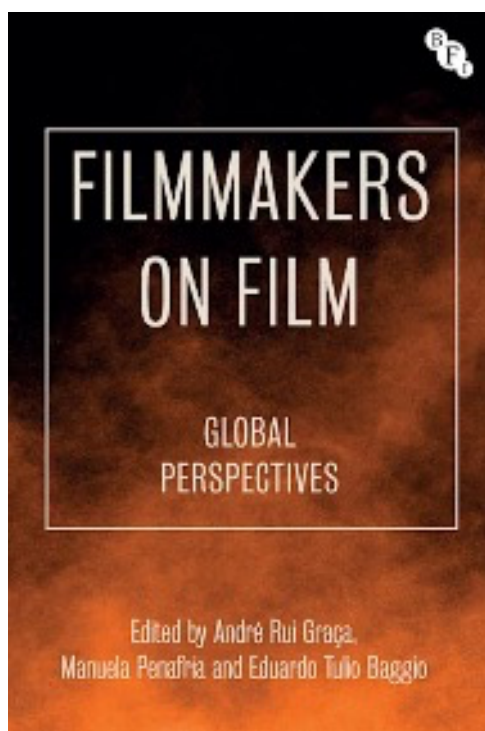


Teoria de Cineastas: A busca por perspectivas globais

Morgana Gama de Lima

Universidade Federal da Bahia, Brasil
morganagama@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7589-8332>



Graça, André Rui, Baggio, Eduardo, e Penafria, Manuela (eds). 2023. *Filmmakers on Film: Global Perspectives*. Londres: Bloomsbury/BFI, 280 pp. ISBN 978-1-8390-2487-0.

Com a proposta de contribuir para o campo da teoria do cinema, o livro *Filmmakers on Film: Global Perspectives* (2023) resulta de uma longa jornada da rede de pesquisa “Teoria de Cineastas” que vem sendo consolidada ao longo de quase dez anos, e que, segundo a coorganizadora

da obra, Manuela Penafria, retoma o conceito de Jacques Aumont (2004; 2007) em busca de “um paradigma, um modo de agir, de se compreender o cinema, estando mais próximo do cineasta” (Leites, Baggio e Carvalho 2020, 21).¹ O principal objetivo da abordagem é aproximar o exercício teórico sobre cinema dos seus respectivos realizadores – daí a expressão “filmmakers on film” –, identificando possíveis “atos teóricos” (Aumont 2007) a partir de escolhas estéticas e narrativas nas obras fílmicas. Dividido em três partes, o livro – o primeiro em inglês de um conjunto de obras já publicadas pelos mesmos autores (Penafria et al. 2016a; 2016b; 2017) – reúne 18 artigos que apresentam os principais aspectos dessa abordagem com breves incursões por cinematografias não canônicas.

A primeira parte do livro, “Filmmakers on film: setting the field”, refere-se ao uso do substantivo “filmmaker” – aqui considerado de modo mais amplo, cobrindo não somente os cineastas, mas qualquer pessoa envolvida na produção cinematográfica – apresentando também reflexões em torno de seus respectivos processos criativos. Abrindo a secção, Eduardo Baggio apresenta, no primeiro capítulo, a discussão de cinema de autor, em uma espécie de retrospectiva conceitual, que vai desde o surgimento da *politique des auteurs*, passando pela crise da teoria de autor, até à exposição de uma proposta que parte do pensamento dos próprios cineastas, porém relativizando-o sob a compreensão de que também esse pensamento resulta da interação do sujeito com seu tempo, cultura e sociedade.

No segundo capítulo, partindo de seu trabalho de investigação sobre o cineasta brasileiro Karim Aïnouz, Marcelo Carvalho reflete sobre o papel dos pesquisadores dentro da teoria de cineastas e o processo de formação do pensamento do cineasta como parte integrante de um ambiente fílmico, logo, de um esforço coletivo. Encerrando a primeira parte do livro, no terceiro capítulo, André Rui Graça e Manuela Penafria discutem como a perspectiva apresentada, por diferentes cineastas, sobre o público espectador pode servir de confronto a uma perspectiva

¹ A rede de pesquisa teve início em 2014, em Portugal, através da constituição, no âmbito da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, do Grupo de Trabalho (GT) “Teoria dos Cineastas”, que, em 2015, integrou, pela primeira vez, a programação do Encontro Anual da AIM (Graça, Baggio e Penafria 2015). Em 2016, o grupo também passou a se reunir no Seminário Temático “Teoria dos Cineastas”, da associação brasileira SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual. Desde 2020, a rede adota o título “Teoria *de* Cineastas”, substituindo a contração “dos” pela preposição “de” em favor de uma equidade de gêneros na língua (Leites, Baggio e Carvalho 2020).

acadêmica e abstrata que se tem do conceito, contribuindo para aperfeiçoar a sua formulação.

Já a segunda parte do livro, “Poetics and filmmaking processes”, reúne um número maior de textos – do quarto capítulo ao 11º – com foco na práxis cinematográfica. No quarto capítulo, Liliana Galindo Orrego apresenta a obra do poeta e cineasta colombiano Víctor Gaviria, pretendendo compreender a poética de *voluntariedade realista* (vontade de realismo) do artista em sua aproximação com os modos de agir de outras pessoas, especialmente, das crianças. Transitando de uma relação com a poesia para uma relação com a música, no quinto capítulo, Rodrigo Carreiro e Breno Alvarenga se voltam para a obra de Kleber Mendonça Filho, um dos mais celebrados cineastas brasileiros contemporâneos, para demonstrar como o cineasta planeja a trilha sonora de seus longas-metragens inspirado em seus gostos musicais pessoais que confirmam a importância da memória e da nostalgia como parte de seu processo criativo.

O sexto capítulo coloca em questão a crítica que cineastas fazem de seus próprios filmes (autocomentários), em particular o filme *Scénario du Film Passion* (2003) de Jean-Luc Godard (1930-2022), em que o cineasta comenta o seu filme *Passion* (1982), assim como o filme *10 on Ten* (2004), no qual Abbas Kiarostami (1940-2016) comenta seu filme *Ten* (2002). Esta operação dialoga diretamente com a abordagem da teoria de cineastas ao fazer emergir o pensamento desses diretores. Já no sétimo capítulo, Edson Pereira da Costa Júnior reflete sobre a influência dos filmes de Andy Warhol na estética e poética de três cineastas contemporâneos que afirmaram em textos e entrevistas ter em Warhol uma inspiração para problematizar os corpos dos sujeitos filmados em cena.

No oitavo capítulo, Fátima Chinita se debruça sobre as últimas obras cinematográficas de Agnès Varda, feitas em vídeo digital, com o fim de analisar em que medida elas configuram um discurso da cineasta sobre sua própria arte quando comparado à sua autobiografia escrita, que Chinita considera ser mais sobre o trabalho do que sobre a vida da cineasta. No nono capítulo, Amutha Manavalan apresenta a visão crítica do diretor indiano Pa. Ranjith, cuja filmografia se diferencia das representações estereotipadas da casta Dalit, feitas no contexto do

cinema Tamil, na Índia.² Os Dalits – descritos como uma casta inferior – têm sua representação ofuscada pelo domínio opressor das castas Hindu; porém técnicos de origem Dalit estão operando mudanças narrativas que contribuem para a existência de novas representações dessa casta no cinema.

No décimo capítulo, Amresh Sinha propõe um exame crítico do artigo “Cinematography: the creative uso de reality”, de Maya Deren, artista da vanguarda norte-americana nascida na Ucrânia, a partir de relações com seu filme mais conhecido, *Meshes of the Afternoon* (1943). No artigo, ao defender a ideia de libertar a imagem cinematográfica de sua “servidão fotográfica” (cit. p. 107), Deren afirma que o princípio criativo da cinematografia é a negação da realidade entrando em conflito direto com a teoria de Kracauer – do cinema como redenção da realidade física – e de Bazin – do realismo fotográfico como essência da forma cinematográfica. Esta argumentação reforça, por outro lado, a teoria de Rudolf Arnheim para quem o “florescimento do abstrato” no cinema era o início da “grande arte da pintura em movimento” (p. 107).

Encerrando a segunda parte, o 11º capítulo, escrito por Sezen Gürüf Başekim, contribui com uma leitura atenta do roteiro, direção e processos de edição de Nuri Bilge Ceylan, cineasta natural da Turquia que tem dedicado sua prática cinematográfica à reflexão sobre a condição humana em uma determinada realidade. A abordagem tem foco nos modos de produção do cineasta, buscando entender como o seu realismo se torna diferente do que vemos em outros modos de produção e, ao mesmo tempo, como os seus modos de produção permitem a sua aproximação com a linguagem do romance.

Na terceira e última parte do livro, “Films and filmmaker’s writings as acts of theory”, a proposta é reconhecer os chamados “atos teóricos” dos cineastas – isto é, possíveis conceitos apresentados não necessariamente na forma de escrita, mas que permitem aprofundar a teoria de cineastas. É assim que no 12º capítulo, Lingling Yao apresenta o cineasta chinês Jiang Hao e como os seus escritos se esforçaram, a partir da década de 1980, para vislumbrar o cinema como um empreendimento coletivo que, baseado em um relacionamento ideal entre os diferentes profissionais,

² O cinema Tamil é o segmento do cinema indiano dedicado à produção de filmes falados na língua Tamil, referente ao estado de Tamil Nadu, embora alguns autores reivindiquem que se trata mais do que uma questão de identidade linguística, envolvendo mudanças na forma cinematográfica, na produção e na música (Hughes 2010).

tornasse possível um futuro sustentável para a indústria cinematográfica chinesa. Já no 13º capítulo, James Hellings abstrai conceitos a partir do filme *News from Ideological Antiquity: Marx, Eisenstein, Capital* (2008) do cineasta alemão Alexander Kluge, procurando perceber como a montagem de suas imagens cinematográficas dialogam, simultaneamente, com o conceito de pós-imagem de Theodor Adorno e com a imagem dialética de Walter Benjamin (via Bertold Brecht), numa convergência conceitual que conduz a uma discussão sobre a forma como os filmes são entendidos pelo público espectador.

No 14º capítulo, Chris Gerrard apresenta a expressão “multi-imagem” – uma técnica de filme que inclui tela dividida, sobreposição e colagem – para argumentar que, uma vez que a combinação de imagens provoca reações e a produção de novos significados por parte do público espectador, ela também permite que o público se torne um participante mais ativo no processo cinematográfico, seja pelo estímulo a uma reflexão intelectual, seja transmitindo mensagens políticas. Já no 15º capítulo, Olivier Delers promove um diálogo entre a visão criativa de Wim Wenders no seu filme *Lisbon Story* (1994) com o livro *Inventing Peace: A Dialogue on Perception* (2013), co-escrito por Delers com a filósofa Maria Zournazi, no qual apontam para uma compreensão do cinema como uma prática colaborativa e dialógica. O capítulo é permeado por conclusões que, por natureza, são temporárias e abertas a serem modificadas por e através de novas relações.

No 16º capítulo, André Rui Graça avalia como Chantal Akerman (1950-2015), através da sua prática e de suas reflexões, redesenhou paradigmas ao demonstrar – em entrevistas, escritos e declarações presentes em suas obras – que filmar era mais do que capturar imagens em movimento, mas um meio de elaborar o pensamento, logo, um ato de expressão, tanto pessoal quanto discursivo. Ampliando o escopo sobre o campo do documentário, no 17º capítulo, Manuela Penafria reflete acerca da evolução histórica do documentário, e de como as pessoas que o realizam são incorporadas e interpretadas nessa narrativa. Nesse sentido, são apontados dois livros que tentam criar essa historiografia: *Documentary: A History of Non-fiction Film* (1974) de Erik Barnouw, em que a evolução do documentário é narrada observando o “papel” dos realizadores, e *Introduction to Documentary* (2001) de Bill Nichols, onde a história do documentário é contada pela apresentação de seis modos de representação. Com o intuito de acrescentar a perspectiva dos cineastas à historiografia do cinema documental, a autora destaca a

presença do documentário no cinema português, considerando que a tendência deste para uma “atitude documental” de contemplação e imersão estimula um discurso mais voltado para as formas de estabelecer relações com os sujeitos filmados do que com os modos de representação. Por fim, encerrando o livro, no 18º capítulo, Natalia Christofolletti Barrenha investiga particularidades da filmografia da cineasta argentina Lucrecia Martel, identificando ideias recorrentes expressas pela própria diretora em comentários e entrevistas, referentes, por exemplo, à sua desconfiança em relação à realidade mundana, e ao seu uso do terror (como um gênero fílmico) para incutir uma atmosfera inquietante.

Os autores acreditam que a teoria de cineastas traz um novo ângulo para a teoria do cinema, pois, embora a reflexão dos cineastas sobre os seus próprios filmes ou sobre o cinema seja uma constante na história da arte cinematográfica, ela nem sempre teve a devida importância na teoria e, conseqüentemente, na análise de filmes. Sob essa perspectiva, a teoria de cineastas é uma espécie de recuperação desse legado, muitas vezes disseminado em entrevistas, livros, manifestos e até nos próprios filmes, mas não completamente aproveitado. Apesar da validade desse argumento, uma questão que é pauta, mas não suficientemente problematizada, é a de como a subjetividade do cineasta se impõe na construção desse pensamento. Afinal, o cineasta nem sempre tende a refletir sobre seu processo criativo com base em pressupostos teóricos. Esse é um ponto que poderia ter sido mais aprofundado ao longo do livro.

Embora a coletânea também se destaque por reunir agentes atuantes em diferentes contextos culturais, há ainda ausências de diretores do Sul Global, sobretudo em relação aos cinemas africanos, limitando a proposta inovadora da abordagem uma vez que, em boa medida, ela continua adotando como parâmetro e referência cineastas cuja trajetória já dispõe de reconhecimento e legitimidade no campo de estudos cinematográficos. Finalizamos a leitura com a expectativa de que a busca por perspectivas globais de teoria de cineastas possa continuar.

Referências

- Aumont, Jacques. 2004. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP: Papirus.
- _____. 2007. “Un film peut-il être un acte de théorie? ” *Érudit* 17(2-3) : 193-211. <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2007-v17-n2-3-cine1887/016755ar/>.
- Graça, André Rui, Baggio, Eduardo Tulio, e Penafria, Manuela. 2015. “Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema” *Revista Científica/FAP* 12(1): 19-32. <https://doi.org/10.33871/19805071.2015.12.1.1408>.
- Hughes, Stephen Putnam. 2010. “What is Tamil about Tamil cinema?” *South Asian Popular Culture*, 8(3), 213–229. <https://doi.org/10.1080/14746689.2010.501540>.
- Leites, Bruno, Baggio, Eduardo e Carvalho, Marcelo. 2020. “Fazer a Teoria do Cinema a Partir de Cineastas: Entrevista com Manuela Penafria” *Intexto* 48 (jan./abr.): 6-21. <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202048.6-21>.
- Penafria, Manuela, Baggio, Eduardo, Graça, André Rui, e Araújo, Denize. 2016a. *Ver, Ouvir e Ler os Cineastas: Teoria dos Cineastas*, v. 1. Covilhã: Labcom.
- _____. 2016b. *Propostas para a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas*, v. 2. Covilhã: Labcom.
- _____. 2017. *Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas*, v. 3. Covilhã: Labcom.