



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

TARCISIO FERREIRA DE AZEVEDO FILHO

“ISSO É MANIA SUA”: DA IMAGEM ABERRANTE

FORTALEZA-CE

2022

TARCISIO FERREIRA DE AZEVEDO FILHO

“ISSO É MANIA SUA”: DA IMAGEM ABERRANTE

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Ms. Emerson de Oliveira Cardoso

FORTALEZA-CE
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A986" Azevedo Filho, Tarcisio Ferreira de.
"Isso é Mania Sua" : da imagem aberrante / Tarcisio Ferreira de Azevedo Filho. – 2022.
49 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Me. Emerson de Oliveira Cardoso.

1. Lobisomem. 2. Samba. 3. Técnica. I. Título.

CDD 791.4

TARCISIO FERREIRA DE AZEVEDO FILHO

“ISSO É MANIA SUA”: DA IMAGEM ABERRANTE

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Me. Emerson de Oliveira Cardoso

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Emerson de Oliveira Cardoso (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Bernardo Carvalho Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ)

Prof. Dr. Érico Oliveira de Araújo Lima

Ao meu avô Eucário.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Déo Cardoso, pela sua aplicação multi-valente no projeto. Pela partilha de sua inteligência e generosidade, e por ter acolhido o trabalho com carinho e disposição experimentadora, transformando nossos encontros em exercícios de liberdade e manejo criativo.

Agradeço à minha família nuclear, minha mãe Leda, meu pai Tarcisio, minha avó Maria Ângela, minha irmã Luíza e Marylane, pelo amor e apoio incondicional nos caminhos que busco cruzar.

Agradeço à minha namorada Júlia, mais íntima colaboradora do projeto, que o assistiu em todas as suas etapas, e insuflou-me com sua inteligência e amor. Tenho certeza de que sem ela esse filme não teria acontecido. Júlia foi ainda responsável pela revisão deste memorial, e me prestou todo tipo de ajuda em sua formatação. A ela meu mais profundo amor.

Agradeço aos meus amigos-irmãos Daniel, José e Mateus, que me proveram carinho e companhia imensuráveis na mais terrível temporada de minha vida. Reconduziram-me a vida, junto de minha família e Júlia. Eu não estaria aqui, não fosse por eles.

Agradeço à professora Cristiana Parente e ao professor Firmino Holanda, minha mestra e meu mestre, respectivamente.

Agradeço a extraordinária banca. São muito especiais as presenças do Prof. Bernardo Oliveira e do Prof. Érico Araújo, pois são dois amigos queridos e educadores que exerceram grande impacto na minha formação.

O cérebro funciona como um segundo projetor que faria a imagem persistir, deixando o filme e o mundo continuando sem ela. Eu não posso imaginar um amor pelo cinema que não se ancore firmemente neste presente roubado: “continuar sem mim”. (DANEY, 1992)¹.

¹ “The brain functions as a secondary projector that would keep the image going, leaving the film and the world continuing without it. I cannot imagine a love for cinema that does not rest firmly on this stolen present: ‘to continue without me’”. (N.T.).

RESUMO

Este trabalho apresenta diagramação de recursos, estratégias, referências e materiais de relação para consolidação de obra audiovisual intitulada “Isso É Mania Sua”. Na obra, misturam-se diversos registros expressivos, que cruzam referências filmográficas multifárias, com destaque para as figurações do mito do Lobisomem, junto a reportagens de Televisão e vídeos que recuperam depoimentos de sambistas, buscando compor uma relação entre os materiais pela marcação da técnica. Neste movimento, conjecturamos proposta político-estética por uma construção de pensamento-obra que perpassa processos criativos e de recenseamento. Para tal, conjugou-se ao programa artístico a proposição de realização de larga pesquisa que cruzou dados sociológicos, filosóficos e estéticos, para delimitar os termos em que se dá a interseção entre a ideia de técnica encontrada em Gilbert Simondon, com a de amefricanidade em Lélia Gonzalez, filtradas pelo entendimento de feitiço em Isabelle Stengers. Todos estes conceitos e ideias são recuperados neste memorial. O documento compõe um relato que recenseia o desenvolvimento conceitual das ideias que materializam o bojo da obra e rememora o processo do realizador. Este movimento se dá a partir da descrição de viagens de pesquisa, encontros com materiais, estabelecimento da cronologia de realização, e métricas de colaboração e trabalho. Este memorial apresenta, sobretudo, reflexão conceitual sobre os movimentos teóricos e práticos que informam a obra, relacionando a trajetória formativa do realizador com as ideias que o trabalho fílmico buscou consolidar.

Palavras-chave: lobisomem; samba; técnica.

ABSTRACT

This work presents the diagramming of resources, strategies, references and relational materials for the consolidation of an audiovisual piece titled “Isso é Mania Sua”. In the piece, there's the mixture of different expressive registers that cross varied filmographic references, with emphasis to the figurations of the werewolf myth, together with Television reports and videos that recover interviews of samba composers, so that we compose a relation between the materials through the marking of technique. In this movement, we conjecture a political-esthetical proposal for the construction of a piece which absorbs thought and that runs through creative processes and census. For such, we conjugated to the artistic program, the proposition of a large research that crossed sociological, philosophical and esthetical data, so that we could delimit the terms in which the intersection between the idea of technique founded in Gilbert Simondon and amefricanidade in Lélia Gonzalez would take place, being filtered by the understanding of spell in the work of Isabelle Stengers. All these concepts and ideas are recovered in this work. The document composes a testimonial that rethinks the conceptual development that materializes the bulge of the piece and recalls the filmmaker's process. This movement is made through the description of research voyages, encounters with materials, establishment of chronology of work, and dynamics of collaboration and work. This work presents, above all, conceptual reflection on the theoretical and practical movements that inform the piece, relating the formative trajectory of the filmmaker to the ideas that the filmic work searched to consolidate.

Keywords: werewolf; samba; technique.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	REFERÊNCIAS, SONDAGENS E CAMINHOS ATÉ A OBRA.....	12
3	DESDOBRAMENTOS E MUTAÇÕES DO PROJETO.....	19
4	UM EXERCÍCIO EM NEUROSE.....	20
5	RELAÇÕES POSSÍVEIS COM O ENSAIO.....	22
5.1	Do que constituiria o ensaístico.....	22
5.2	O ensaio subsumido no clássico: o caso Hitchcock.....	25
6	A COLEÇÃO: UM CERTO PROGRAMA TEÓRICO.....	27
7	UMA TEMPORADA NO RIO.....	32
8	OS MISTÉRIOS DO DISCURSO DA LUA E DO DISCURSO DO FILME..	36
8.1	As primeiras sondagens.....	36
8.2	Um desejo de documentário.....	38
8.3	A arte de Filé e os artistas expropriadores.....	40
9	ISSO É MANIA SUA: UM FILME DA MONTAGEM.....	42
9.1	O som no filme.....	42
9.2	A métrica da montagem.....	43
10	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
	REFERÊNCIAS.....	47

1 INTRODUÇÃO

[...] mostrar que existe um mundo para além do naturalismo maçante e entediante, o mundo da imaginação. É certo que a transformação deve se fazer sem que o *metteur en scène* perca seu controle sobre o mundo da realidade...Cada assunto implica uma certa via (voz?). É a isto que se deve dar atenção. E deve-se encontrar a possibilidade de se exprimir tantas vias (vozes?) quanto possível. É muito perigoso limitar-se a uma certa forma, um certo estilo...“No cinema, não se deve interpretar o papel de um judeu, deve-se ser um.”(DREYER *apud* STRAUB, 1968, p. 34-35)

Começamos dizendo que este documento busca fazer alguma alusão aos processos e materiais de relação que compõem o filme “Isso é Mania Sua”. Não há pretensões de recuperá-lo em sua integridade ou esgotar o mapeamento de suas estratégias, remetendo a um sentido imaculado de intenção ou origem. Leve-se em conta que o autor deste memorial é insuflado por uma memória turva, distante de um registro linear. Intentamos, como principal marcador, prefigurar pensamentos e interações que pululam no bojo da obra e que nos parecem aludir a uma memória viva do processo, reformulada pela escrita. A consolidação de uma memória do particular também nos parece sugerir o espectro de um problema, seja por apontar a um esforço que nos excede, ou por entendermos que o filme busca, e ficaríamos felizes caso esteja nele manifestada, uma recusa à história pessoal. Buscamos filtrar um registro da experiência que prefere o reflexo impuro e transindividual ao traço mnemônico tradicional. Vem sobretudo de um pacto estético com materiais que achamos que deveriam ser enfrentados.

Pensamos em um filme que oferece imagens, gesto que é simples apenas em aparência (isto não é confirmar qualquer qualidade inata ao trabalho, mas apenas medir as proporções de sua empresa). Se há um sentido civilizatório no enfrentamento a essas imagens, pensamos que uma incursão possível de generosidade seria estender o gesto civilizatório as escolhas dos modos de interação entre os materiais. Tornar social um corte. Guiamo-nos como que por um dever da fricção que busca um possível ainda não dado, ancorados na fórmula que Jean-Luc Godard nos oferece no *Film Catastrophe* (Paul Grivas, 2018), que nos é muito cara: “Dizem que só se pode comparar o comparável, mas é justo o sem comparação do incomparável que deve ser comparado”. Pensamos na construção do cível através da interpolação de diferenças, e assim abrimos caminho, em que pesasse as doxas em que podíamos cair (diletantismo acadêmico, cultura de colagem, entre outras armadilhas) ou do irrompimento de interações insatisfatórias entre as materialidades das imagens com que trabalhávamos. O filme é uma tentativa em alguma coisa de monstruoso.

A cronologia deste trabalho é absolutamente heterodoxa. Partiu de um desejo, formulado no início de 2020, de concatenar uma narrativa de corte clássico, relacionada à modulação do mito do Lobisomem em um Nordeste brasileiro escravocrata. Nosso programa então referia-se a consolidação de um processo de criação centrado nos cruzamentos entre feitiço, técnica e imagem, trabalhando a partir das relações entre as formas de transmissão e modulação da mitologia do Lobisomem pelos negros escravizados no Brasil e a ideia de técnica encontrada no pensamento do filósofo francês Gilbert Simondon (2020). Essa relação entre manejo mitológico e técnica filtrava-se com a ideia de feitiço presente na obra da filósofa belga Isabelle Stengers (2017), e sobretudo com o conceito de amefricanidade disponível no trabalho da filósofa e antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1988b).

2 REFERÊNCIAS, SONDAGENS E CAMINHOS ATÉ A OBRA

Mevemon-nos por especulações de que noções como técnica, tecnologia e objeto técnico, aplicam-se ao manejo da modulação linguística do mito do lobisomem no Brasil escravocrata, bem como na distribuição geográfica da projeção da presença da criatura. Apontamos a premência de gestão do mito pelos negros brasileiros, relacionando os usos da lenda às demandas concretas de ampliação do espaço público para a negritude e seclusão do elemento branco em ambientes caracterizados pela violência e opressão colonial. Daí o porquê da concepção do Lobisomem como uma sorte de feitiço administrado em favor da preservação do primado das matas pelo negro brasileiro, preservando os quilombos e afastando os senhorios e capatazes das casas de farinha e dos centros administrativos da monocultura canavieira. Nestes termos, as diretrizes primevas do projeto de pesquisa buscavam traçar estratégias para investigar o mito do Lobisomem como manejo técnico, e propusemo-nos a consolidar obra audiovisual em média-metragem centrada na figura do Lobisomem e ambientada no Brasil colônia.

Paralela a estas ambições, havia a de prover um subsídio audiovisual para a pesquisa, construído a partir das técnicas da colagem e parelhamento de documentos e arquivos. Buscávamos imiscuir diversas estratégias em composição transversal de procedimentos artísticos, referentes a programas diversos que incluíam performance, vídeo-arte, bricolagem, fotografia, música, cinema, entre outras expressões. Ainda que muito

distante desta propensão inicial, foi o visionamento deste subsídio que serviu de base para o projeto que efetivamente viríamos a fazer e cotejamos aqui.

Preservamos o afã pela interseção entre diversos registros da experiência prática e teórica. O projeto fluiu sobre a pretensão de entrecruzar essas dimensões ao longo da aplicação do programa, apostando na consubstancia de seus componentes e na simultaneidade dos processos; pensar a criação como pesquisa e a organização teórica como gesto de realização. Altercamos o manejo da ilha de edição, filmagens em suportes modestos, preferencialmente meu celular defeituoso, e consultas bibliográficas diversas.

Personagem central dessa pesquisa, o lobisomem devindo do mito é espectro que me persegue há anos, e pelo qual constituo longínquo interesse. No entanto, foi quando na leitura do artigo *Licantropia Sertaneja*(1923), de Luís Câmara Cascudo, ainda durante o curso do Ensino Médio, que intuí um nexos cosmogônico mais profundo entre a paisagem sertaneja e a presença insuspeita de um monstro de origem grega. Restava a compreensão da transversalidade de sua presença no complexo mitológico brasileiro, contentor de movimentos sobre todo o vasto território nacional.

Uma razão potencial para a extensão de sua pregnância veio através da leitura de um trecho de *Casa Grande e Senzala* que me embasbacou:

Novos medos trazidos da África, ou assimilados dos índios pelos colonos brancos e pelos negros, juntaram-se aos portugueses, da côca, do papão, do lobisomem; ao dos olharapos, da cocaloba, da farranca, da Maria-da-Manta, do trangomango, do homem-das-sete dentaduras, das almas penadas. E o menino brasileiro dos tempos coloniais viu-se rodeado de maiores e mais terríveis mal-assombrados que todos os outros meninos do mundo.[...] Um outro grande perigo: andar o menino na rua fora de horas.(FREYRE, 2013, p.328)

Em movimento inaugural, intuí e compreendi a relação entre a modulação dos mitos pelos negros escravizados e a disputa pelo primado das matas e quilombos no Brasil escravagista, recensão que constituía a criatura como dado sociológico e que complexifica a relação entre fabulação e comunidade, construindo uma autêntica dramaturgia social, implicada na incidência de problemas concretos.

Ao longo do ano de 2021, empreendi viagens excursionárias ao interior do Estado do Ceará, que concernem regiões e cidades multifárias como Viçosa do Ceará, Várzea Alegre, Crato, Quixadá, Amontada, entre outras, onde sondei contato com pesquisadores, mestres de cultura, legiões de caçadores e demais atores sociais que proveram relatos e múltiplas

instâncias de compreensão acerca da presença do personagem, muitos dos quais descritos em narrativas coincidentes e que afirmam o encontro com o monstro. A partir dessas viagens e de pesquisa clivada em diversos tipos de literatura, em chave prismática que compreende cruzamentos entre sociologia, arte e história, fui burilando o projeto.

Rastreamos o conceito de técnica presente na obra do filósofo e tecnólogo francês Gilbert Simondon, que em livros como *Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos* (2020) e *Individação à Luz das Noções de Forma e Informação* (2020), o compreende como o conjunto de interações desenvolvidas entre o sujeito e o que ele nomeia de objeto técnico; qual seja, um dispositivo que delimita um conjunto de práticas e relações que incidem sobre a realidade a partir da atuação de ferramentas que estejam nele subsumidas. A técnica compreende ainda as relações entre os componentes que atuam no bojo das articulações definidoras das incidências e níveis de uso de uma ferramenta. O conceito não seclusa um repertório estático de relações, mas media um conjunto móvel de interações e procedimentos com o objeto técnico, a partir do qual se compõe uma margem que institui um grau de variância nas ferramentas e sistemas que o aparato viabiliza e virtualiza. Abre-se, portanto, espaço para a emergência de novas ferramentas e modos de interação, que estão sempre conectados à necessidade de ocupação da realidade por novos objetos, implicados na resolução de um problema concreto.

Assim procedendo, a técnica se desmaterializa e decompõem-se em um cabedal de possibilidades conceituais e graus de mutação, que apresentam grande desempenho quando impõem altos níveis de interação entre os componentes, de forma a prover larga margem de invenção e ampliação do vocabulário técnico associado àquela ferramenta.

O feitiço poderia ser pensado como ferramenta técnica, e distendido para o campo das interações sociais e da tecnologia. No seu texto *Reativar o animismo*(2017), a filósofa belga Isabelle Stengers relaciona o feitiço a essa antiga prática de animar, que confundia-se com os processos de aprendizado, fundados em redes comunais de partilhamento e projeção de cosmologias:

Mas as conexões também podem ser necessárias para curar e aprender. No que diz respeito à perigosa arte de animar para ser animado, o fator de conexão pode ser o aprendizado prático sobre a atenção imanente (crítica) necessária. Não em relação ao que é bom ou ruim em si, mas ao que Whitehead chamou de realização (realization) [...]O animismo poderia ser o nome atribuído a essa arte rizomática. (STENGERS, 2017, p.15).

Os graus de modulação de uma lenda, as movimentações sociais e transformações coletivas que ela enseja podem ser filtrados pela incidência de demandas concretas que insuflam um panorama de relações de poder. Pensamos residir aí uma pista para compreender a variante principal dos usos da cultura pelo negro no Brasil, incutindo em mecanismos que a plasmam com ferramentas de disputabilidade da cidadania, e de afiança da opacidade, que servem para dirimir as vias de acesso do colonizador ao vocabulário de resistência.

Percebemos as estratégias da escuridão, da opacidade e da multiplicidade como contrárias ao projeto imperialista. Sendo assim, no quadro da supremacia da clareza das hierarquias e da imposição de uma dimensão “psicologizante” de fruição da vida, surge a devolução anticolonial das assombrações, sob a forma de alterações de lendas ambíguas.

A pergunta que sustentou a pesquisa surgiu a partir da intuição de que a variante brasileira da lenda do licantropo incidiu sobre as estratégias de administração do espaço público pelo negro brasileiro, pois rastreamos sua aparição aos tempos da escravidão e percebemos a associação de sua adaptação conceitual e terminológica à difusão de projeções fantasmáticas nos plantios de monocultura canavieira. O primado do manejo da lenda foi do negro escravizado, que apropriou-se do mito céltico e o filtrou com caracteres africanos, gerando a variante brasileira, segundo os termos de Luís da Câmara Cascudo em *Geografia dos Mitos Brasileiros* (2002). Afastamos dessa operação qualquer *ethos* de espontaneísmo ou diletantismo, pois a disseminação da lenda agiu sobre a redistribuição da ocupação do espaço público pela população negra: ao associar a criatura às matas profundas que circundam os quilombos e as casas de farinha, o negro escravizado aproxima a presença do monstro a sua cartografia de trabalho e resistência política, utilizando-a como ferramenta civilizatória que tensiona a disputabilidade das matas.

Reconhecemos, portanto, uma derivação da teoria de Simondon, e relacionamos a mitologia do lobisomem à ideia de objeto técnico, com o qual a negritude estabeleceu novos graus de interação, tendo em vista a resolução de um problema concreto que incide no acréscimo de um objeto na realidade objetiva. Defendemos que houve ampliação no vocabulário de relações compreendido no emprego das ferramentas, caracterizando alto grau de interação.

Outro nexos profícuo entre o manejo do mito do lobisomem e a ideia de técnica foi a compreensão do que Lélia Gonzalez, em seu fundamental texto *A Categoria Político-Cultural da Amefricanidade* (1988b), conceituou como amefricanidade, qual seja, uma

dimensão experiencial fundada na diáspora negra na América, que incute na distribuição da economia de uso de ferramentas que mesclaram presenças africanas com experiências encetadas a partir de interações técnicas com o repertório americano, prezando pela preservação de costumes originários, mas sempre pela lógica da invenção, que longe de qualquer “atualização”, mescla passado, presente e futuro no eterno escoar das práticas.

Nessa seara, o lobisomem desempenha papel essencial; de origem grega e ascendência céltica, é o personagem principal e a mais amefricanizada de todas as criaturas interpoladas entre a variante europeia, e o seu correlato americano, erigido por entre a mata profunda e as casas de farinha. Sobre o lobisomem, devemos falar que regula sobremaneira a distribuição geográfica das terras agricultáveis no Brasil, de fascinante pregnância e reincidência por entre todo o território nacional, ajustando-se singularmente a lugares que apresentam diferentes tipos de colheita, condições climáticas e produtos-base da monocultura. Suspeitamos que esse alto grau de incidência se dê pela pregnância da monocultura e a extensão totalizante do trabalho escravo no Brasil.

A dimensão experiencial fundada na diáspora negra na América, aludida por Gonzalez, fez surgir a utilização de ferramentas como o “pretuguês”, variante linguística apontada por Lélia, auferida pela eminência da presença africana no Brasil, que como aponta Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala* (2013, p.331), “machucou” o português, tirando as consoantes graves e priorizando as altercações de n’s e diminutivos. O nexos entre as teorias de Simondon e Lélia se apresenta nesse sentido: no Brasil, a negritude mesclou presenças africanas com a experiência difusa da escravidão, a partir de interações técnicas com o repertório americano.

Aliaram-se a estas, a leitura de artigos do Bernardo Oliveira² e de José Ramos Tinhorão (2005), em especial quando escrevem sobre a história das escolas de samba, instituições rondadas por sonoridades que me são muito caras e constantes. Oliveira conjuntura uma história do samba que se torna inextricável dos modos de uso e pleiteio das avenidas urbanas pela negritude carioca, remontando suas origens para desde antes da Revolução Francesa, quando as quitadeiras do Rio de Janeiro se reúnem em frente à Câmara dos Deputados, e protestam contra a interdição da profissão, caracterizando a Petição das Quitadeiras (1776). Sucedâneas dos quilombos e configuradas sobre as relações de força que

² Os artigos referidos foram produzidos entre 2011 e 2021, concernentes a muitos temas, mas fazemos uma menção particular a Candeia e a Outra Filosofia do Samba, de 2015. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/candeia-e-a-outra-filosofia-do-samba/> > . Acesso em: 1 abr. 2021.

definiram as constituições do terreiro urbano no final do século XIX, as escolas de samba tem um passado que reúne invenção técnica, elaboração de tecnologias de congregação e elaboração de registros sonoros. Ao contrário do que se supõe, o samba é um termo que administra um conjunto multifário de expressões que não necessariamente constituem estabilidade conceitual ou uma linha evolutiva que oriente sem ambiguidades os fluxos da diáspora.

“Samba” já designava manifestações culturais da Bahia do século XIX. O samba carioca é oriundo de uma série de transformações na música urbana do início do século XX, e prima por um desenvolvimento experimental de categorias fluidas, pautadas pela invenção de instrumentos, retorção de sonoridades e por um *ethos* eminentemente cosmopolita. Sua interface mercadológica é caracterizada pela negociação com as tendências urbanas, ainda que sinalizando para um conflito ininterrupto entre a administração conceitual e os sentidos concretos do termo “tradição”. Conjuga-se assim uma música que organiza fluxos sociais, media conflitos e inflama as configurações do espaço público e de sua distribuição de cidadania, e por isso se presta a imiscuir-se na hostil fonografia capitalista.

Os compositores que se congregavam no bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, em 1922 (mesmo ano da alardeada Semana de Arte Moderna) promoveram uma revolução nos modos de relacionamento canção-rua e nas modulações internas do samba, inserindo novos instrumentos e sonoridades. É famosa a contribuição do compositor Alcebíades Barcelos, que, esmerando-se em amplificar o som da batucada para ressoar mais fundo nas avenidas e conclamar mais partícipes, usou de seus conhecimentos de sapateiro para cobrir de couro uma lata de manteiga de 20 quilos, e assim conseguir um timbre metálico específico que amplificou o som da batucada. Todas essas invenções são balizadas por estratégias de ocupação das ruas, semelhantes às de uma passeata, e apropriação de espaços administrados pelo estado policial. A sonoridade mais amplificada e alongada serviu aos propósitos desse movimento que conjugou a produção musical e verve artística à resolução de um problema concreto que incidia sobre a distribuição da cidadania e a propagação das manifestações culturais do negro, abrindo espaço para a fundação da primeira escola de Samba, a Deixa Falar, em 1928, que foi sucedida pela Mangueira e diversas outras.

Encontramos no Samba, um dos mais profícuos cruzamentos entre a amefricanidade e a economia da técnica, daí porque a extensão da ocupação da pesquisa à análise de sua história.

Daí buscamos articular a figura do lobisomem com a experiência colonial do Brasil e persegui-lo como instrumento técnico de modulação da distribuição da economia de ocupação dos negros nas matas do Brasil escravagista. Esta seria a base para o projeto de obra filmográfica de horror, em cuja trama, congregam-se incidências do Brasil colonial com o manejo de um projeto de cinema irônico na disposição de certa vinculação a tradições, projetando embate entre o imaginário clássico de Hollywood das décadas de 30 e 40, e a apresentação de uma vertente, que, nos termos de Lélia Gonzalez, seja amefricana da lenda do lobisomem.

Em termos de cinema brasileiro, um correlato a que aspirávamos processualmente, seria o cinema de Joaquim Pedro de Andrade, em especial, *Os Inconfidentes*(1972), que aposta radicalmente na encenação impostada para retratar a confluência de interesses nas elites, remetendo ao *Incidente em Antares*(1971), de Érico Veríssimo, em que o fracionamento ilusório das facções e interesses, atende a um projeto comum aos dois adversários fazendo ver a falibilidade do projeto historiográfico que insiste, em um país escravocrata, em determinar uma linha evolutiva entre algozes diametralmente opostos e proporcionais nas suas assimetrias, afiançando uma linha que privilegia os conflitos entre famílias posseiras. O tom impostado de *Os Inconfidentes* nada tem a ver com a ironia sutil da encenação do diretor Alfred Hitchcock em *Under Capricorn*(1949), nossa referência principal, mas recupera a lógica das cenas que condensam grandes sequências e que valem por solilóquios em que a disposição dos elementos revela uma ordem interior extremamente bem definida.

No caso de Joaquim Pedro, a grande angular amplia os personagens falantes, e guarda a servitude muda no extra-campo ou nos fundos do quadro, privilegiando *travellings*³ laterais que zigue-zagueiam por entre a estrutura dos casarões e casas-grandes, retomando procedimentos de *La Última Cena*(1977), de Tomás Guitierrez Alea, e *Barry Lyndon*(1975), de Stanley Kubrick. Se em Hitchcock a micropolítica se manifesta em diálogos sorrateiros e que entoam maneiristicamente tons de oficialidade e dimensões do discurso romântico associado à burocracia ascendente da colônia, o tom de Joaquim Pedro é marcadamente discursivo em relação às intenções das personagens, cujo texto irônico é recitado teatralmente

³ Termo que designa o movimento panorâmico de uma câmera sem que esta saia do eixo em que se encontra, transitando de um lado para o outro em cima de um trilho.

e revela as hipocrisias do projeto iluminista de inspiração das colônias britânicas da América do Norte, estando mais para Teatro Oficina do que para Lima Barreto⁴.

3 DESDOBRAMENTOS E MUTAÇÕES DO PROJETO

Não obstante as nossas pretensões ficcionais, havia ainda a pesquisa videográfica, pautada pela recuperação e modulação de documentos e arquivos de consequências ensaísticas. Isto incutiu em uma escritura audiovisual que complexificou as formas de articulação dos materiais e dos cruzamentos conceituais.

Mesmo apto a projetar uma imagem impura deste processo colonial, como que plasmada por uma iconografia propriamente cinematográfica (certamente imbuída, por si, de um *ethos* colonial em sua carga dramaturgica, mas, como ambicionávamos, plenamente matizada e regurgitada, como em Hitchcock), pareceu sobretudo muito estimulante a busca pelo balizamento do registro em referências cosmogônicas disponíveis nas operações e na vivência do mito no Ceará. Daí o que insuflou-nos a fazer nosso tracejado em julho de 2021. Pairava o desejo de realizar uma viagem que acionasse as tecnologias da prosódia, e até mesmo da dissimulação, porque não.

Sucintamente, diríamos que a viagem foi marcada pelo signo da heterodoxia e do mergulho nas cores de movimentos insuspeitos. Desses, destacaria uma parceria inesperada com um grupo de realizadores que produzia uma série de vídeos que registravam, a partir de diversas estratégias e formas de composição, os palhaços Mateus de um grupo de Reisado da região do Cariri. Os palhaços são brincantes que administram superlativa função conceitual em diferentes registros do reisado, mas encontram-se em número diminuto e escassa renovação geracional.

Foi com alegria incontida que encontramos e nos relacionamos com homens lindíssimos, absolutamente magníficos. Em sua maioria idosos, são mestres no equilíbrio entre a ritmia dos versos e as variações de improviso a partir da interação com temas e motivos do reisado. Intérpretes de um corte misterioso entre o registro propriamente cênico e

4 Aludimos aqui a mais uma prova da pregnância de Brecht nas estratégias de encenação do cinema engajado (ainda que esta não seja a melhor definição do cinema de Joaquim Pedro) do final dos anos 1960 e início dos 1970. Principalmente a produção que mantém forte diálogo com o teatro. Sabe-se que o Oficina era termo fulcral nos debates das relações entre política e encenação quando da realização do filme, e mesmo sem estabelecermos uma filiação direta (que pode ser estendida para muitos filmes brasileiros do mesmo período), pensamos que o Oficina e a arte de Joaquim Pedro comungavam de uma certa estratégia brechtiana de estabelecimento do distanciamento crítico através da ironia e do uso do discurso direto, sem confundirem-se com os usos que Lima fez destes.

o físico, administrando uma série de elementos psicológicos que incidem na performance. Guardiões da cultura local, os mestres tiveram pouco a nos contar quanto a rememoração de aparições de lobisomem. Digo pouco no sentido do resguardo de uma menção magra, como que dispensando qualquer consideração moral sobre a existência ou não da criatura, definitivamente uma questão secundária. Postavam-se, conquanto, convictos na crença da menção e no manejo estrutural dos episódios, este sim um caractere muito interessante.

Ouvimos diversas histórias que contavam de um olhar traiçoeiro que fazia reconhecer as formas do licantropo na vegetação canavieira ou no fim de uma estrada sem profundidade. Casos renitentes de uma vista apressada que impunha uma presença imaterial, pertencente ao domínio do ilusório. Escutamos três ou quatro repetições da história de Vicente “Finim”, da cidade de Barbalha-CE, o falecido agricultor que em menino comeu a refeição que a mãe o informara para dar ao pai, em serviço. Sem comida para lhe prover, explicou ao pai que a mãe havia cedido a porção a um homem que havia visitado a casa. O pai banhou-se em violência e sem pestanejar assassinou brutalmente a esposa, que antes de morrer, praguejou o filho com a sina de administrar em si a terrível criatura lunar. Existem entrevistas com Vicente, que confirmava sua condição e até fazia recuperações de suas posições em lobo.

Nossa viagem sonhada foi um exercício em descontentação e certo diletantismo: visita a lagos; investimentos na busca pelo lugar que vendia a tilápia que nos asseguravam ser a melhor da região; paragens em represas. Lembro de muita água. Em definitivo, uma temporada destituída de rigor científico e ciosidade no recolhimento de dados e concentração de informações.

Cheguei a conseguir o número de telefone de um antropólogo carioca que trabalhava junto a uma legião de caçadores. A legião apresentava entre suas atribuições, certamente não a principal, e de pouco-caso, a caça espaçada a qualquer coisa que guardava jeitos de licantropo. Combinamos um encontro, mas não deu pé. O antropólogo, sempre muito amável, nos vaticinava da renitência sua e do grupo em sessões intensas de tragos de cachaça, o que sempre os tornava indisponíveis no dia seguinte. Anseio que um dia nos encontremos.

4 UM EXERCÍCIO EM NEUROSE

Talvez não seja de todo sem interesse para essa revista a concessão a uma historieta particular. Preservando a discrição e agilidade do nosso relato, faço rápida menção a

uma incidência, como dizem, aguda, em depressão, que experienciei no semestre primeiro de 2021. Até então eu me aplicava em ser algum tipo de expoente nos debates sobre cinema, objetivo nunca efetivamente concretizado. Me esforçava em música, filosofia e outras visitas. Escrevia alguma coisa em cinema, tentava realizar filmes, frequentava até o intolerável no sentido de manter certo mapeamento ou sondagem das frequências emitidas pelos movimentos cinematográficos em Fortaleza, particularmente. Minha derrocada acionou a total cesura entre a pesquisa e minha subjetividade, e propiciou a invenção de uma abominável “história pessoal”.

Recaí no erro de apartar arte, crítica, e política, e acima de tudo, derreti a escuta ao impessoal e ao impróprio das coisas. Essa cesura respondia a uma unidade subjetiva atormentada pelos afetos do reconhecimento e da projeção, buscando a arte como identificação ou reconhecimento; projeção e outros infortúnios. Passo a manifestar um muito equivocado uso do ouvido, um anestesiamento da lida com os aspectos políticos e transpessoais do som, e um estilhaçamento da minha relação com os usos da máquina cinematográfica. Muita neurose.

Nessa altura parece-nos que deixamos de beijar as arestas que informam as bodas entre vida, arte e educação, e como que desimplicados, não entendemos muito bem mais o que se passa em Lincoln Péricles, Kenji Mizoguchi, Glenda Nicácio, Hilda Hilst, Tim Maia, Itamar Assumpção, John Cassavetes, Cezánne, Ouédraogo... podemos escutar Caetano Veloso da forma mais estúpida possível, mas percebemos que nosso coração divorcia-se até mesmo de John Ford. A pergunta revolucionária que nunca nos deveria ser indiferente “o que fazer?”⁵ não sustenta mais nenhum programa, vamos levando a coisa de pirraça. Uma exceção: Luís Inácio Lula da Silva nunca deixou de me emocionar, mas eu certamente já não tinha nada mais a dizer a ele.

O lobisomem técnico, proveniente de um feitiço da língua e da estrada do povo preto; prefigurador do samba na medida em que reflete o espaço-tempo do quilombo; profusão de signos que alargam os sentidos da vida social; extensor da jogabilidade ao aumentar o vocabulário técnico de uma ferramenta, implicada no objetivo concreto de ampliar a cidadania aos negros escravizados; parecia, confesso-lhes, não me ser mais de interesse.

5 O termo “o que fazer” é tema do artigo da professora de cinema, realizadora e pesquisadora francesa Nicole Brenéz, a respeito dessa pergunta, que é feita e repetida por diversos autores e cineastas, e está presente em um imaginário revolucionário compartilhado. Disponível em: <<http://continenteav.com.ar/que-hacer-que-no-hacer-what-to-do-what-not-to-do/?lang=en>>.

O segundo semestre de 2021 configurou-se como um traçado de estratégias compósitas para a redistribuição da economia libidinal que me afiançava ao projeto. Viajar a partir de um conjunto desconcentrado de referências parecia um esforço caro, autocomplacente e estimulante para rearranjar os rumos, e não sem um bocado de ingenuidade, consumir uma aliança insólita com o escaninho do lobo.

5 RELAÇÕES POSSÍVEIS COM O ENSAIO

5.1 Do que constituiria o ensaístico

Esta orientação em direção ao chamado ensaístico, terminologia que subsumimos não sem alguma indisposição, me parece ter muito mais a ver com a necessidade de imantação do registro a qualquer coisa de intolerável, ou melhor, de modulação do pensar com vias de retenção de um intolerável para produção de um movimento aberrante. Nos parece que as estratégias do que se convencionou chamar videoensaio ou ensaio cinematográfico são de interesse quando conseguem imantar o registro filmico com a geografia acidentada deste intolerável.

Não posso deixar de remeter às aulas iniciáticas que tive com o professor Firmino Holanda, decididamente uma influência maior que carrego na vida, mantidas presencialmente na Casa Amarela Eusélio de Oliveira entre 2018 e 2019, e remotamente em 2021. O professor Firmino pesquisa as relações entre o dramaturgo Bertolt Brecht e o cinema a partir de um conjunto multifário de referências, mas mantendo certo comedimento e rigor histórico (lembro dele recusar a associação que o cineasta Jean-Marie Straub faz entre Brecht e John Ford, referendada por Tag Gallagher (1986), que a mim agrada muito). Mas uma sacada (*sic*) maior do professor Firmino, que ele ainda há de registrar em livro, foi a de associar as práticas de Brecht com o surgimento de uma arte ensaística que marcaria o pós-Segunda Guerra. Este relato não se propõe a conjecturar profundamente sobre a obra de Brecht, tarefa que nos excede, mas recordaremos um artista que não temeu pensar sua obra como programa (programa nos parece melhor que a preferida “pedagogia”).

Uma arte autenticamente investigativa e deglutiva na forma com que propunha-se a pensar o próprio gesto de encenação como indicador político, passando a traçar suas

estratégias através da mesura da mediação; uma reflexão sobre o meio como significante político. A terminologia do “mostrar mostrando”, ou da interpretação demonstrativa. Estabeleceu-se evidentemente um diálogo com o farsesco e uma predisposição a interromper a trama. Algo como o que a música *Cinema Novo*(1993), de Caetano Veloso e Gilberto Gil, diz em “*a música parava pra pensar, mas era tão bonito que parasse, que a gente nem queria reclamar...*”. Não parece coincidência que alguns dos marcadores do cinema moderno estejam ligados, e perdoem a grosseria de nossa definição, a incorporação dessa consciência tardia da encenação. São famosos as chamadas quebras da quarta parede, que no cinema moderno são marcadas pelo direcionamento direto do olhar de personagens para a lente da câmera, como que interpelando o espectador. Olhares como os que nos são lançados por Jeanne Crain em *A Letter to Three Wives*(1949), de Joseph L. Mankiewicz, e Harriet Andersson em *Sommaren med Monika*(1953), de Ingmar Bergman.

As implicações em imagem deste tipo de investigação nos parecem apontar para uma pletera de manifestações e tipos de interação, que desdobram os limiares entre representação, materialidade filmica e modulação de caracteres psicológicos. A deglutição de Brecht que existe nas obras de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub difere muito da que existe em Glauber Rocha, que por sua vez distingue-se da que encontramos em Syberberg, Dudow, Godard, Chaplin, e ainda muitos outros. Poderíamos pensar que Brecht programatiza uma série de atributos e procedimentos dispersos que poderiam ser rastreados em outras práticas e tradições, como as do teatro Nô japonês⁶, que tanto o agradou, ou mesmo da primeira tradição do cinema estadunidense.

De toda forma é notável o conjunto de interações, seja francamente discursivo ou marcadamente processual entre as teorias de Brecht e a produção cinematográfica engajada que eclode após 1968 na América Latina, na África e na Europa. Sob diferentes voltagens, o programa brechtiano é regurgitado e discutido em profusão, e vira referência para os principais realizadores dessa geração, ainda que não se constitua como nexo de cotejo preferencial nos estudos de cinema - Ismail Xavier chega a admitir no final de seu *O Discurso Cinematográfico*(2008), que a principal lacuna de seu estudo é a ausência dos, assim chamados, autores brechtianos.

O professor Firmino foi ainda além e sugeriu uma filiação entre o cinema ensaístico insurgente no vídeo e no cinema, em especial a partir dos anos 1980, através de

6 O teatro Nô é tipo de teatro tradicional japonês que combina canto, música poesia e valoriza a presença do espectador. Disponível em: <<https://madeinjapan.com.br/2015/05/20/o-teatro-noh/>>.

Godard, Farocki, Kluge, Luiz Rosemberg Filho, entre muitos outros realizadores, e os desdobramentos de certas expressões cinematográficas em dialogia com Brecht. Este texto não busca dar conta da multiplicidade de operações que um cinema diverso como este nos oferece (seus procedimentos podem ser remetidos ao cinema militante latino-americano de Guillén-Landrián, Gleyzer, María Luisa Bemberg, Solanas, ou ainda de Masao Adachi e muitos outros). Destacaríamos uma propensão dialética, em proposição aberta, que acolhe até mesmo a contradição da dialética. Em todos os casos, há uma ética do *slow*: desacelerar, repetir uma imagem, ver mais proximamente, comparar, sondar. Esse será o cinema das fusões; do cruzamento feérico entre diversos meios expressivos; da cadência do discurso filosófico e de costumeira centração em uma sorte de arqueologia visual.

Geralmente será proposto o estilhaçamento de um acontecimento, fazendo alargar o seu espaço-tempo e refratando-o dialeticamente em relação a imagens do passado e do presente, provindas tanto de “dentro” do cinema, como do “fora” (câmeras de vigilância, vídeo pornográfico, televisão, *found footage*⁷, entre outros arautos).

Poderíamos dizer que uma certa doxa já se constituiu a partir dessas cinematografias, bem como atestar que outros desdobramentos não cessam de irromper, como podemos ver na produção do grupo Forensic Architecture⁸, destacada no último Cine BH⁹. Esta produção leva ao paroxismo as tecnologias de dilatação e ressignificação do movimento e dos gestos. O cinema brasileiro foi campo fértil do vídeo ensaio nos anos 1980 e 1990, em parte pelo seu baixo custo de produção, mas sempre plasmado por outras estratégias de representação como podemos ver na obra de um Arthur Omar ou de um Carlos Adriano. E o recentíssimo cinema brasileiro apresenta ainda outras formas de interação com o material de arquivo, seja para fins de crítica e ressignificação ou até mesmo em um sentido de ironia criativa, como no cinema de Lincoln Péricles, Fábio Rodrigues Filho e Rodrigo Ribeiro.

Mas retornamos assumidamente a um certo paradigma que marca a produção da nossa referência maior: as *Histoire (s) du cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, por nos parecerem o exemplo máximo da insurgência da imagem aberrante. Não nos propomos a sermos exegetas da monumental obra godardiana. Este imenso ensaio sobre a história do cinema, dividido em 8 partes, prefigura uma série de movimentos que nos espantam na

⁷ *Found Footage* é um gênero filmico que simula o gênero documentário, quando na verdade é fictício, difundido na década de 1980. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Found_footage>.

⁸ Disponível em: <<https://forensic-architecture.org/>>.

⁹ Mostra Internacional de Cinema de Belo Horizonte.

medida em que informam uma história produzida por uma diferença viva, que só uma política interventiva dos elementos do imaginário do cinema pode informar

5.2 O ensaio subsumido no clássico: o caso Hitchcock

Concebemos o surgimento do programa aberrante da imagem junto a este afã de comparar o “sem comparação” dos incomparáveis. Fazer ver a diferença é o que visionamos com esse projeto. As latências da diferença diferindo através da contradição dialética que a torna prefigurável. Falamos muito a respeito de uma certa configuração do cinema ensaístico, mas tivemos como ponto norteador uma indefinição que nos parece muito prenhe na história do cinema nos rumos dessa construção. Pensamos que a seus modos, diretores como Mizoguchi, Lubitsch e Renoir foram ensaístas, para não citar os exemplos mais evidentes das estratégias de montagem dialética formuladas por Eisenstein ou Kuleshov no cinema soviético. Estes cineastas adaptaram a um cinema plenamente narrativo um uso ampliado dos pórticos; da micropolítica que pulula o enredo; da direção de arte, da dança; das roupas e das alterações dos ritmos narrativos; de forma a produzir um *slow* plenamente incorporado na trama (pensemos no último plano de *A Rua da Vergonha*¹⁰(1956), de Kenji Mizoguchi). Mais do que a confirmação de que o cinema narrativo pensa e cria realidades, pensamos que certa tradição de narradores conseguiu fazer filmes que modulavam saturações, críticas e meta campos de informação de forma plena e autônoma ao enredo.

Pensemos no caso paradigmático de Hitchcock, e do seu implacável retrato da sociedade colonial em um filme como *Under Capricorn*. Uma obra insuspeita e basilar nas pesquisas para o filme modal brechtiano, cujo enredo lida com uma trama amorosa, por entre os passados misteriosos dos seus partícipes, e que tem como pano de fundo (melhor seria dizer: tecido central) a Austrália colonialista, apresentando várias sortes de intervenção da metrópole britânica, que funda a colônia penal na ilha da Oceania. O filme interessa pela mistura impura de um romantismo requentado, que Hitchcock habilmente incorpora como um modo irônico, que delimita distanciamento com o enredo, e através de uma *mise-en-scène*¹¹ retratista que muito apraz o nosso projeto (a estratégia = *tilts*¹² e *travellings* que expõem as

10 No original *Akasen chitai*(N.T).

11 Expressão de origem francesa para designar a construção do cenário, levando em consideração a posição dos atores, a iluminação, o enquadramento de câmera – no caso do cinema –, o figurino e a sonoplastia. Disponível em: <<https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-e-mise-en-scene/>>.

12 Movimento de câmera em panorâmica na vertical sob o próprio eixo.

fronteiras do campo, e prosseguem como fragmentos em busca de inteireza, onde o movimento sempre tende a uma estabilização retratista, não raro em *close*¹³ de um dos personagens).

A micropolítica colonial está impressa em um jogo de afetações, em que a estabilização do movimento burguês, ou mesmo do legalismo ascendente entre os ex-prisioneiros que passam a regular a burocracia na ilha está em mostrar, sob a superfície de um enredo vulgar, todo um processo de subjetivação que faz avançar o projeto colonial, fazendo deste o programa mais renoiriano de Hitchcock: o uso ampliado das modas, danças, cumprimentos, da diagramação cênica da hierarquia doméstica...

Anima a forma maneirista de apresentar os modos e diagramações da sociedade colonial, aproveitando os refrões narrativos do melodrama e do suspense de forma modal, centrando em um mostrar “mostrando”; apresenta a política da encenação como modo, e são muitas dessas estratégias que orientam a *mise-en-scène* do projeto hitchcockiano: aproveitando um formato de janela aberta que diagrama e expande a presença dos personagens em longo formato, enquadrando diversos elementos humanos, e logrando diferentes enquadramentos e lances de perspectiva em um mesmo plano, fazendo proveito amplo dos movimentos de câmera que reenquadram os personagens em cena e delimitam diferentes tipos de quadro, que ressignificam e reaproveitam os ornamentos como formas de explorar cenicamente os sentidos da oficialidade colonial. As disposições que a hierarquia e a micropolítica imposta pela *plantation*¹⁴ jurídica, e em sentido mais sub-reptício fundamental para a narrativa, perceberemos os personagens em diferentes perspectivas, visto que esse é um suspense hitchcockiano em que não há onisciência narrativa, e vamos descobrindo os personagens e suas intenções na medida em que acompanhamos suas performances verbais, seus modos e o papel que desempenham em diferentes momentos no jogo das aparências sociais, que para além dos seus mais amplos sentidos, é o índice principal pelo qual a narrativa (aqui já metanarrativa) nos põe a auferir o possível perpetrador do crime, e a

13 Designa um enquadramento de câmera bastante próximo do objeto ou pessoa enquadrado, de modo a deixar pouco espaço para o que está no extracampo.

14 Consiste em um sistema de exploração colonial, utilizado principalmente na América Latina, caracterizado pelo latifúndio, monocultura, exploração de trabalho escravo e exportação para as metrópoles. Disponível em: <

conspiração que o envolve, o segredo por trás da porta de que Serge Daney¹⁵ nos conta através do filme de Fritz Lang¹⁶.

O formato de ecrã panorâmico(*widescreen*), com muita movimentação dos atores, impõe essa natureza heterodoxa e volátil dos papéis sociais, e tanto propõe uma analogia entre as funções que os diferentes indivíduos exercem em um sistema colonial específico, como leva à narrativa a um eterno movimento de encontros e suspeitas, experimentados em modo que chamaremos rudemente de teatral. O filme é eivado, portanto, de diálogos longos e garbosos, em que diversas suspeitas são postas e depois desfeitas ou transmutadas, e em que cada nova informação recontextualiza a presença dos personagens, fazendo melífluo um modo aterrador e embasbacante uma investida polida.

6 A COLEÇÃO: UM CERTO PROGRAMA TEÓRICO

Se aludimos tanto ao filme de Hitchcock e conquanto o mantemos em seclusão no nosso filme, é por crer que é um trabalho que nos ensinou a discriminar os refrões que põem o pensamento a viajar. A análise deste contribuiu para o estabelecimento de uma métrica dos cortes que revelassem esses momentos em que o cinema pensa e passa a comunicar alguma sorte de intolerável, não propriamente no sentido do hediondo ou do que não pode ser visto, mas do que irrompe e faz flamejar a imagem. Não há de se confundir o intolerável com o propriamente grandiloquente ou garboso; podemos encontrar os lastros dessa quimera em gestos muito simples.

Uma marcação precisa de fala e encenação; o humor de Jacques Tati e Jerry Lewis: a *gag*¹⁷ como instrumento de reestruturação do espaço-tempo cênico comungado com a interação interespecífica de objetos transmutados pela função do capital. *Playtime*(1967), um filme-ensaio. Quando Jerry Lewis faz desembocar a imagem de si próprio

15 Noção teleológica do prosseguimento da narrativa clássica, lançada à determinação de um segredo que se esconde, e que propulsiona a ação de quem busca o esclarecimento. Desenvolvida por Serge Daney em *A Rampa*, 1982.

16 *Secret Beyond The Door...* é um filme de Fritz Lang de 1947 no qual Serge Daney faz referência para construir sua tese.

17 É a reação imediata a um gesto ou frase com efeito cômico, de natureza fílmica, televisiva ou teatral.

malfadadamente suicidando-se com uma corda, com a sugestão de um vídeo de arquivo de um prédio desabando, em *Cracking Up*(1985), ele está fazendo um ensaio e produzindo qualquer coisa de aberrante.

Não nos pareceu, portanto, ser arbitrária ou desinteressada a transfiguração de nosso roteiro primevo, uma espécie de *Under Capricorn* transposto para Viçosa, no interior do Ceará, para o manejo de materiais de arquivo, que provesses fricções insuspeitas entre os reinos do samba, do telejornalismo canalha, da alteração mítica do lobisomem e do cinema.

Quando falamos em contradição dialética e potencialização por diferença, queremos dizer que nos aplicamos a potencializar o mistério de cada um dos registros ao interpolá-los. Pensamos uma aproximação que se dê não por um possível que existe *a priori* (dizemos de uma comparação devidamente legitimada pelos parâmetros de uma afinidade eletiva e conteudística mapeada), mas de afirmar uma possibilidade; mostrar que há possível e assim colecionar.

A coleção são todas as coleções, programa de esgotamento. A coleção mobiliza enunciados coletivos, transistores de variados graus de interação com o objeto técnico, que encadeiam processos impuros de cognição e desejo. Produzem-se níveis de latência impessoais no dispositivo, que passam a solicitar uma interdição; sublevação metanarrativa e transindividual do acontecimento técnico, que, afiançada a um problema concreto, libera as linhas de tensão que orientam a composição de “*justo uma imagem*”(GODARD, 1982) - “*O músico pode dizer por excelência: ‘Odeio a memória, odeio a lembrança’, e isso porque ele afirma a potência do devir*”(DELEUZE, 1980, p.95) -, qual seja, a arguta justaposição de formas e volumes que constituem o núcleo duro do quadro. Tal operação implica necessariamente em uma arqueologia dos seus processos, contígua à eleição de novos objetos e estratégias de interpretação, ou seja, movimento que não interpõe retrospecto e criação, mas como que articula uma cena do presente, através da imantação de rastros vivos e atuantes no nascedouro da política do gesto criativo. Lida impura com o tempo, tesada pelo investimento libidinal na extemporaneidade do objeto técnico.

Se esse movimento produz subjetivação, é pela mistura impura dos acoplamentos maquínicos da percepção com as composições extensivas do dispositivo, em um movimento contíguo que produz uma subjetivação sem sujeito, que luta aos solavancos com as constrições da consciência, da memória, e do ressentimento, e situa o possível nos níveis de interação e nas práticas; espírito lúdico de construção (HUIZINGA, 1938), que opera a

interdição das separações entre composição e experiencição, aprofundando a diferença na geografia do comum e no transindividual. Acompanhar uma imagem implica, pois, em investimento criativo heterodoxo e multifário, esplendidamente singular e ainda transindividual, porque mobilizado pelas forças coletivas que ardem nas bordas da imagem. Sendo assim, nunca uma releitura, mas sempre uma leitura; imprópria e enredada - “*Ariadne se enforcou*”(FOUCAULT, 2005), não mais mediada pelas dores da mente e do coração, mas plasmada pelos modos de apresentação dos problemas, e as estratégias de visibilização das *hecceidades*¹⁸, como em Robert Bresson.

O acoplamento maquínico organiza os níveis de interação e saturação das superfícies técnicas, e reenvia o problema mobilizador do gesto criativo, sempre por contaminação e afecção. Colecionam-se, portanto, as ferramentas de acesso e disjunção do corpo sem órgãos: a coleção fala para falar - como dito por Luiz Melodia(1995), “*comunico, não peço*”: longe de um aglomerado de símbolos remetentes a um índice comum de referências; solidificado numa geografia pré-determinada de experiências, a coleção é uma obra inacabada, que administra as veias abertas da subjetivação, em relação com o acontecimento técnico, fazendo-nos perceber as vias de acesso aos instrumentos; como merecê-los.

Compõe-se para colecionar, isto é, a composição orienta um fluxo informativo que, por contaminação, articula um segredo, um mal particular. A chantagem do “bem” dá lugar à proliferação contínua de processos infecciosos, que são plasmados por uma estratégia que filtra e orienta o compêndio, que deve ser também pensado como estratégia. Orientação: nunca porque, mas sempre para o sentido da composição faz-se no enredamento de peças que introduzem um problema, e para este problema, urge a potência de agir e pensar, que tornará possível o novo objeto da série, costurando a coleção. A um só tempo preparação, movimento e repouso, as estratégias são traçadas a partir de um balanço atento dos materiais, a fim de uma promessa de possível, que articule os intervalos entre um “ainda não aí” e um “já aí”, como podemos escutar no *Burn Baby Burn*(2007), de Norman Howard e Joe Phillips.

A invenção sempre é mobilizada por um problema, cuja continuidade transmutada não permite interdição: “*o caminho do cinema são todos os caminhos*”(2004, p. 180), já dizia Glauber Rocha, e a coleção nos afeta na medida da seleção dos instrumentos para que a

18 Termo de filosofia escolástica medieval, inicialmente concebida por seguidores de Duns Scotus para denotar um conceito que ele parece ter originado: as qualidades, propriedades ou características discretas de uma coisa que a torna uma coisa particular. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Heccidade>>.

continuemos, ou melhor dito: que percebamos o possível ainda não posto na série, que afiança continuidade ao movimento, e deve ser posto, porque é possível, e o possível compõe *justo uma imagem*. Como disse Godard, em *Scénario du film Passion* (1982): “*ver para ver se tem algo para ver*”. Assim podemos perceber a modulação do repertório, em João Gilberto, como estratégia, por exemplo.

A coleção é a arte do repertório: precisa-se colecionar para afirmar, para perceber as ligaduras do material. Jamais colecionar para ver em perspectiva, mas para dar a perceber os modos de apresentação e mostrar o possível por esgotamento, como propôs Brecht; juntar as coisas, isto é, o pontilhismo, como quiseram Huillet-Straub; a montagem como que dá saltos, e o objetivo de cada salto não é despontar em lugares diferentes, mas demarcar o movimento, sublinhar a escolha, e promover a unção dos conflitos, sob a batuta de uma ritmia que é própria do tempo de concatenação das ideias, e que, sem teleologia ou sistema, atêm-se às latências que convocam o corte e elegem os novos objetos; Jean-Marie Straub não tem sistema, tem método. Não à toa, a frutífera intersecção entre Brecht, Schönberg, e Huillet-Straub, pois são artistas do sublinhado, da meta-narrativa, e indecorosamente, da coleção.

Em cinema, a montagem é o arauto da interseccionalidade entre os problemas da composição, e suas diferentes temporalidades: da composição em quadro até a disposição temporal que a montagem organiza para fruição do “autômato espiritual”, passando pelos dispositivos que mediam essas relações, e que inevitavelmente percebem todos os caminhos, sempre por contaminação, onde o corte nos dará a perceber a cena da coleção. Se a própria montagem é eleição, é porque sonda os fragmentos que a política do filme costura, impondo ao programa fílmico a intervenção ficcional que responde de maneira mais *justa* aos problemas postos. “*O natural é tão falso como o falso. Somente o aqui-falso é realmente real*”¹⁹. A fórmula de Sganzerla nos obriga a jogar por terra a imposição das regulações do real no cinema documentário, pois é isso que fazem Aloysio Raulino, Jom Tob Azulay, Pierre Perrault, Noémia Delgado, Shinsuke Ogawa, e muitos outros: embaralham e colecionam a narrativa fílmica para selecionar as formas de dar continuidade, e fazer justiça a um problema, assim como fazem Lubitsch, Ford e Mizoguchi.

Tomemos um filme como *akingdocomethas*(2018), de Arthur Jafa, que se faz compêndio de gravações de baixíssima qualidade, retiradas da internet, e que cartografam

¹⁹ Transcrição da fala de Rogério Sganzerla em uma entrevista sobre o cinema de José Mojica Martins, o Zé do Caixão, feita por Jairo Ferreira em *Cinema de Invenção*(2016, 3ª ed.). Disponível em: <https://otrnsito.wordpress.com/2020/02/20/jose-mojica-marins-por-rogerio-sganzerla/>

performances de intérpretes negros, relacionados à pregação evangelista em ambientes majoritariamente afrodiáspóricos nos Estados Unidos no século XXI. O conjunto embasbacante de registros, que vão se seguindo (des)linearmente, explorando as diferenças nas características técnicas e de transmissão, temporais, e mesmo a recorrência dos mesmos personagens em registros diferentes, potencializam, para além do que se pode pensar do material bruto, a invocação, não de formas de olhar, mas da percepção de questões e fusões latentes entre os registros e entre eles e a coleção não posta: aquela que não vemos no filme de Jafa, mas que vibra no real, compondo uma espécie de cinema “indireto”, que ainda que seja toda exposição, vibra nas amplitudes do que serve como índice historiográfico e inventivo, que parece apontar para percepções ambíguas, multiformes e mutantes sobre as intersecções entre práticas culturais negras que caracterizam a diáspora estadunidense, e a apropriação da “máquina da fé”, fazendo pensar os contrapontos entre dominância e movimento, que se sobrepõem à ideia de assimilação, dando a perceber novas relações nas mutações técnicas negras, e uma total ausência de tradição.

Jafa amplia movimentos de criação a partir do material original, ao qual ele não só nos aproxima, mas mostra na aproximação: a doutrina como performance. É da aparição, propriamente religiosa, que o filme se interessa; uma estratégia da mostrabilidade, que se compõe no manejo das formas de apresentação e justaposição, de onde a coleção de materiais análogos surge não pela similitude, mas pela apresentação da diferença. Jafa faz do cinematógrafo, como Biette, um *Teatro das Matérias*²⁰, que entrelaça a um só tempo pesquisa e agência criativa, numa aposta radical na modulação dos registros da precariedade, como instrumento político de comparação compositiva dos usos da imagem.

São muitos os caminhos intersticiais entre compor e montar, em cinema; articular quadros e estimular a ação do autômato espiritual no tempo, pela montagem. O cinema mostra os gênios íntimos entre composição e violência, pois só *o céu dos otários é neutro* (Negro Léo, 2014), e o cinematógrafo plasma movimentos da realidade que comunicam um problema, ou seja, uma aposta radical no hiper-realismo através da composição e da ficcionalização, como fez Francis Bacon (DELEUZE, 2007), recusando o “retrato” do real, para pensar o real como retrato; série infinita que nos comunica o que arde no real, e nos faz perceber que não há nada de “natural” no pensamento.

20 Em alusão ao filme *Le Théâtre des Matières* (no original), de Jean-Claude Biette (1977).

Nos interessava uma estética que conjuga uma ética da ginga e do risco, e que concretiza um projeto desobediente de cinema, interessado sobretudo na constelação da diferença, gerando uma máquina contra-colonial, concatenada em narrativas que afroperspectivizam o turbilhão do cinematógrafo.

7 UMA TEMPORADA NO RIO

Minhas orientações com o professor Déo Cardoso começaram ainda em outubro, quando estava no Rio de Janeiro. A viagem não se deu sob nenhuma prospectiva investigativa, como fora a que se dirigiu ao interior do Ceará, mas me pareceu a ideal oportunidade para fazer uma série de registros concernentes à história do samba. Profundo admirador do cinema de Júlio Bressane, e em regime de escassez de material cinematográfico, procurei fazer registros com meu celular (dotado de câmera de péssima qualidade) que incorporassem o ruído. Busquei uma planificação que buscasse dilatar os signos que se espraiam nos objetos filmados. As filmagens se deram, como se diz, de maneira truncada, sem que eu nunca tenha estado devidamente convicto do interesse dos planos que fazia e de minhas competências como cinegrafista, mesmo amador.

A estadia no Rio de Janeiro foi capital para reestruturar os laços entre educação, política e cinema para mim, pelos simples motivo de que me apliquei a tentar novamente ver. Ver a diferença, entrelaçar com os olhos um compromisso ético com o que me era endereçado. Havia levado um HD externo cheio de filmes que havia colecionado nos últimos meses e não havia visto. Usei as noites para assisti-los e a experiência de receber a crueldade, a violência e a radicalidade política de filmes de cineastas como Nicholas Ray, Manoel de Oliveira, Vincente Minelli, Takeshi Kitano, Albert Serra, Johnnie To, Fritz Lang, Leo McCarey, dentre muitos outros foi absolutamente devastadora. Via 4 ou 5 filmes toda noite e o quanto mais me sentia em reconciliação com a política das imagens, mais me sentia inapto a filmar, julgo que por reminiscência das neuroses. À altura em que escrevo, me parece que não filmar sempre será um erro, mas em outubro de 2021 foi com muita hesitação que me prestei a fazer alguns registros.

Sistematizei uma lista de lugares que buscava visitar: a Lapa, a antiga Praça Onze, a Pedra do Sal, o Cacique de Ramos, bares da Cinelândia e escolas de samba eram alguns dos termos inegociáveis. Estive no Rio junto a minha família e nos hospedamos na

zona sul carioca, no bairro de Ipanema, onde um tio meu tem apartamento. Bairro extremamente burguês, onde a presença do samba é plasmada por um extremo embranquecimento e pela aplicação de um *ethos* exportador. O projeto nos diz que o samba é pretensamente uma expressão de brasilidade. Neste registro, ocultam-se os conflitos de classe concernentes à veiculação de determinadas sonoridades e suas tecnologias de apresentação, que irrompem sobre o primado de um samba anódino. Trocando em miúdos: fui exposto a muito samba ruim; bares e restaurantes com samba da pior qualidade.

Sempre fui crítico da beatificação da Bossa Nova, e o bairro de Ipanema como que sistematizava todos os signos que prestavam-se a consolidar nesta maneira de interpretar, uma suposta atualização ou modernização do samba, suavizando-o, tirando-lhe os elementos mais demarcadamente percussivos e predispondo-o a identificação burguesa. Os sinais dessa predisposição manifestam-se seja na presunção de sofisticação, seja na suavização temática que apontava para o idílio do barquinho e do violão. Meu ídolo musical maior, entretanto, é João Gilberto, a quem acho que a associação entre sua obra e a síntese da Bossa Nova representa a mais grosseira incompreensão do alargamento que fez do uso do tempo, do silêncio e do microfone. O João Gilberto que ouvimos no disco homônimo de 1973, por exemplo, não é encontrável em Ipanema.

Em uma noite de exceção, fui a um pagode com quatro bambas extraordinários, todos negros, moradores da zona norte, e de idade avançada. Tocaram para uma plateia branca cosmopolita. Me surpreendi com a excelência das interpretações; da precisão total nas demonstrações amplas da inteligência neuromuscular; na aplicação aos instrumentos e no repertório que apresentava compositores que não tocavam em Ipanema: Wilson Moreira, Bide, Pandeirinho, Geraldo Babão, Sérgio Meriti, Beto sem Braço, e mais uma porção de inventores.

Quando o grupo abriu-se às sugestões da plateia, começaram a pulular pedidos por Marisa Monte, Vanessa da Mata e Belchior.

Decidi que necessitava consultar outros registros do samba na cidade com alguma urgência.

Minhas pretensões foram, em geral, malfadadas. O Rio de Janeiro aplicava-nos 15 graus *celsius*, que para este cearense significava regime de crueldade, e vimos um forte registro de chuvas. Com pouco tempo à disposição, passamos ainda uma temporada na casa de uma velha amiga de minha mãe que mora em Duque de Caxias. Tão cedo voltamos ao Rio,

peguei um metrô e fui ao centro da cidade, onde passei pela Cinelândia, Rua do Ouvidor e Lapa. Foram registros diurnos que não me agradaram, e onde me deparei mais detidamente com os tempos sombrios que perpassam o Rio de Janeiro: larga população abandonada nas ruas no frio. Na lapa e no Ouvidor, diversas casas e restaurantes fechados e rumores de que o velho Cine Odeon, já rendido ao cinema comercial, viraria uma igreja universal.

Haviam ainda as restrições em ocasião da pandemia que, no Rio de Janeiro em especial, persistia em números preocupantes, na mesma medida em que se discutia a flexibilização do uso de máscaras em ambientes públicos. Em Ipanema, muitas lanchonetes caríssimas de sanduíche natural e um *apartheid* racial brutal. Lembrava-me de um centro sério de referências sobre a Bossa Nova, coordenado pelo senhor Carlos Alberto Affonso, A Toca do Vinícius. Discordâncias à parte com aquele tom de santificação e solenidade à Bossa Nova, e da exclusão de outros registros do samba, na mesma medida em que acolhia o jazz americano, admirava e gostava muito de conversar com o senhor Carlos, que tocava bravamente um empreendimento sem lucros no centro de Ipanema. A Toca estava enfim fechada, substituída por mais uma casa de lanches integrais. Não sei o que aconteceu com o senhor Carlos.

Por fim, fui ao Parque Lage, também na zona sul, insuflado pela memória dos filmes de Júlio Bressane. Evitei o café caro e fui em direção a floresta. Filmei um bocado de tudo que encontrei; todos os caminhos, cavernas, grutas. Busquei filmar proximamente a vegetação. Fiquei extremamente angustiado gravando, achando que nada daquilo estava muito bom e que não havia nada a comunicar a partir do Parque Lage que não repetir, bem mal, as imagens de Bressane ou tentar emular algumas panorâmicas que me recordava dos filmes de Huillet e Straub. Passei a estimar mais as gravações com o tempo e gostei de usá-las na montagem do filme. À altura em que entrego este trabalho, entendo que elas guardam interesse e ficam bem no meio de outros registros, como que enviesando a cadência do filme. À noite, consultava ao menos uma ou duas obras-primas através do HD externo e fazia anotações em uma caderneta. Tive a ideia estúpida de que cairia bem escrever uma prosa romântica que sugerisse um burburinho amoroso a ser impostado no filme via narração em *off*²¹, mas desisti assim que escrevi. Queria repetir tudo que via nos filmes. Queria refilmar uma cena que se passava em um banco no filme *Animal Crackers*(1930), de Victor Heerman, com os irmãos Marx, mas usando atores vestidos como bambas em ternos e chapéus brancos.

21 Indicado para expressar o pensamento de uma personagem que está ou não na cena.

Quando regresssei a Fortaleza, engajei-me em um processo de seleção de mestrado que me desocupou de trabalhos mais diretos com o filme, na mesma medida em que, olhando em retrospecto, me ajudaram a mergulhar mais nele, pois recuperava uma série de conceitos e ideias que sistematizaram o programa, por assim dizer, teórico, que informava o bojo da obra. Limite-me a dizer que o processo seletivo foi malfadado e que isto provocou uma sensação ainda maior de atraso em relação a este trabalho. Tão somente em dezembro comecei a me envolver mais contundentemente no processo de montagem e contava até então com um bocado de anotações que me estimulavam, ainda que completamente confusas e mal notadas. Tinha ainda algumas colagens que simulavam encadeamentos imagéticos que pensava em usar no filme, uma seleção de vídeos, músicas e algo mais.

Havia me aplicado em fazer uma longa *playlist* com vídeos do típico jornalismo canalha que humilha seus entrevistados e não apresenta rigor apurativo em relação a aparições alegadas de lobisomens. Definitivamente não há razão para mesma para várias daquelas reportagens terem sido feitas. Ainda assim sempre achei muito bonitos certos depoimentos, e alguns planos que como que sem querer resultam fantásticos, a exemplo de um em que um senhor atira com uma espingarda de uma margem de um rio para outra, simulando o que fez quando viu o lobisomem de que contava. Achei que usaria um bocado mais desses vídeos do que efetivamente incluí. Usei apenas uma pequena passagem que registra um espantinho de lobisomem em Curitiba²², que Jonathan e seu pai Diocésar (o sobrenome da família não é informado) encontraram e postaram no teto da casa para assustar possíveis invasores. Por alguma insondável razão, o programa canalha nos apresenta ao espantinho com um belo *zoom in*²³, e depois corta para um rápido *zoom out*²⁴ do boneco, visto de outro ângulo. Achei que seria interessante colocar esse trecho no filme, pouco depois de uma série de colagens com iconografias eslavas, célticas e gregas do licantropo. Um pouco antes destes, um impressionante vídeo que mostra um uivo aterrador, gravado em Realeza, também no Paraná.²⁵

22 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0dITRYX33gA&authuser=0>>.

23 Movimento de aproximação do objeto através da lente da câmera.

24 Movimento de distanciamento do objeto através da lente da câmera

25 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VzLNbTNtPmA&authuser=0>>.

8 OS MISTÉRIOS DO DISCURSO DA LUA E DO DISCURSO DO FILME

8.1 As primeiras sondagens

Estaria sendo insincero se não indicasse que para além do interesse na modulação técnica e linguística da lenda do lobisomem e seus usos na luta pelo espaço público pelo negro brasileiro, preservo-me junto a lenda por intenso e pregnante fascínio que sob mim exerce. Um pavor diário da influência da lua, uma superstição que nem mesmo as voltas intensas de um cordão sobre a minha mão podem conter certo medo que resguarda uma vontade de realidade. Me parece que carrego uma prefiguração da existência da criatura, que no fundo, mas apenas no fundo, entendo ser uma questão absolutamente irrelevante. A influência dos ciclos lunares e a convicção de que a lua cheia guarda uma promessa de fascínio e as bodas de feitiço que brindam a luta irresoluta entre os povos, tudo isso atrai-me.

Algo parecido pode-se dizer dos filmes de que extraímos trechos para inclusão na obra. São imagens que para mim permanecem irresolutas e com as quais trabalhamos sem o peso de tentar decodificá-las, ainda que muitas vezes tenhamos nos perguntado sobre o interesse dos níveis de interação que aplicamos entre os materiais. Difícil dizer substancialmente o que faz certas transições serem de interesse ou não, mas decididamente justapor um conjunto de planos extraordinários não é o suficiente para consolidar um bom filme. Há uma característica ardilosa, brutalmente cômica, que aparta o filme de qualquer ideário de bondade. A generosidade nada tem a ver com a bondade, pois se desprende de caracteres psicológicos fixos que filtram uma unidade subjetiva balizada por um atributo moral. A generosidade está em um amassamento, em um aprofundamento na partilha a partir de um mapeamento das forças plásticas que comunicam uma nova informação ou articulação estética, como que revelando o possível que não estava posto.

[...]Pater, em 1877, afirmou que todas as artes aspiram à condição da música, que é apenas forma. A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão prestes a dizer algo; essa iminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o fato estético.

Buenos Aires, 1950.(BORGES, 2007, p.12)

Generosidade foi o que recebi da minha parceira Júlia, a única pessoa com quem compartilhei o processo de feitura desse filme, para além do meu grande orientador Déo Cardoso, e que me salvaguardou em todas as operações. Júlia montou o filme e trabalhou em regime de coautoria comigo. Durante a maior porção do processo de montagem, encontrava-me com um computador inapto ao suporte de programas de montagem e edição, e foi na máquina de Júlia que realizamos a organização primeva de arquivos e esquadrimos as primeiras estratégias de composição. Dada nossa intensa proximidade e o conhecimento profundo de Júlia das raízes do projeto e de suas mutações, foi a parceira que mais energicamente me acompanhou e a que se manteve até o fim junto ao projeto, assistindo-o em todas as suas etapas. A compreensão que Júlia obteve do processo abarcou seus compassos conceituais e balizamentos práticos, bem como a viagem e toda sua informação estética. Ela participou das orientações com o professor Érico Araújo, na disciplina de Técnicas de Adaptação da Literatura para Cinema e Audiovisual, no semestre de 2020.1, onde apresentamos um cotejo, que depois veio a ser abandonado, entre a obra de Lima Barreto, com sua relação com o panorama racial e social do Brasil, e a emergência do lobisomem.

Pensava em balizar minha leitura da criatura na prosa rascante e sardônica de Lima, concebendo-o como um modo de discurso que marca as relações entre o ocultamento dos conflitos de classe e de raça no país, e como que uma informação que beira ao aberrante que sondávamos. Ao *mostrar mostrando*, a arte de Lima “para pra pensar”, como em Brecht, sobretudo pelo uso enviesado do discurso em primeira pessoa. Seria apressado estabelecer uma linhagem entre o sardônico em Lima e uma certa tradição humorística brasileira, dimensões que nos excedem e cujo nexo não é propriamente o que buscamos aqui. Ainda assim, faço menção a ocorrências no campo do cinema brasileiro, como as da arte multifária de Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Rosemberg Filho, Rogério Sganzerla, Watson Macêdo e muitos outros que carregam esse sardônico muito brasileiro. Essas cinematografias relacionam-se mais com este oculto-aberrante da violência social do que propriamente com uma proposta carnalizante que impregna a visão crítica que lhes são lançadas.

De todo modo, não seguimos com essas ideias relacionadas a Lima Barreto, mas as conversas com o professor Érico foram marcantes na especulação da crise do nacional popular e do estilhaçamento da imagem do país através do uso arguto do discurso direto. Acredito que qualquer coisa dessas intuições ficaram, porque, acima de tudo, Lima é o que poderíamos chamar de um escritor ensaístico, em prensagem anterior a Brecht.

8.2 Um desejo de documentário

Já se problematizou exaustivamente a divisão estanque entre ficção e documentário no cinema; me apraz pensar que o documentário é uma aspiração da máquina cinematográfica, a que diferentes registros podem chegar quando apresentam altos níveis de interação técnica. Penso até que a ficção é inerente ao documentário e que a verdade da ficção produz documentários quando os usos intra diegéticos de suas composições revolvem funções plásticas que transmutam os problemas de uma dada realidade. É nesse sentido que poderíamos dizer que todo bom filme de ficção é um documentário, ou que *Moonfleet*(1955) é um documentário sobre os Estados Unidos; *Terra em Transe*(1967) um documentário sobre o Brasil, *Org*(1979) um documentário sobre cinema, e muito mais sobre muito que talvez diga pouco.

A crítica sempre me pareceu uma outra maneira de produzir cinema através de um cabedal alternativo de recursos. A competência crítica me parece concretizar essa aspiração documentária do cinema, na medida em que propõe-se a fazer o movimento que marca o cinema de ensaio (preferimos pensar que a crítica é uma prefiguração do cinema-ensaio e não o contrário): o recorte, a paralisação, a intervenção, a aproximação, a mediação. Considero-me uma sorte de crítico frustrado, na medida em que não apresento uma desenvoltura que me agrada no registro crítico, em especial em sua modulação pela escrita. Daí também certa limitação refletida nesse relato. O fato é que percebo minha relação com o cinema intimamente ligada à experiência fruitiva; são pelas aproximações, pesquisas estéticas e manejos conceituais que penso que pode-se dar minha contribuição. Ainda que não a perceba satisfatoriamente no manejo da linguagem.

Não quero com isso impor um relato autocomiserativo e fundar uma impossibilidade; penso que a prática da linguagem deve ser ensejada e atesto a urgência da imantação entre as diversas práticas e áreas do saber para que cada uma delas se desenvolva satisfatoriamente. Principalmente no panorama em que o projeto neoliberal, cujo lastro faz-se perceber proficuamente na universidade, tenta negar ao impor uma multi-segmentação e como que uma cesura entre as diversas expressões artísticas e os diferentes registros que cada uma delas manifesta e daí para as relações entre elas e a filosofia, a crítica de arte ou a semiologia. Vivemos seclusos de um sentido amplo de educação. Ao contrário, a educação só é possível quando em um registro ativo de diversos conceitos imantados a realidade vivente e mutante

dos seus praticantes, transmutados de forma coletiva, negando a história pessoal e a ficção do gosto.

Fiz esse longo preâmbulo para dizer que percebo esse filme e suas escolhas como relatoras da busca pela negociação ou talvez mesmo pela concretização de uma empresa crítica, realizada a partir dos recursos do compêndio, da variação, da contradição dialética e da vista intervalar.

O filme me parece ainda o meio possível para comunicar uma série de questões com que eu ainda não galguei desenvoltura para tratar em outros registros, mas que tornam-se manejáveis e estimulantes em materialidade propriamente fílmica. Não me considero, e não sem algum contrassenso com o sentido deste documento, um bom crítico deste filme que fiz. Conquanto ainda é possível fazê-lo e refazê-lo. Não estou aqui reivindicando as competências putrefatas do analista que intenta dissecar ou esgotar uma obra, mas penso que carrego qualquer dificuldade de elaboração das sondagens mesmas que informam certas articulações do filme. O mesmo quociente de mistério que torna o trabalho de feitura do filme tão estimulante, me pega de contrapé neste registro que se pretende mais analítico do processo de realização. Isso não me parece dizer, de forma alguma, que eu não sabia o que estava fazendo ou que não havia um alto grau de controle e discriminação nos cortes e operações. Apenas parece-me indicar que a inconsciência, usada como métrica ética e de trabalho, faz guardar certos mistérios a que eu não poderia fazer mais do que aludir neste registro. Mas é fundamental que o façamos.

Modulamos um filme composto e possivelmente diletante, cuja métrica são as estabilizações entre movimentos discrepantes, de modos que esses movimentos se tensionem dialeticamente na estruturação da obra. Pensei um pouco no que existe em trabalhos como *Filme de Aborto*(2016), de Lincoln Pércles, ou no já mencionado *akingdocomethas* de Arthur Jafa, ainda que este nosso filme guarde grandes diferenças em relação a estes. Me parecia interessante uma articulação expropriativa em relação a materiais já existentes e esperamos que o filme possa oferecer estes materiais como que em regime de consulta, respeitando as variabilidades dos tempos de cada registro. Sendo assim, temos algumas sequências que duram poucos segundos, e que, à moda de Godard, fazem-se a partir de trechos de 4 ou 5 filmes, junto ao uso de grafismos e cartelas. Na mesma medida, o filme alimenta-se de longos depoimentos de sambistas.

8.3 A arte de Filé e os artistas expropriadores

Uma matriz fulcral para o filme foi o encontro com o cinema de Valter Filé, cujo arauto foi um artigo e uma entrevista em duas partes publicadas pelo professor e crítico de cinema e música Bernardo Oliveira na Revista Cinética(2020), que recuperava a trajetória deste cineasta que atuou junto à Eduardo Coutinho no CECIP nos anos 90. Através do que foi possivelmente o mais estimulante exercício de TV e vídeo comunitário no Brasil, a TV Maxambomba, Filé produziu vários filmes extraordinários que informam um Rio de Janeiro não oficial, a partir de diversas interações com um popular heterodoxo que como que mancha as fronteiras entre comunicante e comunicado, instituindo uma ética da relação que implode qualquer paternalismo e produz um cinema que se faz junto dos espaços e pessoas que o cineasta encontra.

Um dos segmentos mais superlativos da TV Maxambomba é a série de entrevistas que Filé realizou junto de sambistas que compuseram várias das canções mais impressionantes e bem-sucedidas do ápice da inclusão (sempre ambígua e repleta de conflitos e negociações represadas) do samba na indústria fonográfica brasileira no final dos anos 70 e começo dos anos 80.

São registros impressionantes de artistas negros que legaram diversas composições de sucesso para uma indústria comandada por eminências brancas, e que foram excluídos de sua lógica de distribuição de capital e prestígio, ainda que os repertórios populares lhes tenham preservado em indelével presença. Impressionantes também pelas maneiras como Filé subverte uma disposição “cabeça falante”²⁶ do documentário informativo e indexado, e aposta em um regime que difrata a informação e faz proliferar os sentidos do registro verbal de seus entrevistados. Isso se dá a partir da valorização dos intervalos e de uma inteligência no corte, que captam uma memória viva em seus processos de elaboração, preservando uma autonomia na cadência oral e gestual dos sambistas para grande efeito plástico e ainda mais: Filé opera a inclusão da música que eles produziram, performada pelos próprios artistas nas entrevistas. Muitos desses compositores viriam a ter certo reconhecimento tardio, como Wilson Moreira e Zé Luiz do Império Serrano, excluídos de nosso filme, mas muitos deles morreram pouco depois do registro das entrevistas e

26 No original *talking heads*, diz respeito a um modelo tradicional de documentário em que o plano é composto por um sujeito entrevistado e um extra-campo indiferente, geralmente em primeiro plano ou em primeiríssimo plano(enquadramento da cintura para cima e do peito para cima, respectivamente).

desabonados de reconhecimento, como é o caso do mineiro Catoni e do pernambucano Romildo, que estão inclusos no filme.

Utilizamos-nos de um depoimento de Barbeirinho, integrante do Trio Calafrio, grupo formado por este junto a Luiz Grande, responsável por sucessos como *Maria Rita*(1978), e Marquinhos Diniz. Os outros integrantes estão presentes no registro, e nos oferecem duas interpretações formidáveis. Usamos ainda uma rápida apresentação de Catoni, compositor de *Cenários*(1979), gravada por Paulinho da Viola, e um trecho com fala e interpretação do compositor pernambucano Romildo, autor de *Conto de Areia*(1974) e outros sucessos gravados por Clara Nunes. Interpolamos esses registros com a performance genial de Moreira da Silva em *Sem Essa Aranha*(1970), posta na sua íntegra de 5 minutos. Lembrei da inclusão de um segmento de *Memórias de Um Estrangulador de Loiras*(1971) em *Beduíno*(2016), ambos dirigidos por Júlio Bressane, e da inclusão de um trecho *La Marseillaise*(1938) de Jean Renoir no final de *L'Aquarium et la Nation*(2016) de Jean-Marie Straub, e mesmo dos longos segmentos de vídeos e filmes que Arthur Jafa incorpora em sua obra.

Essas incidências parecem apontar para certa predisposição ao excesso, de que nosso projeto partilha, e não a negamos, mas pensamos que sobrepuja-se a essa uma requisição de longa duração, que é o que nos interessa. O uso de trechos em longa duração de outras obras produz um efeito de ressignificação do olhar, como que convocando o espectador a reconsiderar um tratamento ou gesto estético presente em outro trabalho, que faz revolver o filme “hospedeiro”. Este procedimento nos parece apresentar a estratégia paroxística para um uso do cinema como extensão de ferramentas propriamente críticas: cotejar um segmento de um filme já existente junto a imagens novas ou também de outros, muitos arquivos, chama atenção a quaisquer procedimentos ou realizações dos segmentos isolados. Tanto em *Beduíno* como em *L'Aquarium et la Nation*, as inclusões que podem parecer desinteressadas ou indulgentes, são exemplos formidáveis da inclusão e da manifestação da diferença por efeito de presença, fazendo jus a fórmula de Godard da comparação entre incomparáveis. Não à toa, o franco-suíço é o mestre da incursão de fragmentos de filmes em obras suas, até mesmo de fragmentos de filmes que ele mesmo realizou anteriormente. Mas diferente do afã godardiano pelo recorte rápido e a manipulação assumida dos materiais, que pode fazer a imagem “desacelerar” ou nos jogar na miscelânea, nos exemplos de Bressane e Straub, observamos a preferência pela inclusão do longo trecho, fazendo irromper uma outra continuidade fílmica e

outro gesto de partilha, quase literal, do olhar, como também podemos observar em *João Bénard da Costa: Outros Amarão as Coisas Que Eu Amei*(2014), de Manuel Mozos, a partir de longos segmentos de muitos filmes.

Nestes casos, nos parece, o processo de montagem não se distingue da partilha de paixões (daí a remetermos a significância do nome do filme de Mozos), que não é simplesmente da ordem do compêndio das emoções maiores, mas da justa apresentação de uma sorte de felicidade; um acontecimento que forma e informa. Preferimos chamar nossos lanços de “sequências de formação”. Pensando nossa obra como um filme em e de formação, centramo-nos no problema da ordem, pois entendemos que a questão principal que inteirava a política de nossa obra formava-se a partir dos critérios de coleção e enlaçamento dos materiais: Moreira da Silva em *Sem Essa Aranha*; 7 ou 8 minutos de gravações no Parque Lage com som ambiente e imagem ruidosas de um péssimo celular; um plano em “congelamento” de *An American Werewolf in London*(1981) sobrepujado por um trecho sonoro de *The Ladies Man*(1961) de Jerry Lewis; Barbeirinho, no filme de Filé sobre o Trio Calafrio, contando que conseguiu seu nome cortando orelhas e sobrancelhas de colegas na infância.

Por piegas e impreciso que possa parecer, esse é um filme de sentimentos, que refrata uma formação possível em imagens, e como que desprende-se de qualquer ambição de corresponder fidedignamente à pesquisa que embasa e antecede a obra. Melhor dizendo: não há antecedência, na medida em que processo criativo e pesquisa fundiram-se. Poderia-se dizer que o nexos entre lobisomem, samba e técnica é inexistente, mas nosso objetivo não foi ilustrar ou demonstrar discursivamente alguma concepção de técnica, mas compor junto a ela e aproximar Lobisomem e samba através desta. Com eventuais altos e baixos, este foi o filme que procuramos fazer e só este nos interessava.

9 ISSO É MANIA SUA: UM FILME DA MONTAGEM

9.1 O som do filme

A concepção sonora foi também heterodoxa, na medida em que arrematou estratégias multifárias como a disjunção entre som e imagem, e multiformidade de registros composicionais (misturas de sons diversos com áudios de filmes, músicas, etc). Optamos, em

geral, por preservar a frequência original de cada uma das gravações, para fazer denotar diferenças em volume e captação entre os registros. Pareceu-nos que assim estabelecemos uma marcação rítmica às variações de imagem e som no filme, de forma que incorporamos o procedimento mesmo nos segmentos em que uma única música incide em trechos de filmes distintos, como na sequência que concilia extratos de *Shangai Express*(1932), de Josef Von Sternberg, e o *Das Testament des Dr.Mabuse*(1933), de Fritz Lang. Não raro fez-se uso de marcações a partir de fragmentos de música que irrompem em *fade*²⁷ e que a partir de outro *fade* final, entram em *loop*²⁸, provocando um efeito de suspensão. Fizemos isso respeitando as mutações nos outros materiais que misturam-se com a música, acentuando a discordância entre som e imagem.

Conquanto estas disposições, diríamos que a trilha sonora não poderia estar mais distante do registro aleatório, pois de tal forma é marcada pela pulsação do ritmo imposto entre imagem e som, cujas interações respeitam as mutações internas a cada uma de suas partes. Como exemplo poderíamos aludir ao lance em que o trecho sonoro de *The Ladies Man* impõe o tempo do *loop* da música *Suite in Old Style II*(2013) e esta por sua vez marca a entrada da cena do pântano de *An American Werewolf in London*, estabelecendo o ponto de entrada e a duração da desaceleração de movimento manipulada no filme. Tive a sorte de trabalhar com Júlia, profícua conhecedora do manejo de misturas sonoras e que o aplicou com brio por todo o programa sonoro. Este implicava por sua vez no retorno ao tratamento da imagem, tal era a imantação e simultaneidade das duas dimensões no processo. Pela natureza quimérica dos registros e dos quocientes de intervenção que despendemos em cada um, pudemos gastar muito tempo em trechos de poucos segundos e resolvemos com alguma rapidez fragmentos consideravelmente maiores, como a inclusão das entrevistas conduzidas por Filé, o segmento de *Sem Essa Aranha* ou as gravações do Parque Lage.

9.2 A métrica da montagem

Como trabalho em e de formação, nem pensamos em indulgência ao abrir-nos a uma temporalidade que podia ser elástica; podíamos ter chegado aos 40 minutos de filme, ao acatar a inclusão de trechos mais longos, ou contrapor diferentes temporalidades de documentação a partir de diversos registros de imagem. Se na dimensão primeva deste projeto

²⁷ Desaparecimento constante de uma imagem ou de um som.

²⁸ Execução de repetições.

havia um roteiro de média-metragem preciso em indicações e de corte clássico, os contornos de nosso processo nos puseram a trabalhar com um arquivo do *Microsoft Word*²⁹ com colagens, anotações para composições de sequências e indicações. Gostamos do filme como unidade, mas muito de sua ordem foi sendo galgada a partir da sondagem de diferentes segmentos. Após vê-las em sequência, fazíamos anotações sobre o quê viria melhor na distribuição estrutural da obra, e cotejamos alterações para calibrar as seções. Organizamo-nos de tal forma que o filme pode ser pensado quase que como uma sequência de vinhetas, que possivelmente tem um valor independente, mas que informam-se de potenciais dialéticos outros quando friccionadas na ordem fílmica que determinamos. Fomos seguindo as sugestões dispostas nos arquivos, sejam para misturas de som ou interpolações de músicas com trechos sonoros de materiais como filmes e entrevistas. À medida que postavam-se novas indicações, alterávamos segmentos antigos ou criávamos novos e incluíamos na obra.

Muitas dessas alterações que acresciam materiais ao nosso documento-base surgiam por necessidades sentidas na montagem. Estas deram-se pela percepção de lacunas que quebravam o ritmo do filme ou que urgiam pela inclusão de algum outro segmento entre duas peças montadas. A montagem impôs-se como uma espécie de escrita final do roteiro, pois de tal forma foi rondada pela adoção de novas rotas criativas. A produção de muitos materiais adicionais foi fomentada pelo regime de montagem, mas por fim, tendemos a dirimir os registros, por assim dizer, diretos e trabalhamos bem mais a partir dos, assim chamados, arquivos. Mesmo a inclusão de elementos sonoros advindos de som direto captado por nós, foi dirimida de modo que a única unidade sonora que nós produzimos (excluindo-se eletivamente, claro, todas as misturas sonoras e alterações frequenciais que fizemos) é o conjunto de gravações no Parque Lage.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espero que a leitura deste documento, e aqui assumimos uma pretensão francamente crítica que reservamos em maior grandeza ao filme, aluda a sugestão de que o texto crítico faça persistir na memória e na imaginação a experiência de assistir ao filme.

²⁹ O Microsoft Word é um processador de texto produzido pela Microsoft Office foi criado por Richard Brodie para computadores IBM PC com o sistema operacional DOS em 1983. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Microsoft_Word>.

Ficariamos felizes se alguma projeção das predisposições aludidas neste documento esteja impressa na obra. Avalio que este filme a que chegamos aponta caminhos e, sobretudo, sintomatiza certos paradigmas da produção a baixo orçamento no Brasil do necroliberalismo, por diversa que esta possa ser.

Penso que assesta caminhos, na medida em que sugere um método que acolhe uma série infindável de imagens, daí também termos certa sensação de que o filme poderia continuar indeterminadamente ou de que seja uma bolsa infinda de maneiras de relação. Intento me distanciar do assim chamado, trabalho “arquivístico”, e operar um tanto mais em registro “filmado”, mesmo que usando de núncio a imagem ruidosa do celular. Penso que esta coleção de registros que nos são extemporâneos afirma um tipo de educação em composição e ritmo.

Pensamos também que o filme sintomatiza alguns tracejamentos do cinema sem orçamento e desabonado de políticas públicas ou projeto de cultura no Brasil, não no sentido de percebermos uma padronização produtiva a que nosso filme responderia, mas por ser um filme possível nesse registro. Nos comprazemos em entender que chegamos a um filme expropriador, rabeador de registros do cinema, sem discriminação de remeter a um material, por assim dizer, hollywoodiano, ou a produção do vídeo comunitário brasileiro. A junção desses registros, amalgamados com as misturas sonoras e as imagens ruidosas que produzimos, relocalizam um registro do formalismo, que torna o projeto possível. Por paradoxal que pareça, entendemos que a carestia material potencializa uma aposta no formal, pois as escolhas de enquadramento, decupagem e seleção se tornam tão mais fulcrais para o desenvolvimento da obra.

Nesse sentido que achamos que o filme sintomatiza uma preferência pelo formal, de que a geração atual de jovens cineastas brasileiros compartilha. Evidente que esse pressuposto parte de uma caracterização grosseira do que é o formal no cinema, e localiza-o sobre métrica questionável, uma vez que todo filme depende de escolhas de cunho formal. Uma característica que este documento não aborda, mas que nos parece cristalina tendo em vista o filme completo, é outra predisposição cara ao cinema arquivista brasileiro contemporâneo, que é a incorporação de uma cultura *sampler*³⁰: o amálgama de registros visuais e sonoros em vias de transmutação de seus contextos originais, tendo como

30 A reutilização de um arquivo de som em outro arquivo de som, proveniente do gênero musical *hip hop*, surgido na década 1970.

marcadores a ampliação dos registros rítmicos das sequências, sublinhando a ritmia da montagem e a ironia tardia das suas aplicações.

Entre cultura do *sampler*, potencialização do formal e outras possíveis localizações, esperamos termos entregado um filme que interesse e amplie as ferramentas para o debate dessas técnicas. Nos aprazeria ainda caso situe, em seu devido contexto, as possibilidades de contradição dialética entre tão variados elementos, como o samba e a licantropia, respeitando toda a cepa de contraditores dialéticos que existiu e existe no cinema brasileiro. Saravá a todas estas forças.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis. **Outras Inquições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 3ª ed. São Paulo: Global, 2002. Ano de publicação: 1947.
- _____. Licanthropia Sertaneja. **Revista do Brasil**, São Paulo, Ano VIII, n. 94 p. 129-133, out. 1923.
- DANEY, Serge. **A Rampa**. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. The Tracking Shot in Kapo. **Senses of Cinema**. Melbourne, fev. 2004. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/kapo_daney/>. Acesso em: 01 fev. 2022.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica da Sensação**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- Foucault, M. . Ariadne enforcou-se. In M. B. Motta (Org.). **Ditos e escritos II**: Michel Foucault, arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro, RJ: Editora Forense Universitária, 2005.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 52ª ed. São Paulo: Global, 2013.
- GALLAGHER, Tag. **John Ford: The Man and His Films**. Los Angeles: University of California Press. 1988.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O Jogo como Elemento da Cultura**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- OLIVEIRA, Bernardo. Candeia e a outra filosofia do samba. **Piauí**, mar. 2015. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/candeia-e-a-outra-filosofia-do-samba/>>. Acesso em: 01 abr. 2021.
- _____. Os bárbaros invadiram os castelos. Entrevista com Valter Filé. **Cinética**, 3 dez. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-file-bernardo-2-2020/>. Acesso em 01 fev. 2022.
- _____. Revitalizar a coletividade interrompida. Entrevista com Valter Filé. **Cinética**, Rio de Janeiro, 2 dez. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-file-bernardo-pt1/>. Acesso em 01 fev. 2022.
- _____. Valter Filé e a ficção da imagem popular. **Cinética**, Rio de Janeiro, 30 nov. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/bernardo-file-2020/>. Acesso em 01 fev. 2022.
- ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SIMONDON, Gilbert. **Do Modo De Existência Dos Objetos Técnicos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

_____. **A Individuação À Luz das Noções de Forma e de Informação**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. **Cadernos de Leituras**, Belo Horizonte, v. 1, n. 62, p. 1-15, maio, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno62/>. Acesso em: 01 fev. 2022.

STRAUB, Jean-Marie. Feroz. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 207, pp. 34-35, dez. 1968.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: Os Sons que Vem da Rua**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico : A Opacidade e a Transparência**. 11ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AKASEN chitai. Direção: Kenji Mizoguchi. Japão: Daiei Film, 1956. 1 DVD (86 min).

AKINGDONCOMETHAS. Direção: Arthur Jafa. Estados Unidos: TNEG, 2018; 1 DVD (98 min).

A LETTER to Three Wives. Direção: Joseph L. Mankiewicz. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1949. 1 DVD (103 min).

AN AMERICAN Werewolf in London. Direção: John Landis. Estados Unidos/Reino Unido: Universal Pictures, Producers Sales Organization, 1981. 1 DVD (97 min).

ANIMAL Crackers. Direção: Victor Heerman. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1930. 1 DVD (97 min).

BARRY Lyndon. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos/Reino Unido: Hawk Films, Peregrine Productions, 1975. 1 DVD (187 min).

BEDUÍNO. Direção: Júlio Bressane. Brasil: TB Produções, 2016. 1 DVD (75 min).

CRACKING Up. Direção: Jerry Lewis. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1983. 1 DVD (83 min).

DES TESTAMENT des Dr. Mabuse. Direção: Fritz Lang, Alemanha: Nero-Film, 1933. 1 DVD (124 min).

FILM Catastrophe. Direção: Paul Grivas. França: Petit a Petit Productions, 2018. 1 DVD (55 min).

FILME de Aborto. Direção: Lincoln Péricles. Brasil: Astúcia Filmes, 2015. 1 DVD (63 min).

HISTOIRE(S) du cinéma. Direção: Jean-Luc Godard. França/Suíça: Canal+, CNC, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision suisse romande, Vega Films, 1988-1998. 1 DVD (266 min).

JOÃO Bénard da Costa: Outros Amarão as Coisas que eu Amei. Direção: Manuel Mozos. Portugal: Rosa Filmes, Kino Filmes, Loudness Films, 2014. 1 DVD (75 min).

LA MARSEILLAISE. Direção: Jean Renoir, França: Société de Production et d'Exploitation du film *La Marseillaise*, 1938. 1 DVD (135 min).

L'AQUARIUM et la nation. Direção: Jean-Marie Straub. França: Belva Film, Andolfi, 2015. 1 DVD (31 min).

LA ÚLTIMA Cena. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), 1976. 1 DVD (110 min).

LE THÉÂTRE des matières. Direção: Jean-Claude Biette. França: Stephan Films, Diagonale, 1977. 1 DVD (81 min).

MEMÓRIAS de um Estrangulador de Loiras. Direção: Júlio Bressane, Brasil: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1971. 1 DVD (71 min).

MOONFLEET. Direção: Fritz Lang. Estados Unidos: MGM, 1955. 1 DVD (97 min).

ORG. Direção: Fernando Birri. Itália: Mario Girotti Films, 1979. 1 DVD (177 min).

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil/Itália: Filmes do Serro, Grupo Filmes, Mapa Filmes, 1972. 1 DVD (100 min).

PLAYTIME. Direção: Jacques Tati. França/Itália: Specta Films, Jolly Films, 1967. 1 DVD (124 min).

SCÉNARIO du film 'Passion'. Direção: Jean-Luc Godard. França/Suíça: JLG Films, TransVidéo, Télévision Suisse-Romande (TSR), 1982. 1 DVD (54 min).

SEM Essa Aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Belair, 1970. 1 DVD (98 min).

SHANGHAI Express. Direção: Josef Von Sternberg. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1932. 1 DVD (80 min).

SOMMAREN med Monika. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri (SF), 1953. 1 DVD (96 min).

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Difilm, 1967. 1 DVD (106 min).

THE LADIES Man. Direção: Jerry Lewis. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1961. 1 DVD (106 min).

UNDER Capricorn. Direção: Alfred Hitchcock. Reino Unido: Transatlantic Pictures, 1949. 1 DVD (117 min).

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

BURN Baby Burn. Intérpretes: Norman Howard e Joe Phillips. Compositores: Norman Howard e Joe Phillips. Nova York: ESP-Disk', 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M4ZVDoGo3C8&list=OLAK5uy_n3DQJyY3LNn01HvvMTCXdjm_DyB3MbwWo>. Acesso em: 01 fev. 2022.

CINEMA Novo. Intérpretes: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Compositor: Gilberto Gil. *In*: TROPICALIA 2. Intérpretes: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Universal Music Group, 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0GYBfi-0Fo>>. Acesso em: 01 fev. 2022.

MARIA Rita. Intérprete: João Nogueira. Compositor: Luiz Grande. *In*: VIDA Boêmia. Intérprete: João Nogueira. Rio de Janeiro: Universal Music Group, 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x7QtuJCmX5E>>. Acesso em: 01 fev. 2022.

O CÉU dos otários é neutro. Intérprete: Negro Léó. Compositor: Negro Léó. *In*: ILHAS de Calor. Intérprete: Negro Léó. Rio de Janeiro: QTV Label, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mfbUsM-pREU>>. Acesso em: 01 fev. 2022.

SALVE Linda Canção Sem Esperança. Intérprete: Luiz Melodia. Compositor: Luiz Melodia. *In*: RELÍQUIAS. Intérprete: Luiz Melodia. Rio de Janeiro: Emi Music Brasil, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nv_KutlioSo>. Acesso em: 01 fev. 2022.

SUITE in Old Style II. Intérprete: Maxim Rysanov. Compositor: Dobrinka Tabakova. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jkItVH-qIm8>>. Acesso em: 01 fev. 2022.