado por Joel Edgerton, que oferece à personagem simultaneamente um físico e uma intensidade imponentes e um sentimento de fragilidade e de compaixão, Baz é apresentado como o centro moral da família. Quando este primeiro aparece no filme J narra *“Everyone felt safe around Baz. He’d punch your head off if you got in the way, if he was in the middle of an armed rob and you got between him and the door, he’d put you on the ground and not think twice about it. But he was good to me. And to everyone else.”* De facto, Baz é apresentado como o único membro do gangue com uma família própria (é o único que é casado e que tem um filho) e durante as poucas cenas em que aparece, ensina J a não se desvalorizar, censura Craig pelo seu consumo de droga e tenta convencer Pope a deixarem o crime, dizendo que o ajudará a criar uma carreira honesta. No entanto, é a coragem e a força de Baz que fazem com que este seja o primeiro a morrer. Baz e Pope encontram-se num supermercado. Pope dá a Baz o número que usará naquela semana, Baz dá-lhe a parte dele do último golpe e diz-lhe depois que quer sair daquela vida e que Pope devia fazer o mesmo. Saem separadamente do supermercado, Baz indo para o carro e Pope indo-se embora a pé. Antes de arrancar o carro Baz vê no retrovisor a polícia a aproximar-se dele. Rindo-se, abra a janela e diz-lhes que estão com azar porque acabaram de perder Pope, a que um dos polícias responde *“That’s alright. I like you better.”* e mata-o com um tiro caçadeira. À distância Pope vê o que se passou e, impotente para fazer seja o que for, foge. Ao contrário dos outros membros do gangue que, de diferentes formas, sucumbem à paranoia e ao medo pelo inimigo, Baz é o único que não foge da polícia quando a vê e paga por isso com a vida.

A segunda personagem na qual vemos a procura da comunicabilidade de J é o seu tio Craig, que é também o segundo a morrer. Ao contrário de Baz, que é apresentado como forte e estável, Craig aparece desde o início como instável e com os nervos em franja. J apresenta Craig dizendo que este *“My uncle Craig moved really fast. Like he was trying to stay in front of something.”*, enquanto vemos Craig a apressadamente expulsar um cão de casa e a protestar com a mãe por estar a fazer barulho com a máquina de fazer sumo, ao que esta responde dando-lhe um beijo na boca para este se acalmar. Ambivalente e inseguro, a atitude de Craig oscila entre a coragem e o medo, entre a força e a fragilidade. Por um lado, é este que dá a J a maior lição sobre como ser forte. Craig e J estão no carro num semáforo quando dois homens param ao lado deles e insultam Craig por estar parado com o sinal verde. Craig persegue-os e quando estes param o carro para o confrontar, dá uma pistola a J dizendo-lhe *“Let him know who’s king”*. Quando J volta a entrar no carro pergunta-lhe *“How did that feel? Did you get a little stiffy?”*. Numa outra cena, no funeral de Baz, vemos Craig olhar para a polícia com uma expressão que este

não exibe em mais nenhuma cena do filme. Olha para eles com um olhar forte e intenso, como se estivesse a conter um impulso de uma enorme violência, mas sem transparecer qualquer medo ou incerteza. No entanto, entre os membros do gangue, é Craig também que mais transparece medo e fragilidade. Além do seu consumo de cocaína, que parece ser uma compensação pela sua fragilidade mental, Craig é também o único membro do gangue que se revela totalmente incapaz de lidar com a pressão de ser perseguido pela polícia. Depois dos irmãos e de J serem interrogados pela polícia por causa da morte dos dois policiais, a mãe sugere a Craig que se entregue à polícia para que eles não achem que ele tem algo a esconder. Craig entra em pânico dizendo que tem algo a esconder e foge. Vemo-lo depois na quinta de um amigo disparando uma caçadeira que este lhe vendeu/emprestou. Quando entram dentro de casa e discutem a estadia de Craig lá nos próximos dias, Craig descobre uma escuta da polícia e começa a desesperar. Quase em lágrimas, começa a comportar-se como uma criança perdida, todo o seu corpo expressando um medo insuportável. Pega atrapalhadamente nas coisas que trouxe, pergunta se trouxe mais alguma coisa e diz que se vai embora, totalmente desamparado. Quando chega ao carro, vê a polícia a chegar e decide fugir a pé. A polícia para os carros e começam a disparar sobre ele. Craig, apercebendo-se da futilidade de fugir, vira-se para os confrontar, mas antes de conseguir disparar, é alvejado e morre. Craig é como que o total oposto de Baz: enquanto que Baz funciona como o centro moral da família e censura Craig pelo seu consumo de droga, Craig oferece cocaína a Nicky, a namorada de J; enquanto que Baz lidera o gangue e se oferece a ajudar Pope a trabalhar com ele na bolsa, Craig tem o seu próprio negócio de tráfico de droga (que Baz apelida de “*grubby business*”) e abandona a família mal se sente ameaçado; e enquanto que Baz morre por ser corajoso e não fugir da polícia, Craig morre por ser cobarde e por fugir.

A terceira e última personagem em que podemos observar explicitamente a procura da comunicabilidade de J não faz parte da família dele. Trata-se pelo contrário do detective Leckie, que, enquanto polícia, está do lado daqueles que perseguem a família e que matam Baz e Craig. Leckie lidera a investigação das mortes dos dois policiais e a maioria das suas cenas são interações com J, sob a forma de interrogatório ou de conversa informal, nas quais Leckie tenta convencer J a cooperar com a polícia a prender os tios. Analisando-o apenas ao nível do argumento, Leckie é apresentado (aparentemente) como o único homem honroso do filme. Parece ser o único (com a exceção possível de Baz) que se preocupa com J, tentando protegê-lo dos tios e dando-lhe várias oportunidades quando este prefere defender a família. Há até uma cena que mostra a vida familiar de Leckie, onde este fala com a mulher enquanto brinca com a sua filha que sofre de síndrome de Down, cena que acaba com Leckie a ser informado por telefonema da morte de Craig, havendo a implicação que Leckie não é a favor dos homicídios perpetrados pela polícia. No entanto, esta caracterização de Leckie revela-se como apenas uma aparência quando analisada com maior profundidade. O primeiro elemento que revela esta disparidade entre a aparência de Leckie e quem ele de facto é surge ao nível do *casting*. Leckie é interpretado por Guy Pearce (o famoso actor australiano que participa nos filmes “*L.A. Confidential*” (1997) e “*Memento*” (2000) e que colabora com Michôd de novo em “*The Rover*”), que interpreta Leckie com uma mistura contraditória de calma e intensidade e não com a harmonia que seria típica de um homem virtuoso. Apesar de não estar explícito em nenhum dos diálogos, Pearce interpreta Leckie como se este tivesse um segredo, um lado de si que este esconde para deixar transparecer essa aparência de homem

virtuoso. Através desta disparidade criada pela *casting* e pela performance de Pearce, o espectador é colocado numa posição de suspeita para com Leckie e, desse ponto de vista, um outro lado do personagem pode ser identificado. Apesar de parecer preocupado com J, é Leckie que deliberadamente faz com que Pope suspeite que J vai trair a família quando, da primeira vez que o interroga, o faz esperar durante horas para dar a impressão ao resto da família que ele ficou a falar durante um longo intervalo de tempo. Além desse facto, Leckie arrisca a vida de J de novo ao levá-lo até a um motel para falar com ele, mas falando com ele apenas no dia seguinte, para maximizar o tempo em que J estaria desaparecido para a família, aumentando assim as suspeitas de Pope e da família. Contrastando estas cenas com a aparência virtuosa de Leckie é assim possível observar o seu outro lado: um Leckie interesseiro, manipulador e tão ou mais predatório que os tios de J. Perto do final do filme, na que é a sua cena mais intensa e importante, Leckie diz a J, num grande monólogo, o seu entendimento da ordem do mundo: “Sabes o que é o mato? É as árvores massivas que estão lá de pé à milhares de anos e insetos que vão morrer antes do minuto acabar. É árvores grandes e insetos insignificantes. E tudo sabe o seu lugar no esquema das coisas. Tudo, tudo assenta algures na ordem. As coisas sobrevivem porque são fortes, e tudo chega a um entendimento. Mas nem tudo sobrevive porque é forte. Algumas criaturas são fracas, mas sobrevivem porque estão a ser protegidas pelos fortes por uma razão ou outra. Tu podes achar que, por causa dos círculos em que andas ou seja lá o que for, que és uma das criaturas fortes, mas não és, és uma das fracas. Isso não é nada contra ti, tu só – tu só és fraco porque és jovem. Mas sobreviveste porque tens sido protegido pelos fortes. Mas eles já não são fortes, e certamente não são capazes de te proteger. (...) Tu tens que decidir. Tens que perceber onde pertences.” Este discurso apresenta-se como uma expressão da visão predatória do mundo de Leckie e também como uma ameaça para J. Esta ameaça torna-se especialmente clara na cena, passada depois de J testemunhar e de Pope e Darren serem absolvidos, em que Leckie olha para J enquanto este arruma as suas coisas num quarto de hotel e lhe diz “já descobriste qual é o teu lugar?” não só como um aviso, mas também com uma nota de ressentimento, como um predador que perdeu a sua presa. Além destes aspetos narrativos, o monólogo de Leckie serve também como uma expressão de um dos problemas centrais do filme, da escolha de J entre ser um dos “fracos” ou um dos “fortes”, sendo também a referência mais explícita ao título do filme, “*Animal Kingdom*”.

Através destas três relações pai-filho podemos então, através da sua procura por uma comunicabilidade, observar a incomunicabilidade de J. No entanto, a incomunicabilidade de J e a incomunicabilidade figurada no filme (que não se limita à incomunicabilidade de J) não se limitam a esta procura de uma comunicabilidade entre vários candidatos, já que estes são parte de grupos diferente e têm cada qual a sua própria incomunicabilidade. Baz e Craig, enquanto membros da família pertencem a um lado e o detetive Leckie, enquanto membro da polícia, pertence ao lado oposto. Assim, a incomunicabilidade figurada no filme não é apenas a de J, mas a da família, que o espectador vê do ponto de vista de J, com Leckie e a polícia como o elemento externo que ameaça a família.

A dinâmica da família é dominada pela matriarca Janine (chamada normalmente de Mama Smurf por se vestir sempre de azul para combinar com os seus olhos), a mãe de Pope, Craig, Darren e Julia, a mãe de J. Janine é apresentada como sendo simultaneamente afetuosa e implacável. Da mesma forma que acolhe J com amor depois

da morte da mãe ela tenta matá-lo no final do filme para libertar Pope e Darren, que tinham sido presos pela morte dos dois polícias. É ela que mantém a coesão da família, marcando os membros da família com os seus abraços e beijos (um facto observável na forma como Janine obriga todos os filhos a beijá-la e também na forma como, na última cena do filme, quando J volta para casa, Janine recebe-o de novo na família com um beijo e um abraço, tal como os que dá aos filhos), tentando temperar os seus impulsos mais destrutivos. No entanto, a história da desintegração do gangue, é também a história do falhanço de Janine como mãe. Além de aceitar todos os crimes dos filhos, Janine causa indiretamente a morte de Craig ao levá-lo ao estado de pânico que causa a sua morte (como Pope diz “*fuckin’ gone and spooked him*”), censura Pope pela futilidade de vingar Baz apesar de ser incapaz de o impedir de o fazer e, no final, incapaz de aceitar que os filhos paguem pelos seus crimes, vira-se contra J e acaba por causar a morte de Pope. No final do filme, dos seus 5 filhos (incluindo Baz), apenas um (Darren) sobrevive.

Neste meio de uma família que se desintegra, ao longo do filme, a procura da comunicabilidade de J desenvolve-se numa escolha entre a família e a polícia. Este conflito dramático é articulado no filme (de diferentes formas) através das relações de J com os outros dois membros da sua família, Pope e Darren, e da sua relação com o detetive Leckie.

Pope, o filho mais velho de Janine, é o último a aparecer no filme por se estar a esconder da polícia que, ouviu ele dizer, quer assassina-lo. É Pope que, ao longo do filme, se revela como sendo o mais instável e perigoso dos membros da família. É ele que organiza o assassinato dos polícias e é a sua paranoia incontrolável que o leva a matar Nicky, a namorada de J, bem como a tentar matar J também. A sua instabilidade mental é até referida explicitamente no filme quando Janine (depois da morte dos dois polícias) sugere a Pope que volte a tomar os comprimidos, implicando que este tem um historial de doença mental. No entanto, apesar de assumir a posição de antagonista principal, a caracterização feita de Pope é talvez a mais ambígua do filme. Tal como interpretado por Ben Mendelsohn, Pope não é apresentado como um psicopata frio e cruel, mas, pelo contrário, como a personagem mais expressiva e sensível do filme. Contrastando com o olhar vago de J e com a compostura de Leckie, Pope aparece como dominado pelas suas emoções, cheio de tiques nervosos e de gestos reprimidos. Na primeira cena em que aparece, Pope é encontrado por J na cozinha a tentar fazer uma surpresa à família. J assusta-se quando o vê e deixa cair ao chão uma garrafa de cerveja que se parte. J fica mudo enquanto Baz pergunta o que se passou e Pope diz-lhe para ele lhe responder, dizendo-lhe também que ele estragou a sua surpresa. Durante a cena, a performance de Mendelsohn faz transparecer imediatamente a enorme ambivalência interior de Pope. Andando um pouco curvado, com todos os seus gestos a transparecerem uma enorme hesitação e com um olhar que olha à volta nervosamente, evitando o contacto visual com J, Pope parece primeiro um ser fraco e nervoso. No entanto, esta impressão é contrastada pela certeza de certos gestos, especialmente o gesto forte e autoritário que este faz para J responder a Baz.

Ao lado de J, Pope é quem mais transparece a sua incomunicabilidade, no entanto, ao contrário deste, esta não é expressada por passividade e inexpressividade, mas pelo contrário por acção e sofrimento. Diferente e alienado da família, é Pope que causa o desintegrar da família quando decide matar os dois polícias para, como Janine diz, “provar

que quer saber”. Ao contrário de Baz e Craig, Pope torna o seu medo e paranoia em ação, tentando resolver o problema à sua frente. Mas fá-lo sempre exibindo uma grade ambivalência e sofrimento, como se lhe custassem as escolhas que ele próprio toma. Quando Pope conhece Nicky sente-se atraído por ela e, numa outra cena, vai deita-la à cama. Quando J aparece, diz-lhe que “*She’s beautiful, mate*” com uma conotação perturbadora. No entanto, quando é dominado pelo seu medo e paranoia e mata Nicky, Pope transporta o seu corpo com cuidado e até com carinho, sensação que é complementada pela invocação da imagem da *Pietà* na forma como Pope transporta Nicky. Por isso a relação de J com Pope não se apresenta como uma procura de uma comunicabilidade, como nas relações de J com as outras personagens, mas pelo contrário como um conflito entre duas incomunicabilidades distintas. O drama do filme põe estas duas incomunicabilidades em rota de colisão. Passivo e obediente, J submete-se perante as paranoias de Pope até ao momento em que se apercebe realmente da morte de Nicky e, pela primeira vez no filme, expressa uma emoção ao chorar. Pope persegue-o e J, incapaz de o defrontar, foge ao encontro de Leckie. Mas esta primeira resolução do conflito entre a família e a polícia prova-se temporária. Depois de visitar Pope e Derek na prisão e de ver o estado traumatizado de Darren (este não diz uma palavra durante toda a visita da mãe, mesmo quando ela e Pope lhe dizem para falar), Janine decide convencer um polícia corrupto a assassinar J. Quando o polícia e a sua equipa vão fazer uma rusga na casa de J, este ouve os polícias que é suposto guardarem-no dizendo que não estão dispostos a morrer por um miúdo (um deles diz até que “*I’ll shoot him myself*”) e que vão pousar as armas. Apercebendo-se que não vai encontrar ali nem família nem segurança, J decide ajudar a libertar Pope e Darren e depois voltar para a família.

Na cena final do filme, este conflito entra estas duas incomunicabilidades localizadas dentro da família atinge o clímax. J volta a casa da avó e pergunta-lhe se pode voltar a viver lá, ao que ela responde que claro que sim. J cumprimenta Pope e Darren e vai se deitar. Pope entra no quarto de J e senta-se na cama dele para, pela primeira vez, conversar com ele. No tom de quem procura perdão, Pope diz “*It’s a crazy fuckin’ world*” e J mata-o com um tiro na cabeça. Depois de o matar, J sai do quarto e abraça a avó que pergunta o que se passou. J olha para Darren, dá um beijo na avó e o filme acaba com um plano do abraço de J e Janine parado no tempo. Na sua procura de uma comunicabilidade e no seu conflito com Pope, J é forçado a superar a sua incomunicabilidade e a agir. Decide voltar para a família e, para resolver o conflito com Pope, decide mata-lo, provando-se como um dos “fortes”. Depois de o fazer, abraça Janine e beija-a, servindo agora ele como o que une a família e amando a avó, apesar dos seus crimes. É neste ponto que o papel de Darren, o único membro do gangue ainda não analisado, se torna claro. Darren, o filho mais novo de Janine, é como que o oposto de J. Ao contrário deste, que entra em conflito com Pope e acaba por o matar, Darren é durante o filme todo incapaz de confrontar Pope, sofrendo por isso a consciência pesada de matar os polícias e o trauma da prisão. Na sua cena de maior impotência, Darren vê Pope matar Nicky enquanto lhe diz para não o fazer. Berra com ele, atira-lhe almofadas, mas parece incapaz de sequer se levantar para o tentar parar. Assim, o olhar de J para Darren no final realça a diferença entre os dois. Darren, mudo e traumatizado pelo que fez e pelo que lhe fizeram, J abraçando a avó, unindo a família de novo.

No meio desta procura de uma comunicabilidade de J e da incomunicabilidade de uma família que se desintegra, uma relação destoa e opõe-se às outras: a relação de J com

a namorada Nicky. Apesar de condenada, a relação dos dois é a única apresentada como sendo dotada da simplicidade e estabilidade de uma relação verdadeira e saudável. Numa das cenas mais afetuosas do filme, J pede um tempo a Nicky (a pedido da família) e esta pergunta-lhe se ele o ama. Ele responde que sim e ela pergunta-lhe porquê? “‘Cause you’re nice”, diz J com simplicidade. Leckie interrompe a conversa e Nicky vai se embora insultando J. Mas depois muda de ideias e vai para a casa de J, onde encontra a sua morte às mãos de Pope.

No seu todo, a figuração da incomunicabilidade da família contemporânea em *Animal Kingdom* é complexada e multifacetada. A família, apresentada como ameaçada por um grupo externo (a polícia) e como se desintegrando por dentro, revela-se como uma rede complexa de relações entre os membros da família, dos membros da família com o exterior e de cada um consigo mesmo. Assim, a incomunicabilidade é figurada através da relação da incomunicabilidade pessoal de cada um com a incomunicabilidade da família, que simultaneamente é incapaz de se unir e incapaz de ser separada. Neste meio, a incomunicabilidade de J adquire uma importância especial já que é através dela que a incomunicabilidade da família é observada. Para além desse facto, é também a personagem que mais interessa a este trabalho já que é este que corresponde ao enunciado, ao apresentar uma forma de figurar uma incomunicabilidade que vem do passado, que se torna visível nas consequências que tem sobre o desenvolvimento da personagem. É a incomunicabilidade e consequente procura de uma comunicabilidade de J que o fazem embrenhar-se no mundo do crime e que o levam ao conflito entre a ação e a morte. A ação de J no final do filme não resolve a incomunicabilidade, ultrapassa-a. J ultrapassa a sua incomunicabilidade e a de Pope matando-o e ultrapassa a de Janine, abraçando-a e beijando-a. Esta ambiguidade da família, da sua comunicabilidade e incomunicabilidade, é mantida no último plano do filme, onde J abraça a avó sendo simultaneamente o neto que consola a avó e o criminoso que a impede de ver a vítima.

Tendo já analisado como a figuração da incomunicabilidade é realizada através da caracterização das personagens, da relação entre elas e do drama do filme, é agora possível analisar como a estrutura do filme contribui para a figuração, utilizando o método crítico de Schrader para mostrar como se opera a figuração do invisível, da incomunicabilidade da família contemporânea.

Apesar de “*Animal Kingdom*” não utilizar o estilo transcendental, tal como definido por Schrader (o facto de ser um filme de género desqualifica-o imediatamente), podem ser traçados paralelos entre as suas estruturas, já que pretendem ambas figurar algo invisível. Como referido anteriormente, Schrader define o método do estilo transcendental como sendo estruturado em 3 passos: “dia-a-dia”, “disparidade” e “*stasis*”. No “dia-a-dia” é estabelecida uma realidade, rotineira, organizada e inexpressiva. Na “disparidade”, a realidade apresentada entra em contradição com o surgimento de uma emoção que não parece ser produto da realidade do “dia-a-dia”. A “disparidade” aumenta ao longo do filme até que se precipita numa ação decisiva, que leva ao último passo, a “*stasis*”. No passo final, a “*stasis*”, a contradição entre a emoção e o mundo inexpressivo é transcendida e o todo reganha a sua harmonia, expressando o transcendente. Entendida

desta forma, esta estrutura pode ser aplicada diretamente a “*Animal Kingdom*”, apesar de este a produzir de uma forma diferente daquela do estilo transcendental.

Em primeiro lugar, o filme estabelece uma realidade organizada através do seu uso do género e da gramática clássica de Hollywood. São estabelecidos grupos e conflitos de coordenadas reconhecíveis (a família e a polícia, Pope e J, etc...) e o drama é desenvolvido sem usar as estilizações usadas por Ozu e Bresson (a filmagem frontal, a ação que ocorre no meio da cena, não no início ou no fim, etc...), usando pelo contrário uma linguagem reconhecível para o espectador. No entanto, esta realidade ganha também um carácter frio e inexpressivo através de uma das modificações que Michôd faz à estrutura clássica. A escolha de J como protagonista, altera o processo de identificação essencial à linguagem de Hollywood clássico já que este, passivo e inexpressivo, impede o espectador de se identificar com ele e assim, coloca o espectador numa posição de distanciamento perante o filme, que não é normal nos filmes de género.

É esta postura de distanciamento de uma realidade organizada e reconhecível, que permite ao filme passar ao segundo passo, a “disparidade”. Ao longo do filme começam a surgir contradições às expectativas estabelecidas pelo género e pela narrativa que colocam o espectador numa posição cada vez mais ambígua para com o filme. Baz, o personagem mais próximo do protagonista clássico (e o que mais facilmente permite a identificação do espectador) é o primeiro a morrer; Pope, o antagonista, parece o mais sensível de todas as personagens; Leckie, aparentemente um bom homem e um bom polícia, parece ter algum segredo sinistro; E J, apesar de aparentar ser vazio e passivo, protagoniza a maior erupção de emoção do filme (quando chora a morte de Nicky) e, no fim do filme, passa subitamente à ação, causando o desfecho final. Esta crescente “disparidade” culmina na ação decisiva, uma ação que vem do nada, mas que é, simultaneamente, preparada por toda a estrutura do filme. Quando J mata Pope, a sua interioridade e incomunicabilidade tornam-se subitamente visíveis na sua passagem de passivo a ativo, de vítima a criminoso.

Esta ação decisiva que transcende a incomunicabilidade da família leva ao terceiro passo, a “*stasis*”. Apesar da “*stasis*” de “*Animal Kingdom*” ser de uma natureza diferente da do estilo transcendental, a sua forma é comparável à desta. Depois da morte de Pope mobilizar todas as emoções do espectador, estas levam à “*stasis*” do abraço de J à avó. A incomunicabilidade dos dois transcendida num momento. A avó tinha tentado matar o neto e este acaba de matar o filho dela, mas ele abraça-a e beija-a e ela deixa-se estar. Mesmo a paragem do tempo referida por Schrader quanto ao trabalho de Ozu (“*Ozu, the image of stasis is represented by the final coda, a still-life view which connotes Oneness.*” (Schrader, 2018: 76) é aqui sugerida, pela montagem lenta do abraço e pela mão de Janine no último plano, parada no ar, como um gesto suspenso.

No entanto, como tinha já intuído quando analisava o livro de Schrader, o terceiro passo da estrutura, a “*stasis*”, introduz no filme um elemento que falseia a sua figuração da incomunicabilidade. No fim do filme, Quando J abraça a avó e assim supera a sua incomunicabilidade, atingindo uma espécie de redenção, a sua incomunicabilidade é resolvida. No entanto, a incomunicabilidade da sociedade contemporânea na sua progressiva expansão que não deixa qualquer saída, é marcada exatamente pela ausência da redenção, pela “disparidade” sem limites. Continuei então a investigação, procurando

um filme com uma estrutura que omitisse o terceiro passo, para confirmar se seria essa a estrutura mais apropriada ao meu projeto.

Shame

Na procura de um filme que fosse capaz de figurar a incomunicabilidade contemporânea sem recorrer a uma possível redenção como “*Animal Kingdom*”, decidi analisar o filme “*Shame*” (2011) de Steve McQueen, por me parecer utilizar uma melhor estrutura na figuração da incomunicabilidade. O filme, deixando para trás a complexa rede de relações de “*Animal Kingdom*” e a sua incomunicabilidade figurada na família em extensão, centra-se à volta de Brandon, um homem de negócios de sucesso viciado em sexo, retratando a incomunicabilidade de Brandon através das suas relações afetivas e do seu vício, com destaque para a sua relação com a irmã, que é o única parte da família que resta na figuração.

O início do filme mostra a rotina de Brandon, desde o seu interesse numa mulher casada que vê no metro, ao seu consumo de pornografia, aos seus encontros com prostitutas, ao seu evitar das chamadas da sua irmã Sissy. Este é apresentado como tenso e nervoso, canalizando essas emoções para a sua incessante procura de prazer sexual, mas tendo, apesar de tudo, uma vida que é estável e regular. No entanto, a rotina e estilo de vida de Brandon sofrem uma mudança quando Sissy aparece um dia em casa dele, pedindo-lhe se pode ficar durante alguns dias. A presença de Sissy, o envolvimento dela com David, o chefe de Brandon, e a tentativa falhada de Brandon de formar uma relação afetiva com a sua colega Marianne ameaçam a vida estável de Brandon e lançam-no numa espiral descendente até ao fim do filme.

No final do filme, Brandon, desesperado e obcecado, entra num bar gay onde faz sexo com um homem, encontrando-se depois com duas prostitutas com quem tem relações sexuais também, enquanto ouvimos um voice-mail deixado por Sissy antes de se tentar suicidar. Brandon salva Sissy e, no hospital, olha para as inúmeras feridas que ela tem nos braços, cada uma assinalando uma anterior tentativa de suicídio. Saindo do hospital, Brandon anda até ao cais no rio e lá começa a chorar inconsolavelmente até que cai ao chão. Na cena final do filme, vemos Brandon no metro tal como no início, quando este encontra a mulher casada que lhe tinha fugido. Ela fica feliz de o ver e aproxima-se dele. Brandon olha para ele com um olhar sério e intenso e o filme acaba.

Totalmente distinto de “*Animal Kingdom*”, “*Shame*” figura a incomunicabilidade não através de uma ou várias relação pai-filho, mas através das relações com mulheres do personagem principal, sejam elas prostitutas, uma possível namorada, ou a sua irmã. Desta forma, a incomunicabilidade de Brandon é apresentada na sua procura sempre falhada por uma relação afetiva e pelo prazer puramente sexual que Brandon usa para compensar esse falhanço. Frio, composto e obcecado com o prazer, Brandon parece inicialmente desprovido de sentimentos e desinteressado em relações afetivas, mas ao longo do filme os seus sentimentos e procura de afeto são progressivamente revelados. No entanto, este revelar dos sentimentos de Brandon apenas torna mais clara a sua incomunicabilidade, já que este nunca chega a ser capaz de comunica-los ou de formar uma relação afetiva. Sissy, pelo contrário, apresenta uma incomunicabilidade totalmente diferente. Uma cantora quente e afetuosa, Sissy opõe à alienação de Brandon uma dependência incontornável. Quando chega a casa de Brandon, este ouve-a a falar com o ex-namorado a implorar-lhe que a aceita de volta, depois de dormir com David, envia-lhe

mensagens para o voice-mail apesar deste ter família e quando Brandon lhe diz para ela sair de casa dele, ela tenta suicidar-se. As discussões entre os dois tornam claro estas duas incomunicabilidades e o seu conflito. Brandon que quer estar sozinho, preocupando-se apenas consigo mesmo, é incapaz de suprimir os seus sentimentos e os seus desejos afetivos, acabando incapaz de estar só e de estar com alguém. Sissy, que quer estar com alguém e que precisa de ajuda, é incapaz de formar uma boa relação e de pedir ajuda e acaba tentando suicidar-se mais uma vez.

O vício de sexo de Brandon e as inúmeras tentativas de suicídio de Sissy encontram um paralelo na forma como compensam a incomunicabilidade das personagens e na forma como procuram o auto-aniquilamento como reação à incapacidade de se relacionar com os outros. No clímax do filme, Brandon depois de ser incapaz de manter uma ereção quando quer fazer sexo com Marianne, por quem tem um interesse afetivo, e depois de ter dito a Sissy para sair de casa dele, embarca numa noite de auto-destruição, tentando seduzir uma mulher num bar e criando de seguida um conflito com o namorado dela, indo até um bar gay onde faz sexo com um homem e fazendo uma menagem a três com duas prostitutas. Durante esta montagem, na qual um Brandon desesperado se tenta perder no seu vício sexual, Sissy tenta falar com ele e, quando falha, tenta suicidar-se.

A sequência final do filme revela que os acontecimentos do clímax não representam uma rutura na vida dos personagens, depois da qual nada seria diferente, mas, pelo contrário, apenas reafirmam a rotina cíclica da incomunicabilidade dos personagens. Quando Sissy sobrevive ao suicídio e, no hospital, vemos em grande plano Brandon inspecionar os inúmeros cortes no braço dela, torna-se evidente que a sua tentativa de suicídio não representa nenhuma possível fuga do seu problema, mas que é pelo contrário parte do problema em si. No caso de Brandon, depois de finalmente libertar as suas emoções quando chora à beira rio, vemo-lo no metro tal como no início, olhando tensamente para a mulher que lhe tinha escapado, preso uma vez mais no ciclo em que o vemos no início do filme.

Analisando a estrutura de “*Shame*” e a sua figuração da incomunicabilidade superior à de “*Animal Kingdom*”, à luz das ideias de Paul Schrader sobre o estilo transcendental, é possível identificar uma estrutura com a qual figurar a incomunicabilidade contemporânea.

Tal como “*Animal Kingdom*”, “*Shame*” começa pelo primeiro passo da estrutura de Schrader, o “dia-a-dia”, estabelecendo uma realidade reconhecível em relação à qual o espectador é colocado numa posição de distanciamento. “*Shame*” estabelece esta realidade através do seu uso da gramática do cinema mainstream e pela sua apresentação no início do filme da rotina de Brandon, que estabelece ao espectador que expectativas ter durante o filme. No entanto, tal como em “*Animal Kingdom*” o espectador é distanciado desta realidade através da alteração do processo de identificação com o personagem principal. Esta alteração é produzida ao apresentar inicialmente Brandon e o mundo em que este se move como sendo frio e sem emoção, não distinguindo o estilo do filme a rotina pública de Brandon e a sua indulgência sexual privada.

Começando com a entrada de Sissy, surge no filme, tal como proposto por Schrader, “disparidade”. Esta “disparidade” é criada no filme pelo surgimento de sentimentos e emoção humana num mundo que parecia não as ter. Vemos as lágrimas de Brandon enquanto ouve a sua irmã cantar, a procura incessável de amor de Sissy e a relação de Brandon com Marianne que parecem todas contrariar o mundo frio estabelecido no “dia-a-dia”. A “disparidade” aumenta ao longo do filme até culminar no ponto máximo do sofrimento dos personagens, a tentativa de suicídio de Sissy e a espiral descendente de Brandon, que culmina nas suas lágrimas à beira rio. No entanto, ao contrário de em “*Animal Kingdom*”, este ponto máximo da “disparidade” não encontra uma ação decisiva que levaria a uma “stasis”, servindo apenas como um reafirmar da eterna dissonância entre o mundo frio do “dia-a-dia” e as emoções das personagens. Por isso as lágrimas de Brandon são totalmente diferentes das de J. Enquanto que as lágrimas de J, seguidas pelo seu assassinar de Pope e pelo abraço que dá a Janine, que formavam uma redenção da personagem, as de Brandon apenas reafirmam o seu sofrimento eterno, preso numa “disparidade” infinita, numa incomunicabilidade sem saída.

Night Moves

Depois da análise de “*Shame*” revelar por um lado uma estrutura através da qual figurar a incomunicabilidade (a estrutura do estilo transcendental omitindo a “stasis”: a “disparidade” infinita) e por outro que o estilo *mainstream* demasiado narrativo do filme não era apropriado para figurar a incomunicabilidade, decidi analisar um outro filme que fosse capaz de unir a estrutura proposta a uma figuração apropriada. O filme que escolhi, “*Night Moves*” (2013) de Kelly Reichardt, já não pertence ao território do cinema *mainstream*, tomando parte do progressivo afastamento da narrativa do Slow Cinema. A escolha de um filme de Slow Cinema deveu-se ao facto deste estilo, com o seu distanciamento da narrativa, diferente conceção temporal e ênfase na alienação, me parecer adequado para resolver os problemas na figuração da incomunicabilidade encontrados em “*Shame*”.

“*Night Moves*” retrata a história de um grupo de três terroristas ambientais que decidem explodir uma barragem como forma de protesto político contra a destruição do ambiente. Na primeira metade do filme vemos os dois personagens principais, Josh e Dena, dois jovens na casa dos 20, preparam o ataque à barragem. Eles vão observar a barragem, compram um barco (chamado *Night Moves*), encontram-se na floresta com o terceiro membro, Harmon, um ex-Marine na casa dos 30, e, com ele, compram fertilizante para fazer a bomba e atacam a barragem. Na segunda metade do filme, passada após o ataque à barragem, vemos Josh tentar voltar à sua vida normal. Na manhã a seguir ao ataque ouve durante o pequeno-almoço a família a discutir o ataque e descobre que um campista que estava a acampar na zona desapareceu. Ficando progressivamente mais paranoico e com medo de ser apanhado, Josh descobre através de Harmon que Dena não está a ser capaz de lidar com o desaparecimento do campista e que está a ceder sob o stress e a culpa. Depois da confirmação da morte do campista, Josh considera matar Dena e, depois desta fazer Josh ser expulso de casa por revelar à família dele o que se tinha passado, Josh vai até ao Spa onde ela trabalha e mata-a, sufocando-a até à morte. No final

do filme, Josh liga a Harmon para lhe contar o que se passou. Pede-lhe para se encontrarem porque precisava de desabafar, mas Harmon diz-lhe que ele precisa de desaparecer e ficar desaparecido. Josh livra-se do telemóvel e entra numa loja de material de campismo, onde se candidata a um emprego. Quando hesita o que escrever no formulário, Josh olha para cima vendo um espelho curvo no teto que reflete os clientes que fazem as suas compras e o filme termina.

Afastando-se ainda mais do que “*Animal Kingdom*” e “*Shame*” do território da família, “*Night Moves*” figura a incomunicabilidade contemporânea primeiro entre o grupo dos ativistas e depois entre a família adotiva de Josh, desaparecendo não só a família real, mas também reduzindo as relações familiares presentes a um mínimo. Quanto ao grupo dos ativistas, a incomunicabilidade é figurada na paranoia que os leva a desconfiar constantemente uns dos outros; no envolvimento de Dena com Harmon, que, quando ela se começa a sentir mal, deixa que Josh lide com a situação; no assassinio de Dena por Josh; e na forma como Harmon recusa o pedido de ajuda de Josh no fim. No caso da família adotiva de Josh, a incomunicabilidade é figurada primeiro pela ignorância da família quanto ao que Josh faz, depois pela forma como estes evitam Josh quando descobrem o que ele fez e, finalmente, na forma como o mandam embora para que este não os prejudique a eles. A incomunicabilidade destes grupos define o mundo do filme pela sua total alienação, já que nem uma das relações mostradas no filme apresenta intimidade, confiança ou lealdade e, quando o filme acaba, nem uma sobrevive.

Além das relações entre os personagens, o filme figura também a incomunicabilidade através da narrativa pela qual os personagens passam, bem como do mundo no qual esta se passa. O ataque à barragem, no seu idealismo ambientalista, revela a incomunicabilidade social contemporânea, já que representa a tentativa condenada ao falhanço de um grupo de indivíduos de comunicar com a sua sociedade e de a alterar. Uma cena do filme figura esta questão diretamente: Josh e Dena vão até uma mostra de filmes de um grupo de ativistas ambientais e, depois de verem um filme feito por uma das ativistas, ouvem a discussão entre eles dos méritos e defeitos do filme. Esta discussão, sobre qual a melhor forma de comunicar a mensagem que todos concordam deve ser comunicada, ilustra este ponto exatamente dado que é claro para Josh e Dena, bem como para os espetadores, de que independentemente da forma escolhida, um filme nunca será capaz de criar o efeito pretendido, de transmitir o conteúdo certo. Da mesma forma, como diz o pai adotivo de Josh, destruir uma barragem não faz diferença nenhuma, ter-se-ia que destruir dez ou cem barragens para causar uma diferença. Juntamente com a narrativa, o mundo criado no filme contribui também para a figuração da incomunicabilidade, através da sua conjugação de casas isoladas no meio do nada com locais de trabalho cinzentos e florestas intermináveis.

Comparando “*Night Moves*” com “*Shame*”, torna-se evidente que apesar das suas figurações totalmente diferentes, os dois filmes partilham essencialmente a mesma estrutura. “*Night Moves*”, tal como “*Shame*”, começa por estabelecer uma realidade fria e sem emoções no “dia-a-dia” e, ao longo do filme, vão surgindo gradualmente sentimentos, que criam “disparidade” no filme. No entanto, assim como “*Shame*”, este não inclui o terceiro passo da fórmula proposta por Schrader, a “*stasis*”. Esta ausência

implica que a estrutura do filme em vez de se precipitar numa ação decisiva que levaria à redenção, continua a “disparidade” até ao fim, sem que esta encontre resolução. Em “*Night Moves*” os dois passos da estrutura de Schrader são definidos principalmente pelos dois personagens principais, Josh e Dena, que no início, parecem frios e desligados da realidade, mas ao longo do filme, à medida que se vão sentindo paranoicos, isolados e culpados, os dois começam a exibir sentimentos que não parecem ter uma causa imediata na realidade, tal como estabelecida no “dia-a-dia”. No caso de Dena, os seus sentimentos surgem no seu desespero após o desaparecimento e morte do campista e, no caso de Josh, estes surgem na sua angústia depois de matar Dena e na sua procura de Harmon, chorando quando este recusa ajuda-lo. No final do filme, Dena morre e Josh é condenado a fugir só e isolado, levando a “disparidade” e a incomunicabilidade até ao infinito.

A utilização desta estrutura em “*Night Moves*” tem um efeito totalmente diferente do de “*Shame*” devido à diferente figuração que este cria com a estrutura. Enquanto parte do Slow Cinema, “*Night Moves*” é muito menos narrativo e dramático do que “*Shame*”, utilizando técnicas totalmente diferentes para figurar a incomunicabilidade. Recorrendo às técnicas referidas por Schrader, com destaque para a utilização de *long take*, *wide angles*, *static frame*, *minimal coverage*, *offset edits*, *images preferred over dialogue*, *highly selective composed music*, *heightened sound effects*, *a visual flatness*, *non-acting*, *barely moving*, Reichardt confere ao filme um tom distante e introspetivo, o que permite ao espetador a hipótese de interpretar de várias formas o que vê, bem como a hipótese de se interrogar quanto a interioridade das personagens, cujas motivações e emoções não são aparentes. Este distanciamento do espetador é essencial para que este possa tomar consciência da incomunicabilidade das personagens. Além da forma como colocam o espetador, a forma como Reichardt filma as suas personagens e cenários, evitando os grandes planos e criando um ritmo lento marcado por takes longos, confere ao filme uma sensação de vazio e de isolamento total mais profunda do que a criada por “*Shame*”.

Reflexões finais sobre a figuração da incomunicabilidade da família contemporânea com uma criança pré-adolescente

O processo de trabalho deste projeto foi longo e complexo, mudando várias vezes de forma e de método na pesquisa de um mesmo objeto, que ao longo do trabalho foi sendo definido com maior exatidão. Em primeiro lugar, este objeto era a incomunicabilidade num sentido geral, depois, da família contemporânea e, em último lugar, da família contemporânea com uma criança pré-adolescente. Esta progressiva definição, feita através de uma investigação teórica e filmográfica, bem como das sucessivas propostas para o projeto a ser elaborado, culminou com a elaboração de um esboço fílmico onde tentei figurar o tema em questão.

O falhanço do esboço fílmico desencadeou uma nova fase de trabalho, quando se tornou claro que a tentativa da figuração direta do problema na infância não teria sucesso. A análise desse falhanço, auxiliada pela sua base autobiográfica, tornaram um problema claro: a incomunicabilidade que interessa a este trabalho não é visível para a criança e, quando esta é mais velha, apenas lhe resta do problema uma memória subjetiva. Por isso, apesar do objeto de estudo ser mantido, foi necessária uma nova forma de o pensar, para depois poder tentar figura-lo. Em primeiro lugar, tornou-se clara a necessidade de um deslocamento temporal, apresentando a personagem mais velha, e tornando visível a incomunicabilidade da criança na procura de uma comunicabilidade do jovem adulto. Em segundo lugar, e em consequência do primeiro, a investigação foi alargada ao campo mais geral da incomunicabilidade da família contemporânea para poder pensar e trabalhar o tema visado com uma maior profundidade. E em terceiro lugar, levantou-se o problema de como figurar algo invisível, questão que se revelou chave para a figuração da incomunicabilidade que interessa a este projeto.

Simultaneamente com a definição do objeto de estudo e da forma de o pensar, o processo de investigação levou também a uma evolução da forma como eu encarava e trabalhava um filme. O início do processo, a proposta de projeto que eu tinha criado previamente e com a qual pretendia articular a investigação *a posteriori*, forçou-me a aprender como definir com exatidão o problema a ser figurado num filme, seja no meu próprio processo criativo, seja na análise de filmes de outros autores. Esta aprendizagem sobre como investigar, inicialmente despoletada por uma tentativa de entender melhor a primeira proposta que idealizei, acabou por ser a razão que essa proposta foi descartada, impelindo-me a investigar primeiro a temática a ser tratada, só depois passando a investigar a melhor forma de a figurar. De seguida, para desenvolver a investigação, tornou-se clara a necessidade de definir um território exato a estudar e trabalhar, dado que a temática escolhida, a incomunicabilidade, parecia demasiado vasta e heterogénea para poder ser pensada e figurada.

Em conjugação com a redefinição da investigação e do objeto estudo, a incompreensibilidade da primeira proposta destacou a importância da questão da compreensibilidade do filme, que, não sendo encarada, tornaria irrelevante quaisquer avanços na investigação, dado que os resultados seriam sempre intransmissíveis para o espetador. Outra forma de entender esta questão é a de ver o filme como um veículo, que, podendo ser de naturezas diferentes, é definido como um elemento comum ao artista e ao

espetador que o artista trabalha e articula de modo a poder transmitir ao espetador algo numa linguagem que este compreenda. Esta preocupação com a compreensibilidade do filme levou-me a passar do simbolismo e do estilo *arthouse* da primeira proposta para o drama e o estilo *mainstream* da segunda proposta. Essa mudança de estilo, apesar de não ter produzido os resultados desejados, iluminou várias questões sobre a investigação em mãos, bem como sobre os critérios para a escolha de um veículo para a figuração. Em primeiro lugar, a mudança de estilo fez-me perceber a relação intrínseca entre o veículo escolhido e o contexto da produção cinematográfica. O contexto social na qual me insiro e que se relaciona com a investigação a ser realizada, o contexto português/europeu, encontra no estilo do *mainstream* uma linguagem que os espetadores podem entender, dado estarem familiarizados com o seu funcionamento, no entanto, ao nível da produção, não existem na sociedade portuguesa os meios técnicos ou narrativos para produzir este estilo, o que implica que um filme deste estilo nunca poderia ser produzido neste contexto a não ser que o estilo do *mainstream* fosse adaptado. No entanto, tornou-se claro que a opção por esta adaptação acarreta um grande risco: o risco de assimilar os problemas concretos do contexto português/europeu aos da sociedade americana que produziu o estilo *mainstream*. No entanto, depois da segunda proposta, do esboço fílmico e da investigação bibliográfica/filmográfica, esta questão ganhou uma complexidade ainda maior. Pois se o cinema *arthouse* possibilita uma maior pureza de estilo com que figurar as diferentes problemáticas relevantes para um certo contexto ou sociedade, eliminando o risco de as “americanizar”, este corre, no entanto, o risco de produzir objetos incompreensíveis para um espetador que não esteja já familiarizado com o estilo em questão. O cinema *mainstream*, pelo contrário, corre o risco da “americanização” das problemáticas, mas, por sua vez, permite o afastar do risco da incompreensibilidade, ao utilizar uma linguagem com a qual todos os espetadores estão familiarizados. A solução para esta oposição é o estilo, isto é, a forma como cada autor combina uma linguagem ou um veículo, de forma a assegurar a compreensibilidade da obra, com elementos idiossincráticos e subjetivos, de forma a figurar o problema concreto que o autor tem em mente sem lhe retirar a sua especificidade. Por isso, ao longo da investigação a questão de como criar um estilo se foi tornando progressivamente mais importante. Durante a produção do esboço fílmico, esta questão da criação de um estilo era uma das intenções principais, no entanto esta intenção foi complicada pela utilização de dados autobiográficos no veículo escolhido, o que levantou algumas questões sobre a relação da vida pessoal com a matéria artística. Quanto a essa questão, o descartar do esboço fílmico e a investigação posterior fizeram-me compreender que não há nenhuma relação direta entre a autobiografia e o estilo, dado que, apesar de autobiográfico, o rascunho acabou por ter uma ausência quase total de estilo. Refletindo sobre isto, conclui que a relevância da vida pessoal para a produção artística tem apenas dois sentidos: o de fornecer a fonte e motivação da produção artística e a de oferecer, em casos específicos, um veículo para a figuração de uma dada questão. A vida pessoal do autor não tem qualquer relevância para um espetador, que não a poderia compreender por ser uma experiência subjetiva e concreta, a não ser que nos seus dados pessoais e concretos esta consiga transmitir algo universal e coletivo com o qual qualquer espetador se pode identificar e compreender.

A compreensão destas questões da adequação do veículo a usar, da vida pessoal e do estilo que foi surgindo ao longo da investigação permitiu-me também uma compreensão mais clara da forma como encarar o cinema, quer na investigação, quer na

produção, esclarecendo qual é a dimensão objetiva da arte e qual a subjetiva. Quanto à dimensão objetiva esta diz respeito às formas universais usadas pela arte, bem como o funcionamento da obra em si. No entanto, dado que as obras em si não podem ser universais, estas têm que ser produzidas numa forma concreta, através da qual o universal será expresso. A forma concreta de uma obra, o seu estilo, não pode ser avaliado logicamente como a adaptação de um veículo a um conteúdo, dado que parte de um julgamento subjetivo do autor. Assim, a produção cinematográfica ou a sua investigação tem o seu carácter objetivo, o seu conteúdo e o veículo usado para o figurar, que podem ser analisados e utilizados logicamente e também o seu carácter subjetivo, o estilo, que não tem uma causa lógica, mas sim estética ou pessoal. De outra forma, pode-se analisar como na obra de um autor um veículo figura um conteúdo, mas não o porque desse conteúdo ou desse veículo em vez de outro.

Com esta nova forma de encarar a questão, embarquei numa nova pesquisa bibliográfica, centrada na obra “*Transcendental style in film: Ozu, Bresson and Dreyer*” de Paul Schrader, e numa nova pesquisa filmográfica, centrada em três filmes de diferentes autores. Esta nova investigação, em relação com o trabalho feito anteriormente e com o esboço fílmico, tornou possível o sumarizar de um conjunto de coordenadas básicas para a figuração da incomunicabilidade da família contemporânea com uma criança pré-adolescente.

Ao nível da estrutura, o livro de Schrader permite imaginar uma forma para a figuração da incomunicabilidade, bem como entender de outro modo a razão para a necessidade do desvio temporal. A estrutura sugerida por Schrader de “dia-a-dia”, “disparidade” e “stasis”, tem como objetivo expressar o transcendente e, para tal, segue a lógica de estabelecer uma realidade visível, introduzir nessa realidade algo sem fonte visível e transcender a contradição, expressando o invisível. Apesar da relação entre a incomunicabilidade que interessa a este projeto e o transcendente não ser imediata, a incomunicabilidade é à sua maneira transcendente também, já que é invisível, e, por isso, é possível aplicar a estrutura de Schrader ao problema a ser trabalhado, removendo, como já referido, o terceiro passo, que negaria a incomunicabilidade. Assim a figuração deverá seguir a estrutura lógica do estabelecimento de uma realidade comunicativa compreensível, seguida da introdução de contradição nessa realidade (o surgimento de algo que devia ser comunicado, mas que não é, ou de algo que é comunicado mas sem causa clara) que aumenta até ao final do filme, não encontrando nenhuma resolução ou redenção e levando a “disparidade” e a incomunicabilidade até ao infinito. Esta estrutura lógica, não sendo um dogma, fornece, no entanto, um esquema comunicativo com o qual lidar com estas questões abstratas, mantendo em mente a inteligibilidade do filme para um espectador. Assim, a figuração da incomunicabilidade que visa este trabalho poderá ser feita através da adaptação desta estrutura aos seus fins.

No primeiro passo, tal como referido, deve ser estabelecida uma realidade comunicativa compreensível. No caso dos filmes analisados de David Michôd e Steve McQueen, isto é realizado primeiro através do uso do género. Ao contrário dos filmes analisados por Schrader, em que o “dia-a-dia” era caracterizado por uma estilização que deliberadamente descartava o género, aqui o género é utilizado para construir um mundo

que o espectador entende, um mundo que reconhece. No entanto, a estrutura tradicional do gênero deve ser alterada pois, para que o espectador seja capaz de ver o invisível, é necessário que seja criada uma posição de distanciamento ao impedir o funcionamento normal do mecanismo de identificação próprio ao cinema de gênero. As soluções encontradas por Michôd e McQueen não são prescritivas, mas servem, no entanto, como exemplo de como proceder a estas alterações. No caso do filme de Kelly Reichardt, o gênero é descartado e o distanciamento é feito de acordo com os princípios propostos por Schrader, sendo a realidade do filme estabelecida através da estilização do Slow Cinema, que pode ser equiparada ao “dia-a-dia” do estilo transcendental.

Uma das modificações mais importantes introduzidas por Michôd e McQueen ao gênero na figuração da incomunicabilidade é a da introdução da personagem (ou do tipo de personagem) que mais interessa a este trabalho, a “criança”, exemplificada no filme de Michôd por J e no de McQueen por Brandon e Sissy. Estes personagens exibem uma incomunicabilidade tipicamente contemporânea, bem como a procura de uma comunicabilidade que torna essa incomunicabilidade visível. Estes escondem a sua interioridade ou dão a aparência de uma interioridade vazia (no caso de J pela sua passividade e inexpressividade, no de Brandon pela sua compostura e frieza), parecendo incapazes de agir, e, na sua procura de afeto e de uma comunicabilidade, revelam simultaneamente a sua interioridade aparentemente vazia e a incomunicabilidade que essa aparência oculta.

No caso de “*Animal Kingdom*”, além destas personagens que procuram uma comunicabilidade, há também as personagens junto das quais as primeiras procuram a comunicabilidade, que são dotadas de uma incomunicabilidade própria. Exemplificados pelos membros do gangue em “*Animal Kingdom*”, estes personagens, mais velhos que as primeiras, formam com elas relações do tipo pai-filho. A sua incomunicabilidade não é a de uma interioridade vazia, é pelo contrário a de uma recusa sempre sem sucesso da interioridade. Em ambos estes casos, o processo normal de identificação do espectador com a personagem é alterado através da negação da interioridade das personagens, o que causa um distanciamento do espectador. A colisão entre estas duas incomunicabilidades forma o conflito dramático básico do filme e leva ao segundo passo da formula de Schrader, a “disparidade”. Nesta fase, surgem vários conflitos no mundo estabelecido durante o “dia-a-dia”: no caso dos personagens inexpressivos, começam a surgir vestígios de emoção; no caso daqueles que reprimem a sua interioridade, esta gradualmente começa a revelar-se; e no caso dos incapazes de agir, vemo-los começar a fazer decisões e ações. Esta mudança no mundo, que não tem uma causa clara, começa a revelar a incomunicabilidade dos personagens. No caso de “*Shame*”, esta colisão que despoleta a “disparidade” existe também, mas não com entre estes dois tipos de personagem, já que a figura do pai está ausente do filme, dando-se a colisão entre dois irmãos que partilham a sua incomunicabilidade, mas não a forma de a expressar.

“*Night Moves*”, o filme de Reichardt analisado, fazendo parte do movimento do Slow Cinema e não se enquadrando no cinema de gênero, estrutura a sua figuração da incomunicabilidade de uma forma totalmente distinta da dos dois outros filmes. Estabelecendo a sua realidade sem o recurso ao gênero, o filme de Reichardt não necessita de se articular em relação a este para distanciar o espectador e por isso pode simplesmente estabelecer as suas personagens e a sua incomunicabilidade e o estilo do filme permitirá

ao espectador refletir e perceber essa incomunicabilidade. Do mesmo modo, a “disparidade” não é agora criada ao inverter o distanciamento e a frieza introduzido no gênero, mas sim contrariando diretamente o estilo do filme, introduzindo emoção e drama numa realidade que não a continha.

Neste processo de “disparidade” surge também a importância do casting para a figuração da incomunicabilidade. Utilizando o exemplo do filme de Michôd, é visível (tal como anteriormente analisado) como nos casos de J e Pope, o casting toma o papel principal na criação da “disparidade”. Frequentemente nos filmes de Michôd a “disparidade” não vem da narrativa, mas da tensão entre a narrativa, o casting e a performance. Por exemplo, no caso de Pope, o personagem tal como está no argumento, comunica algo (através dos seus diálogos e ações) e Ben Mendelsohn, o ator, comunica um outro conteúdo que lhe é próprio. Normalmente, o casting e a performance seriam feitos de forma a conciliar estas duas comunicabilidades, criando assim uma única comunicabilidade que torna a personagem credível e compreensível para o espectador. No entanto, em “Animal Kingdom” não é este o caso. Pelo contrário, a dissonância entre Pope e Mendelsohn cria “disparidade” e permite ao espectador observar palpavelmente a incomunicabilidade, o mesmo sendo verdade para Leckie. De uma forma distinta, no caso de J, a “disparidade” não é criada pela oposição de duas comunicabilidades diferentes, mas pela escolha, ao nível do casting, de uma inexpressividade que é contrariada por uma performance que progressivamente vai ganhando emoção e expressão.

Levando a “disparidade” até o infinito, como é o caso de “*Shame*”, surge então uma estrutura apropriada a figuração da incomunicabilidade. No entanto, o estilo narrativo e *mainstream* deste filme apesar de facilitar a sua compreensibilidade para um espectador, introduz uma distorção na figuração da incomunicabilidade contemporânea e, pondo o espectador numa postura demasiado passiva, não lhe permite refletir realmente sobre a incomunicabilidade a ser figurada. Por isso “*Night Moves*” se revelou como a solução mais apropriada para o problema que enfrentava, unindo a estrutura a uma figuração onde a alienação e a incomunicabilidade não conhecem fim, onde a família desapareceu deixando apenas grupos temporários, onde nem uma relação se mantém e onde nenhum futuro ou redenção pode ser vislumbrado.

Voltando agora ao desenvolvimento prático do meu projeto, mantendo em mente as coordenadas da estrutura e da figuração descobertas durante a investigação, é possível agora antever um novo caminho por onde este deverá enveredar. Continuando o pensamento que se desenvolveu ao longo deste processo, parece-me que a incomunicabilidade contemporânea que me interessa encontrará o território mais fértil no campo da juventude, com a família substituída por grupos temporários, refletindo a desintegração da família e das relações humanas que marcam a sociedade contemporânea. Por isso, penso que o próximo passo do desenvolvimento do meu trabalho artístico poderá passar por aplicar as conclusões da figuração obtidas durante esta investigação a esse território, pretendendo assim encontrar uma conjugação de conteúdo a ser transmitido e do veículo com que o transmitir apropriada ao contexto de produção em que me insiro de forma poder então produzir uma figuração da incomunicabilidade da sociedade contemporânea com sucesso.

Nota final

Chegando à conclusão deste processo longo e complexo tornou-se claro para mim tanto a dificuldade do problema da figuração da incomunicabilidade como a sua importância. Sendo um problema imaterial e abstrato que se define exatamente pela dificuldade de ser expresso ou transmitido, a incomunicabilidade revelou-se como uma questão especialmente difícil de figurar. No entanto, o facto desta problemática contrariar os princípios básicos da comunicação e compreensão do cinema, não implica que esta não possa ser figurada ou que não seja importante que o seja. Tal como desenvolvido ao longo do trabalho, a incomunicabilidade é um território tão largo como a comunicabilidade, partilhando as duas uma relação inseparável. Por isso, para poder retratar fielmente a realidade contemporânea o cinema deve procurar figurar as duas, já que apresentar a realidade humana como se inserindo apenas na comunicabilidade ou na incomunicabilidade seria falsear a natureza das relações humanas. Quanto à figuração da comunicabilidade esta representa a maioria do cinema produzido, que figura a forma como diferentes personagens em diferentes contextos comunicam. No entanto, a incomunicabilidade, apesar da sua importância equivalente à da comunicabilidade, está representada apenas nas obras de um número de cineastas limitado que são, no entanto, na sua maioria considerados como alguns dos maiores da história do cinema. O respeito pela obra destes autores traduz simultaneamente a dificuldade do problema, bem como a sua importância. Assim parece-me claro que as inúmeras dificuldades que encontrei ao longo deste processo foram uma parte essencial e inescapável do mesmo sendo que sem estas não teria sido possível chegar às conclusões que cheguei, e, também, que esta área (da qual este projeto apenas representa uma parte ínfima) revela-se como um território fértil e vasto que o cinema deve estudar com uma maior profundidade para, juntamente com a problemática da comunicabilidade, ser capaz de melhor figurar a realidade humana contemporânea.

Bibliografia

- SCHRADER, Paul (1972) - *Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland: University of California Press, 2018. ISBN 9780520296817
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1972) – *L’Anti- Œdipe, Capitalism et Schizophrénie*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. ISBN 972-37-0181-2
- LOWENSTEIN, Adam (2015) - *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press, 2015. ISBN 0–231–13247–6
- .QUINLIVAN, Davina (2015) - *Filming the Body in Crisis: Trauma, Healing and Hopefulness*. Lodon: Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 978-1-349-56081-3

Filmografia

- KUROSAWA, Akira (1950) – *Rashomon*
- ANTONIONI, Michaelangelo (1960) – *L’Avventura*
- ANTONIONI, Michaelangelo (1961) – *La Notte*
- ANTONIONI, Michaelangelo (1962) – *L’Eclisse*
- ANTONIONI, Michaelangelo (1964) – *Il Deserto Rosso*
- ANTONIONI, Michaelangelo (1966) – *Blow-up*
- ANTONIONI, Michaelangelo (1970) – *Zabriskie Point*
- ANTONIONI, Michaelangelo (1975) – *The Passenger*
- MICHÔD, David (2010) – *Animal Kingdom*
- MCQUEEN, Steve (2011) – *Shame*
- REICHARDT, Kelly (2013) – *Night Moves*
- ZVYAGINTSEV, Andrey (2017) – *Nelyubov*

Anexos

Anexo 1.1

SEM TÍTULO

Escrito por

Afonso Gonçalves

1. EXT. - FLORESTA - DIA

ELE anda por uma floresta vestido cerimonialmente, como um sacerdote de uma cultura pré-moderna, enquanto ouvimos a sua voz em off:

ELE

Twenty men crossing a bridge,/ Into
a village,/ Are twenty men crossing
twenty bridges,/ Into twenty
villages,/ Or one man/ Crossing a
single bridge into a village.

This is old song/ That will not
declare itself . . .

Twenty men crossing a bridge,/ Into
a village,/ Are/ Twenty men
crossing a bridge/ Into a village.

That will not declare itself/ Yet
is certain as meaning . . .

The boots of the men clump/ On the
boards of the bridge./ The first
white wall of the village/ Rises
through fruit-trees./ Of what was
it I was thinking?/ So the meaning
escapes.

The first white wall of the village
. . ./ The fruit-trees . . .

TITLE CARD

2. EXT. - FLORESTA - DIA

ELE acorda, vestido normalmente, num acampamento improvisado no meio da floresta. Levanta-se e fuma um cigarro enquanto recita:

ELE

Like a path in autumn: scarcely has
it been swept clear when it is once
more covered with dry leaves.

I see the break of day.
(MORE)

ELE (CONT'D)

The way of swords and spears,
 Melted by dewy tears, / Exhales on
 high; / The sun is freed from
 fears, / And with soft grateful
 tears / Ascends the sky.

A la lisière de la forêt - les
 fleurs de rêve tintent, éclatent,
 éclairent, - la fille à lèvres
 orange, les genoux croisés dans le
 clair déluge qui sourd des prés,
 nudité qu'ombrent, traversent et
 habillent les arcs-en-ciel, la
 flore, la mer.

The Sun arises in the East,
 Cloth'd in robes of blood and
 gold; / Swords and spears and wrath
 increas'd / All around his bosom
 roll'd, / Crown'd with warlike fires
 and raging desires.

Why nag at the ideas of Hercules,
 Don Don / Widen your sense. All
 things in the sun are sun.

(Ri-se)

O les plus violent Paradis de la
 grimace enragée! (...) Dans des
 costumes improvisés avec le goût du
 mauvais rêve ils jouent des
 plaintes, des tragédies de
 malandrins et demi-deux spirituels
 comme l'histoire ou les religions ne
 l'on jamais été. (...) Maîtres
 jungleurs, ils transforment le lieu
 et les personnes et sent de la
 comédie magnétique. Les yeux
 flambent, le sang chante, les os
 s'élargissent, les larmes et des
 filets rouges ruissellent. Leur
 raillerie ou leur terreur dure une
 minute, ou des mois entiers.
 J'ai seul la clef de cette parade
 sauvage.

(MORE)

ELE (CONT'D)

Why should I be bound to thee,/ O
 my lovely Myrtle-tree?/ Love, free
 Love, cannot be bound/ to any tree
 that grows on the ground./
 O! how sick and weary I/ Underneath
 my Myrtle lie;/ Like to dung upon
 the ground,/ Underneath my Myrtle
 bound./
 Oft my Myrtle sigh'd in vain/ To
 behold my heavy chain:/ Oft my
 Father saw us sigh,/ And laugh'd at
 our simplicity./
 So I smote him, and his gore/
 Stain'd the roots my Myrtle bore./
 But the time of youth is fled,/ And
 grey hairs are on my head.

But, after all, I know a tree that
 bears/ A semblance to the thing I
 have in mind./ It stands gigantic,
 with a certain tip/ to which all
 birds come sometime in their time./
 But when they go that tip still
 tips the tree.

3. EXT. - FLORESTA - DIA

ELE esconde-se no meio dos arbustos com uma lança improvisada
 e aguarda atentamente enquanto declama:

ELE

Life contracts and death is
 expected,/ As in a season of
 autumn./ The soldier falls.
 He does not become a three-days
 personage,/ Imposing his
 separation,/ Calling for pomp.

Death is absolute and without
 memorial,/ As in a season of
 autumn,/ When the wind stops,

When the wind stops and, over the
 heavens,/The clouds go,
 nevertheless,/ In their direction.

I found between moon-rising and
 moon-setting

The world was round. But not from
 my begetting.

(MORE)

ELE (CONT'D)

Quando ouve um barulho próximo dele, salta repentinamente com a lança em riste e ouvimo-lo a matar um coelho.

4. EXT. - FLORESTA - NOITE

ELE come o coelho à luz da fogueira à noite e, quando acaba, olhando para o fogo e para as estrelas, recita:

ELE

Quel ennui, l'heure du "cher corps"
et "cher coeur".

Les voix instructives exilées...
L'ingénuité physique amèrement
rassise... - Adagio - Ah !
l'égoïsme infini de l'adolescence,
l'optimisme studieux : que le monde
était plein de fleurs cet été ! Les
airs et les formes mourant... - Un
choeur, pour calmer l'impuissance
et l'absence ! Un choeur de verres
de mélodies nocturnes... En effet
les nerfs vont vite chasser.

The lines are straight and swift
between the stars./ The night is
not the cradle that they cry,/ The
criers, undulating the deep-oceaned
phrase.
/ The lines are much too dark and
much too sharp.

The mind herein attains
simplicity./ There is no moon, on
single, silvered leaf./ The body is
no body to be seen/ But is an eye
that studies its black lid.
Let these be your delight,
secretive hunter,/ Wading the sea-
lines, moist and ever-mingling,/
Mounting the earth-lines, long and
lax, lethargic./ These lines are
swift and fall without diverging.

The melon-flower nor dew nor web of
either/ Is like to these.

(MORE)

ELE (CONT'D)

But in yourself is like:/ A sheaf
of brilliant arrows flying
straight,/ Flying and falling
straightway for their pleasure,

Their pleasure that is all bright-
edged and cold;/ Or, if not arrows,
then the nimblest motions,/ Making
recoveries of young nakedness/ And
the lost vehemence the midnights
hold.

5. EXT. - FLORESTA - DIA

ELE anda pelo bosque, andando numa direção específica,
enquanto diz:

ELE

Ô cette chaude matinée de février.
Le Sud inopportun vint relever nos
souvenirs d'indigents absurdes,
notre jeune misère.

Out of the tomb, we bring
Badroulbador, / Within our bellies,
we her chariot. / Here is an eye.
And here are, one by one, / The
lashes of that eye and its white
lid. / Here is the cheek on which
that lid declined, / And, finger
after finger, here, the hand, / The
genius of that cheek. Here are the
lips, / The bundle of the body and
the feet. / /
Out of the tomb we bring
Badroulbador.

Homme de constitution ordinaire, la
chair n'était-elle pas un fruit
pendu dans le verger, - o journées
enfantes ! le corps un trésor à
prodiguer ; - o aimer, le péril ou
la force de Psyché ? La terre avait
des versants fertiles en princes et
en artistes, et la descendance et
la race nous poussaient aux crimes
et aux deuils : le monde, votre
fortune et votre péril.

(MORE)

ELE (CONT'D)

Se tu segui tua stella

Un coup de ton doigt sur le tambour
décharge tous les sons et commence
la nouvelle harmonie.

Un pas de toi, c'est la levée des
nouveaux hommes et leur en-marche.

Ta tête se détourne : le nouvel
amour !
Ta tête se retourne, - le nouvel
amour !

"Change nos lots, crible les
fléaux, à commencer par le temps"
te chantent ces enfants. "Elève
n'importe où la substance de nos
fortunes et de nos vœux" on t'en
prie.

Arrivée de toujours, qui t'en iras
partout.

The truth is indivisible and is
therefore incapable of recognizing
itself; whatever claims to
recognize it must therefore be a
lie.

C'est le repos éclairé, ni fièvre
ni langueur, sur le lit ou sur le
pré.
C'est l'ami ni ardent ni faible.
L'ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni
tourmentée. L'aimée.
L'air et le monde point cherchés.
La vie.
- Etait-ce donc ceci ?
- Et le rêve fraîchit.

(MORE)

ELE (CONT'D)

Call the roller of big cigars,/ The
muscular one, and bid him whip/ In
kitchen cups concupiscent curds./
Let the wenches dawdle in such
dress/ As they are used to wear,
and let the boys/ Bring flowers in
last month's newspapers./ Let be be
finale of seem./ The only emperor
is the emperor of ice-cream.

Take from the dresser of deal,/
Lacking the three glass knobs, that
sheet/ On which she embroidered
fantails once/ And spread it so as
to cover her face./ If her horny
feet protrude, they come/ To show
how cold she is, and dumb./ Let the
lamp affix its beam./ The only
emperor is the emperor of ice-
cream.

6. EXT. - FLORESTA - DIA

ELE chega a uma caverna, entra nela e volta a sair,
transportando alguns livros. Escolhendo um deles, começa a
ler:

ELE

At night, by the fire,/ The colors
of the bushes/ And of the fallen
leaves,/ Repeating themselves,/
Turned in the room,/ Like the
leaves themselves/ Turning in the
wind./ Yes: but the color of the
heavy hemlocks/ Came striding./ And
I remembered the cry of the
peacocks.

(MORE)

ELE (CONT'D)

The colors of their tails/ Were
 like the leaves themselves/ Turning
 in the wind,/ In the twilight
 wind./ They swept over the room,/
 Just as they flew from the boughs
 of the hemlocks/ Down to the
 ground./ I heard them cry -- the
 peacocks./ Was it a cry against the
 twilight/ Or against the leaves
 themselves/ Turning in the wind,/
 Turning as the flames/ Turned in
 the fire,/ Turning as the tails of
 the peacocks/ Turned in the loud
 fire,/ Loud as the hemlocks/ Full
 of the cry of the peacocks?/ Or was
 it a cry against the hemlocks?

Out of the window,/ I saw how the
 planets gathered/ Like the leaves
 themselves/ Turning in the wind./ I
 saw how the night came,/ Came
 striding like the color of the
 heavy hemlocks/ I felt afraid./ And
 I remembered the cry of the
 peacocks.

Bien après les jours et les
 saisons, et les êtres et les pays,
 Le pavillon en viande saignante sur
 la soie des mers et des fleurs
 arctiques ; (elles n'existent pas.)
 Remis des vieilles fanfares
 d'héroïsme - qui nous attaquent
 encore le cœur et la tête, - loin
 des anciens assassins -
 Oh ! le pavillon en viande
 saignante sur la soie des mers et
 des fleurs arctiques ; (elles
 n'existent pas.)
 Douceurs !
 Les brasiers, pleuvant aux rafales
 de givre, - Douceurs ! - les feux à
 la pluie du vent de diamants jetée
 par le cœur terrestre éternellement
 carbonisé pour nous. - O monde ! -
 (Loin de vieilles retraites et des
 vieilles flammes qu'on entend,
 qu'on sent,)
 Les brasiers et les écumes. La
 musique, virement des gouffres et
 chocs des glaçons aux astres.
 O douceurs, ô monde, ô musique !
 (MORE)

ELE (CONT'D)

Et là, les formes, les sueurs, les
chevelures et les yeux, flottant.
Et les larmes blanches,
bouillantes, - ô douceurs ! - et la
voix féminine arrivée au fond des
volcans et des grottes arctiques...
Le pavillon...

Like a dull scholar, I behold, in
love,/ An ancient aspect touching a
new mind./ It comes, it blooms, it
bears its fruit and dies./ This
trivial trope reveals a way of
truth./ Our bloom is gone. We are
the fruit thereof./ Two golden
gourds distended on our vines,/
Into the autumn weather, splashed
with frost,/ Distorted by hale
fatness, turned grotesque./ We hang
like warty squashes, streaked and
rayed,/ The laughing sky will see
the two of us/ Washed into rinds by
rotting winter rains.

7. EXT. - FLORESTA - DIA

Vestido cerimonialmente, tal como o vimos no início do filme,
ELE anda em círculos enquanto prega, como se fosse um padre
perante a sua paróquia.

ELE

A blue pigeon it is, that circles
the blue sky,/ On sidelong wing,
around and round and round./ A
white pigeon it is, that flutters
to the ground,/ Grown tired of
flight. Like a dark rabbi, I/
Observed, when young, the nature of
mankind,/ In lordly study. Every
day, I found/ Man proved a gobbet
in my mincing world./ Like a rose
rabbi, later, I pursued,/ And still
pursue, the origin and course/ Of
love, but until now I never knew/
That fluttering things have so
distinct a shade.

Ao longe, na floresta, vemos dois homens a andarem juntos,
embora longe um do outro, e a aproximarem-se dele.

ELE (CONT'D)

Jove in the clouds had his inhuman
 birth./ No mother suckled him, no
 sweet land gave/ Large-mannered
 motions to his mythy mind./ He
 moved among us, as a muttering
 king,/ Magnificent, would move
 among his hinds,/ Until our blood,
 commingling, virginal,/ With
 heaven, brought such requital to
 desire/ The very hinds discerned
 it, in a star./ Shall our blood
 fail? Or shall it come to be/ The
 blood of paradise? And shall the
 earth/ Seem all of paradise that we
 shall know?/ The sky will be much
 friendlier then than now,/ A part
 of labor and a part of pain,/ And
 next in glory to enduring love,/
 Not this dividing and indifferent
 blue.

Os dois homens, já próximos, param e ficam a observa-lo à
 distância. ELE repara neles, entusiasma-se, sorri e falando
 cada vez mais alto proclama:

ELE (CONT'D)

She says, "But in contentment I
 still feel/ The need of some
 imperishable bliss."/ Death is the
 mother of beauty; hence from her,/
 Alone, shall come fulfilment to our
 dreams/ And our desires. Although
 she strews the leaves/ Of sure
 obliteration on our paths,/ The
 path sick sorrow took, the many
 paths/ Where triumph rang its
 brassy phrase, or love/ Whispered a
 little out of tenderness,/ She
 makes the willow shiver in the sun/
 For maidens who were wont to sit
 and gaze/ Upon the grass,
 relinquished to their feet./ She
 causes boys to pile new plums and
 pears/ On disregarded plate. The
 maidens taste/ And stray
 impassioned in the littering
 leaves.

8. EXT - FLORESTA

Os dois homens vão se embora enquanto ouvimos a voz d'ELE em off:

ELE (V.O.)

Gloomy grammarians in golden
gowns,/ Meekly you keep the mortal
rendezvous,/ Eliciting the still
sustaining pomps/ Of speech which
are like music so profound/ They
seem an exaltation without sound./
Funest philosophers and ponderers,/
Their evocations are the speech of
clouds./ So speech of your
processionals returns/ In the
casual evocations of your tread/
Across the stale, mysterious
seasons. These/ Are the music of
meet resignation; these/ The
responsive, still sustaining pomps
for you/ To magnify, if in that
drifting waste/ You are to be
accompanied by more/ Than mute bare
splendors of the sun and moon.

FADE TO BLACK.

ELE

It comes about that the drifting of
these curtains/ Is full of long
motions, as the ponderous/
Deflations of distance; or as
clouds/ Inseparable from their
afternoons;/ Or the changing of
light, the dropping/ Of the
silence, wide sleep and solitude/
Of night, in which all motion/ Is
beyond us, as the firmament,/ Up-
rising and down-falling, bares/ The
last largeness, bold to see.

(pausa, o som de fundo
para)

Tudo o que espero/ É a infinita
repetição/ Das nossas infindáveis
revoluções/ Nos abraços eternos/ Da
tua pele.

Os teus olhos dizem-me/ Olá, de
novo.

12.

EIM

Anexo 1.2

Sinopse e Outline da 2ª proposta

Sinopse

A narrativa do filme conta a história da relação amorosa de P e Q, dois jovens que de diferentes formas foram abandonados pelos pais. P, um rapaz de 20 anos, foi abandonado pelos pais biológicos e criado por uma família adotiva. Antes do início do filme, este sai de casa e corta relações com eles, indo viver sozinho e sustentando-se vendendo droga. Q, uma rapariga de 18 anos, é filha de uma mãe alcoólica que a maltrata e de um pai que nunca está em casa. Os dois conhecem-se através de R, o irmão mais velho de Q e o melhor amigo de P, e a sua relação parece inicialmente ser definida pelo desejo de P de ajudar Q a lidar com a sua família e a encontrar uma melhor vida para si. No entanto, ao longo do filme, esta dinâmica inverte-se com o revelar de um trauma sofrido por P, que o faz afastar-se de Q. Q, querendo estar com ele, vai à procura da razão para o afastamento de P. Depois de falar com R, que lhe fala sobre S, a antiga namorada de P, Q vai à procura dela, para tentar descobrir o que se passou. Depois de a encontrar e de descobrir a razão para o fim da relação deles e do trauma de P, Q vai ao encontro de P e diz-lhe que quer ficar com ele.

Outline

- 1-Q sai da escola e vai para casa sozinha.
- 2-R vai buscar P a casa.
- 3-Cena com o grupo de amigos de P e de R (entrecortada com Q a chegar a casa, encontrar a mãe bêbeda e a ser maltratada por ela)
- 4-Noutro dia, Q chega a casa, sozinha.
- 5- R chega a casa e deita a mãe enquanto Q chora.
- 6- Q acorda e vai para a escola, atordoada.
- 7-R bate à porta da casa de P. P sai de casa levando uma arma. R diz-lhe que têm que passar em casa dele. Lá, P e Q encontram-se pela primeira vez, enquanto a mãe de Q canta e chora alternadamente.
- 8- Cena em que P e R transportam droga de carro.
- 9- P e R chegam a casa, guardam o dinheiro e falam.
- 10-Q chega a casa e encontra lá o pai. Este discute com a mãe, que o acusa de infidelidade. No final da discussão decidem mandar a mãe para um centro de reabilitação.
- 11- R fala com P e com os amigos sobre fazerem uma festa.
- 12- Cena da festa. Primeira conversa de P e Q. Introdução de Q ao grupo de amigos do irmão.

- 13- P volta para casa, desesperado. Liga o projetor e queima um cigarro no braço enquanto olha para as imagens projetadas na parede.
- 14- Q pede a R para ir sair com ele e os dois vão ter com o grupo de amigos de R.
- 15- P, Q e R vão os três passar no bosque.
- 16- R está ocupado logo Q vai sair com P.
- 17- A mãe de Q bate-lhe e aterroriza-a e ela liga a P para a ajudar.
- 18- Em casa de P, eles dormem juntos para acalmar a ansiedade de Q. Ela acorda sozinha. Descobre o vídeo. P fala-lhe de S, concluindo por dizer “É melhor ir embora”.
- 19- Q espera que P lhe diga algo. P está em conflito e acaba por convidá-la para um encontro, convencendo-se que só o faz por ela.
- 20- Cena do 1º encontro a sério de P e Q. Ele toca música para ela. Dormem juntos a pedido dela.
- 21- P corta relações com Q e ela procura-o. Cena de P a deixar R em casa e a fugir de Q. Cena de P com outra mulher, sem responder a Q.
- 22- Q fala com R sobre P.
- 23- R vai falar com P e diz-lhe para falar com Q.
- 24- P vai ter com Q para lhe dizer que não se devem ver mais, mas acabam por se beijar.
- 25- Cena da tentativa de suicídio de P.
- 26- Q tenta ver P, sem sucesso, no hospital.
- 27- Q fala com R que lhe dá informação sobre S.
- 28- Q viaja ao encontro de S.
- 29- Cena entre Q e o intermediário entre R e S.
- 30- Cena em que Q fala com S.
- 31- P sai do hospital.
- 32- Cena final do filme em que P e Q estão juntos de novo, com um futuro incerto.

Anexo 1.3

Outline 3ª proposta

Versão filho

-Plano da TV com as imagens do 9/11. Ouvimos alguém a levantar-se noutra divisão e a começar a correr. O miúdo chega a sala.

-Fica confuso com o que vê. Muda de canal. Encontra o mesmo. Espera, achando que é um atraso.

-Vai brincar para o quarto.

-O tempo passa e ele volta. Mais uma vez sem sucesso. Ele vai buscar os brinquedos e brinca na sala enquanto espera. (Plano dele a brincar ao lado da TV, de costas para ela, com a TV a mostrar imagens do 9/11)

-O pai chega e vê as imagens. O filho pergunta-lhe porque está aquilo a acontecer, ao que ele responde, “deixa-me ouvir”, em voz-off com a TV no plano. Os dois olham para a imagem. Fixados.

-Ele ouve as chaves na porta. A mãe chega. Ele vai até ela e conta-lhe o que se passou. Ela vê chocada a imagem. “Mãe, achas que hoje não vão dar os desenhos animados?” “Se calhar não querido.”

-Ele vai para o quarto. O pai e a mãe com a imagem das torres a arderem.

-O miúdo a brincar sozinho no quarto.

Versão pai

- O pai trabalha no escritório ao final da manhã quando lhe ligam e lhe perguntam-se ele já sabe o que se está a passar em Nova York.

-Ele vai a casa (a pé) ver na TV.

-Num restaurante à hora de almoço toda a gente fala sobre isso.

-De volta ao escritório ele recebe outra chamada. É a sua mulher perguntando-lhe se “vão à mesma?”.

-Ele vai à agência de viagens (também a pé) mas dizem-lhe que não pode desmarcar e receber o dinheiro de volta.

-De volta ao escritório, ele liga à mulher e diz-lhe que vão de viagem à mesma. Conforta-a, racionalizando, enquanto olha para um avião no céu através da janela no escritório.

-Ao final do dia de trabalho volta a casa e encontra o filho em frente da TV. Cansado, cala-o e vê na TV os desenvolvimentos do evento.

-A mulher chega e ele ouve a troca de palavras entre ela e o filho (em off). O som da cena vai ficando mais distante até que dá a sensação que este está debaixo de água.

Versão mãe

- Começa com a imagem do avião a bater num das torres do World Trade Center. Ela vê-a na TV.
- Passados uns minutos o telefone toca. Ela fala com a sogra. Diz que vai falar com o marido.
- Sai de casa e enquanto está ausente, o marido vem a casa.
- Algum tempo ela depois liga-lhe e pergunta-lhe se ainda vão de viagem.
- Ela vai buscar o filho à escola.
- Chega a casa, dá-lhe algo de comer.
- Vai ao supermercado.
- Volta a casa e consola o filho por os desenhos animados não estarem ainda a dar.
- Vai fazer as malas para o quarto.
- Tem um *breakdown* momentâneo.
- Vai até à cozinha (passa pelo marido a ver TV) toma um antidepressivo e à janela chora e consola-se a si mesma.

Anexo 1.4

Desenhos Animados

escrito por

Afonso Gonçalves

1. CARRO - INT (DIA)

No dia 11 de Setembro de 2001, o miúdo volta da escola no carro com a mãe. Durante a viagem conta-lhe como foi o seu dia enquanto ouvimos no background a rádio onde se ouve as notícias.

2. CASA (SALA E QUARTO) - INT (DIA)

O miúdo entra em casa e sobe as escadas para ir pôr a mochila no quarto, enquanto a mãe coloca uma taça de cereais na mesa.

MAE

Anda comer os cereais que a mãe tem
que ir ao supermercado

O miúdo chega à sala e senta-se em frente da taça de cereais.

FILHO

Que horas são mãe?

MAE

São quase 16h00, como os cereais
que quando acabres já deve ter
começado.

A mãe sai de casa e, depois de ter acabado os cereais, o miúdo senta-se à frente da TV e liga-a. Fica desapontado e chateado por em vez de ver os desenhos animados na TV, viu as notícias onde chegam as notícias em directo de Nova Iorque. Ele troca de canais, desiste e vai para o quarto. Depois de brincar um bocadinho no quarto tenta de novo e é de novo desiluído. Decide então trazer os brinquedos para a sala e esperar a frente da TV.

3. CASA (SALA) - INT (DIA)

O miúdo ouve a porta a abrir e levanta-se para ir cumprimentar o pai. À medida que o pai entra na sala o miúdo tenta contar-lhe o que se passou (e questionar o porquê de estar a acontecer), até que o pai olha para a TV.

PAI

(afastando o filho)
Agora não filho, deixa-me ver as
notícias.

O miúdo fica chocado a ver o pai sentar-se em frente da TV e depois de um momento decide sentar-se à beira dele.

4. CASA (SALA) - INT (DIA)

A mãe volta a casa e o miúdo vai ter com ela, para lhe contar o que se passou.

FILHO

Mãe o que é que se passa? Porque é que estão a dar as notícias a tarde toda? Achas que os desenhos animados ainda vão dar?

A mãe olha para o pai à procura da reacção dele, mas vendo-o ainda a olhar para a TV, vira-se de novo para o filho e responde-lhe.

MAE

Não sei filho.

FILHO

(exaltadamente)
Fogo mãe, porquê? Tive o dia todo à espera de vê-los...

PAI

(num tom irritado)
Podem ir ter essa conversa para outro lado? Estou a tentar ouvir.

A mãe e o filho ficam a olhar para o pai, chocados com a reacção dele. O filho vai se embora magoado e passado um momento a mãe segue-o.

5. CASA (QUARTO) - INT (DIA)

O miúdo está deitado na cama voltado contra a câmara. A mãe entra no quarto e senta-se ao lado dele.

FILHO

(exaltadamente)
Porque é que o pai é assim? Eu já não posso nunca ver TV quando ele está em casa à noite e hoje eu nem pude ver os desenhos animados. E ele tirou-me a TV e ainda se chateou comigo.

MAE

(tranquilamente)
Já sabes que o pai às vezes é assim. Tem calma filho. E vá lá, os desenhos animados não deram, mas tens mais coisas giras para fazer.
(MAIS)

MAE (CONT.)
Porque não vais brincar um bocado
enquanto a mãe arranja o jantar?

Com o filho já mais calmo, a mãe dá-lhe um beijo e mãe sai de
cena.

6. CASA (SALA E GARAGEM)

A mãe passa pelo pai a ver TV e dirige-se para a cozinha.
Passando um momento, o filho desce chateado e desce para a
garagem. Já lá em baixo, pega numa bola de futebol e começa a
chutá-la contra a parede com o máximo de força possível.

Na sala o pai ouve o barulho e vai-se a levantar (com um
pouco de frustração) para ir ver o que se passa com o filho
quando, de repente, na TV surge notícia do terceiro atentado
do dia e o pai, fixado na TV, deixa-se se ficar sentado.