



ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

LUGAR NENHUM: ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO

ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS

Alice Salvi Besen

Lisboa, Outubro/2023

Instituto Politécnico de Lisboa



ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

LUGAR NENHUM: ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA
TRABALHO DE PROJETO

Alice Salvi Besen

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 Projecto Cinematográfico - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizado sob a orientação científica de Marta Mendes.

Lisboa, Outubro/2023
Instituto Politécnico de Lisboa

Resumo

Lugar Nenhum é um projeto de guião de curta metragem de ficção ensaística.

O filme narra a história de Maria, que na sequência da morte de seu marido vive um luto que a coloca em um ambíguo estado de liberdade e transformação, provocando uma dissociação da realidade e culminando na descoberta de um mundo de espíritos - referido no projeto como "Outro Lugar". A dissociação torna-se, assim, um mecanismo que move a narrativa, em alusão à experiência de criação, que pode ser pensada como um desligamento temporário da realidade objetiva. A experiência de Maria dar-se-á, para além das imagens, através da narração em *off* de excertos de *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector.

O presente trabalho contém uma primeira versão do guião, materiais de apoio ao desenvolvimento futuro do filme e uma reflexão sobre o processo da escrita, que procura articular o conceito de "dissociação" em dois planos: o da desconexão entre experiência física e mental, visto na história da personagem, e o de disjunção entre o plano da imagem e o da palavra (falada), que pode ser percebida na estrutura da obra, através dos movimentos contrários destes planos ao longo do filme, que se desfazem e materializam, respectivamente.

Palavras-chave: Dissociação Imagem-Palavra, Ruptura de Unidade, Transformação da Percepção, Clarice Lispector, Voz Acusmática.

Abstract

Nowhere is a script project for an essay-fiction short-film.

The film tells the story of Maria, who after the death of her husband experiences an intense grief that puts her in an ambiguous state of freedom and transformation, which provokes a dissociation of reality and culminates in the discovery of a world of spirits - referred to in the project as the "Other Place". The dissociation becomes, then, a mechanism that moves the narrative, in allusion to the experience of creation, which can be thought of as a temporary disconnection to the objective reality. Maria's experience will be told, beyond the images, through voice-overs of excerpts of *Near to The Wild Heart*, by Clarice Lispector.

This project contains a first version of the script, supportive materials for the future development of the film and a reflexion about the writing process, that aims to articulate the concept of "dissociation" in two spheres: that of disconnection between physical and mental experience, as can be seen in the protagonists' story, and of disjunction between the image and the spoken word, which can be perceived in the structure of the film through the contrary movements of these two elements throughout the film, which are unmade and materialized, respectively.

Key-words: Word-Image Dissociation, Rupture of Unity, Transformation of Perception, Clarice Lispector, Acousmatic Voice.

Índice

1. Introdução	1
2. Enquadramento Teórico	3
2.1 A ruptura com a unidade.....	4
2.2 Dissociação imagem-palavra.....	6
3. Dentro do Cinema	8
3.3 Objetos inspiradores.....	9
3.2 Imagens de pensamento.....	12
3.3 Vozes acusmáticas.....	14
3.4 Perto do Coração Selvagem.....	17
4. Lugar Nenhum	21
4.1 Nota de Intenções.....	22
4.2 Processo.....	25
4.3 Tratamento.....	28
4.4 Personagens.....	32
4.5 A Construção visual do Outro Lugar.....	36
5. Guião	39
6. Moodboard	52
7. Notas Finais	58
7.1 Reflexões e perspectivas.....	59
8. Bibliografia	62
9. Filmografia	64

Agradecimentos

A conclusão deste projeto de mestrado não teria sido possível sem uma rede de apoio que me inspira, me acolhe e me motiva, à qual presto agora meus agradecimentos.

Aos meus pais, **Eduardo Besen e Cristiane Salvi**, pelas incontáveis horas investidas, emocional e financeiramente, em meu futuro profissional e acadêmico, e por todo esforço para fazer com que eu me tornasse uma boa pessoa.

À minha irmã, **Sofia Besen**, que herdou o dom com as palavras e me inspira sempre com sua sensibilidade.

Aos meus avós, **Maurício, Lea, Franco e Teresa**, por me encherem de carinho e de audácia. Se eu acredito que qualquer coisa é possível, é culpa e mérito de vocês.

A **Teo Atilano** por me ter apresentado com *Perto do Coração Selvagem* anos atrás, e ter dado início a tudo que se desenvolveu aqui. Por todos os anos de amizade e amor, pela coragem e pela força que me dá.

A todas, todes¹ e todos que me acompanham, há mais ou menos tempo e independente da distância, e que impactaram minha vida de mais jeitos do que eu seria capaz de pôr em palavras: **Bárbara Policarpo, Diego Duarte, João Pedro Neto, Maria Vitória Royer, Marie Jiménez, Mayumi Amaral, Nanda Carneiro, Tomaz Lagerblad e Victoria Gazineu**. Não fosse por todo amor que se dispuseram a dar, certamente não teria uma vida tão contente.

Por fim, aos meus antigos professores, **Ana Giannasi e Cleber Eduardo**, que mudaram minha vida com o cinema.

¹ A expressão utiliza o "e" enquanto proposta de pronome neutro, de modo a tornar a linguagem mais inclusiva para todas as pessoas. Veja-se, a título exemplificativo o seguinte Guia Prático para um Português Inclusivo: [http://queerist.tecnico.ulisboa.pt/files/Guia%20Pr%C3%A1tico%20Para%20Um%20Portugu%C3%AAs%20Inclusivo%20\(vers%C3%A3o%202\).pdf](http://queerist.tecnico.ulisboa.pt/files/Guia%20Pr%C3%A1tico%20Para%20Um%20Portugu%C3%AAs%20Inclusivo%20(vers%C3%A3o%202).pdf)

*Cresci sob um teto sossegado
meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.
Agora, entre meu ser e o ser alheio,
A linha de fronteira se rompeu.*
Waly Salomão, *Câmara de Ecos* (1996)

1. Introdução

Sempre vivi o cinema como a experiência de outras vidas e a atração por tal possibilidade fez-me agarrar a ele. O ponto focal de minha relação com o cinema sempre foram as imagens, pois pareciam ser capazes de expressar algo que continha em mim e que não sabia pôr para fora. Por sua vez, esse mesmo campo magnético sempre foi ambíguo e conflituoso, pois, ao contrário do que se passava com as imagens, sentia - e ainda sinto - imensa dificuldade em me expressar poética e artisticamente através da palavra, que inevitavelmente acaba por guiar a criação cinematográfica. Penso que seja a frustração gerada pela perda de significado (ao tentar comunicar algo profundo e íntimo, que não chega inteiro à materialidade) que cria esta fuga das palavras.

O projeto pretende explorar a ideia de uma dicotomia entre palavra e imagem no cinema, procurando determinar melhor os seus campos respectivos. Ambas as formas de expressão buscam algo que não é palpável e apelam para a materialidade dos pensamentos e dos sentimentos. Mesmo em suas concretizações, as palavras e as imagens conseguem preservar algo de suas origens imateriais e manifestar o inefável. Nesta relação de materialização dos pensamentos e dos sentimentos, identifico-me com as palavras da personagem interpretada por Anna Karina em *Pierrot Le Fou* (Godard, 1965): "(...) você fala comigo com palavras e eu olho para você com sentimentos"¹. Isto é, acredito que as palavras estejam associadas ao pensar, enquanto as imagens ao sentir.

Para traçar uma relação particular entre estes planos e para exprimir essa dificuldade referente ao próprio processo de criação artística, *Lugar Nenhum* se utiliza do conceito de "dissociação" em dois sentidos, articulando, por um lado, a disjunção entre imagens e palavras - elementos estruturais da obra, que se desfazem e materializam, respectivamente - por outro, a desconexão entre experiência física e mental - representada na história da personagem, Maria, que se encontra em um estado de desprendimento da realidade.

Os dois sentidos da ideia de dissociação funcionam como um mecanismo narrativo. A evocação de mundos invisíveis, simultaneamente interiores e exteriores, procura, de modo alegórico, expressar a dificuldade de conciliação entre subjetividade e materialidade. Conforme as cenas progridem, tanto o filme como a personagem caminham rumo à dissociação, remetendo ao impulso de criação artística, pensado como desligamento temporário da realidade objetiva. A busca da personagem pelo Outro Lugar alude à urgência

¹ *Parce que tu me parles avec des mots et moi, je te regarde avec des sentiments. Pierrot Le Fou* (1965), Jean-Luc Godard.

de expressão que procuro aqui manifestar: o impulso criativo torna-se a busca por outros mundos.

Por razões de fluidez do texto no projeto, o "Lugar Nenhum" será referido como "Outro Lugar". Importa notar que um equivale ao outro. Trata-se de um lugar que não é um espaço concreto, nem é a realidade objetiva da personagem. O mundo de espíritos, o "Lugar Nenhum" ou o "Outro Lugar", é um espaço intermediário sem distinção entre objetividade e subjetividade, em que a existência não está circunscrita pela encarnação terrena que conhecemos, mas é uma existência gasosa², caracterizada por uma força mutante, essencialmente em ruptura com a noção de pertença ao mundo. Este lugar surge no filme a partir do desaparecimento de uma Estrela, que deixa seu lugar fixo no cosmo. O fenômeno faz abrir uma passagem entre o universo da personagem e este outro que se lhe opõe.

A morte do marido de Maria se dá no mesmo momento em que a Estrela aparece em seu mundo. O luto e a emergência deste outro universo se retroalimentam e provocam na personagem uma mudança em sua forma de perceber o mundo, levam-na a procurar um novo espaço para habitar: um lugar intermediário entre a vida e a morte, entre o inconsciente e a consciência. Um espaço onde não seja preciso circunscrever o que ela sente e o que pensa, onde seja possível existir sem as amarras da carne. Maria passa a ser assombrada por vultos e estranhas manifestações luminosas, sonha com astros e corpos celestes que tentam se comunicar com ela, até que, a dada altura, não consegue diferenciar entre sonho e vigília. Esta experiência culmina na descoberta deste mundo de espíritos - o "Outro Lugar".

Pretende-se construir, no guião, uma retroalimentação entre o plano da imagem e da palavra, iniciada pela textualidade das imagens e culminando na visualidade do texto: as experiências vividas por Maria serão narradas pelas imagens, sobrepostas pela inserção em voz *off* de excertos de *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, obra que também retrata uma jovem mulher experimentando transformações em sua forma de perceber e sentir o mundo ao seu redor. As palavras de Lispector assumem o papel de "personificar" os Espíritos, estes seres desencarnados que representam o Outro Lugar e que permeiam as visões de Maria, e cujas vozes surgem ao longo do filme como a forma mais concreta de expressão deste novo mundo.

² Para a noção de existência gasosa, ver Marshal Berman, "Tudo o que é sólido se dissolve no ar. A aventura da modernidade", Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, Companhia da Letras Edição, 1982

2. Enquadramento Teórico

2.1 A Ruptura com a Unidade

O pensamento ocidental associa a sincronia entre corpo e voz à unidade do *eu*, atribuindo ao corpo o papel de elemento unificador dos sentidos, de maneira a formar e localizar a base da identidade individual. A compreensão da separação do outro (por exemplo, a mãe), na primeira infância, é uma experiência traumática. Ou seja, a operação de racionalizar e localizar os sentidos, dentro e fora de si, a partir da "chegada à consciência", que provoca a compreensão de tal separação, é uma experiência traumática³.

Em um de seus seminários sobre Michel Foucault, Gilles Deleuze menciona a noção de dualidade entre os sentidos de "compreensão" e "intuição". Se ambos os aspectos fazem parte da experiência humana, Deleuze destaca que existe, além da distinção entre eles, uma certa soberania de um sobre o outro (Deleuze, 1986, p. 6). Essa dualidade guarda semelhança com a dualidade palavra-imagem: as palavras estão relacionadas ao ato de "pensar", enquanto as imagens estão ligadas ao "sentir". Pode-se considerar que as palavras correspondem à compreensão, enquanto as imagens estão mais associadas à intuição.

No mesmo seminário, Deleuze explora como o cinema contemporâneo desafia a noção de unidade, especialmente através da relação entre som e imagem, em contraposição ao cinema clássico, que buscava uma conciliação unitária entre os campos sonoros e visuais ao criar uma subordinação da imagem-som à imagem-visual. Deleuze argumenta que o cinema contemporâneo se tornou verdadeiramente audiovisual ao eliminar essa subordinação, permitindo uma igualdade estrita entre a imagem-som e a imagem-visual através da disjunção entre o sonoro e o visual. Essa disjunção desafia a noção de unidade ao apresentar dois campos autônomos que competem entre si. Esse fenômeno é o que Deleuze chama de "grande disjunção ver-falar" (idem, p. 2).

Como reflexo do pensamento que atribui unidade à consciência, e então hierarquiza os sentidos, o cinema expressa uma tentativa de reconstituição do sentido de unidade através da sincronia entre imagem e som, que igualmente resulta em uma hierarquia. A noção de unidade acaba por passar, inevitavelmente, por esta hierarquização das esferas da experiência - a supremacia do conhecimento sobre a intuição, da imagem-visual sobre a imagem som. Questionar a unidade passa por eliminar esta hierarquia, sustentando a heterogeneidade dos elementos que compõem a experiência de existir.

No contexto do projeto, este questionamento se dá através da ruptura com a "o regime orgânico da imagem", do qual falou Deleuze noutra obra. O regime orgânico da imagem

³ CHION, 1982, p. 126.

define-se pela delimitação clara dos diversos elementos narrativos: a definição entre os planos de vista objetivos e subjetivos; a distinção entre real e imaginário; a narração das ações e reações a partir de situações determinadas e localizadas no tempo e no espaço; a noção de uma verdade única (Mendes, 2016, p. 24-25).

A ruptura com a unidade orgânica resulta no regime cristalino da imagem ou na imagem "cristal". Este regime se comporta, em relação a estes mesmos elementos, de maneira oposta: a descrição e o objeto descrito não são distinguidos, mas misturados, sobrepostos ou até dissolvidos; não há separação entre imagem real e imaginária, assim como não há necessidade de separá-las; há uma impossibilidade de agir, que é substituída pela necessidade de ver e esta visão é fragmentada; por último, não há uma verdade, inclusive abre-se espaço para as contradições (idem, p. 24-25).

2.2 Dissociação Imagem-Palavra

*Às vezes a realidade é muito complexa para a transmissão oral.*⁴

Para pensar a dissociação entre imagem e palavra falada no cinema, é necessário considerar o que esse mecanismo representa neste contexto. O uso intencional da dissociação entre imagem e palavra falada torna-se uma questão narrativa e formal por ser uma ruptura com o padrão hegemônico, que toma a sincronia entre som e imagem como algo "natural" - quando, na realidade, ela é tudo menos isso. O som e a imagem surgiram no cinema separados e o advento do cinema sonoro impôs a sincronia ao combiná-los. Assim que os filmes passaram a ter som, este foi síncrono: os corpos, que já eram vistos, agora podiam ser ouvidos.

Segundo Mary Ann Doane em *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, mesmo quando, num primeiro momento da produção cinematográfica, houve experimentos de distanciamento entre a imagem e o som, "a unidade do corpo fantasmático [foi] preservada, mas deslocada: o corpo *no* filme torna-se o corpo *do* filme" (1980, p. 35). A voz, mesmo que pudesse ser ouvida sem que se visse alguém a falar no enquadramento (ou seja, *voz-off*), permanecia atrelada aos corpos em cena.

Doane (1980) questiona a que se deve o prazer auditivo, além de amplificar o efeito de realismo e de significado através de diálogos inteligíveis. Qual a potência particular de se ouvir uma voz cujos elementos escapam às regras estritamente verbais e objetivas?. Como resposta, podemos considerar a reflexão de Michel Chion em *The Voice in Cinema* sobre a primeira infância e sua relação com as experiências visuais e sonoras proporcionadas pelo cinema:

Na experiência da criança, a mãe eternamente faz um jogo de esconde-esconde⁵ com seu campo visual (...). Mas a continuidade dos sentidos vocais e olfatórios, e frequentemente o tato, também, mantém a presença da mãe quando ela não pode mais ser vista (na verdade, *vê-la* implica em pelo menos alguma distância e separação). Sabe-se que essa dialética de aparecimento e desaparecimento é traumática para a criança. O cinema transpõe ou cristaliza essa dialética em alguns modos de mobilizar o espaço fora de quadro. (1982, p. 17)

⁴ *Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale.* ALPHAVILLE (1965), Jean-Luc Godard.

⁵ No texto em inglês, a expressão utilizada é "hide-and-peek", que traz consigo um outro significado que é perdido na tradução para o português. "Esconder" e "buscar" ou "procurar", como seria numa tradução literal, implica num sentido de desejo em se perceber aquilo que não se vê. Assim, essa busca representa também um *desejo* por unidade ou por completude dos significados.

Se tomarmos a experiência da infância como ponto de partida para pensar a relação entre imagem, som e espaço, a voz detém a capacidade de nos aproximar de algo indeterminado de uma maneira mais abstrata ou até intuitiva do que a imagem. O campo visual e a possibilidade de "aparecimento e desaparecimento" torna-se uma referência concreta e claramente delimitada para a criança, enquanto que o sentido auditivo não tem necessariamente recortes.

Este mesmo princípio pode ser transposto para o cinema: o universo filmico é recortado pelo enquadramento, enquanto a voz e os sons não são limitados por um quadro. Os sons podem existir de forma independente à concretude do espaço diegético e, assim, detêm a capacidade de amplificar e intensificar este espaço: podem vir de fora do quadro, da cena, e mesmo de fora da diegese, criando dimensões que não seriam percebidas na imagem. Este som, cuja origem não pode ser vista, é chamado *acusmático*⁶. A voz dissociada de uma imagem - uma voz acusmática ou um *acousmètre* - é imbuída de características narrativas poderosas, segundo Chion:

No caso em que permanece ainda-não-visto, mesmo uma voz acusmática insignificante torna-se imbuída de poderes mágicos assim que é envolvida, de alguma maneira, na imagem. (...) Estar envolvida na imagem significa que a voz não fala meramente como um observador (como comentário), mas que carrega com a imagem uma relação de *possível inclusão*, uma relação de poder e posse capaz de funcionar nos dois sentidos; a imagem pode conter a voz, ou a voz pode conter a imagem. (1982, p. 23)

Entretanto, o cinema tem feito com que a origem das vozes acusmáticas seja sempre percebida, mesmo que não a possamos ver de largada. Segundo Doane, na obra supracitada, as vozes são necessariamente associadas a um corpo, que está associado ao espaço do filme e todos estes elementos, combinados de forma a não serem percebidos como heterogêneos, criam um sentido de unidade. Sendo assim, qual a potência de uma voz que deriva de uma fonte invisível?

Ao estar e não estar na tela, passeando pela superfície da tela sem a entrar, o *acousmètre* traz desequilíbrio e tensão. Ele convida o espectador a *ir ver*, e ele pode ser um *convite para a perda do eu, para o desejo e a fascinação*. [...] O *acousmètre* está em todo lado, sua voz deriva de um corpo imaterial e não-localizado, e parece que nenhum obstáculo o consegue parar. (Chion, 1982, p. 24)

⁶ Acousmatic, specifies an old dictionary, 'is said of a sound that is heard without its cause or source being seen'. (Chion, 1982, p. 18)

3. Dentro do Cinema

3.1 Objetos Inspiradores

Um dos principais encontros que tive ao longo do desenvolvimento do projeto foi com a obra de Marguerite Duras e, posteriormente, seus diálogos com Jean-Luc Godard⁷, nos quais os dois refletem sobre seus processos de criação. Ambos lidam com as relações entre imagens e palavras em suas obras: ela, como escritora e então realizadora, partindo de uma certa prevalência das palavras sobre as imagens, ele como realizador que revia essa relação em uma defesa das imagens:

Duras é escritora e realizadora, e o realizador Godard desde seus primeiros filmes manteve um relacionamento especial com a literatura, com a palavra escrita e falada. [...] Por outro lado, Duras faz filmes, mas ao mesmo tempo aponta que não confia nas imagens. Ela questiona como alcançar acessibilidade do texto para combinar seu poder de evocação com o poder de poucas ou nenhuma imagem ilustrativa, com ações escassas e desconexas. Por essa razão ela cada vez mais separava som e imagem e priorizava imagens puras, repetitivas e até ausentes que depois eram combinadas com locuções, sendo transformadas em surtos de litanias. Godard, por outro lado, questiona como profundamente conectar imagem e palavra através do rompimento da primazia e vantagem de nomes sobre coisas, slogans sobre pessoas e ações, roteiros sobre filmes.

(Pokrajac, 2022, trad. minha)

A investigação sobre a construção textual nos filmes de Duras, particularmente *India Song* (1975), e o estudo das imagens de Godard, como em *Alphaville* (1965), contribuem para a concepção do que será verbalizado e do que será visto, respectivamente, e de como estes planos se intersectam no filme projetado. Apesar do uso da relação entre imagem e palavra nas obras destes cineastas não ser diretamente equivalente à deste projeto, os dois são fontes de inspiração importantes justamente por tensionar as possibilidades de conexão entre um plano e outro.

Em *India Song*, Duras cria imagens que funcionam como uma paisagem de sonhos, a *mise-én-scène* é artificial, coreografada, e em nada corresponde ao que ouvimos. As palavras são como fragmentos de memória que nos remetem ao passado, a algo que não está presente figurativamente naquilo que vemos, mas sim de maneira fantasmagórica.

Marguerite Duras cunhou a ideia de que o cinema contemporâneo requer rigorosamente que as vozes estejam pregadas aos corpos. É esta ação de pregar, que para ela é uma forma de trapaça, que ela tentou quebrar em *India Song*. Aqui ela liberta as vozes e permite que

⁷ Por conta da indisponibilidade do livro na editora, intitulado *Duras/Godard: Dialogues*, recorri a artigos e vídeos acerca das transcrições originais destes diálogos.

vaguem livres. "Pregar" captura bem a rigidez e limitação das convenções que foram desenvolvidas para fazer com que as vozes dos filmes venham dos corpos. (Chion, 1982, p. 130, trad. minha)

Em *Alphaville*, Godard constrói um estado autoritário que leva a evolução da ciência e da lógica a um patamar absolutista, removendo a emoção da sociedade. Quando encontramos este mundo, as imagens (os gestos, as ações, as paisagens) narram, enquanto as palavras são todas comunicações entrecortadas com significados sempre perdidos ou apenas parcialmente presentes, que fazem mais para confundir que para conectar as personagens. O ambiente distópico figura a própria modernidade, dando ênfase àquilo que há de sombrio e assustador nela.

Enquanto Duras dissocia explicitamente os dois elementos em *India Song*, acessando perspectivas distintas através de um e de outro, Godard engendra, na própria narrativa de *Alphaville*, uma busca pelo significado das palavras, enquanto as imagens performam e ilustram aquele universo sombrio. Segundo Susana Nascimento Duarte, "o cinema de Jean-Luc Godard não só evidencia um gosto pela mistura de categorias, gêneros, discursos, mídia, histórias, como nele emerge o problema da relação entre o ver e o dizer como uma das suas grandes disposições" (2016, p. 1).

Em *Vivre Sa Vie* (1962), assim como com Marianne em *Pierrot Le Fou*, a angústia da personagem Nana também é uma "angústia sobre a capacidade da palavra" (Duarte, 2016, p. 2). Godard preocupou-se com a questão da linguagem e com o problema da relação entre as palavras e as imagens (do mesmo modo que Foucault se preocupou com a relação entre as palavras e as coisas)) e faz uma troca entre os papéis da palavra e da imagem, procurando devolver ao cinema qualquer coisa da ordem da vida, que resiste à linguagem. Nessa troca, Godard procura dar uma visibilidade às ideias e um pensamento às imagens.

Além destas obras, é necessário mencionar a influência de *La Jetée* (1962), de Chris Marker. A ruptura com a unidade da consciência é, no caso deste filme, provocada por um trauma que coloca o personagem em um estado intermediário, entre memória e presente, sonho e vigília, exprimindo-se através da ruptura com os códigos cinematográficos de representação da realidade. O filme conta com a narração de uma voz acusmática por excelência - a voz de um narrador, cuja origem nunca é revelada - e com uma narrativa de imagens que podem ser percebidas mesmo na ausência da narração - o encadeamento de fotografias estáticas conta com ações delimitadas, que expressam por conta própria o que se passa com os personagens.

Por fim, gostava ainda de mencionar a importância de dois filmes de Andrei Tarkovsky para a concepção do projeto, nomeadamente *O Espelho* (1975) e *Solaris* (1972), cuja inspiração advém, sobretudo, da forma como retratam a dimensão subjetiva e a memória. Em *O Espelho*, Tarkovsky cria uma narrativa fantasmagórica em que combina autobiografia e História. No caso de *Solaris*, a relação com o projeto se estreita pela aproximação temática: o contato com outro mundo afeta a percepção espacial e temporal do protagonista, fazendo com que ele seja assombrado por sua falecida esposa.

Se estes filmes têm impacto na constituição do projeto do ponto de vista conceptual, os filmes de que trataremos de seguida influenciam especialmente opções formais.

3.2 Imagens de Pensamento

Dois filmes se relacionam diretamente com a linguagem que se pretende trabalhar no projeto, tendo grande influência na concepção formal do mesmo: *Lua Vermelha* (2019), de Lois Patiño, e *Exilados do Vulcão* (2013), de Paula Gaitán. O primeiro retrata um vilarejo de pescadores paralisado sob efeito de uma maldição. Nesse filme, as vozes dos moradores do vilarejo narram, sempre em *off*, pensamentos fragmentados sobre o acontecimento que provocou aquele estado, que pouco a pouco compreendemos: um pescador se afogou, há um monstro no mar. No segundo, uma mulher recupera fotografias e cartas do marido que morreu queimado em sua casa, após a erupção de um vulcão. O filme acompanha a personagem em um percurso de memórias inconsistentes, como se caminhássemos ora a seu lado, ora dentro de sua própria mente, contando também com falas em *off*.

Em *Exilados do Vulcão*, há um movimento de mergulhar e emergir entre paisagens subjetivas - o inconsciente da personagem - e objetivas - os ambientes áridos pelos quais a personagem vaga sem rumo. Através de mecanismos narrativos não-naturalistas, o filme expressa a ruptura de unidade da consciência: a dissociação no plano imagem-palavra, aqui, acontece principalmente através de imagens fragmentadas, sem um encadeamento lógico, sobrepostas por narrações que soam como um fluxo de consciência desconexo daquilo que vemos. São estilhaços de memórias, fugidios, transformados em sonho pela operação narrativa do filme, que representam uma mente enlutada.

Em *Lua Vermelha*, enquanto a imagem é paralisada, os sons continuam. As vozes interiores dos personagens são o que criam tensão: um fenômeno aprisionou os moradores da vila dentro deles próprios. Há um espaço interior trazido para fora através do som - assim, uma ampliação do mundo diegético acontece, há uma nova camada de significados trazida à tona. A narrativa das imagens, entretanto, retrata a consequência daquilo que é narrado. Há uma diferença de perspectiva temporal: pelo som, temos um vislumbre do que aconteceu antes, e pela imagem vemos a continuidade. Os personagens falam em *voz-off* da maldição que caiu sobre eles, enquanto vemos bruxas a aparecer para libertar o vilarejo da maldição com um feitiço.

As operações cinematográficas dessas duas obras contribuem para o distanciamento da realidade, para a fabricação destes mundos fictícios e de imagens mentais. Os dois filmes propõem desenhos sonoros que aludem a presenças fantasmagóricas que não são percebidas visualmente e tem ritmos lentos e contemplativos, que enfatizam a qualidade sensorial e plástica das imagens. Ambos recorrem a vozes acusmáticas, que evocam camadas

subterrâneas de significados, mantendo, no entanto, uma autonomia das narrativas visuais, que se sustentam sem a presença das mesmas. Tanto um como o outro lidam com a concretização de mundos interiores e espirituais, de formas distintas, através da criação de espaços intermediários e alegóricos. Apesar de serem ficções, são narrados de forma ensaística, construindo mundos que não são inteiramente reais através destas alegorias.

3.3 Vozes Acusmáticas

Por que todos estes poderes em uma voz? Talvez porque essa voz *sem lugar* que pertence ao *acousmètre* nos leve a um estado arcaico, original: dos primeiros meses de vida ou até antes do nascimento, durante os quais a voz era tudo e estava em todo lugar (...). (Chion, 1982, p. 27, trad. minha)

Se, segundo Chion, de acordo com a experiência da primeira infância, ver implica alguma distância, ouvir poderia implicar numa imersão. Veremos como, no guião, a presença das vozes dos Espíritos representa um mergulho neste Outro Lugar que inunda o mundo da personagem. Da mesma forma que o som pode ser usado para construir e reforçar a unidade do espaço diegético, pode também ser usado para questionar ou mesmo quebrar esta unidade. As vozes acusmáticas, em sua operação de expandir a diegese, possibilitam a ruptura da noção de unidade da obra.

A seguir, apresentam-se três exemplos de obras do cinema contemporâneo nas quais as vozes acusmáticas levam a uma ruptura da unidade de consciência: *The Sower of Stars* (2022), de Lois Patiño, *Vaga Carne* (2018), de Grace Passô, e *Memoria* (2021), de Apichatpong Weerasethakul. Acredito que estas obras chamam atenção para o mecanismo de dissociação imagem-palavra e propõem um entrelaçamento entre estes planos que nunca se completa plenamente.

O curta-metragem *The Sower of Stars* é composto por imagens abstratas e rarefeitas das luzes de uma cidade à noite. As imagens são como colagens, recortadas e sobrepostas, de forma a criarem um espaço novo e surreal, visto à distância pelo espectador. Estamos muito, muito afastados, vemos essas paisagens como se estivéssemos a ver uma ilha do continente - ou vice-versa. Em uma não-relação⁸ com estas imagens - neste caso, em que os planos sonoros e visuais não se conectam salvo através do próprio dispositivo fílmico, assim expondo-lhe e rompendo com uma lógica do cinema ilusionista -, temos um diálogo entre duas vozes acusmáticas, que parecem ser espíritos a observar de longe os vivos, em um lugar fora do tempo. Os diálogos entre as vozes também são compostos por textos de outras obras literárias e refletem sobre o estado da existência. Em um dado momento, as imagens começam a desintegrar-se por completo. Adentramos as luzes que víamos à distância, elas giram ao nosso redor até se reduzirem a partículas.

⁸ "Como Deleuze refere, trata-se de uma relação mais profunda do que qualquer relação: "As duas formas, a forma do visível e a forma do enunciável, são irreduzíveis. Não há conformidade, nem correspondência, nem isomorfismo. Há uma não-relação, há disjunção. E é preciso que essa não-relação seja, de certa maneira original e paradoxal, uma relação". (Deleuze apud Fischer, 2017, p. 107)

Através do diálogo de caráter ensaístico das vozes e de imagens compostas quase como quadros abstratos, somos convidados a mergulhar num sonho e compartilhar da contemplação destes espíritos, enquanto eles se afastam e se despedem daquele mundo. O filme se constrói às margens, estamos num lugar limítrofe. Vemos a cidade ao longe, os espíritos estão a partir, não vemos quem fala. A combinação dos elementos cria uma zona difícil de discernir, e simultaneamente indica que há outro lugar além dali. As vozes desencarnadas tornam-se nossa única referência deste outro lugar, que simultaneamente é invisível, não sabemos como alcançá-lo se não intuitivamente. O próprio filme constitui-se, assim, como algo híbrido, nas margens entre a pintura e a poesia.

Em *Vaga Carne* (2018), a realizadora e atriz Grace Passô extrapola a noção de uma voz acusmática para uma performance audiovisual na qual uma consciência amorfa se apossa do corpo de uma mulher negra e passa a saber o que é existir naquelas circunstâncias. O filme conta com uma cena inicial de mais de 10 minutos com a tela em total escuridão, durante a qual escutamos apenas o som da voz se acomodando no corpo que invadiu. Eventualmente, passamos a ver a imagem desta mulher, que se encontra em um palco de teatro a performar um monólogo.

Há aqui uma subversão da ideia de voz acusmática: não temos uma origem material para a voz, narrativamente, mas podemos "vê-la". A voz se apossa da imagem, se apodera do espaço cênico-cinematográfico, dos gestos, e coloca em questão noções tradicionais de integridade do objeto filmico - não só através do jogo entre teatro e cinema, mas através da explícita quebra da quarta-parede, quando a personagem fala conosco, espectadores cinematográficos, a olhar para a câmera, e também com o público que a observa no palco. A voz onisciente fala diretamente para nós, ultrapassando o filme (e, de certa forma, a imagem). Neste sentido, *Vaga Carne* também influencia a concepção dos Espíritos enquanto personagens.

Em *Memoria* (2021), a personagem do filme, Jessica, ouve um som abstracto recorrente, que reconhece sem se lembrar de onde, que ninguém mais escuta e cuja origem é invisível. A personagem passa todo o filme à procura deste som, tentando recriá-lo e simultaneamente localizá-lo em sua memória, perceber de onde o reconhece. Com a ajuda de um jovem engenheiro de som, Hernán, este som acusmático é sintetizado em estúdio. No entanto, depois de terem conseguido reproduzir o som, a protagonista visita o engenheiro novamente e já ninguém parece conhecê-lo ou saber sequer de sua existência.

A narrativa flutua entre um estado consciente, em que Jessica comunica com os outros e procura algo como uma explicação, compartilhando memórias com as pessoas ao seu redor,

e outro inconsciente ou pelo menos desconhecido, no qual se dá algo como um forte contacto inexplicável com aquele fenômeno. Os dois estados encadeiam-se e misturam-se, tornando-se indiscerníveis, como se a própria protagonista passasse a habitar suas memórias. A passagem é feita no momento em que a Jessica assiste, por acaso, uma banda a tocar em uma das salas da universidade em que esteve a trabalhar com o engenheiro. Atravessa um portal e há uma mudança de ambiente - ela sai de Bogotá e encontra-se agora num ambiente rural. A mudança de paisagem traz consigo uma mudança de desenho sonoro: se antes havia uma sinfonia urbana acompanhando-a, agora há o murmúrio sutil da natureza e a prevalência das paisagens naturais com forte impacto visual.

O som continua a acompanhar Jessica. Nesta paisagem rural, ela encontra um homem mais velho que, curiosamente, também se chama Hernán. O homem diz-lhe que nunca saiu do vilarejo, tem receio, pois tem a capacidade de lembrar-se de tudo que lhe acontece - como Funes, o memorioso, do conto de Jorge Luis Borges (*Ficciones*, 1944) - e não quer viver com esse peso. Aos poucos, Jessica começa a se lembrar de onde reconhece o som, mas as memórias não parecem pertencer a si própria. O som parece ser o prenúncio de algo, mas que só ela pode perceber - talvez ligado aos ossos ancestrais desenterrados na cidade ou à doença misteriosa da irmã acamada - mas o filme não nos oferece explicação. Este som age como um convite à personagem para que ela embarque em uma jornada de contemplação e conexão com suas memórias. Não há lógica racional a ser explorada, mas um caminho intuitivo e sensorial.

3.4 Perto do Coração Selvagem

Tudo que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? ⁹

Tal como referi nas palavras iniciais deste trabalho de projeto, um dos pontos de partida para o desenvolvimento do projeto de roteiro foi a vontade de transformar a dificuldade de expressar sentimentos íntimos a partir do texto - dificuldade esta provocada pela sensação de que no ato concretizador da escrita ocorria algo como uma perda de significado - num singular desafio de criação cinematográfica, que pudesse formular o problema da tensão entre as imagens e as palavras. Por coincidência, ganhei um exemplar de *Perto do Coração Selvagem* de presente de aniversário, um pouco antes de fazer a mudança de país para cursar o Mestrado, já com a premissa da narrativa de *Lugar Nenhum* em mente.

Li o livro com (quase) a mesma idade que Clarice tinha quando o escreveu, aos 24 anos. Décadas após sua publicação, o livro permanece atual e preciso em sua captura deste mundo interior tumultuoso de uma jovem no início da vida adulta, e o encontro com estas palavras me fez sentir, pela primeira vez, como as imagens de tantos filmes haviam feito antes. Havia ali qualquer coisa de indescritível que permanecia pairando, mesmo em face a concretude das palavras. O gesto de preservar essa indefinição sempre pareceu-me impossível, e assim as palavras de Lispector me afetaram profundamente.

Ao perceber as semelhanças entre aquilo que queria retratar e aquilo que Lispector já havia capturado - a conciliação entre subjetividade e materialidade, expressas na trajetória de uma jovem que se encontra num momento de revisão do relacionamento (infeliz) pelo qual se deveria definir; revisão esta que provoca uma imersão em uma estranha sensação de liberdade - pareceu-me essencial recorrer às palavras de *Perto do Coração Selvagem* para exprimir, no filme, esta dimensão dos pensamentos. Se é possível expressar uma camada imperceptível da existência, enquanto simultaneamente preservando sinais da distância entre o material e o imaterial, esta possibilidade se encontra nas palavras de Lispector:

Nesse momento minha inspiração dói em todo o meu corpo. Mais um instante e ela precisará ser mais do que uma inspiração. E em vez dessa felicidade asfíxiante, como um excesso de ar, sentirei mítica a impotência de ter mais do que uma inspiração, de ultrapassá-la, de possuir a própria coisa - e ser realmente uma estrela. Aonde leva a loucura, a loucura. No entanto é a verdade. Que importa que em aparência eu continue nesse momento no dormitório, as outras moças mortas sobre as camas, o corpo imóvel?

⁹ Lispector, 1943, p. 67.

Que importa o que é realmente? Na verdade estou ajoelhada, nua como um animal, junto à cama, minha alma se desesperando como só o corpo de uma virgem pode se desesperar. A cama desaparece aos poucos, as paredes do aposento se afastam, tombam vencidas. E eu estou no meu mundo, solta e fina como uma corça na planície. Levanto-me suave como um sopro, ergo minha cabeça de flor e sonolenta, os pés leves, atravesso campos além da terra, do mundo, do tempo, de Deus. Mergulho e depois emergo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. daquelas que eu ainda não soube imaginar, mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo... Sempre, sem parar, distraíndo minha sede cansada de pousar num fim. (...) Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim. Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. (1943, p. 64)

Tendo em vista a questão primordial da dificuldade de expressão através das palavras, e do próprio potencial que estes planos (palavra e imagem) têm de exprimir algo íntimo e indefinido, pareceu-me mais interessante que, no guião, as palavras não estivessem associadas à personagem. Interessa-me a qualidade metalinguística do projeto, e a possibilidade de encontrar, através dele, a expressão, assim como Maria busca o novo mundo. Assim, a proposta alegórica sugerida é que a busca de Maria corresponda à busca pelas palavras - uma materialização de algo inefável que lhe escapa.

Em um artigo intitulado *Foucault, Clarice: as palavras, as coisas, as experiências*, Rosa Maria Bueno Fischer aborda a maneira como Foucault, em seu livro "As Palavras e as Coisas" (1966), explora como Clarice Lispector consegue exprimir essa distância entre as palavras e o que elas tentam expressar, especialmente no contexto das coisas que podem ser vistas, em suas obras - tomando como exemplo o conto *Amor*, do livro *Laços de Família* (1960):

Penso que esse texto literário, a cada momento, nos desaloja da suposta segurança a que poderiam nos levar o gesto interpretativo ou a análise das representações: a criação de Clarice escapa ao julgamento moral, à serenidade de águas num pretense lago de posições dualistas; mais do que isso, de construções ordenadas da vida, da linguagem, das coisas. Não se trata, obviamente, de uma aplicação da literatura à dos enunciados de uma determinada formação histórica. Trata-se, antes, do gesto anunciado (e praticado por Foucault), de indagar as coisas ditas, os enunciados, bem como as visibilidades, munindo-se de um olhar problematizador, dirigido às palavras e às coisas. (Fischer, 2017, p. 104)

Fischer descreve a escrita de Lispector como uma "linguagem fora do seu lugar de decifração, [...] que se movimenta, sem termo e sem pressa. É a descontinuidade da vida na linguagem." (idem, p. 104). Tentar construir uma ordem de significados interpretativos para esta linguagem, circunscrevê-la e dominá-la, torna-se, assim, um movimento destrutivo da própria coisa - que é, por fim, invisível.

[...] É o pensamento falando, e o pensamento, de algum modo, sempre alguém ou além da linguagem, escapando sempre à linguagem, e depois a linguagem tornando a alcançá-lo, indo além dele, e depois o pensamento escapando dela novamente; foi essa muito curiosa relação de encadeamentos, de ultrapassagens recíprocas, de entrelaçamento e de desequilíbrios entre o pensamento e o discurso nesses escritores que me interessou muito (Foucault apud Fischer, 2017, p. 100)

Assim se explica a opção de ligar as palavras de Lispector a este Outro Lugar. Elas assumem o papel de dar vida (voz) a este Outro Lugar e aos personagens que o representam, essa dimensão que escapa ao alcance e que está, simultaneamente, logo ali. Talvez o facto de ser uma obra literária, completa e independente em si, permita circunscrever esta indeterminação que define o Outro Lugar, acessando este plano de indefinição e deslocando-o para uma manifestação concreta. Da mesma forma, os Espíritos - personagens desencarnados e amorfos - também surgem dessa necessidade de dar corpo a um lugar indeterminado, assumindo finalmente as qualidades representativas do próprio som, incorporando ainda uma outra camada de significados, de que apenas a voz e o som no cinema podem dar conta, e que vai além do plano da comunicação verbal.

O filme não tem, então, qualquer narração de Maria que confira uma unidade de ponto de vista subjectivo - o seu - mas fragmenta o ponto de vista perceptivo, rompendo com uma unidade de consciência, através da componente auditiva/vocal, que provém de um plano que está simultaneamente dentro e fora do filme. São as palavras de Clarice Lispector que trazem à tona a abertura deste espaço intermediário e que o revelam. Apenas neste espaço, indefinido, o acesso a sentimentos muito íntimos e profundos, intuitivos, pode ser alcançado. De facto, pretende-se que o guião expresse o compromisso e a necessidade de circunscrever cinematograficamente o Outro Lugar, descrevendo os elementos originários deste espaço, sem contudo destruir a indeterminação que é sua característica inerente e fundamental, e permitindo de algum modo percebê-la.

As poucas falas de Maria foram escritas por mim, são breves e sugerem algo por trás do que é dito, que não consegue vir à superfície. Ela fala de sonhos nebulosos no momento

em que o luto ainda é muito recente e esses sentimentos não são expressos plenamente ao falar - mas podem ser vislumbrados por imagens. Não há, no guião, pretensão de construir cenas com diálogos convencionais: as únicas trocas de palavras entre personagens são truncadas, as falas são deixadas sem respostas ou derivam em *off* para serem sobrepostas à imagens de outros espaços, mais como fluxos de pensamentos do que como conversas.

As falas dos Espíritos foram compiladas a partir de trechos de *Perto do Coração Selvagem*, que incorporam a "força contida" (Lispector) que a personagem abriga dentro de si, e que ainda não soube pôr no mundo. As falas de Lispector tornam-se a manifestação do Outro Lugar pela sintonia entre as personagens das obras - o filme e o romance - no momento em que as palavras escolhidas surgem. Ambas as protagonistas estão a caminhar em direção ao clímax de suas transformações, encontrando novos espaços, interiores e exteriores, novas formas de perceber e de se colocar no mundo ao seu redor. As falas escolhidas são principalmente dos momentos próximos ao final do livro, em que a força contida irrompe, violenta (Lispector), e entregam a personagem ao seu desconhecido futuro.

Assim, digo que as palavras permeiam as imagens pela forma com que o Outro Lugar surge, a princípio sutil e em então voraz, cercando as imagens de Maria, como se fosse infiltrá-las. Assim é a escrita de Lispector, que consegue alcançar a manifestação de lugares incrivelmente profundos e íntimos, mesmo através da palavra. Encontro sentimentos antes inefáveis nas palavras da autora e gostava de trazer sua clareza para o filme.

As imagens concebidas são, de certa forma, interpretações visuais deste universo interior, das narrações de Joana. Os sentimentos da personagem, que motivam a idealização do projeto, são então transformados em uma narrativa alegórica. Poderia dizer que o filme é inspirado pelo livro, e no estabelecimento de diálogo entre os dois, utilizo-me das palavras climáticas de Lispector como as vozes do além, os Espíritos, que falam com a personagem e mobilizam-na em direção à sua transformação.

4. Lugar Nenhum

4.1 Nota de Intenções

Não há nada que jamais tenha sido escrito, pintado, esculpido, modelado, construído, inventado, que não estivesse ligado a nossa pretensão de fugir ao Inferno. (Artaud, 1947, p. 13)

Quando era mais nova, sentia frequentemente que queria parar de existir. Não encarava essa "inexistência" de forma literal - em vez disso, fantasiava meus refúgios. Desde que me lembro, sinto-me assombrada por uma urgência criativa e de manifestação neste mundo através da criação artística, assim como a que descreve Marguerite Duras em *Les Mains Négatives* (1978): o homem foi sozinho à caverna, marcou sua presença e gritou para o vazio (mas ainda encontra eco).

O cinema surgiu em minha vida nesse lugar: onde podia imaginar outros mundos e sentir ressoar. O projeto surge da vontade de exprimir essa urgência por outros mundos, por outras formas de existir que não essa - opressora e restrita, pelas experiências individuais mas também coletivas, contemporâneas e históricas, (cada vez mais) apocalíptica. E a esta urgência, alia-se uma profunda dificuldade de lidar com a palavra como meio orientador dos sentidos. O filme, portanto, resulta de uma contradição: a urgência em expressar-me (e conectar-me) e o desafio de fazê-lo.

A associação entre "criar" e "encontrar novos mundos" me foi revelada durante o desenvolvimento deste projeto. A história do filme tornou-se uma alegoria para a busca pela própria expressão artística, que considero como um estado que alivia o peso da existência racional. No projeto, este estado é manifestado no Outro Lugar: um mundo de espíritos, no qual a alma existe livre das amarras da carne. Este lugar é tanto uma alternativa à realidade da personagem, como uma analogia ao Cinema que me liberta das amarras da vida real.

Vejo o cinema como esta possibilidade de criação de outros mundos e quero alcançá-lo, como se o próprio fosse outro mundo. Meu "lugar nenhum" é a própria distância que existe entre eu mesma e a manifestação da criação, entre as imagens - sentir - e as palavras - pensar; é onde vive o luto que traz consigo uma liberdade ambivalente, onde os significados se confundem e se transformam.

Percebo a obrigação de ser linear na organização do que sinto e o espaço entre eu e o outro como devoradores de significado. Assim, penso que o caráter experimental do projeto vai além das tentativas de encontrar uma linguagem particular através da qual manifestar a presença de espíritos no mundo da protagonista, ou de quaisquer outros mecanismos técnicos

e narrativos menos normativos. A experimentação surge também pelo esforço em me aproximar, pela primeira vez em minha carreira profissional e acadêmica, das linguagens e temáticas trabalhadas aqui. Essas angústias de expressão não serão resolvidas ou facilitadas através da realização de um filme - sequer é essa minha pretensão, pelo contrário: quero fazê-lo para continuar a investigá-las e, principalmente, senti-las.

Assim, a expressão desta urgência se dá através da dissociação entre imagem e palavra. O aspecto dessa dissociação que quero explorar não é o da possibilidade de comentário, de acesso à informações acerca da narrativa, que não vemos mas que os personagens já sabem, ou de narração linear de sentimentos das personagens sobre a história que vemos se desenrolar. Trata-se de um uso que se aproxima mais do cinema experimental. Uso deste mecanismo como forma de agregar camadas poéticas e sensíveis, e não de "conhecimento". A disjunção entre elementos também revela uma dificuldade de expressar em totalidade os sentimentos expostos no filme pela experiência física da personagem.

Mary Ann Doane fala sobre a heterogenia dos materiais que compõem o cinema, e o quanto a sincronia entre todos, particularmente imagem e som, sustentam um senso de ilusão e de unidade. Há aqui uma vontade de explorar essa heterogenia, tornando-a um ponto de partida para a concepção formal do filme. A separação ontológica entre imagem e palavra enquanto significadores é evidente na própria concepção do projeto, que parte da dificuldade de minar por completo os significados que se escondem no fundo de cada coisa. Ambos contém, dentro de si, algo de inefável.

As imagens do filme fazem um movimento de mergulhar e emergir entre vigília e sonho da personagem Maria. Vemos o desenrolar da ação, isto é, do contato com este universo recém-descoberto, do ponto de vista da personagem, enquanto simultaneamente temos acesso à sua subjetividade, que imprime imagens no limiar entre sonho e memória.

Por meio da inclusão de vozes acusmáticas que não tem corpo de origem - e existem, efetivamente, num vácuo, amorfas - os Espíritos surgem: são seres desencarnados, sem restrições de tempo e espaço, sem contornos definidos (qualidades que compartilham com o próprio som). A dissociação aqui evoca o que Michel Chion referiu como "o canto da sirene", ao escrever sobre *Sansho the Bailiff* de Kenji Mizoguchi:

Sirens are creatures of the *borderline* between land - a solid body, circumscribed - and the sea, which is uncircumscribed, formless. Sirens inhabit the in-between that they invite us to negate, since they invite confusion of land with sea, speech with voice. (1982, p. 114)

As vozes dos Espíritos aparecem por último, como a manifestação mais certa do surgimento desses seres no espaço da personagem. Imagens indiscerníveis vem antes - afetam a luz, borrões aparecem ao redor de Maria. As imagens permitem vislumbrar este outro universo, enquanto as vozes preenchem o mundo de Maria, interior e exterior. Ela não atravessa uma porta: mergulha num oceano.

A escolha por um coro de vozes para representar os Espíritos se justifica pela necessidade de romper com a expectativa - naturalizada ao longo da história do cinema no que pertence às relações entre imagem e palavra falada - de que estes seres terão, eventualmente, rostos e individualidades. Cria-se, através de um conjunto dissociado de vozes, uma distância entre a unidade constitutiva da personagem e a fragmentação "constitutiva", efêmera por natureza, dos Espíritos. Os Espíritos "são vários" na mesma medida em que não existe limite entre um e outro - há possibilidade de defini-los como "vários" se não existe unidade de medida? A intenção é de despersonalizar a personagem *Espíritos* através da multiplicidade de vozes. Simultaneamente, as vozes se pronunciam em primeira pessoa no singular, contribuindo para esta impossibilidade de definição.

Estes Espíritos detém um conhecimento que a personagem não tem, ligado à uma existência efêmera e amorfa. Eles existem além do tempo e além dos corpos. Assim, desconhecem a morte - ou conhecem o que é existir sem a iminência da morte. Eles sabem do avanço contra a realidade da personagem, eles sabem o que é que trazem. Eles sabem a transformação que provocam. Esse conhecimento intuitivo é eventualmente percebido e assimilado pela personagem. As vozes dos Espíritos são como as sirenes: tentam a personagem a aproximar-se deles e a jogar-se no desconhecido amorfo de seus oceanos.

Num primeiro momento, a dissociação começa pela utilização de voz-off durante as primeiras falas de Maria. Mal a personagem começa a falar, cortamos para outras imagens, que ilustram outro espaço e outro tempo que não aquele em que a personagem se encontra. Aquilo que ela narra não corresponde literalmente ao que vemos. Estabelece-se, assim, uma expansão do espaço diegético - mas, neste caso, a expansão serve em função de retratar a subjetividade da personagem.

Assim, esta expansão sugere de largada uma desintegração do espaço da personagem: nós não voltamos a Maria no mesmo lugar, vemos o que reflete um espaço interior. Não há continuidade dos espaços físicos, os acontecimentos aparecem e existem isoladamente, como fragmentos de memória misturados com sonho, uma cena após a outra. Já há um indício de perda do conceito de unidade - entre espaço, corpo e voz. Conforme a narrativa progride, e o

encadeamento de cenas intensifica a relação entre sonho e vigília, há uma fragmentação progressiva da unidade "filme". Algo invade aquela realidade, desfazendo a própria obra.

4.2 Processo

Ao longo dos anos de bacharelado, minhas realizações e projetos de pesquisa basearam-se principalmente nas relações entre política e estética no cinema, motivadas pela crença no impacto prático no mundo e nas pessoas através da arte. A desestabilização dessa crença foi gatilho para outros processos: me reconheci como uma pessoa combativa. Frequentemente, encontrava no confronto e na raiva um escape para evitar lidar com as minhas próprias emoções e limitações. Parece-me que passei a maior parte da vida com a necessidade de digerir o que sentia de fora para dentro, fosse através da música, do cinema, da política, do *outro*.

Esse processo tornou-se enraizado. Acredito que seja por conta disso que consiga conceber imagens com muito mais facilidade do que palavras. Percebo-as de forma intuitiva. São as imagens que, para mim, guardam qualquer coisa impossível de decodificar e tornar objetivo ou racional. Neste trabalho, busquei dar continuidade a essa experimentação de forma a tensionar a relação entre imagens e palavras na própria concepção do projeto, partindo desta operação "inversa". Isto é, queria que as imagens orientassem a narrativa - e a criação como um todo - e fossem capazes de contar a história por conta própria, contando com apoio verbal pontualmente.

Algumas imagens do filme surgiram antes de se ter uma noção concreta do que seria a narrativa, a começar pela Estrela. A experimentação com imagem ao longo do curso, a ressaltar um foto-filme¹⁰ produzido em 2022, a partir de fotografias analógicas próprias, alimentaram a construção da narrativa, bem como o estudo de *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, que contribuiu para a elaboração das palavras que permeiam as imagens.

Em uma etapa anterior, o projeto pretendia dissociar a palavra da imagem através do uso de uma narração que acompanharia a narrativa das imagens mas que não se ligaria à elas de forma direta ou objetiva: tratava-se de uma *voz-off* de um fluxo de pensamentos da personagem Maria sobre a perda do marido - incluído no item IV deste capítulo como apoio à caracterização da protagonista. Assim, as imagens focariam na experiência no tempo presente da personagem, caminhando entre seus sonhos e vigília durante a descoberta deste mundo de espíritos. Dessa forma, as imagens assumiriam efetivamente o papel da construção de uma narrativa alegórica: veríamos uma mulher enlutada em um estado próximo ao delírio, a

¹⁰ Que pode ser assistido aqui: https://drive.google.com/open?id=1c3NQOSTcbdnjpXio12_x1xlp40CcoOml

interagir com estranhas manifestações luminosas e a perder-se no limite entre seus sonhos e sua vida acordada.

As palavras, entretanto, assumiriam um caráter mais distanciado da narrativa visual. A narração imaginada originalmente trataria-se deste fluxo de pensamentos de Maria, que refletia o processo interno de perda e transformação vivida pela personagem neste momento de confronto com a morte do marido. Neste caso, as palavras de Lispector seriam incluídas no filme como palavras da própria Maria.

Através deste exercício de revisão do que as imagens representavam para a narrativa, foi possível chegar a uma nova relação de "dissociação": não pela separação absoluta no tecido do filme, mas pela desconexão entre os planos dos quais cada um dos elementos são provenientes. Tento fazer com que estes elementos sejam entrelaçados na estrutura do filme a partir da ideia de dissociação que orienta a narrativa - como se fossem materiais que não se misturam de forma homogênea, mas que se esbarram e invadem. Assim, os elementos provêm de planos diferentes: as imagens existem com Maria, fazem parte de seus sonhos e vigília, e as palavras surgem com a materialização do Outro Lugar. Dessa forma, tanto a imagem quanto a palavra no filme continuam a tentar manifestar uma dimensão espiritual-sentimental invisível, mas as imagens estão próximas de Maria e de certa forma dizem respeito a algo que ela já detém. As palavras, no entanto, representam algo que vem de fora, de outro mundo, e que Maria tenta alcançar.

É importante notar que, ainda que a expressão dos Espíritos se dê por meio dessas vozes, e portanto detenha essa qualidade "imaterial e não-localizada" do som acusmático da qual fala Chion (1982), elas preservam uma dimensão concreta por serem expressões *verbais*: estas vozes exprimem *palavras*, ainda que dissociadas de um corpo. O acusmático, aqui, não produz cantos, efeitos sonoros ou um som indistinguível como em *Memoria* (2021), mas produz palavras.

As palavras são meios concretos através do qual se expressam os pensamentos - mesmo as de Clarice Lispector, que preservam em si sinais da distância entre o que se pensa e o que foi possível cristalizar. Assim, essas palavras encontram vazão nas vozes acusmáticas dos Espíritos e dão-lhes "corpo", enquanto a qualidade acusmática é capaz de oferecer à essas palavras a mesma "qualidade onírica" que Pasolini atribui às imagens, algo como um pensamento não determinado, canalizado através do elemento vocal:

Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória, são factos quase pré-humanos ou nos limites do humano: são, em todo o caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos (os sonhos ocorrem no nível do inconsciente, tal como

os mecanismos da memória; a mímica é um signo de um civismo extremamente rudimentar, etc.) [...] O instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objectal". (Pasolini, p. 138-139)

No fundo, a ideia chave da potência do acusmático, bem como da disjunção entre ver e falar, é que há uma dimensão irracional de que o cinema não só é capaz de dar conta, como lhe é próprio. É isto que se procura criar na relação dos Espíritos com as palavras: uma combinação de elementos com qualidades opostas, que funciona sempre em função da busca pela expressão deste lugar indeterminado.

4.3 Tratamento de *Lugar Nenhum*

Maria, uma mulher com quase 30 anos de idade, vive o luto pelo marido que acaba de falecer. Na noite em que o marido é cremado, Maria leva a urna para casa, senta-se no quintal e engole as cinzas. Neste momento, um intenso flash de luz dispara, fazendo com que Maria pare por um momento, instigada, e olhe ao redor à procura da fonte que provocou esta luz. Sem encontrar, Maria volta ao gesto de comer as cinzas.

O fenômeno que causa esta visão - ainda incompleta - de Maria é provocado por uma Estrela deslocada, que desaparece de seu lugar e abre uma passagem entre o universo de Maria e um outro, que o espelha e se lhe opõe. Neste Outro Lugar, não há distinção entre consciente e inconsciente, a existência independe das amarras da carne: trata-se de um mundo de Espíritos, um lugar intermediário entre a vida e a morte. A brecha deixada pela Estrela permite a passagem entre um mundo e o outro e este oposto gradualmente invade e modifica a vida de Maria.

O Outro Lugar começa a assombrar Maria. Na mesma noite em que é confrontada por esta luz indistinta, Maria sonha com imagens de memórias fragmentadas, intercaladas pelo brilho de luzes que não reconhece. Neste sonho, uma imensa Estrela surge pairando do lado de fora da janela de seu quarto. Ela tenta se levantar e encarar a estrela, mas parece estar paralisada. Maria sente a iminência de uma transformação - o flash de luz e o surgimento da Estrela em seus sonhos já a sugerem -, mas ainda não a percebe. O luto ainda a ofusca.

A transição entre o sonho e a vigília dá-se pela troca das imagens: num corte, passamos a ver imagens de um grande centro urbano, com arranha-céus e prédios espelhados, pontes sobrepondo-se umas às outras, sempre em movimento: estamos a caminho de algum lugar. Chegamos, então, à Igreja, onde acontece uma missa pelo marido de Maria. Pessoas vestidas de preto estão espalhadas pelas filas de bancos, sussurrando, e observam enquanto Maria se aproxima do altar. Algumas chegam a tocá-la, mas ela nunca pára por muito tempo, segue impassível até a primeira fileira de bancos. A missa começa, uma mulher idosa senta-se ao lado de Maria e segura suas mãos. Ouvimo-la dizer: "A morte dói mesmo nos vivos".

Este ritual de despedida serve como prenúncio do que está por vir, mas ainda faz parte do mundo de Maria. O espelhamento - as luzes que tentam alcançá-la, os espíritos que comunicam-se com ela e sugerem uma transformação na forma de perceber o mundo - ainda não se revelou. Maria ainda está neste plano vivendo sua vida aparentemente como antes.

Os dias saltam de uns para os outros sem que haja um encadeamento de ações revelado; Maria surge agora em outro espaço, um consultório onde conversa com uma

terapeuta. Maria começa a falar antes que possamos vê-la, e não vemos com quem Maria conversa - em um aceno para a dissociação imagem-palavra que se intensificará a seguir. A integridade deste espaço se desfaz logo; conforme ela fala, passamos a ver imagens de um campo, e Maria deitada ali, no peito de um homem - seu marido - em uma imagem-memória. Os olhares nunca se completam, o céu do dia estoura com claridade, e então Maria escurece sob um eclipse.

Enquanto o momento que estabelece o surgimento deste Outro Lugar é o sonho de Maria com a Estrela, logo no início, o confronto com este universo se dá a partir deste sonho no campo, com o eclipse, quando as memórias de Maria sobre o marido começam a se confundir devido à ruptura de unidade que o Outro Lugar promove em sua forma de perceber o mundo. Maria começa a narrar que sonhou com o marido, e diz que "ele parecia diferente". Até este momento, a transformação de percepção de Maria avança sem que ela tenha consciência ativa dela. A virada neste sonho - o rompimento da integridade da memória que estava a ser sonhada - é um momento chave para que a personagem comece a perceber que há, de fato, uma transformação a ocorrer.

Enfim, Maria acorda em sua cama. A mão do marido está em sua perna, mas Maria não vê ninguém no quarto. Neste momento, o Outro Lugar já domina seus sonhos. Ela veste-se e sai de casa para caminhar pelas ruas da cidade, escuras e vazias. Nos reflexos das janelas e vitrines ao seu redor, vemos vultos a caminhar pelas ruas. Os Espíritos já começam a passar para o plano de Maria, mas ela ainda não os nota, eles não fizeram a travessia por completo - estão nos sonhos, nos reflexos. Quando ela volta à casa, vê um vulto no espelho de seu quarto, que some quando um reflexo de luz indistinto alcança seus olhos.

Maria tenta dormir e é mais uma vez assombrada pelos Espíritos, que agora falam. Ela sonha em imagens-memória, fragmentadas, de corpos na areia de uma praia escura a tocarem-se. Num grande plano em que o céu preto confunde-se com as águas, vemos Maria a caminhar da orla à beira do mar. Ouvimos, num coro de vozes, sobrepostas e em diferentes tonalidades, os Espíritos a falar: "É você meu espectro?". A chamada dos Espíritos faz as imagens desintegrarem-se, o mar e o céu transformam-se em um caleidoscópio.

O sonho passa agora para as paisagens de um bosque, e a câmera flutua pelas as árvores, traçando um caminho entre elas. Na distância, vemos um flash de luz despontar no meio das árvores. O movimento perde a fluidez, a imagem começa a tremer e os flashes de luz agora deixam rastros. A visualidade do caminho começa, também, a se desfazer, e os Espíritos continuam: "Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade".

Maria tenta escapar aos sonhos, lava o rosto e continua a ver os reflexos de luz que ofuscam sua visão. Ela tenta agarrá-los com o olhar e fixá-los no espelho. Ela é transportada para as ruas da cidade, e agora pode ver os vultos refletidos nos vitrais, então caminha na sua direção. O céu - o seu céu, de seu próprio mundo, na vigília - é tomado por um eclipse, tudo escurece e Maria observa, tomada por um feitiço. Como se estivesse possuída pelos Espíritos, ela sussurra as palavras em um fôlego só:

"Que tudo venha e caia sobre mim. Quero existir onde não há tempo. Não haverá barreira entre eu e o outro. Nenhum Deus, quero estar só. Um dia o que eu fizer será cegamente, seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre, onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras, não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! O que eu disser soará fatal e inteiro! Então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo. Serei apenas luz e poeira fluida que se mistura com o que quer que toque."

Ouve-se, intermitentemente sobreposto, o coro de vozes dos Espíritos. O eclipse acaba e Maria é libertada do feitiço, fechando os olhos. Revemos agora o espaço vazio da casa, abandonada por Maria, enquanto continuamos a ouvir os Espíritos. Maria segue por ruas escuras, vemos apenas seu rosto iluminado por uma meia-luz do luar. Vemos então os espaços pelos quais ela passou, igualmente vazios, granulares e com flashes de luz a despontar: a igreja, o quintal, as ruas da cidade.

Maria atravessa o bosque, seguindo o mesmo caminho revelado em seu sonho. Sua voz soa, em *off*, junto dos Espíritos: "Não serei presa cristalizada eternamente neste lamento ínfimo que é a vida e largada entre momentos...". Enfim, ela chega ao mesmo campo com o qual sonhou. Parada na margem entre as árvores e a abertura do campo, ela vê a Estrela, pairando no meio do campo, como uma lua caída. Maria caminha em direção à Estrela.

O filme experimenta os limites entre a ficção e o ensaio. As imagens criam uma narrativa própria, expondo as transformações do mundo ao redor da personagem e o encontro com a passagem para o Outro Lugar, enquanto as falas em *off* dizem respeito aos próprios Espíritos, à materialização deste outro mundo que vem de encontro com a personagem. O

passado e o futuro viram fantasmas e assombram o presente. Nada no tempo acontece de forma encadeada e lógica e o presente é o único momento em que é possível perceber esse arranjo. O inefável se revela através da disjunção entre sons e imagens, que trabalham para materializar camadas invisíveis, dimensões sensoriais imperceptíveis e impossíveis de cristalizar.

4.4 Personagens

O filme é centrado na perspectiva da protagonista: vemos o fenômeno do surgimento do Outro Lugar e da conseqüente transformação da personagem através de seus olhos. O casamento de Maria não é visto como um conjunto de dois e é abordado apenas através da fala da protagonista; são suas expectativas e sentimentos quanto à relação e perda que importam. Os personagens secundários existem mais como motores da narrativa do que como indivíduos: o marido mal é visto, é uma espécie de objeto de desejo; os espíritos fazem parte da transformação que Maria vive e não surgem como unidades.

Dessa forma, o filme conta com poucas presenças: a de Maria, central; a do marido, fantasmática, cuja feição nunca chega a aparecer; a da idosa, que interage com Maria apenas na cena da Igreja; e a dos Espíritos, que se constituem como vozes sem corpo. Maria é uma mulher jovem, entre os 28 e os 32 anos de idade. É alta, tem os olhos fundos e cansados e uma aura ausente, não está por inteiro na vida. O marido é um bocado mais velho, teria entre os 30 e 35 anos de idade no momento da morte. Apenas fragmentos de seu corpo entram em jogo nas memórias de Maria, já ofuscadas pelo Outro Lugar. A idosa é muito mais velha que Maria, já na casa dos 85, 90 anos de idade, e representa uma figura que detém outro tipo de saber, que falta à Maria de alguma forma. Sua pele é enrugada, mas seus olhos são alertas. Os Espíritos são a manifestação do Outro Lugar e, assim, não tem corpo. Se manifestam através de fenômenos de luz, em vislumbres de vultos ou, em sua forma mais concreta, por um coro de vozes.

Estes fenômenos funcionam como alegorias para os processos subjetivos de Maria. Ela sente sua perspectiva de futuro cair por terra com a morte do marido, sente-se deslocada no mundo que continua pela perda do universo particular que existia entre os dois, e a busca por outras formas de viver materializa-se no Outro Lugar, na possibilidade de um mundo que traz consigo sua própria maneira de existência, oposta àquela que Maria sofre. Uma existência sem distinções entre sonho e consciência, entre o eu e o outro. Onde não há tempo ou separação entre passado e futuro - e conseqüentemente não há a morte que ela conhece. Conforme os dois universos se misturam, a percepção de realidade de Maria é deformada. O tempo se dilata, sua vigília e seus sonhos se confundem.

O romance de Lispector também colaborou para a concepção do universo interior da personagem no momento em que se dá o filme. Assim como Joana, a protagonista do romance de Lispector, Maria sente uma forte pulsão de vida, que não sabe definir ou compreender, e que ao tentar verbalizar parece escapá-la:

"O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade.

(...)

Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não - repetia-se ela -, é preciso não ter medo de criar. No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada (...)."

(Lispector, 1943, p. 16-17)

É essa força pulsante que Maria é obrigada a encarar com o desaparecimento da Estrela e o surgimento do Outro Lugar. Sua narrativa é egocêntrica, pois a morte do outro desperta nela reflexões apenas sobre ela própria e suas perspectivas de vida. Tudo que revê e revisita é auto-centrado, a morte e o luto são gatilhos para transformações pessoais, interna e externamente. Há um paralelo com a protagonista de Lispector, que também parece viver em relação a ela própria mais que em relação aos outros - no entanto, estes outros, particularmente o marido, Otávio, está vivo para ter alguma ação-reação com Joana.

Ao longo de sua trajetória no filme, Maria entrega-se ao desconhecido, procurando romper as barreiras que a prendem, nascidas de si mesma. Atravessa o luto (a morte do marido), o medo (o surgimento dos Espíritos) e reinventa o mundo para deixar de existir e viver (buscando o Outro Lugar):

(...) não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existem o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende (...)

(idem, p. 197)

O monólogo a seguir se trata do que foi escrito como as falas que entrariam em *off* no guião para refletir os sentimentos da personagem. Algumas das falas permanecem inseridas no guião, mas o texto permanece relevante por refletir muito do processo de concepção do filme, principalmente no que diz respeito ao tom que se almeja com as palavras e na caracterização da personagem.

O texto que se segue, concebido como um exercício preliminar para a escrita do guião, articula escritas próprias com excertos de *Perto do Coração Selvagem*, sendo estes últimos identificados pelo uso do itálico:

"Desde que me lembro, não queria viver minha própria vida. Vivia de criar desvios para outros lugares e durante o breve momento em que o conheci, o desvio coincidiu com sua realidade.

Queria que o amor ocupasse outro lugar em minha vida. Não sei como ou porquê ocupa o lugar em que está: sempre foi uma força que me movia contra minha vontade. Queria esquecer os códigos que criei para decifrar as razões e apagar toda lógica de sua memória.

Olhava-o com fascínio, admirava o que tínhamos, deslumbrava, amava o pequeno universo que criamos. Mas fingi não saber que olhava um reflexo. Ignorei os beijos desencontrados por que insistia em ter um amor. Conheci a mim mesma através dos outros e várias vezes através dele - ele sentia como a parte que faltava, iluminava a película atrás da qual se escondia meu futuro. Lembro-me das lágrimas de alívio de criança.

Queria mesmo possuir um amor. Sentia o desejo na ponta dos dedos, fugaz, mal chegara a tocá-lo e escapava como fumaça. Ainda assim, o desejo existe. Sou uma egoísta: queria possuir um amor e ele era apenas o vaso, recipiente. Era apenas uma pessoa e o fiz outra coisa - enxergava a própria vida e a própria morte refletidas. Fui a última pessoa a vê-lo morrer. Sua morte não é sua, é minha. Eu continuo vivendo em apenas um mundo, que é meu e que me prende.

Tenho tanta raiva, imensa. Talvez só se possa admirar o outro a distância.

...

Sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?

A morte dói mesmo nos vivos. Os segundos passam e tenho medo de só existir nesse intervalo. Será que quero algo da vida ou só quero as fantasias? Fico com suas marcas em mim e me sinto uma sombra. Os espelhos são insuficientes, nada nos representa, é tudo fruto de minha imaginação e memória, falhas, que não exprimem forma alguma.

Sonho e não tenho meu corpo. Sou a escuridão com medo da luz e a luz que toma o breu de uma vez e vejo tudo de algum lugar afastado. É você meu espectro?

Sei que tentei criar um universo com você. Lembro-me de tudo.

...

Descobri um milagre - um milagre partido em estrelas grossas, sérias e brilhantes, como um aviso parado: como um farol. O que tentam dizer? Nelas pressinto o segredo, esse brilho é o mistério impassível que ouço fluir dentro de mim, chorar em notas largas, desesperadas e românticas. Meu Deus, pelo menos comunicai-me com elas, fazei realidade meu desejo de beijá-las. De sentir nos lábios a sua luz, senti-la fulgurar dentro do corpo, deixando-o fásicante e transparente, fresco e úmido como os minutos que antecedem a madrugada.

...

Meus sonhos não são mais como eram. Há algo lá comigo. Pequenas luzes pairam logo acima de meu peito toda noite. Vejo sombras no breu, sem que haja fonte de luz para projetá-las. Sinto seu cheiro pela casa e seus braços na cama. Não me reconheço no espelho. Não me reconheço entre os outros.

Algo se aproxima: sinto medo mas não fujo.

Não conseguia soltá-lo porque queria partes suas para mim, queria possuí-lo. Queria que me levasse consigo. Sentia queimar os pulmões uma dor aguda e seca por ter sido roubada da ilusão, me achava feliz nela - quem sabe um dia, pensava. O único amor que conheço fui eu que inventei.

Sei que não pertenço aqui. Quero existir onde não há tempo, sei que lá não será preciso encarnar para viver. Não haverá barreira entre eu e o outro, serei apenas luz e poeira fluida que se mistura com o que quer que toque. Não há nada aqui para mim.

O presente é vaguidão branca, não serei presa cristalizada eternamente neste lamento ínfimo que é a vida e largada entre momentos. Quero ser solta e livre como aquilo que flutua no vácuo, ocupando os abismos e as estrelas, me refazendo a cada vibração da impermanência que me atravessará, finalmente e em todos os cantos do tempo: inconstante."

4.5 A Construção Visual do *Outro Lugar*

O filme desafia a unidade de consciência através do rompimento com a unidade orgânica da imagem: rompe-se com este registro, favorecendo o que já foi referido como "imagem cristal". A partir do sonho de Maria com o eclipse, não se percebe mais se ela está ainda a sonhar ou se delira, dissolve-se os limites entre estes estados. Maria se encontra num estado em que a realidade, tal como a conheceu até este momento, e como a conhecemos, está a ser desfeita. Assim, pretende-se construir um filme que crie um estranhamento sobre o mundo real e que acesse algo de familiar ao expressar os sentimentos da personagem, capturando e transmitindo lampejos, como descreveu Andrei Tarkovski em seu livro *Esculpir o Tempo* (1998):

Impressões isoladas do dia geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objetos e circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões da vida? É evidente que sim; na verdade, a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, é ser o veículo de tal comunicação.

(p. 21-22)

A materialidade da vida é impactada por algo fantasmagórico e que diz respeito também ao próprio cinema. O filme se constrói referenciando a si próprio enquanto ato de criação: outros mundos se revelam e despertam o desejo na protagonista de alcançá-los; há algo de extraterreno e onírico nesses outros mundos, que não é a realidade vivida mas uma espécie de expansão dela; o desejo de alcançar outros mundos é, igualmente, um desejo de criá-los.

O trabalho de estudo das imagens para este mesmo projeto já foi iniciado, em formato de foto-filme. Este trabalho inicial me levou a perceber melhor alguns elementos estéticos que estarão presentes no filme, particularmente no que se refere a criação do senso de ausência nas imagens, os contrastes entre claros e escuros na captação em preto e branco, e a forma com a qual a textura do grão no filme pode contribuir para a criação de uma atmosfera da memória e da transformação da realidade, esmiuçada em partículas.

Atualmente, acredito que um estado de existência dissociado, "oposto" ao nosso, conecta-se à desmaterialização e à falta de linearidade temporal e física - um ser não é *um*, isolado, e sim parte de uma espécie de consciência coletiva. Por isso, considero este Outro

Lugar como um mundo de espíritos: um estado gasoso com almas desencarnadas, mas que não estão à espera da materialização.

Queria pensar nas possibilidades dessa existência dissociada e metafísica de uma maneira fantasiosa, que não fosse imediatamente ligada a um "breu" da morte, ou sem dar a entender que o percurso da personagem é o de uma depressão delirante e um subsequente suicídio. Sendo assim, as manifestações visuais e sonoras dessa experiência são de suma importância. É necessário que haja um senso de curiosidade sobre as imagens que surgem na tela, de descoberta de algo, e não só de temor ou fuga do que já havia.

O surgimento deste outro universo dar-se-á através de experimentações na captura da luz e do escuro, contraste este que é realçado pela escolha de captar em preto e branco. Considero que as "breves impressões da vida" serão deslocadas ou reposicionadas, como rastros de algo que não se viu a princípio.

A forma inicial de expressão que este Outro Lugar toma no imaginário da personagem é através da Estrela, um astro, um corpo de luz. A Estrela é a personificação deste outro plano e passa a ter *ações*, a se comunicar com a personagem através de seus sonhos - este fenômeno é expresso através de uma assincronia das luzes, dentro da diegese: a personagem passa a ver vultos, flashes e reflexos de luz que parecem ter vida própria, dia e noite começam a se confundir, assim como sonho e vigília. Da mesma forma, essa dissociação deve se expandir para a decupagem: planos diurnos seguidos de contra-planos noturnos podem representar uma falta de sintonia temporal dentro da própria diegese.

A pretensão de fazer o filme a preto e branco se justifica na ênfase dos contrastes que a ausência de cor garante à imagem. Destaca-se a dicotomia entre o claro e escuro - através do qual se expressa a distinção, em um primeiro momento, e a confluência, em um segundo, entre o mundo de Maria e o Outro Lugar. Acredito que a opção pela imagem em preto e branco também agregue à qualidade anacrônica do filme, e me interessa trabalhar em condições de baixa luz, para contribuir à textura granular.

O Farol (2019), de Robert Eggers, é uma boa referência de como o uso da luz pode contribuir para a impressão de algo fantástico que não se percebe de imediato. No filme de Eggers, os dois personagens, presos e isolados em uma ilha em meio a tempestades agressivas, embarcam em uma jornada de delírio, afetados pela luz do Farol que devem manter. O uso do contraste, do grão e dos enquadramentos também funcionam como exemplos de como a plasticidade pode construir um universo íntimo e aflito - os dois homens, presos na ilha, forçados à proximidade e caminhando em direção ao delírio; o ruído da imagem, a clausura dos planos, a escuridão que os cerca.

A obra também serve como referência para o tratamento sonoro que gostava de trabalhar no filme. Há algo mítico, uma antecipação do que está por vir, que é expressa por algumas imagens oníricas mas principalmente por um desenho sonoro que remete sempre ao fora de quadro, sejam as gaivotas, as ondas, ou o som do próprio Farol. Esses sons recebem um tratamento que não é naturalista e contribuem para a construção de uma atmosfera tensa e deslocada da realidade.

Pretende-se que a direção de arte não suscite uma compreensão clara do momento histórico em que o filme se passa, como se a própria história se perdesse no tempo. A concepção visual deve aludir a épocas ligeiramente distantes da nossa, através da inclusão de elementos visuais que podem remeter ao passado - espaços, objetos - e ao futuro - figurino - em simultâneo, contribuindo para a dissociação da realidade. Os espaços urbanos pensados para o filme deverão criar essa atmosfera estranha, como um filtro posto em cima do que é real. Como Godard faz com a arquitetura da cidade em *Alphaville* (1965): a ambiência deve remeter à uma visão da modernidade apocalíptica e assombrosa. A intenção é criar um ambiente que seja semelhante ao mundo presente mas, ao mesmo tempo, se apoiar conscientemente na ideia de que, ao passá-lo para a tela, esse se modifica e se transmuta.

5. Guião

LUGAR NENHUM

Escrito por

ALICE SALVI BESEN

Outubro 2023

1. PRÓLOGO

Sob um fundo preto, pequenos pontos de luz surgem e aumentam gradualmente.

Os brilhos condensam-se em um único astro, que paira no escuro até, eventualmente, desaparecer em uma implosão.

Resta o vazio, como estática, granular.

CROSS FADE INTO.

2. INT. DIA - CREMATÓRIO

Através da porta de um forno crematório, vemos chamas a queimar um corpo - que não pode mais ser distinguido. O som da fornalha é acompanhado por sons metálicos tensos e crescentes.

3. EXT. NOITE - CASA DE MARIA

MARIA, uma mulher de 30 anos e olhar cansado, ausente, entra em casa com uma urna. Atravessa a sala escura, vai até o quintal e senta-se na grama. A luz do luar ilumina ligeiramente o quintal, deixando o rosto de Maria à meia-luz. As sombras enfatizam seus olhos afundados e o vento sopra leve ao seu redor. Maria abre a urna, tira um punhado de cinzas, leva à boca e engole. Ela chora e as cinzas prendem-se ao rosto molhado.

Clarão. A imagem fica branca em um FADE OUT rápido.

Gradualmente, o clarão dissipa. Quando voltamos à Maria, na mesma imagem em que a deixamos, ela cobre o rosto com as mãos sujas, os olhos fechados. Ainda há o rastro da luz em seu rosto, que desaparece lentamente. Ela abre os olhos aos poucos e procura a fonte de luz, mas não a encontra.

Maria volta a olhar para a urna em suas mãos, pega outro punhado das cinzas e engole.

4. INT. NOITE - CASA DE MARIA

Na mesma noite, Maria está deitada na cama, a dormir. Ela sonha com luzes e corpos celestes.

Vemos uma sequência de imagens imagens fragmentadas e inquietas:

- reflexos indiscerníveis num espelho;
- uma praia escura em que céu e mar se confundem;
- o movimento das folhas das árvores de um bosque.

Surge uma ESTRELA. Imensa e brilhante, como se a própria Lua tivesse caído na Terra. A Estrela paira do lado de fora de sua janela, soprando as cortinas.

Vemos Maria na cama, paralela à parede onde se situa a janela que dá vista à Estrela. Ela joga o lençol de cima de seu corpo enquanto começa a sentar-se na cama, virando-se em direção à Estrela: vemos a ação em câmera lenta. Os olhos abertos refletem o brilho do astro.

BLACK.

5. EXT. NOITE - CIDADE

Vemos uma sequência de imagens da densidade arquitetônica de um grande centro urbano, da perspectiva de Maria, que caminha pelas ruas:

- sucessivos arranha-céus com janelas simétricas, formando pequenos ladrilhos brilhantes no céu preto;
- O céu é breu.

Há vida lá fora: o som de carros no asfalto ecoa.

6. INT. NOITE - IGREJA

Maria anda entre um aglomerado de pessoas por um corredor de uma igreja escura, na direção do altar. Velas iluminam o ambiente. Poucas pessoas estão presentes, mas todas vestem preto. Algumas pessoas vão em sua direção, param-na, seguram suas mãos, seus ombros, tocam seu rosto. Maria está impassível.

Maria senta-se em um dos bancos da primeira fila. Uma mulher idosa está sentada ao seu lado. Enquanto Maria encara o padre, que começa a conduzir uma missa em homenagem ao morto, a idosa segura a mão de Maria com as suas duas mãos, como se guardasse algo precioso. A mulher leva a mão de Maria à boca, beija-a e fala em um sussurro, virando-se para olhar Maria ainda com as mãos aos lábios:

IDOSA

A morte dói mesmo nos vivos.

Maria segura lágrimas. Seus olhos focam nas pinturas nas paredes ao seu redor - as imagens são reproduções de cenas bíblicas e figuram mortes. A câmera troca para seu POV, observando os quadros daqueles que lamentam os mortos. A missa acontece ao fundo.

7. INT. DIA - CONSULTÓRIO DE PSICANÁLISE

Vemos a luz do sol reluzir entre folhas de árvores, através de uma janela.

MARIA (OFF)

Às vezes tenho a impressão de que os objetos estão mudando de forma. Cada lado aumenta um pouco quando olho de relance. Depois vejo que nada mudou.

Maria está em uma sala pequena, sentada em uma poltrona encostada à parede, a olhar para a janela. Ao seu lado há uma pequena mesa de apoio, do outro lado percebemos o canto de uma estante de livros.

A luz do sol que entra corta-a diagonalmente, escurecendo seu torso e deixando suas pernas ao sol. A câmera começa a se aproximar dela enquanto Maria conversa com alguém que está fora de cena:

Ontem sonhei que o vi no terraço. Ele parecia diferente.

VOZ (OFF)

Então?

MARIA

Algo se aproximava. Senti medo mas não me movi. Eu era seguida por algo que não via, onde quer que fosse.

Mas não era eu mesma, não tinha meu corpo. Era a escuridão com medo da luz e a luz que toma o breu de uma vez. E via tudo de algum lugar afastado.

Maria tem os olhos fixos e abertos.

8. EXT. DIA - CAMPO

Vemos uma série de imagens a passar diante de seus olhos, rapidamente, como flashes de um uma memória distante:

- Um campo move-se na brisa, enquanto se ouvem cigarras a cantar;
- Maria está deitada na grama de um campo, entre as pernas de um homem, com a cabeça em seu peito.

- Vemos detalhes dos corpos, as peles brilham, suadas.

MARIA (OFF)

Ele era uma parte que me faltava e que me mostrava um caminho para o futuro. Todos os desvios que eu tinha criado sumiram.

Vemos o Sol do POV dos personagens. A luz do Sol fica cada vez mais forte e o céu passa a ser completamente branco.

MARIA (OFF)

Queria mesmo possuir um amor. Sentia o desejo na ponta dos dedos, fugaz, mal chegava a tocá-lo e escapava como fumaça. Era apenas uma pessoa e eu o tornei outra coisa.

O contraplano da personagem é contrário, ela escurece, como sob um eclipse. Maria levanta-se ligeiramente para ver o eclipse e então vira o rosto para olhar o parceiro.

MARIA (OFF)

Sei que tentei criar um universo com você. Lembro-me de tudo.

Antes que possa completar o movimento, a câmera corta para as árvores que balançam no vento. Os sons da floresta parecem distorcidos. Há uma presença nesse lugar.

Maria está deitada novamente sob o peito do homem, de olhos fechados.

MARIA (OFF)

Sua morte não é sua, é minha.

O homem move-se para pousar a mão em seus cabelos, mas antes que a mão a toque, ela acorda.

CORTA PARA.

9. INT. NOITE - CASA DE MARIA

Mesmo enquadramento: Maria acorda em sua cama.

A mesma mão toca sua perna, mas some antes que o olhar de Maria a alcance. O quarto está vazio.

Ela levanta-se da cama, veste-se e sai de casa.

10. EXT. NOITE - CIDADE

Maria caminha por ruas escuras e vazias. Em contra-campo, vemos pessoas a andar ao seu redor nos reflexos das vitrines e janelas. As formas são como humanas, mas parecem fora de foco, borrões.

Maria atravessa as ruas sem dar-se conta dessas presenças.

11. INT. DIA - CASA DE MARIA

Maria, ao entrar em seu quarto, vê um vulto sentado em sua cama pelo reflexo de um espelho, na meia-luz do amanhecer. Ela para, estupefacta. Um brilho de luz alcança seus olhos e ao piscá-los o vulto some.

Maria deita-se para dormir. Os espíritos já tomaram seus sonhos. Os Espíritos agora falam com Maria.

CROSS FADE TO.

12. EXT. NOITE - PRAIA

Na areia, vemos corpos a tocarem-se, em detalhe: mãos passam pelas cinturas e puxam a pele para mais perto.

Em grande plano, vemos um mar a confundir-se com o céu preto. Maria caminha para dentro das águas do mar. Os ESPÍRITOS falam como um coro - várias vozes, sobrepostas e em tonalidades diferentes, sussurram:

ESPÍRITOS (OFF)

É você meu espectro?

As imagens do mar e do céu se sobrepõem até formarem um caleidoscópio.

13. EXT. NOITE - BOSQUE

A câmera flutua devagar entre árvores, as cigarras cantam. Um flash de luz é visto em um dos cantos da imagem, fundo dentro do bosque.

ESPÍRITOS (OFF)

*Sentia dentro de si um animal perfeito,
cheio de inconseqüências, de egoísmo e
vitalidade.*

A câmera segue flutuante entre as árvores, mais rápida. Flashes de luz brilham nos arredores da floresta. A imagem começa a tremer, a câmera já não se move com fluidez. Os flashes de luz continuam a brilhar pela floresta, agora imprimindo rastros na imagem, com os movimentos bruscos.

Os sons do bosque se intensificam - o som contínuo das cigarras fica mais alto, há um grunhido grave, o vento sopra forte contra as folhas das árvores.

14. INT. DIA - CASA DE MARIA

Maria lava o rosto na pia da casa de banho. Quando levanta o rosto e olha-se no espelho, um reflexo de luz alcança o vidro

e, ao encontrar a câmera, ofusca a imagem brevemente, várias vezes.

Ela observa seu rosto refletido no espelho. Os olhos arregalados também refletem a luminosidade indistinta.

CORTA PARA.

15. EXT. DIA - CIDADE

Maria caminha pelas ruas vazias da cidade à procura de algo. Ela dobra a esquina e os mesmos vultos estão refletidos nas vidraças. Dessa vez, ela os vê e avança em sua direção.

Enquanto Maria atravessa a rua, o céu é tomado por um eclipse. Tudo escurece. Ela pára e olha para cima, enfeitiçada.

Sua voz sussurra em um só fôlego. Vez ou outra os Espíritos fazem coro.

MARIA / ESPÍRITOS (OFF)

Que tudo venha e caia sobre mim. Quero existir onde não há tempo. Não haverá barreira entre eu e o outro. Nenhum Deus, quero estar só.

Um dia o que eu fizer será cegamente, seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nós que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre, onde haja uma mulher com meu

princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras, não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! O que eu disser soará fatal e inteiro!

Então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo. Serei apenas luz e poeira fluida que se mistura com o que quer que toque.

O Eclipse acaba. Maria é libertada do feitiço e fecha os olhos.

16. INT. NOITE - CASA DE MARIA

A câmera anda lentamente pelos cômodos da casa. As vozes dos espíritos sobrepõe-se umas às outras:

ESPÍRITOS (OFF)

Não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existem o tempo, os homens, as dimensões...

17. EXT. NOITE - CIDADE

Maria caminha pelas ruas à noite em busca de algo. As ruas estão completamente escuras, percebemos apenas o rosto de Maria e vultos vagos dos prédios ao seu redor. O ambiente é

granular como se estivesse a desintegrar-se em partículas, tornando-se mais abstrato.

Ela vê pontos de luz que refletem na rua e tenta alcançá-los, caminhando na sua direção.

ESPÍRITOS (OFF)

...não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante...

18. EXT. NOITE - CIDADE

Revemos os espaços vazios por onde Maria passou até este momento:

- o quintal;
- a igreja;
- as ruas da cidade.

Todos os espaços estão agora vazios e granulares. Sinos soam à distância, mais lentos que o normal.

ESPÍRITOS (OFF)

...sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende.

19. EXT. NOITE - CAMPO

Maria atravessa árvores de um bosque. Não há luz além de um brilho suave da lua encoberta por nuvens. Sua voz soa junto dos Espíritos, como parte do coro.

MARIA / ESPÍRITOS (OFF)

*Não serei presa cristalizada
eternamente neste lamento ínfimo que é
a vida e largada entre momentos.*

Flashes de luz, como flashes fotográficos, começam, pouco a pouco, a despontar ao redor de Maria, enquanto ela caminha.

Maria chega no mesmo campo com o qual sonhou. Dessa vez, há uma fonte de luz oscilante, mas estável, que não some. A Estrela paira no meio da campina, uma lua caída.

MARIA / ESPÍRITOS (OFF)

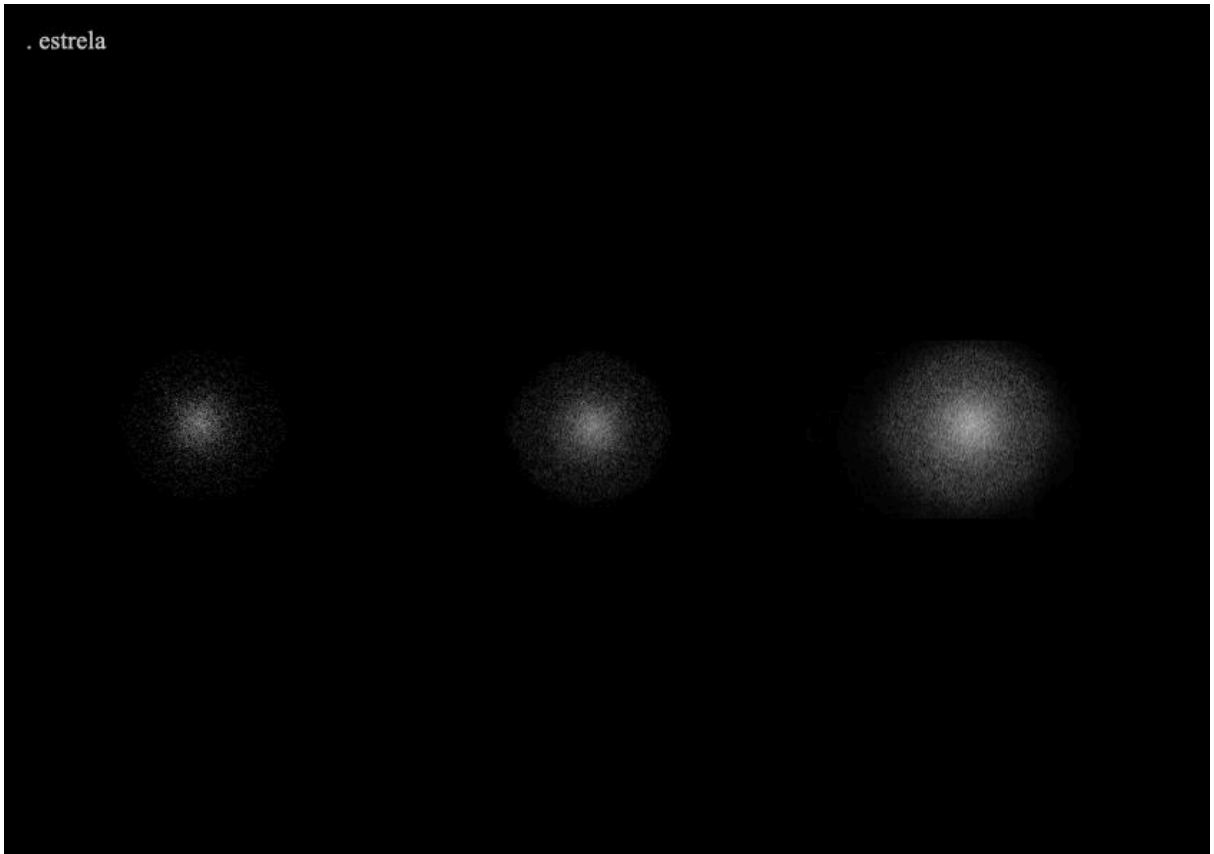
*Quero ser solta e livre como aquilo que
flutua no vácuo, ocupando os abismos e
as estrelas, me refazendo a cada
vibração da impermanência que me
atravessará, finalmente e em todos os
cantos do tempo: inconstante.*

Maria está no início da abertura do campo, ainda no limite das árvores. Ela dá um passo em frente em direção à Estrela.

BLACK.

6. Moodboard

. estrela



. estrela



. maria



. casa de maria



. casa de maria





. espíritos



. luzes



7. Notas Finais

7.1 Reflexões e Perspectivas

O processo de escrita sobre o tema da dificuldade de expressão por meio da palavra foi, simultaneamente, um exercício prático de lidar com este problema inicial. Através deste projeto, houve uma busca pela possibilidade de circunscrever os pensamentos e os sentimentos, de forma a experimentá-los num plano concreto, externo, e que simultaneamente preservasse suas qualidades indefinidas e que vão além da materialização. Essa busca se deu particularmente através do trabalho com as palavras, por já haver alguma familiaridade com essa experiência através da imagem.

Enfim, o projeto manifesta tanto um exercício de contemplação dos porquês desta dificuldade, como o confronto com a tentativa de criação por meio disso que se apresentava inicialmente como um problema. A investigação sobre o papel da voz e a expressão da palavra falada tornaram-se assim questões chave, que ajudaram a elucidar qual a potência da palavra e de que forma essa força seria trabalhada no filme projetado, a nível formal, narrativo e temático. O apelo à obra de Lispector é também um esforço de entrelaçar estes planos. Na articulação das vozes com as imagens, foi possível experimentar uma potência cinematográfica para exprimir algo da ordem dos sentimentos, através dos textos de Clarice.

Até que ponto pode a palavra exprimir o que se sente, as experiências existenciais? Como a personagem Nana diz, em *Vivre Sa Vie*, "Sei o que quero dizer, começo a dizer e puf, aquilo que quero dizer desaparece". Há algo vivo nesta "reserva inacessível", da qual falou Foucault¹¹, que corre o risco de morrer ao ser fixado pela linguagem. E, como respondem à Nana, para viver é preciso pensar e para pensar é preciso a linguagem. Como diz Fischer sobre o conto *Amor* (Lispector, 1966):

A fuga da galinha, a perseguição da galinha. O homem procurando alcançá-la e ela escapando. E nós, leitores, acionados por algo que, ao mesmo tempo, está aquém ou além da linguagem. Mesmo que sejamos tentados a apanhar a linguagem (ou a galinha), fazendo-a interpretativamente parceira da menina atônita, que diz "ela quer o nosso bem" – talvez possamos dizer que a galinha (ou a linguagem) sempre escapa, por mais que a tomemos no nível da representação; por mais que afirmemos com uma certa segurança que, bem, não há dúvidas, tudo está dito ali. Como a galinha de Clarice, o pensamento sempre foge à linguagem; embora logo ali, adiante, esta torne a alcançá-lo. Mas ele escapará novamente: ele, o pensamento; ela, a galinha. (2017, p. 102)

¹¹ "Foucault fala-nos de uma "inacessível reserva", nos movimentos entre o que se vê e o que se diz. Para o apresentador da edição portuguesa, Vergílio Ferreira, há uma proximidade estreita entre Foucault e Heidegger: "O jogo entre o visível e o invisível, entre a claridade e a sombra, entre a superfície e a profundidade, é o jogo em que para Heidegger se opõe o ente e o Ser, a verdade e a não verdade"" (Ferreira apud Fischer, 2017, p. 95)

É preciso encontrar uma articulação que não destrói esta vida que o filme pretende expressar. Este processo de desenvolvimento de projeto inventa uma certa linguagem - uma certa articulação entre a palavra e a imagem. Há, assim, uma distinção entre a palavra escrita e a palavra falada, que se complementam através das suas qualidades particulares - a concretude e o acusmático. A disjunção entre o "ver" e o "falar" se dá na medida em que as palavras não narram, elas são de uma ordem da expressão que é da poesia - trata-se de manifestações poéticas dos pensamentos. Mesmo que haja a concretude da linguagem, as palavras não chegam a comunicar de maneira objetiva.

As palavras e as imagens trabalham juntas para tentar definir este outro lugar, mas ele permanece incircunscrito. Quando Maria o alcança, o filme acaba. Não temos completude, há um esforço para a unidade que, na linguagem, é fadado ao fracasso. Ou melhor, exprimir a unidade de algo inacessível é fadado ao fracasso por que a linguagem não dá conta de expressá-la, ela é apenas capaz de tocar a superfície. A disjunção está estabelecida na forma do filme para, justamente, demonstrar que não é possível acessar este "lugar" por completo. Não é possível atingir uma completude de significados ou uma *compreensão* deste lugar, só é possível intuí-lo.

O trabalho com os livros de Clarice Lispector e com as obras de Marguerite Duras favoreceu, inclusive, para uma qualidade literária no próprio guião, não só na forma de descrever as cenas como na maneira de construir clima e tom. Isto é, o guião poderia ser encarado como uma obra também literária, em alguma medida - apesar de haver, claro, um esforço consciente para que seja percebido dentro do contexto cinematográfico, como antecipação do que deve vir a ser o filme. A ideia inicial de ter um objeto que funcionasse ainda como guião para filme mudo mantém-se. Na ausência das falas, a narrativa permaneceria, apesar de contar com menos camadas estéticas e poéticas.

O que foi essencial ao longo do projeto foi a relação entre ver, escrever (sob forma literária), e escrever (sob a forma de guião) para ser visto e ouvido. O processo de trabalho passou por diversas fases, desde uma primeira aproximação ao projecto através de fotografias, passando pela escrita literária, numa procura de construção do universo interior de Maria, até à escrita do argumento, com as suas vozes (dos Espíritos). A meu ver, ao longo do processo de trabalho deu-se uma transmutação simultaneamente pessoal e poética. Sendo o guião uma forma efêmera, uma estrutura que pretende ser outra estrutura, como disse Pasolini, ele é, por excelência, um lugar intermediário, lugar de passagem onde se experimentam novas formas dramáticas de articulação entre os elementos expressivos da palavra e da imagem. Acredito que existam caminhos para intensificar ainda mais a relação

explorada nesta primeira versão de guião entre as imagens e as palavras na estrutura do filme - dissociando-as ainda mais e reforçando a presença dos Espíritos. Da mesma forma, acredito que certas intenções devem ser elaboradas nas outras esferas de desenvolvimento do projeto cinematográfico, particularmente através da montagem e do desenho sonoro, mas também da fotografia e do próprio trabalho com a atriz. Já há no guião indicações que pertencem a estes campos, sugerindo a fragmentação da imagem e do som, mas que devem ser desenvolvidas consoante o trabalho de elaboração não só do guião como do filme em si.

Sendo assim, é importante notar a intenção de dar continuidade ao projeto. É da intenção da autora levar o guião para residências de roteiro cinematográfico, de modo que as inquietações relativas à escrita possam continuar a ser trabalhadas, e, enfim, para editais de incentivo à produção, de modo a poder compartilhá-las e usufruir da construção coletiva em um futuro estágio de realização.

VIII. Bibliografia

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: Suicidado Pela Sociedade*, 1947. Disponível em: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/1401397.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2022.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHION, Michel. *The Voice in The Cinema*. 1. ed. Nova York: Columbia University Press, 1982.

DELEUZE, Gilles. *Lecture 11, 21 January 1986*. Em: Seminar on Foucault, 1985 - 1986. Transcribed by Annabelle Dufourcq.

DELEUZE, Gilles. O Ato de Criação. 1987. Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 10 out. 2023.

DOANE, Mary Ann. *The Voice in The Cinema: The Articulation of Body and Space*, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2930003>. Acesso em: 08 out. 2023.

DUARTE, Silvana Nascimento. *Vivre sa vie: a décalage entre a linguagem e a vida*, 2016. Disponível em: https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/2421708/Vivre_sa_vie_a_d_calage_entre_a_linguagem_e_a_vida_ESC_ALA.pdf. Acesso em: 08 out. 2023;

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Foucault, Clarice: as palavras, as coisas, as experiências*. Em: Michel Foucault - As Palavras e as Coisas, org. VALEIRÃO, Kelin, SCHIO, Sônia, Pelotas: Dissertatio Filosofia, 2017. p. 90 - 110;

GORLA, Beatriz D'Angelo Braz. *Entre a Palavra e a Imagem: A Escritura de Marguerite Duras no Cinema*. Universidade de Brasília, 2020. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/38907/1/2020_Beatrizd%27AngeloBrazGorla.pdf. Acesso em 17 set. 2023;

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*, 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019;

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*, 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019;

MENDES, Marta, *Literalidade: a compreensão da ficção como experiência real*, In: CASTRO, Maria Guilhermina, CAIRES, Carlos Sena, RIBAS, Daniel Ed., "Cartografia das

Fronteiras da Narrativa Audiovisual", Ed. Universidade Católica Editora, Porto: 2016, pp. 21-31.

MINH-HA, Trinh T. *Não Pare no Escuro*. Em: O Cinema de Trinh T. Minh-Ha, org. MAIA, Carla, FLORES, Luís Felipe, Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 21-28. Disponível em: https://issuu.com/luisfelipeflores/docs/cat_logo_trinh_online. Acesso em: 9 jan. 2023.

PASOLINI, Pier Paolo. *O Cinema de Poesia*. Em: Empirismo Herege, 1ª Ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

POKRAJAC, Dina. DURAS/GODARD DIALOGUES: I KNEW HER FOR TWO OR THREE YEARS. Desist Film, [S. l.], 11 abr. 2022. Disponível em: <https://desistfilm.com/duras-godard-dialogues-i-knew-her-for-two-or-three-years/>. Acesso em: 9 jan. 2023.

ROYER, Michelle. *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Female Subjectivity*. Edinburgh University Press, 2019. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvx5w8jh>. Acesso em: 19 set. 2023;

SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*, 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

IX. Filmografia

- ANTONIONI, Michelangelo. *L'Eclisse*, 1962;
- BARLEY, Scott. *Hinterlands*, 2016;
- CHAMIE, Lina. *A Via Láctea*, 2007;
- COGGIOLA, Laura. *A Sentença*, 2019;
- DEREN, Maya. *Meshes of The Afternoon*, 1943;
- DURAS, Marguerite. *India Song*, 1975;
- DURAS, Marguerite. *Les Mains Négatives*, 1978;
- DURAS, Marguerite. *Aurélia Steiner (Vancouver)*, 1979;
- GAITÁN, Paula. *Exilados do Vulcão*, 2013;
- GODARD, Jean Luc. *Alphaville*, 1965;
- GODARD, Jean Luc. *Pierrot Le Fou*, 1965;
- GODARD, Jean Luc. *Vivre Sa Vie*, 1962;
- LOWERY, David. *A Ghost Story*, 2017;
- MACHADO, Thiago Mata. *Os Sonâmbulos*, 2018;
- MARKER, Chris. *La Jétee*, 1962;
- MINH-HA, Trinh T. *Passagem Noturna*, 2004;
- NOÉ, Gaspar. *Irréversible*, 2002;
- PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*, 2019;
- PATIÑO, Lois. *Lua Vermelha*, 2019;
- PATIÑO, Lois. *The Sower of Stars*, 2022;
- PAWLIKOWSKI, Pawel. *Guerra Fria*, 2018;
- RESNAIS, Alain. *Hiroshima, Mon Amour*, 1959;
- RESNAIS, Alain. *O Ano Passado em Marienbad*, 1961;
- SCIAMMA, Céline. *Retrato de uma Jovem em Chamas*, 2020;
- TARKOVSKI, Andrei. *Solaris*, 1972;
- TARKOVSKI, Andrei. *O Espelho*, 1975;
- TSCHERKASSKY, Peter. *Outer Space*, 1999;
- TSCHERKASSKY, Peter. *Dreamwork*, 2001;
- WEERASETHAKUL, Apichatpong. *Memoria*, 2021;