

Mutual Films: Programação como um jogo de justaposição

Juliana Costa

Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual: comunicação, estética e política - Kinepoliticom, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul / PUCRS, Brasil
juvieiracosta01@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9677-9968>

Leonardo Bomfim Pedrosa

Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual: comunicação, estética e política - Kinepoliticom, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul / PUCRS, Brasil
leonardobomfimpedrosa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5413-152X>

RESUMO Neste artigo buscamos verificar na programação da Sessão Mutual Films, de Aaron Cutler e Mariana Shellard, um gesto curatorial que aproxima e diferencia os filmes através da justaposição de imagens. Identificamos neste gesto uma proposta de pensamento por montagem que engendra o que chamamos de uma “programação como um jogo”.

PALAVRAS-CHAVE Programação; gesto curatorial; pensamento por montagem.

Mutual Filmes é uma parceria entre o crítico de cinema e programador Aaron Cutler e a artista visual Mariana Shelard.¹ Desde 2018, a dupla de programadores realiza a Sessão Mutual Films: exibição de sessões duplas bimestrais na programação do Instituto Moreira Salles, nas cidades brasileiras de São Paulo, Rio de Janeiro e (a partir de 2024) em Poços de Caldas.

Nesse espaço de tempo, ocorreram vinte e seis sessões: da primeira, em julho de 2018, intitulada *Paisagens*, com os longas-metragens *11 x 14*

¹ Mais informações sobre os projetos do duo de programadores disponível em <https://www.mutualfilms.com/index.html>, acesso em 09 de dezembro de 2024.

(James Benning, 1977) e *Geschichte der nacht* (Clemens Klopfenstein, 1979); à mais recente, intitulada *Os Vampiros de Luis Ospina e Pere Portabella*, dividida em programas, cada um com dois filmes: o primeiro com *Mudança (Mudanza)* (Pere Portabella, 2008) e *Puro Sangre (Pura Sangre)* (Luis Ospina, 1982); e o segundo com *Agarrando pueblo* (Luis Ospina, 1978) e *Vampir-Cuadecuc* (Pere Portabella, 1970).

Ao longo dos anos, o projeto conduzido por Aaron Cutler e Mariana Shellard aproximou obras cinematográficas de universos distintos, com uma variedade de períodos e nacionalidades, a partir de elaborações múltiplas do gesto curatorial, com foco na investigação de recentes restaurações de filmes que, no geral, ocupam espaços marginais na história do cinema. No texto de apresentação da sessão *Paisagens*², por exemplo, os curadores destacam *afinidades* – a bitola (16mm), o contexto de se tratarem de “dois reflexos das gerações do pós-guerra”, a mesma idade dos realizadores na época da filmagem (35 anos) –, mas também *distanciamentos*: “construções imagéticas plácidas” e “uma realidade pacata e segura dos Estados Unidos”, no caso da obra de Benning; ao invés de “imagens trêmulas, sem contraste” (...), e “uma realidade precária e instável na Europa”, no caso de Klopfenstein.

A conjugação entre *afinidades* e *distanciamentos* desde então tornou-se uma premissa continuamente reelaborada no trabalho curatorial da Sessão Mutual Films. Como exemplo, podemos citar *Nascimento e origem*, sessão apresentada em maio de 2024, com o longa-metragem sírio *Al-makhdum* (1972), de Tewfik Saleh, e o média-metragem *Arab Israeli dialogue* (1974), do norte-americano Lionel Rogosin. A exibição pôs em diálogo experiências diaspóricas de escritores e jornalistas (as ideias de Amos Kenan e Rashed Hussein, a literatura de Ghassan Kanafani) relacionadas à Primeira Guerra Árabe-Israelense, em 1948, e suas consequências históricas intensificadas pelo conflito nas décadas seguintes. Como mote de *afinidade*, aproximando obras que revelam distanciamentos evidentes (uma ficção e um documentário focado em uma conversa de duas pessoas; um filme realizado no Oriente Médio, outro nos Estados Unidos), há um marco de contemporaneidade: o primeiro encontro de Rogosin e os dois personagens de seu filme, Kenan e Hussein, deu-se exatamente no mesmo ano (1963) da publicação do

² Disponível em <https://www.mutualfilms.com/paisagens.html>, acesso em 31 de outubro de 2024.

romance de estreia de Kanafani, que seria adaptado ao cinema por Saleh na década seguinte.

A experiência diaspórica moldou outra sessão³ exemplar do projeto para pensarmos a conjugação entre afinidades e distanciamentos. *Saudades do Futuro* exibiu em novembro de 2019 filmes da belga Chantal Akerman, *News From Home* (1977) e do filipino Kidlat Tahimik, *Mababangong Bangungot* (1977). No texto de apresentação⁴, os curadores identificam certas afinidades: “dois filmes (...) realizados em 1976, em 16 mm, por cineastas-protagonistas que compartilharam um impulso de colocar suas histórias de vida diante da câmera”, dois cineastas que “estenderam o mundo de seus filmes para a vida real e se tornaram suas próprias criações” e um distanciamento importante:

Em *Notícias de casa*, a existência parece ser possível apenas no estrangeiro, entretanto no estrangeiro está a fantasmagórica e anuladora diáspora. Com *Kidlat Tahimik* é o contrário: a construção de si se consolida na realização do que é o outro - inclusive na fabulação do próprio nome do protagonista de seu longa de estreia, um par de palavras na língua tagalo que o então economista e homem de negócios Eric de Guia adotaria permanentemente (Cutler e Shellard, 2019).⁵

Desta forma, identificamos nesta proposta curatorial de Cutler e Shellard, um gesto propositivo de repensar as histórias do cinema a partir da justaposição das imagens dos filmes exibidos em conjunto. As dissonâncias e as afinidades entre as imagens emergem assim de uma espécie de jogo, cujas regras e desvios são propostos pelo gesto de programação ao mesmo tempo em que se reconfiguram pelo olhar do espectador.

³ O conflito palestino ganhou uma continuidade em 2024, no mês de setembro, com a sessão *A ausência na presença*, com filmes do palestino Michel Khleifi e do israelense Avi Mograbi. Foram duas sessões duplas, que exibiram um curta e um longa-metragem.

⁴ Disponível em <https://www.mutualfilms.com/saudadesdofuturo.html>, acesso em 31 de outubro de 2024.

⁵ Idem.

Justaposições

Ao dissertarem sobre a primeira sessão programada, *Paisagens*, os curadores indicam que o espectador deve contribuir, com seu imaginário particular, à construção das afinidades e dos distanciamentos:

Na justaposição desses filmes, com métodos independentes de produção similares, é possível notar como ambos refletem *zeitgeists* profundamente contrastantes, ainda que co-existindo em uma mesma época. Questões de pobreza e desigualdade social são deixadas implícitas, nos espaços que existem entre as imagens. Ao olhar para as obras, um espectador pode, em seu imaginário particular, construir realidades que somem o novo ao velho, atualizando essas paisagens que permanecem em transformação (Cutler e Shellard, 2018).⁶

Chama-nos a atenção o fato de que Cutler e Shellard recorrem à ideia da “justaposição” para elaborar o pensamento curatorial da sessão, um termo caro ao pensamento de Sergei Eisenstein em sua reflexão contínua sobre a relação entre diferentes planos no processo de montagem de um filme. Poderíamos, a partir desse indicativo, inferir que o gesto curatorial da Sessão Mutual Films propõe uma programação por meio de um pensamento por montagem.

Em *Palavra e Imagem*, artigo no qual Eisenstein (2002, 16) propõe um balanço da importância das teorias sobre montagem no cinema soviético, há uma série de reflexões sobre a ideia da justaposição de imagens. O cineasta russo afirma: “em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente”. No pensamento por montagem que, nessa perspectiva, conforma o trabalho de programação da Sessão Mutual Films, compreendemos uma amplificação das complexidades. Não é apenas o caso de uma relação que pode ser incentivada a partir da aproximação literal de uma imagem a outra, mas na justaposição de uma série de imagens pertencentes a um filme com outra série de imagens de um segundo filme, exibido posteriormente e após um intervalo. A montagem aqui sugere uma construção do pensamento em sua dimensão processual, que não tem um fim em si, mas no que pode ser relacionado,

⁶ Disponível em <https://www.mutualfilms.com/paisagens.html>, acesso em 31 de outubro de 2024.

na forma que se abre para a conexão livre das ideias, que se dá na justaposição das imagens que propõe.

De toda forma, podemos vislumbrar uma sintonia com as ideias de Eisenstein, especialmente a partir do mote de que seu artigo visava justamente a determinação de especificidades mais profundas em relação ao trabalho de justaposição de duas imagens no trabalho de montagem.

Nesse sentido, visualizamos na Sessão Mutual Films a existência de uma dupla justaposição: aquela instituída previamente pelos curadores, destacadas nos textos de apresentação, e aquela percebida pelos espectadores no desenrolar das exhibições. O imaginário particular de cada espectador, para usarmos uma expressão cunhada por Cutler e Shellard, naturalmente desenvolve suas próprias justaposições, independentes do direcionamento proposto pelos curadores. Podemos exemplificar como a realidade supostamente pacata da obra de Benning, definida a priori pela curadoria, pode ser assombrada por outras imagens depois do contato com a obra de Klopfenstein. A lembrança da sequência de *11 x 14* em que um homem loiro, com os olhos fechados e expressão facial reprimida, em um plano frontal, rabisca o próprio rosto com um batom, após o mergulho sombrio nas paisagens noturnas de *Geschichte der nacht*, pode evocar aquilo que talvez estivesse apenas latente nas paisagens ensolaradas da obra norte-americana: a sensação de paranoia, isolamento e loucura. Nessa justaposição, as imagens de outro filme acabam fazendo emergir aquilo que, a priori, não parecia existir nas imagens. Pode-se, desta forma, rever um filme enquanto se vê outro – sendo elaborada no imaginário do espectador, a justaposição pode-se transformar em uma sobreposição: como se o segundo filme fosse, literalmente, projetado sobre o primeiro. Um sobre o outro.

O efeito dessa relação entre justaposição e sobreposição também pode ser visualizado na sessão *Nascimento e origem*: assistir a *Diálogo árabe israelense* após a projeção de *Os enganados* cria as condições para que uma imagem do primeiro filme, a dos palestinos desalentados no deserto escaldante, permaneça como um fantasma sobre as imagens do segundo, que revelam o conflito verbal intenso de dois intelectuais, mas em um ambiente confortável. Quando o filme de Rogosin propõe uma fusão do rosto de Kenan com a imagem do deserto, a relação entre justaposição e sobreposição antecipada pelo primeiro filme favorece uma dupla fantasmagoria: a imagem do deserto palestino, antes mesmo da aparição da fusão de Rogosin, já estava presente sobre a imagem do intelectual em

Nova Iorque. Uma sobreposição invisível criada pelo espectador, aproximando um discurso difundido em um território a respeito de outro território, a partir da justaposição instigada pelo gesto curatorial.

Programação como um jogo

Entre as muitas premissas teóricas desenvolvidas por Eisenstein sobre a ideia da justaposição na teoria da montagem, surge um paralelo com o ato de brincar:

Ao brincar com pedaços de filme, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição (Eisenstein 2002, 14).

Seguindo com a perspectiva de que o pensamento por montagem configura o grande gesto do trabalho de programação da Mutual Films, podemos pensar, da mesma maneira, no sentido da brincadeira nesse contexto: programar como uma espécie de ato lúdico, a criação de um jogo. A ordem dos filmes, já vimos, é determinante para que a sessão-jogo determine suas regras para os espectadores e encaminhe direções para os pensamentos. O efeito de rever mentalmente as imagens do filme de Benning durante a projeção do filme de Klopfenstein não seria o mesmo, naturalmente, com uma inversão. O mesmo pode-se afirmar a respeito da sessão *Nascimento e origem*. Com a ordem definida, o filme de Rogosin surge como uma espécie de “conversa em torno da fogueira” depois da “ação” ficcional do filme de Saleh, como destacou Jacques Rancière (2012, 124) ao analisar o momento em que a ação dos filmes do gênero faroeste é interrompida para que os personagens reflitam sobre o que estão vivendo. As peças do jogo foram organizadas, nessa sessão, para que a ação preceda a reflexão.

A ideia da programação como jogo será intensificada na sessão *Crise da presença, mitologia para a alma*, com filmes das diretoras Cecilia Mangini e Storm De Hirsch. Os programadores utilizaram uma estratégia diferente em relação às programações que foram analisadas: não se trata de uma sessão dupla de longas-metragens, mas de dois programas de curtas-metragens. No primeiro, intitulado *Apresentando Cecilia Mangini*, há cinco filmes da realizadora italiana e um filme da diretora norte-

americana. No segundo, intitulado *Apresentando Storm De Hirsch*, ocorre o inverso. Exercitando variações da ideia da justaposição/sobreposição, aqui a programação nos leva a pensar em um elemento intruso, uma carta “falsa”, uma presença estranha como algo que é capaz de provocar uma ruptura em uma unidade apresentada – e conseqüentemente, colocar em questão a própria unidade de um universo aparentemente constituído, a filmografia das realizadoras.

Levando em consideração a ideia do jogo, deve ser observado o fato de que a sessão apresentada em outubro de 2024 em Poços de Caldas é uma nova versão de outra apresentada anteriormente, em 2023, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Na edição anterior, entretanto, os programas foram organizados de outra maneira: havia três filmes de cada diretora, totalizando seis, com uma organização alternada. O esquema formatado ficou assim: “Mangini - De Hirsch – Mangini – De Hirsch – Mangini – De Hirsch”. São os mesmos filmes, mas em uma organização completamente diferente. Não estamos mais lidando com a armadilha provocada por elemento intruso, mas com uma justaposição alternada, fazendo com que o filme que sucede comente o anterior com suas imagens.

Neste artigo buscamos identificar na programação da Sessão Mutual Films, com curadoria de Aaron Cutler e Mariana Shellard, uma proposta de pensamento por montagem por meio da justaposição das imagens de filmes de cineastas que se aproximam e se diferenciam a partir de um gesto curatorial. Ao final, verificamos neste gesto as características de um jogo de programação, que “brinca” com a montagem das sessões ao propor uma aproximação justaposta dos filmes que exibem em conjunto. A proposição deste gesto curatorial dá continuidade às diferentes perspectivas de programação no Brasil.

Referências

- Cutler, Aaron e Shellard, Mariana. 2024. *Paisagens*. Acesso em 31 de outubro de 2024. <https://www.mutualfilms.com/paisagens.html>.
- _____. *Saudades do Futuro*. 2024. Acesso em 31 de outubro de 2024. <https://www.mutualfilms.com/saudadesdofuturo.html>.
- Eisenstein, Sergei. 2002. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rancière, Jacques. 2012. *As distâncias do cinema*. São Paulo: Editora Contraponto.

Mutual Films: Programming as a game of juxtaposition

ABSTRACT In this article, we seek to verify in the Mutual Films Session's programming, by Aaron Cutler and Mariana Shellard, a curatorial gesture bringing together and differentiating the films through a juxtaposition of images. Here we identify a proposal of thinking through montage engendering what we call "programming as a game".

KEYWORDS Programming; curatorial gesture; thinking through montage.